



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES - PROFARTES

CLARISSA MOREIRA BARROS

NOVELAS PARA ESCUTAR:
deficiência visual em cena

Brasília-DF
2023

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES - PROFARTES

CLARISSA MOREIRA BARROS

NOVELAS PARA ESCUTAR:
deficiência visual em cena

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sérgio de Andrade Bareicha

Brasília-DF

2023

Bn Barros, Clarissa Moreira
Novelas para Escutar: deficiência visual em cena /
Clarissa Moreira Barros; orientador Paulo Sérgio de Andrade
Bareicha. -- Brasília, 2023.
200 p.

Dissertação(Mestrado em Artes) -- Universidade de
Brasília, 2023.

1. Deficiência Visual em Cena. 2. Audiodrama. 3.
Artivismo. 4. Protagonismo da pessoa com deficiência visual.
5. Deficiência visual. I. Bareicha, Paulo Sérgio de Andrade,
orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Sou fruto das experiências vividas. Das trocas e compartilhamentos. Do contato, da fricção, da complementaridade. Agradeço à força divina que move o universo, à abundância da vida, à complexidade dos seres, aos amores, à família, aos amigos... Agradeço a cada pessoa com a qual convivo diariamente, que me modifica e impulsiona a fazer o que faço, a viver como eu vivo, a amar como eu amo.

Em especial, gostaria de agradecer e dedicar este trabalho aos meus atuantes. Aos estudantes que junto comigo partilham desafios e descobertas. Que respondem às minhas curiosidades e que me trazem novas experiências e experimentos.

Gostaria de agradecer cada pessoa amada, que tem se disponibilizado ao meu lado nessa caminhada árdua e frutífera. Meu filho, sol da minha vida, luz que incendeia minha existência. Minha família, meus pais, que me permitiram existir no mundo, que me apoiaram para que eu pudesse ser quem sou e atuar no mundo com essa natureza transgressora, pesquisadora, criadora e inusitada.

Agradeço meus amigos, minhas amigas, meus amigues... que cultivam comigo essa liberdade de ser, agir, cocriar e intervir na convivência com as singularidades. Que me preenchem de contraditórios e me permeiam com seus pensares e sentires...

Agradeço profundamente àqueles que de maneira mais íntima e próxima estiveram caminhando ao longo da pesquisa, que me trouxeram abraços, perguntas, afetos e discordâncias, alimentando o processo e acolhendo minhas faltas e minhas dores.

Gratidão, atuantes do Projeto De Olho no Lance! Sem vocês, nada disso seria possível. São vocês que direcionam, com seus próprios sonhos e desejos, a este sonho coletivo que gera tanto conhecimento e crescimento pessoal e profissional na minha existência. Esta pesquisa é nossa e seus resultados frutos coletivos! Vocês se tornaram minha família, meu ninho, minha fonte de afeto, de crescimento pessoal e profissional, a comunidade De Olho no Lance se tornou meu objetivo de vida, minha missão pessoal nessa existência. A vocês eu dedico minha experiência, meu conhecimento, minha curiosidade, minha vontade de me tornar melhor a cada dia.

Gratidão, diretoria da ABDV! Sem o seu apoio, nos momentos de crise, todo o trabalho seria devorado pelas marés de negatividade que enfrentamos nesse percurso. Gratidão, Instituto Reciclando o Futuro! Se não tivéssemos o suporte do espaço para realizar nossos encontros, metade do que foi produzido, explorado e vivenciado teria ficado restrito aos nossos sonhos e desejos mais íntimos. Nos tornamos parceiras, amigas e cúmplices de sonhos ainda vindouros. Gratidão, SBB! Por cada sorriso trocado, pelas palavras de incentivo, pela presença que nos possibilitou concretizar grandes feitos. Gratidão aos

colegas da EAPE, que me escutaram, que me apoiaram, que me incentivaram. E grata sou à toda equipe gestora da Escola de Música, que me acolheu em boa parte do caminho, com todo o cuidado e respeito que me permitiram alcançar êxito nos resultados.

Gratidão aos amigos mais próximos, que tiveram participações de grande impacto na continuidade da pesquisa e na minha sobrevivência às intempéries da vida: Júlio (se não fosse seu computador, o que seria da minha qualificação!); Daniela (minha alma gêmea, amiga, cúmplice e irmã), Lucas (que formatou este texto e me ajudou em tantos e tantos momentos, meu braço direito, com seu sorriso tímido e coração gigante), Isabela (vizinha que a providência divina trouxe para o meu lado, cada troca contigo é uma lembrança de que o amor existe e persiste no mundo!), Mariana (você foi um presente tão lindo que a vida me deu), Cleire (cada troca, cada pensamento, cada diálogo me alimenta e impulsiona a seguir adiante), Edimilson (nossas caminhadas permeadas de profundas reflexões foram oásis, suas mensagens de acolhimento me sustentaram nos piores momentos), Egon e Christine (vocês são tão especiais na minha vida, grata pelo afeto, pela cumplicidade, pela confiança, por compartilhar comigo sua casa, sua esperança, seu coração)...

Agradeço aos professores que se dispuseram a dedicar parte de suas vidas a me acompanhar na pesquisa. Me sinto tão honrada em discutir com a Carol Teixeira meus passos iniciantes num caminho em que ela reina, deslumbrante! Me sinto tão acolhida e respeitada em ter minha escrita analisada pelo Graça Veloso, este ser tão gigante que me ilumina com suas ideias. Me sinto tão agraciada por contar novamente com a professora Clarice Costa, que me orientou na graduação e com quem poderei compartilhar onde minha caminhada me trouxe, do teatro do autoencontro para o Novelas para Escutar.

Agradeço ao meu amado orientador, professor Paulo Bareicha, que me acolheu sem restrições, que respeitou minhas ausências e recolhimentos, que abraçou minhas ideias, que sustentou minhas necessidades de mais tempo, de mais experimentos, me permitindo trilhar todos esses caminhos e direções. Que estive com o grupo, trocando afetos e expectativas. Minha gratidão te carrega no peito, mestre querido.

Tantas pessoas incríveis me acompanharam nessa caminhada, tantas mãos me foram oferecidas em momentos de dor e tristeza... tantos abraços, tantos pensamentos, tantos afetos!

Grata, sou, a este universo tão pessoal e tão coletivo que me permitiu concluir esse projeto com tamanha liberdade.

NOVELAS PARA ESCUTAR

deficiência visual em cena

RESUMO: A partir da revisão de pesquisas em arte-educação, constatou-se o relato de dificuldades encontradas por arte-educadores em acolher e incluir estudantes com deficiência visual na práxis teatral. Desse modo o objetivo desta pesquisa foi investigar a produção de produto artístico pedagógico para essa comunidade. Da pergunta inicial: “como fazer teatro/cena/espetacularidade com e para pessoas com deficiência visual?”, esta pesquisa procurou descrever os processos de criação de um grupo de estudantes jovens e adultos cegos/baixa visão, que se autodenominaram grupo teatral “No Escuro”. Foram desenvolvidas ações artístico-pedagógicas, virtuais e presenciais, durante um período de 30 meses, com experimentos para a criação de espetáculos desvinculados da visualidade, utilizando a voz enquanto disparador criativo, sob a provocativa estética da deficiência visual em cena. Esta pesquisa-ação resultou na criação de audiodramas, compartilhados enquanto ações performativas/espetáculo teatral e em formato de áudio (podcast/radioteatro). O processo criativo desses audiodramas foi sistematizado em etapas estruturadas e organizadas em sequências articuladas, com situações de aprendizagem que incluíram a produção dos roteiros, a criação de trilhas sonoras e a composição das cenas em processos criativos colaborativos, compondo intervenções artísticas para a inclusão – ativismo. Os resultados da pesquisa problematizam o audiodrama enquanto contribuição estética deste segmento para as artes da cena, visto que o audiodrama incorpora a audiodescrição desde a concepção inicial da cena/dramaturgia/espetacularidade e prescinde do uso da visualidade. Nele reside um lugar artístico e pedagógico em que nós, aprendentes, reconhecemos a potência do corpo cego cênico em cena.

PALAVRAS-CHAVE: deficiência visual; ativismo; audiodrama; protagonismo da pessoa com deficiência; deficiência visual em cena.

ABSTRACT: A review of art education research showed that art-educators encountered difficulties in welcoming and including students with visual impairments in theatrical practice. Therefore, the objective of this research was to investigate the production of pedagogical artistic products for this community. Starting from the initial question, "How can we create theater, skits, and live shows for people with visual impairments?", this research sought to describe the creative processes of a group of young students and adults who are blind or have low vision. They referred to themselves as the theatrical group "No Escuro" ("In the dark"). Virtual and in-person artistic-pedagogical activities were developed over a 30-month period, focusing on creating shows that were independent of visual elements and used the voice as a creative catalyst. The aesthetics of visual impairment were a driving force in this creative process. The collaborative research resulted in the creation of audiodramas, which were shared as performances in theatrical shows and also in audio format (podcasts and radio theater). The creative process for these audiodramas was systematized into structured stages and organized into connected sequences. This involved learning situations that included scriptwriting, soundtrack creation, and scene composition in collaborative creative processes, contributing to artistic interventions for inclusion — a form of "artivism". The results offer a new and exciting perspective on the contribution of this community to the performing arts. Audiodrama incorporates audio descriptions from start to finish. The initial conception of the scene, the development of the plot and its dramatic elements, and the performances of the actors are accomplished so as to eliminate reliance on visual elements. This highlights an artistic and pedagogical space where we, as learners, recognize the power of blind individuals on the stage.

KEYWORDS: visual impairment on stage; body-blind staging; artivism; audiodrama.

Sumário

1	INTRODUÇÃO	8
	Memorial: contexto da pesquisa.....	13
2	REFERENCIAL TEÓRICO	22
2.1.	Deficiência.....	22
	Deficiência Visual	28
	Cegueira e Baixa Visão	29
2.2.	Acessibilidade Cultural	32
	Capacitismo nas artes da cena	34
2.3.	Audiodescrição	39
2.4.	Visualidade no Teatro e Deficiência Visual em Cena	43
3	METODOLOGIA.....	49
3.1.	Passo a passo científico:.....	53
3.2.	Desenvolvimento da Proposta Pedagógica.....	56
4	SISTEMATIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA.....	61
4.1.	FASE EXPLORATÓRIA INICIAL	61
4.2.	Primeiro Passo: Restabelecendo o contato	63
	A saga do contato sem tato.....	65
4.3.	Segundo Passo: Comunicação em ação ou Como a voz de um chega na voz do outro? 66	
	Linguagem transformada	67
4.4.	Terceiro Passo	68
4.5.	Produção artística mediada pela tecnologia.....	70
4.6.	Produtos Estéticos da Fase Exploratória	74
5	OFICINA VIRTUAL – Projeto Piloto	78
5.1.	“Deficiência Visual Em Cena: Jogos Teatrais”	78
5.2.	Sobre a divulgação da oficina virtual	79
5.3.	Sobre os inscitos	81
5.4.	Conclusões da experiência piloto.....	83
5.5.	Sobre as dificuldades/questões/problemas encontrados	84
5.6.	Resultados	85

5.7.	Planejamento da Oficina virtual “Deficiência Visual em Cena – jogos teatrais”	86
6	NOVELAS PARA ESCUTAR	91
6.1.	VOZ EM AÇÃO - 1ª ETAPA	95
	SEQUÊNCIA BÁSICA DE AQUECIMENTO VOCAL	99
	RESULTADOS DA 1ª Etapa: Voz em Ação	104
	Oficina pontual híbrida – TÉCNICA VOCAL.....	105
6.2.	BRINCANDO DE SER – 2ª Etapa	106
	CONSTRUÇÃO DE PERSONAGEM	114
	RESULTADOS DA 2ª ETAPA.....	116
	Oficina pontual - CORPO CEGO CÊNICO EM CENA.....	119
6.3.	CONTANDO HISTÓRIAS – 3ª Etapa	126
	RESULTADOS DA 3ª ETAPA.....	130
	Oficina pontual - PODCAST.....	131
6.4.	NOVELAS PARA ESCUTAR – 4ª Etapa.....	136
	PAPO DE CEGO NO CEF nº 03 – 08/12/2022.....	144
	MOSTRA DE PROCESSO NO ECRR – 16/12/2022.....	146
	PAPO DE CEGO NO INOVA SUMMIT – 21/06/2023	148
	PAPO DE CEGO NA UNB – 30/06/2023	150
	CONCLUSÕES A PARTIR DA CIRCULAÇÃO DO ESPETÁCULO.....	152
6.5.	RADIONOVELAS – 5ª Etapa	156
	Oficina Pontual – FUNDAMENTOS DO RADIOTEATRO.....	158
	RESULTADOS DA OFICINA FUNDAMENTOS DO RADIOTEATRO	162
	RADIOTEATRO A PARTIR DAS NOVELAS PARA ESCUTAR	163
	ROTEIROS DOS AUDIODRAMAS	165
	RESULTADOS DA 5ª Etapa: RADIONOVELAS	167
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	168
	REFERÊNCIAS.....	176
	ANEXO 1 – Roteiro da novela.....	180
	ANEXO 2 – Roteiro de entrevistas com os professores	182
	ANEXO 3 – Plano de aula: <i>Entonação vocal e dicção</i>.....	187
	ANEXO 4 – Curso Online <i>Deficiência visual em cena</i>.....	190
	ANEXO 5 – Registro do Processo Criativo Mediado por Tecnologias	193

1 INTRODUÇÃO

Gostaria de iniciar minha dissertação com uma espécie de autodescrição, na qual busco me colocar diante da pesquisa e me apresentar aos futuros leitores desse texto. Me reconheço como mãe, em primeiro lugar. A maternidade foi o traço mais marcante que delineou minhas escolhas e caminhos ao longo da vida. Em seguida, me reconheço enquanto artista, educadora e pesquisadora. E enquanto uma artista que pesquisa, uma professora que faz artes e uma pesquisadora que cria processos artísticos e pedagógicos, nessa confluência entre Arte e Educação, que eu me deparei com a Deficiência Visual. E é nesse encontro entre arte, educação e deficiência visual que residem as questões que norteiam minha pesquisa. Desse ponto de partida é que surge a pesquisa.

Eu me coloco diante da pesquisa enquanto arte educadora, audiodescritora, militante dos direitos das pessoas com deficiência e ainda, enquanto partícipe e integrante de uma comunidade de aprendizagem em artes formada por pessoas com deficiência visual. Sou audiodescritora e faço audiodescrições principalmente de teatro, performance e dança e convivo com pessoas com deficiência visual desde a minha infância. Estabeleço a minha fala com um profundo respeito ao “Nada sobre nós sem nós”¹, porque sei que sou pessoa sem deficiência e compreendo a ‘deficiência enquanto experiência’².

¹ “Nada sobre nós sem nós” é o lema consagrado internacionalmente no movimento de pessoas com deficiência, segundo o qual todos os assuntos relacionados à deficiência devem partir do posicionamento das próprias pessoas com deficiência, visto que a deficiência é uma experiência pessoal e intransponível. Ele aparece na Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (ONU, 2006).

² Deficiência enquanto experiência - A deficiência, segundo o modelo médico, pode ser compreendida como se estivesse circunscrita no corpo. Assim, o deficiente pode ser considerado como se lhe faltasse uma completude, como se a deficiência lhe restringisse as capacidades. E nessa concepção, a deficiência é quase que tomada como um defeito, uma falha, passível de correção, de cura, de habilitação ou reabilitação. Já o modelo social da deficiência compreende a deficiência enquanto relação. O que limita a pessoa com deficiência é a relação que se estabelece entre o corpo e o mundo. O que limita o indivíduo é a estrutura social. São as barreiras que limitam a pessoa. Então a deficiência deixa de ser compreendida como circunscrita ao corpo, ao indivíduo e passa a ser concebida na relação deste corpo com o mundo. Para além do modelo social da deficiência, surgem discussões sobre o modelo radical da deficiência, no qual todos os indivíduos estão submetidos às deficiências enquanto possibilidade existencial, já que o envelhecimento naturalmente nos trará as características da deficiência, tais como a diminuição da eficiência dos sentidos (perda da visão e audição), a diminuição da mobilidade, dentre outras características que serão parte da vida de todas as pessoas.

A pesquisa surge num escopo maior, que é o projeto De Olho no Lance, que surgiu para atender as necessidades de uma comunidade escolar formada por pessoas com deficiência visual de um centro de ensino especializado do qual fui professora de artes cênicas e música entre os anos de 2015 até 2020. O projeto De Olho no Lance possui várias frentes de trabalho em que acontecem processos de criação coletiva que culminam na realização de saraus de arte inclusiva. Esse escopo maior é composto por três grandes grupos que intercambiam seus saberes para produzir artes. São os grupos Poesia para Quem Ama (literatura), o grupo teatral No Escuro (teatro) e o grupo Olhos do Coração (música). Todos esses grupos são formados exclusivamente por pessoas com deficiência visual.

Enquanto pesquisadora, estou vinculada a esses processos criativos como quem propõe estratégias e disponibiliza recursos didáticos e metodológicos para subsidiar os processos criativos do grupo e a construção das cenas.

O grupo teatral No Escuro esteve diante de um impasse, durante a pandemia instaurada pelo COVID-19, que foi a continuidade dos seus processos criativos durante o isolamento social. E eis que surge o grande problema que vem para nortear essa pesquisa, que é “como fazer teatro com e para pessoas com deficiência visual?” E nesse momento muito peculiar que nós vivemos durante a pandemia, a pergunta inicial se metamorfoseia em “como construir cena, como criar espetacularidades para e com pessoas com deficiência visual mantendo o isolamento social?”. Numa realidade em que o tato não era permitido. Em que o encontro com o outro, fisicamente falando, não seria possível. Nós ficamos por muito tempo impossibilitados de nos encontrar no mesmo espaço físico. Então a questão inicial também passou a ser formulada como: “como estabelecer contato sem o uso do tato?”

A partir dessas questões, começamos a investigar que teatro/cena/teatralidade é esta que emerge das próprias pessoas com deficiência visual. Que cena seria esta que surge da própria deficiência visual. E o caminho da pesquisa foi delineado numa investigação de modos de fazer cena/teatro/espetacularidade na ausência da visão. A deficiência visual

enquanto provocativa estética, como foco do fazer teatral. A possibilidade de fazer teatro diante de um novo paradigma: da não-visualidade.

Durante os experimentos iniciais da pesquisa, todos os contatos foram mediados por tecnologias. E a principal tecnologia que restabeleceu o contato foi o telefone. E nesse encontro em que a voz é o recurso expressivo, em que a voz é a principal forma de expressão, toda a pesquisa começou a ser desenvolvida. O processo criativo e toda a estrutura desse pensar acadêmico surgiu durante os experimentos iniciais.

No processo de produção de espetáculos não visuais, nas tentativas de realizar ações performativas, cuja prerrogativa norteadora passou a ser a da experiência teatral na ausência da visão, surgiu a temática: Novelas para Escutar, que nos remete ao uso da voz enquanto potência expressiva. Assim a pesquisa foi delineada, num processo criativo em que o som será potencializado enquanto possibilidade expressiva.

Novelas para escutar se refere a um conjunto de histórias curtas, baseadas em relatos autobiográficos, experiências compartilhadas durante os ensaios, provocadas ou evocadas em improvisações e jogos teatrais diversos.

Nesse sentido, me coloco como artista e educadora, reconhecendo que a deficiência é uma experiência pessoal, única e intransponível. Parafraseando o artista, educador, pesquisador e amigo Rafael Tursi, que nomeou os partícipes do Grupo Pés de dançantes, tomarei a liberdade de nomear os partícipes de minha pesquisa de atuantes, pois que eles atuam entre linguagens, ora enquanto atores/atrizes que encenam histórias, ora como contadores de histórias, compartilhando relatos de vida (vívida ou imaginada), ora atuam enquanto músicos, compondo temas para o desenvolvimento das cenas, criando canções que possam estabelecer a liga entre as histórias, musicando a tessitura do que vai ser transformado em espetáculo, ora atuam enquanto escritores, redigindo, moldando e construindo roteiros (tanto roteiros dramatúrgicos quanto roteiros performativos).

Tursi (2014, p.18), reflete a respeito da própria participação nos processos criativos do Grupo Pés: “E eu? Um provocador, um artista-professor

na função de intermediar essa criação. E eles? Os dançantes.” De maneira semelhante, considero-me uma arte-educadora cujo principal papel no grupo é o de provocar e mediar os processos criativos. Eu assumo o papel de diretora teatral, principalmente diante de algumas escolhas estéticas que necessitem da visualidade.

O objetivo da pesquisa é a descrição das etapas do processo criativo das Novelas para Escutar, sendo “novelas para escutar’ esse dispositivo estético e midiático de um fazer teatral que emerge da própria comunidade, desse grupo específico de pessoas com deficiência visual, desse próprio contexto. E os agentes são os próprios atuantes, eu, enquanto arte-educadora exercendo essa função de direção teatral e eventualmente os voluntários, que podem ser também pessoas videntes ou enxergantes³.

A ação a ser investigada é a produção dos espetáculos não-visuais ou dessas ações performativas que são bastante provocativas a partir dessa estética: novelas para escutar. São novelas, no plural, porque são histórias que surgem de cada atuante, de cada partícipe do processo criativo. São novelas porque são parte da vida, mas também são imaginadas, imaginárias, estetizadas e que são plurais. Apesar de terem surgido de cada indivíduo para o coletivo, no compartilhar com o grupo, as novelas, no processo da construção de cena/espetacularidade, elas foram transformadas e ressignificadas pelo contato, na troca, na experiência e experimentação teatral.

O processo criativo aconteceu em três momentos distintos, que serão descritos separadamente:

- Experimentos iniciais: fase em que os atuantes tiveram que aprender a utilizar novos recursos e tecnologias para manter as atividades em isolamento social.
- Oficina online: Deficiência visual em cena: jogos teatrais (estruturação do processo criativo colaborativo mediado por tecnologias, ainda em isolamento social)

³ Vidente ou enxergante: a comunidade de pessoas com deficiência visual identifica as pessoas sem deficiência como videntes ou enxergantes. Nesse caso específico, o termo ‘vidente’ se refere àquele que vê, assim como o termo ‘enxergante’ diz respeito àquele que enxerga.

- **Novelas para Escutar:** dividido em cinco etapas, com alternância de oficinas virtuais, workshops presenciais e momentos de imersão, além de encontros semanais presenciais (após a retomada das atividades em grupo, com o fim do isolamento O social).

O processo criativo será descrito utilizando tanto a nomenclatura ‘aula’ quanto ‘ensaio’, pois efetivamente aconteceram momentos de aulas, de oficinas com duração determinada. Mas simultaneamente aconteceram ensaios e encontros mediados por tecnologias, com uso de videoconferências, chamadas de áudio e vídeo, intensas trocas de mensagem via *WhatsApp*.

Os dados foram coletados através de entrevistas semiestruturadas, registros de diário de bordo, esboços dos processos criativos, rascunhos de cenas, os próprios textos que surgiram, os roteiros e registros audiovisuais dos ensaios, intervenções artísticas e espetáculos apresentados como resultado da pesquisa, que teve como produtos: o espetáculo “Papo de Cego”, as intervenções artísticas “Contando Histórias” e “Troca-troca”, além dos audiodramas “Novelas para Escutar” distribuídos nas plataformas de *streaming* e compartilhados via *webradio* com a comunidade através de suas entidades representativas.

Como resultados da pesquisa tivemos a própria configuração do grupo enquanto uma comunidade de aprendizagem, como resposta para a busca de uma relação mais horizontalizada em que saímos do lugar de professor que sabe e aluno que aprende para um outro momento em que estamos criando juntos e somos iguais nesse sentido, todos criadores, artistas e partícipes do processo criativo. A metodologia do processo criativo colaborativo através da qual emergiram as novelas, que foi sistematizada nos capítulos finais. E os roteiros dos audiodramas que formam as “Novelas para Escutar”.

No último capítulo irei problematizar os resultados de todo esse processo criativo, que utiliza a ausência da visão como um dispositivo estético: audiodrama. Também farei uma breve reflexão sobre a minha participação na gestão do grupo ao longo do processo criativo. Essa reflexão será atravessada pela análise dos mecanismos de implicação dos estudantes/atuentes no grupo

e na produção das novelas. E, finalmente, a recepção dos produtos estéticos produzidos: as novelas em formato radiofônico e performativo serão brevemente analisadas.

Memorial: contexto da pesquisa

O contexto desta pesquisa é o *Grupo Teatral No Escuro*, que hoje se configura enquanto coletivo artístico formado por pessoas com deficiência visual jovens e adultas, com idades variadas, partindo de 18 anos incompletos até os 80 anos de idade. Este grupo surgiu dentro do escopo maior do projeto artístico e pedagógico *De Olho No Lance*⁴, projeto este que foi criado para atender às necessidades de acesso às artes e à cultura, evidenciadas em uma comunidade escolar durante as avaliações diagnósticas e os processos de ensino-aprendizagem subsequentemente planejados dentro da minha *práxis* pedagógica à frente das disciplinas de Artes Cênicas e Música, em um centro de ensino especializado, entre os anos de 2015 e 2020. Houve dificuldades na implantação do projeto na escola, conforme o processo inscrito no SEI-GDF 00080-00016904/2018-04. Dada a sua importância, o projeto foi acolhido pela Associação Brasileira de Deficientes Visuais – ABDV em 2020 e desde então tem sido realizado fora do contexto escolar, estruturado enquanto uma comunidade de aprendizagem em artes para e com pessoas com deficiência visual, que estabelece parcerias com diversas entidades para cumprir com seu objetivo principal que é o de promover o protagonismo artístico das pessoas com deficiência visual e a acessibilidade cultural no Distrito Federal.

A escolha deste grupo específico para a realização da pesquisa se justifica porque dele participam exclusivamente pessoas com deficiência visual. As experiências de construção de espetáculo em grupos exclusivos de e para

⁴ O projeto cultural *De Olho No lance* busca promover o acesso à arte e à cultura das pessoas deficientes visuais. Oferecemos oficinas nas diversas linguagens artísticas, promovemos passeios a museus, shows musicais, teatro e cinema com audiodescrição e assim formamos grupos artísticos formados exclusivamente por pessoas cegas, surdocegas e com baixa visão. O projeto se desenvolve nos grupos artísticos que se articulam em processos criativos colaborativos. Os resultados artísticos produzidos são compartilhados com a comunidade através de *Saraus de Arte Inclusiva*.

pessoas com deficiência visual (DV) são ainda bastante insipientes no nosso país, já que contamos apenas com a experiência de alguns poucos grupos de teatro permanentes. Dentre os grupos que conseguimos rastrear durante a pesquisa, não encontramos nenhum grupo em que houvesse pessoas com surdo-cegueira, atuando junto com pessoas cegas ou com baixa visão. O Grupo Teatral No Escuro já produziu diversos espetáculos em que pessoas com surdo-cegueira atuavam com pessoas cegas e com baixa visão entre os anos de 2016 e 2019. A respeito dos processos criativos e resultados artísticos alcançados pelo grupo neste período, que antecede a atual pesquisa, indico a leitura do artigo “Surdocegueira nas artes da cena”, disponível em: [SURDOCEGUEIRA NAS ARTES DA CENA: SEU SOUSA - CONSTRUINDO SABERES. - Sala de Recursos Revista](#)



SURDOCEGUEIRA NAS ARTES DA CENA: SEU SOUSA - CONSTRUINDO SABERES. - Sala de Recursos Revista

Na fase inicial da pesquisa, durante os experimentos iniciais, ainda tivemos a participação de um atuante com surdocegueira. Entretanto, prosseguimos com a pesquisa contando somente com os atuantes cegos ou com baixa visão, devido à própria natureza dessa pesquisa, que investiga a voz enquanto potência expressiva e se propõe a produzir audiodramas enquanto resultados artísticos e pedagógicos.

Durante o desenvolvimento da pesquisa o grupo foi formado por aproximadamente doze pessoas cegas ou com baixa visão, adultos, entre 25 e 78 anos de idade, com níveis de escolarização bastante variados, desde pessoas não letradas até pessoas com nível superior completo. O grupo também

incluiu um voluntário, único participante enxergante (sem deficiência visual), jovem (25 anos de idade) que possui TEA (transtorno do espectro autista).

Muito se fala em acessibilidade nos meios culturais ao longo dos últimos anos (DORNELES, 2016; SARRAF, 2018; ALVES, 2019) e, a cada dia, cresce o número de espetáculos que contam com audiodescrição e LIBRAS, o que garante a acessibilidade comunicacional a estes espetáculos. Por meio da audiodescrição, pessoas cegas ou com baixa visão podem fruir espetáculos de dança, teatro, shows musicais em equanimidade com as demais pessoas. Mas, e o artista com deficiência? A respeito dos artistas com deficiência, o pesquisador e artista Edu O. observa que: "(...) a invisibilidade do 'outro lado da linha' se apresenta materializada, por exemplo, na falta de estrutura acessível nos espaços cênicos, coxias, camarins e palcos" (CARMO, 2020, p. 56).

A falta da acessibilidade arquitetônica, tanto para quem assiste quanto para quem realiza o evento artístico, evidencia que os nossos equipamentos culturais ainda não estão efetivamente adaptados a uma prática artística inclusiva. Assim como encontramos um grupo bastante reduzido de artistas com deficiência que conseguem destaque na atuação profissional. A este respeito, a pesquisadora Ana Carolina Bezerra Teixeira reflete que o tratamento dado aos artistas com deficiência oscila entre a exclusão e as noções de eficiência:

O discurso sobre a diferença se fez evocável nas artes cênicas do país, nos últimos dez anos, todavia, privilegiou um acesso restrito no que diz respeito aos corpos deficientes no mercado artístico nacional. Assim sendo, estes corpos são subutilizados, servindo de modelo para a criação de grupos tidos como inclusivos que reforçam a visão estereotipada de um corpo-deficiente-*sui generis*, exemplo de vida e de superação (TEIXEIRA, 2010, p. 38).

A pesquisadora Estela Lapponi nomeia este mesmo fenômeno de "cercadinho da inclusão" (2021, durante o manifesto "O corpo intruso", na Casa Tombada), isto porque artistas com deficiência e suas produções acabam circulando em um nicho bastante específico e restrito de pessoas. As produções destes artistas acabam sendo veiculadas quase que exclusivamente em áreas ligadas à reabilitação, aos cuidados médicos e à educação especializada.

Percebemos ainda uma lacuna nas produções acadêmicas a respeito da pessoa com deficiência enquanto protagonista de produções artísticas nas mais variadas linguagens. Este projeto de pesquisa está intrinsecamente vinculado à necessidade de promover o protagonismo artístico de atores/escritores/músicos com deficiência visual, participantes da pesquisa e membros da comunidade *De Olho No Lance*, no contexto da pandemia instaurada pela COVID-19⁵.



De olho no lance

A partir da problematização da deficiência visual em cena, discutiremos como realizar práticas teatrais/espetaculares exclusivamente com estudantes que atuam enquanto atores cegos/baixa visão/surdocegos. Buscaremos novas formas e metodologias que possam *quebrar* o paradigma de que pessoas com deficiência somente podem ser integradas no espetáculo entre pessoas comuns (videntes) ou na plateia.

Partindo da necessidade de dar continuidade aos processos criativos do *Grupo Teatral No Escuro*, mesmo durante o período de isolamento social exigidos pela atual pandemia de Covid-19, foram realizados diversos experimentos para produção teatral mediada por tecnologias. Destes experimentos iniciais, surgiram novas possibilidades de construção de saberes e experimentos cênicos/espetaculares.

Esta pesquisa, portanto, ao descrever os processos criativos deste grupo na produção cênica durante o período de isolamento social, investiga a utilização de novas metodologias de ensino-aprendizagem mediadas por

⁵ Maiores detalhes podem ser encontrados no endereço eletrônico: <https://olhonolancedf.com.br>

tecnologias para a produção de espetáculos cênico-musicais para e com pessoas com deficiência visual.

No contexto em que se insere, queremos ainda problematizar a construção de uma *comunidade de aprendizagem* nas artes da cena, especificamente naquilo que diz respeito a uma prática teatral cujas produções estéticas estão desvinculadas da visualidade, explorando processos composicionais que utilizam a falta da visão enquanto prerrogativa estética, construindo espetáculos acessíveis, de artistas com deficiência visual para espectadores com as mesmas características.

Nesse sentido, as etapas do processo criativo, que se estabelece de modo colaborativo, buscam utilizar-se daquilo que emerge da expressividade que se manifesta em sonoridade, forma, gesto, textura, movimento, temperatura, cheiro e tato, construindo as possibilidades metodológicas de um fazer teatral desprovido da visualidade enquanto recurso sensorial que se restringe à funcionalidade dos órgãos da visão.

Como afirma o artista Edu O. em sua *Carta aos Bípedes* (2020):

Você, talvez, não se dê conta, mas você é bípede. Sim, se você não possui nenhuma deficiência e é parte da categoria de pessoas construídas dentro de padrões normativos de corpo que consideram as experiências da deficiência como patologia; se nos olha com sentimento de pena, compaixão, coitadinho; se considera a pessoa com deficiência menos capaz, menos bela e improdutiva; se considera a deficiência como se fosse uma experiência única que se repete da mesma maneira para todas as pessoas e desconsidera a grande diversidade das deficiências e suas especificidades, além dos contextos pessoais, você é bípede. Se a sua inclusão quiser nos colocar nos cercadinhos específicos que mais excluem, sim, você é bípede. Se entende que o corpo **sem** deficiência é a única possibilidade de normalidade, sem dúvida, você é bípede (CARMO, 2020, p. 345, grifo do autor).

Enquanto pessoa vidente, ou enxergante, conforme a maioria das pessoas com as quais convivo me identifica, necessito iniciar este discurso ponderando a maneira pela qual me sinto confortável para discutir a deficiência visual nos processos composicionais da cena. Coloco-me enquanto arte

educadora e artista⁶, pois estou profundamente comprometida com a promoção da acessibilidade cultural em minha comunidade, tanto no que diz respeito à fruição artística das pessoas com deficiência visual, quanto no protagonismo artístico destas mesmas pessoas.

Minha percepção se restringe aos aspectos que posso observar enquanto alguém que participa dos processos criativos do *Grupo Teatral No Escuro* enquanto diretora teatral, tomando as decisões performativas que se referem à estrutura e aos aparatos cênicos que fazem parte da organização e sistematização daqueles aspectos do espetáculo intrinsecamente visuais: cenário, figurino, posição de atores e objetos na cena, iluminação e outras necessidades que fazem prioritariamente o uso da visão. Minha participação no grupo também é marcada pelas ações que podem ser facilitadas com a funcionalidade de minha própria visão, como o registro dos experimentos, nos ensaios, tanto por meio de filmagem quanto no rascunho das cenas, desenho dos mapeamentos para movimentação cênica, além de roteiros performativos.

Mas minhas ações no grupo também estão diretamente imbricadas pela função de audiodescritora. A construção da cena cotidianamente é atravessada por minhas palavras, quando solicitada, para descrever gestos, expressões, movimentos, objetos e seu manuseio, além da necessidade de realizar audiodescrições detalhadas das personagens no que diz respeito ao conjunto de características fisicalizadas pelo ator que são percebidas pela visão, como por exemplo: o figurino, os adereços e os objetos.

Este é o lugar onde minha fala se estabelece. Posso me posicionar enquanto arte educadora, partícipe e integrante desta comunidade.

Isto acontece porque o projeto cultural *De Olho No Lance* busca promover o acesso à arte e à cultura das pessoas deficientes visuais. Neste contexto, oferecemos oficinas nas diversas linguagens artísticas, promovemos passeios a museus, shows musicais, teatro e cinema com audiodescrição e assim formamos

⁶ Artivismo, nesse contexto, é um termo que está relacionado com a ação pedagógica engajada através da arte. Ou seja, um ativismo político e social por intermédio da produção artística engajada e consciente. Para Raposo (2015), mesmo que o termo seja um neologismo, ele consolida uma resposta dos artistas a uma necessidade social emergente, que se manifesta como intervenções poéticas e performativas com objetivo de provocar uma mudança ou resistência social e política.

grupos artísticos compostos exclusivamente de pessoas cegas, surdocegas e com baixa visão. O projeto se desenvolve em três grupos artísticos com música (Coral Olhos do Coração), teatro (Grupo Teatral No Escuro) e literatura (Grupo Poesia para Quem Ama). E ainda fazemos *Saraus de Arte Inclusiva* em que os grupos e artistas deficientes visuais se apresentam e estabelecem trocas com outros artistas locais.



De Olho No Lance Grupos artísticos

Funcionamos como uma comunidade de aprendizagem em artes, onde as decisões são tomadas de forma colegiada, numa relação de horizontalidade entre os membros dos grupos, voluntários e esta professora, que assume a função de direção artística e coordenação pedagógica do projeto.

Cada grupo artístico tem um representante que atua enquanto líder no grupo e mobilizador das ações em rede, tão necessárias aos processos criativos. Cada representante tem também a função de facilitar a comunicação entre os membros do grupo e organizar as demandas individuais para que os “projetos de vida”, nome dado aos processos artísticos individuais, possam ser acompanhados em sua realização por toda a comunidade.

Todos os espetáculos são produzidos coletivamente, numa teia de fazeres e trocas de experiências, nos quais os processos criativos se desencadeiam em *redes*. Nossos grupos se comunicam periodicamente e intercambiam saberes, experimentos, propostas, temas e questões norteadoras, alternando e compartilhando as diversas funções para fazer, conceber, criar e

incluir artisticamente seus membros e colaboradores em todas as escolhas e experimentações estéticas deste processo em modo continuum.

Preciso ainda, no contexto desta pesquisa, salientar que devido ao profundo respeito que tenho pelo lema: “Nada sobre nós sem nós”, escolhi complementar o texto escrito com recortes de falas em áudio, além de indicações de materiais em outros formatos de mídia complementares que estão disponibilizados via QR Code ao longo dessa dissertação. O cuidado em explicitar as várias vozes que atravessam a pesquisa e compõem esse texto é resultado das profundas reflexões trazidas pelo professor Graça Veloso, ao discutir sobre os lugares de fala e os lugares de privilégios. Veloso (2022), ao problematizar as relações de subalternização de corpos e grupos sociais, afirma que:

“No campo das individualidades, se falo de diferenças, estou implicitamente afirmando igualdades. Ora, sabemos que não existe uma única pessoa igual a outra.” VELOSO, Jorge Graça. LUGARES DE FALA, LUGARES DE PRIVILÉGIOS: REFLEXÕES ETNOCENOLÓGICAS SOBRE COLONIALIDADES ESTRUTURAI E ESPETACULARIDADES DE RESISTÊNCIA... In: Anais do Encontro Nacional de Etnocologia: Espetacularidades, Corpos, Afetos e Perceptos. Anais...Brasília(DF) Online, 2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/IIIencontronacionaldeetnocologia/439459-LUGARES-DE-FALA-LUGARES-DE-PRIVILEGIOS--REFLEXOES-ETNOCENOLOGICAS-SOBRE-COLONIALIDADES-ESTRUTURAI-E-ESPETACULAR>. Acesso em: 05/10/2023

Partindo do reconhecimento de que não existe igualdade entre os seres humanos, foi preciso delinear estratégias para que no fluir do texto, as várias vozes dos sujeitos da pesquisa pudessem participar em equidade do discurso. Por este motivo, acontecerá uma alternância premeditada do uso da primeira pessoa verbal. Onde o texto estiver se referindo às minhas próprias impressões, questionamentos e considerações individuais, farei o uso da 1ª pessoa do singular, ressaltando que minhas opiniões não devem, *a priori*, levar a quaisquer universalizações do entendimento daquilo que se refere à *práxis* artística das pessoas com deficiência. Conseqüentemente, as ações pedagógicas aqui descritas não devem ser reproduzidas sem levar em consideração a singularidade humana.

Onde o texto fizer referência às conclusões do grupo, às impressões gerais, que resumem apontamentos de todos os participantes, ou em outros momentos em que se fizer presente uma voz coletiva, utilizarei a 1ª pessoa do plural.

Na alternância de vozes que constrói a tessitura deste texto, estabeleço as conexões entre a prática e a sistematização da experiência, elaborando uma proposta artístico-pedagógica que só se formaliza com o entrecortar de discursos, nos depoimentos que descortinam uma construção de saberes coletivos e comunitários. A fala de cada participante, somada à minha própria voz, traz para esta dissertação uma roupagem diferenciada, numa colcha de retalhos onde os depoimentos, recortes de pensamentos expressos durante a realização e avaliação das oficinas, formam uma tecelagem de procedimentos que estruturam, modelam e tornam os resultados criativos em produtos estéticos compartilháveis.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1. Deficiência

Segundo Diniz: “Deficiência é um conceito complexo que reconhece o corpo com lesão, mas que também denuncia a estrutura social que oprime a pessoa deficiente” (2007, p.9). Os processos de exclusão, silenciamento e marginalidade pelos quais as pessoas com deficiência sofrem cotidianamente, mesmo diante de todo o aparato legal que deveria garantir uma sociedade inclusiva, demonstram que estamos diante de um tema amplo e complexo.

A legislação brasileira incorpora, em diferentes leis e decretos, simultaneamente diversas nomenclaturas que estão vinculadas a conceitos e ideais sobre a deficiência, divergentes e contraditórios entre si. Para ilustrar esta profusão de termos que estão presentes nas normativas brasileiras, basta observar que na nossa constituição federal aparecem, simultaneamente, os termos: “portador de deficiência”, “pessoa portadora de deficiência”, “pessoa/servidor com deficiência” e “pessoa/servidor deficiente”.

No sistema educacional utilizado para gerir os estudantes das escolas públicas do Distrito Federal ainda é utilizada a sigla ANEE, que significa “aluno com necessidade escolar especial ou especializada”. Mas em alguns documentos presentes no secretariado escolar comumente é utilizado o termo PNE, que significa “portador de necessidade especial”.

Na linguagem cotidiana, termos como “portador de deficiência”, “deficiente”, “excepcional” ou “especial” convivem com terminologias ainda mais pejorativas, tais como “aleijado”, “manco”, “retardado” ou “ceguinho”. Informalmente, as pessoas vinculam a percepção de corpo e de sujeito às concepções de eficiência e capacidade, que estão intrinsecamente interligadas à normatividade e funcionalidade dos órgãos (modelo médico da deficiência). Mas que também dizem respeito ao capacitismo estrutural da sociedade brasileira.

Segundo o artista e militante Vitor di Marco (2020):

Capacitismo é a opressão e o preconceito contra pessoas que possuem algum tipo de deficiência, o tecido de conceitos que envolve todos que compõem o corpo social. Ele parte da premissa da capacidade, da sujeição dos corpos deficientes em razão dos sem deficiência. Acredita que a corporalidade tange à normalidade, a métrica, já o capacitismo não aceita um corpo que produza algo fora do momento ou que não produza o que creditam como valor. Ele nega a pluralidade de gestos e de não gestos, sufoca o desejo, mata a vontade e retira, assim, a autonomia dos sujeitos que são lidos como deficientes. (MARCO, 2020, p.18)

A estratificação dos seres humanos segundo suas capacidades, ou em outras palavras, a qualificação dos sujeitos a partir das suas eficiências tem norteado os comportamentos e atitudes socialmente constituídos pela maior parte da sociedade. O paradigma social que muitas vezes se expressa na ideia de competitividade, nas premissas de produtividade, nos *rankings*, concursos e competições, no qual o binômio melhor/pior se estabelece é um dos exemplos vivos de como o capacitismo afeta as nossas vidas. Ainda que novos paradigmas tenham surgido, principalmente aqueles vinculados à compreensão dos privilégios sociais e das singularidades humanas, a barreira atitudinal ainda vigora como o principal empecilho para que a nossa realidade seja a de uma sociedade inclusiva, efetivamente acolhedora à diversidade humana em suas especificidades.

Disto resulta esta confusão na utilização dos termos, frequentemente associados à busca pelo *politicamente correto*. A escolha da terminologia a ser utilizada pelos educadores, artistas e agentes culturais, por todo o contexto aqui delineado, necessita passar pela tomada de consciência sobre os aspectos históricos envolvidos no uso de cada nomenclatura. É preciso compreender que a deficiência, enquanto fenômeno, possui um aspecto cultural e histórico, o que faz com que o conceito da deficiência se transforme numa construção social.

José Tonezzi inicia suas reflexões sobre a cena contaminada com o capítulo introdutório “nomear e punir”, no qual ele diz que:

assim, a percepção de seres extraordinariamente alterados, sobretudo corporalmente, gerou por muito tempo um questionamento de caráter jurídico-religioso, em que se pretendeu até mesmo a sua exclusão do cotidiano social, fosse pela eliminação ou pelo isolamento, relacionando-os, por vezes, ao sobrenatural, àquilo que não se explica senão pela intervenção de forças desconhecidas (TONEZZI, 2011, p.3).

A Convenção Sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência reconhece que:

a deficiência é um conceito em evolução e que a deficiência resulta da interação entre pessoas com deficiência e as barreiras devidas às atitudes e ao ambiente que impedem a plena e efetiva participação dessas pessoas na sociedade em igualdade de oportunidades com as demais pessoas (Decreto n. 6.949, de 25 de agosto de 2009. Preâmbulo, letra “e”).

Na Lei Brasileira de Inclusão – LBI (também conhecida como Estatuto da Pessoa com Deficiência):

Art.2º Considera-se pessoa com deficiência aquela que tem impedimento de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, o qual, em interação com uma ou mais barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas (Lei n. 13.146, de 6 de julho de 2015, art. 2º.).

Considerando os conceitos que atualmente estão presentes na legislação brasileira, que partem do modelo social da deficiência, podemos alavancar o debate acerca da deficiência para uma compreensão dela enquanto característica de singularidade humana.

Nesse momento do discurso, faz-se necessário o reconhecimento de meu próprio lugar de fala e de privilégios, visto que sou uma mulher branca, cisgênero, heterossexual, adulta, de classe média e principalmente uma pessoa sem deficiência. O fato de que eu enxergo conforme as prerrogativas médicas de funcionamento do olho humano, mesmo que eu utilize para isto óculos ou lentes de contato, me colocam diante do limiar em que preciso se posicionar enquanto arte-educadora, mas não posso falar em nome das pessoas cegas ou com baixa visão com as quais convivo, mesmo que a intimidade entre nós tenha estabelecido a confiança necessária para que os processos criativos aconteçam num espaço de liberdade e desvelamento de si mesmo, que transparece pela escolha dos componentes do grupo, nossos atuantes⁷, por basear a criação das cenas em seus próprios relatos biográficos.

⁷ Atuante é o nome dado aos participantes do processo criativo relatado nessa pesquisa. Ele se refere tanto àqueles que atuam enquanto atores/atrizes, encenando os audiodramas, quanto aos

Na compreensão desse limiar no qual me encontro enquanto pesquisadora é que fiz a escolha de meus referenciais teóricos, referendando-me majoritariamente em autores com deficiência. A respeito da compreensão da deficiência enquanto experiência, Teixeira reflete:

A deficiência passa a ser reconhecida como um fenômeno passível de ocorrer a todos os indivíduos. Ou seja, em algum momento todos os indivíduos viverão experiências envolvendo a deficiência, sejam elas adquiridas no decorrer da vida, provocadas de forma aleatória ou no convívio com outras pessoas (2021, p. 38).

Sobre a experiência da deficiência, Marco ainda comenta:

Quando não vemos a deficiência como parte da pessoa, caímos na busca de entender o que é aquilo. Se separa a pessoa da deficiência como se a deficiência fosse um outro corpo, algo que possui o sujeito, quando, não. A deficiência compõe o sujeito da mesma forma que o sujeito compõe a deficiência. Ela não é algo material que possa ser comprado. Este imaginário da deficiência como parte de algo conversa com a realidade de que pessoas com deficiência sempre estiveram à parte de algo. (MARCO, 2020, p.24-25)

A deficiência é uma característica que participa da construção do sujeito. Mas o sujeito permanece íntegro, inteiro e completo. A pessoa é uma pessoa inteira, mesmo que seus órgãos não funcionem da mesma maneira que os órgãos de outras pessoas, porque a premissa é a de que todos os seres humanos são diferentes entre si. Quando o paradigma da diferença se sobrepõe ao pensamento da igualdade entre os seres humanos, que padroniza os corpos e comportamentos, a concepção da deficiência muda. E, conseqüentemente, a percepção das capacidades, eficiências e limitações também se transforma. As mudanças neste pensamento são reflexo dos movimentos sociais das pessoas com deficiência. A este respeito, Teixeira coloca:

As organizações sociais, Associações de Pais e Educadores, as organizações comunitárias, não governamentais e ativistas, contribuíram para um redimensionamento sobre a deficiência enquanto lugar de reivindicação e de saber. A experiência do corpo alcançou a dimensão política e confrontou o corpo ideologizado pela sociedade. Os processos de luta, organização de leis e mudanças arquitetônicas envolvidos neste processo, provocaram reações que, de certo modo,

sonoplastas que criam os ambientes sonoros, que formam as camadas de sons que permeiam as cenas, os músicos que compuseram as músicas-tema para os audiodramas, veiculados em formato radiofônico, além dos *rappers* que compuseram as canções que permeiam o espetáculo "Papo de Cego", que foi formado pela junção dos vários audiodramas, as 'novelas para escutar' no formato cênico (espetacularizado como espetáculo teatral -para espaços teatrais ou como intervenção artística no ambiente urbano).

obrigaram a sociedade a repensar a própria condição de corpo cristalizada em nosso tempo. (TEIXEIRA, 2021, p.45)

É preciso reconhecer uma infinidade de discursos e pensamentos que corroboram com um novo entendimento da deficiência a partir da experiência individual, portanto única e intransponível, de cada pessoa. Compreendo, assim, a ideia da singularidade como conceito que substitui a diferença. Porque a diferença pressupõe que existam seres humanos iguais, mas a singularidade reconhece a diferença entre todos os seres humanos. Partindo desta compreensão da singularidade, compreendo que cada ser humano é único e assim, as comparações e as padronizações perdem sentido e significado. Qualquer comparativo entre um ser humano e o outro passa a não ser mais possível, porque reconheço que todos somos seres humanos únicos, singulares. A conclusão resultante em minha compreensão de deficiência/sociedade é de que vivemos numa sociedade humana potencialmente diversa e onde aquilo que se nomeia enquanto diferença (característica, necessidade ou especificidade) deve ser respeitada, reconhecida e assimilada enquanto aspecto de singularidade.

Veloso (2022) coloca que a percepção das individualidades a partir da singularidade humana nos permite modificar as relações entre o “eu” e o “outro”. Segundo o autor, “pela noção de singular, desaparece a possibilidade de subalternização pela diferença, tão utilizada historicamente para as práticas colonialistas”.

Se a deficiência for compreendida como limitante das capacidades, ela facilmente pode ser tomada enquanto característica de desumanização dos sujeitos. Goffman (1963) desenvolveu a teoria do estigma social, segundo a qual o estigma carrega um conjunto de ideias pelas quais acreditamos que alguém não é completamente humano, produzindo uma ideologia que possa explicar os processos de inferiorização e discriminação dos estigmatizados. Nesse sentido, o autor coloca que:

“Uma vez que tanto o estigmatizado quanto nós, os normais, nos introduzimos nas situações sociais mistas, é compreensível que nem todas as coisas caminhem suavemente. Provavelmente tentaremos proceder como se, de fato, esse indivíduo correspondesse inteiramente a um dos tipos de pessoas que nos são naturalmente acessíveis em tal situação, quer isto signifique tratá-lo como se ele

fosse alguém melhor do que achamos que seja, ou alguém pior do que ele provavelmente é.” GOFFMAN, Erving. Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4ª ed. Rio de Janeiro, 2021

Em outras palavras, Goffman antecipava a discussão sobre o capacitismo estrutural da sociedade, que transparece na dicotomia herói/coitado tão presente nas maneiras pelas quais as pessoas com deficiência são compreendidas e retratadas. Sobre a equivalência dessa mesma dicotomia, no sentido da eficiência/capacidade X deficiência/limitação nas artes, Albright pondera que no universo da dança profissional ainda prevalece o pensamento que equaciona capacidade física com qualidade estética. Assim, a pessoa com uma deficiência visível ainda permanece como uma antítese cultural do corpo saudável e em forma. Para lidar com o adjetivo ‘deficiente’, Albright propõe que a palavra deficiência possa ser escrita de/eficiência. Albright (1997) nos explica:

“Eu cunhei esta nova escrita para enxergar o precipício intelectual implícito nesta palavra. A barra, para mim, nega o conforto de um estereótipo. É um símbolo que marca um barranco íngreme, obrigando o leitor a dar uma parada repentina e respirar fundo pelo medo de escorregar nele. Funciona também como um espelho que reflete a face de alguém quando a sua boca tenta pronunciar o estado o outro lado do marcador. Diga: De/eficiência. (...) a palavra deficiente se entala na minha garganta. Em nossa cultura, corpos deficientes marcam tão insistentemente a fragilidade da saúde, da beleza e da autonomia que muitas pessoas experimentam uma reação física distinta quando encontram alguém com deficiência.” ALBRIGHT, Ann Cooper. Movendo-se através da diferença: dança e deficiência. Revista Cena, n. 12, 2013.

O entendimento da deficiência, já desvinculado do viés estritamente físico, biológico e médico, apontado pelo modelo social da deficiência, começa a sofrer novas fricções e rupturas mais recentemente com o modelo histórico-cultural da deficiência. Muitas terminologias surgiram para atender esta busca incessante de alocar nomes e conceitos que permitam que a deficiência possa ser percebida enquanto relacional com os contextos vividos, como uma experiência de vida. Débora Marques Gomes, no vídeo produzido pelo Laboratório de Educação Inclusiva da UDESC, nos informa que, apesar da sua cegueira, em muitos momentos ela não percebe a si mesma como mulher cega, já que a cegueira não modifica sua maneira de viver e atuar no mundo. Ela exemplifica que a cegueira somente ‘grita’ quando, ao locomover-se em espaços que ela identifica como ‘não acolhedores’, ela se depara com a falta do piso tátil ou obstáculos no trajeto. À sua maneira, três mulheres com deficiência ao longo

do vídeo comparam os modelos de deficiência e as barreiras de acessibilidade com a sua própria experiência.



A deficiência a partir da experiência

Deficiência Visual

Inicialmente é necessário compreender que as pessoas com deficiência visual apresentar diversas alterações no funcionamento da visão. E para melhor compreender essas diferentes nuances da percepção visual que acontecem mesmo nas pessoas cegas, é importante, no primeiro momento, conhecer minimamente o funcionamento da visão e seus órgãos.

O olho humano é um órgão complexo que funciona através de um processo de captação e transmissão de informações visuais ao cérebro. Diferentes estruturas do olho trabalham em conjunto para permitir que o olho detecte a luz e crie a experiência visual. Segundo o livro "Anatomia e Fisiologia Humana" de Elaine N. Marieb e Katja Hoehn, a luz entra no olho através da córnea, que é responsável por refratar a luz e ajudar a focá-la na retina. A pupila e a íris ajudam a controlar a quantidade de luz que entra no olho, com a pupila se dilatando ou contraindo de acordo com as condições de luz. O cristalino, que fica atrás da pupila, também ajuda a focar a luz na retina.

A retina é composta por células sensíveis à luz chamadas de fotorreceptores, que convertem a luz em impulsos elétricos que são transmitidos ao cérebro através do nervo óptico. Existem dois tipos de fotorreceptores na retina: cones e bastonetes. Os cones são responsáveis pela visão em cores e funcionam melhor em condições de luz brilhante, enquanto os bastonetes são responsáveis pela visão em baixa luminosidade e não detectam cores.

O processo de visão começa quando a luz entra no olho através da córnea e é refratada em direção à lente, que ajuda a focar a luz na retina. A retina é uma camada de tecido sensível à luz na parte de trás do olho, que contém duas principais categorias de células fotorreceptoras: os cones e bastonetes.

Os cones são células fotorreceptoras sensíveis a cores que nos permitem perceber detalhes finos e cores em situações de iluminação adequada. Os bastonetes, por outro lado, são células fotorreceptoras mais sensíveis a luz, que nos permitem ver com pouca iluminação, mas não perceber cores. A pupila, o anel muscular que controla a quantidade de luz que entra no olho, se ajusta para deixar mais ou menos luz entrar e assim controlar a quantidade de energia luminosa que atinge a retina.

A informação visual gerada pelas células fotorreceptoras é enviada do olho ao cérebro através do nervo óptico, onde é processada em áreas visuais primárias e secundárias. O processamento de informação visual envolve a integração de sinais dos fotorreceptores, a codificação de cores, a análise de padrões, e a criação de imagens tridimensionais.

O cérebro é responsável por processar as informações visuais recebidas do olho e criar a experiência visual. Ele interpreta os impulsos elétricos recebidos do nervo óptico e cria a percepção de forma, cor, movimento e profundidade.

A partir do entendimento de que a visão humana compreende o funcionamento de um conjunto de órgãos que irão permitir a percepção da cor, da forma, do movimento e da profundidade, podemos ilustrar com mais facilidades os tipos de deficiência visual, inferindo desde o princípio que cada pessoa terá a sua própria experiência de cegueira ou baixa visão.

Cegueira e Baixa Visão

Conforme a legislação vigente no nosso país, a cegueira e a baixa visão são determinadas segundo os critérios legais:

“Cegueira: na qual a acuidade visual é menor ou igual a 0,05 no melhor olho com a melhor correção óptica; a baixa visão, que significa acuidade visual entre 0,3 e 0,05 no melhor olho e com a melhor correção óptica; os casos nos quais a somatória da medida do campo visual em ambos os olhos for igual ou menor que 60; ou a ocorrência simultânea de quaisquer das condições anteriores.” BRASIL, 2015, p.6

Entretanto, pessoas cegas e com baixa visão relatam diferentes percepções visuais, ou formas de ver mundo bastante diversas e contrastantes. Além disso, essas pessoas ao longo da vida vivenciam momentos, fases e períodos em que sua percepção e acuidade visual se modificam temporariamente. Há pessoas cegas que identificam ambientes luminosos ou reconhecem a passagem do tempo através da luminosidade, mesmo que esta não seja perceptível pelas suas próprias córnea e retina.

As pessoas com baixa visão podem apresentar a percepção de cores, e para facilitar o acesso às imagens, podemos nos utilizar do contraste que lhe for mais conveniente. Elas frequentemente realizam aquilo que corriqueiramente chamamos de acomodação visual, que significa movimentar todo o corpo (cabeça, tronco e pescoço) para conseguir perceber com mais clareza objetos em seu campo visual. Algumas pessoas terão maior ou menor sensibilidade aos contrastes de cores. E essas cores variam de um indivíduo a outro, além de não necessariamente serem percebidas conforme o espectro luminoso padrão.

Tanto pessoas cegas quanto pessoas com baixa visão necessitam, muitas vezes, de adaptação da iluminação para maior conforto ocular. Também a utilização de tecnologias assistivas impacta profundamente em sua qualidade de vida. Isso significa que há todo um campo de estudo, particularmente relacionado à área de Educação Visual, que se propõe a analisar e parametrizar as melhores estratégias para garantir às pessoas cegas e com baixa visão o pleno atendimento às suas especificidades.

Mianes (2021) constrói o artigo “Deficiência visual: olhares e possibilidades” a partir da pergunta: “quais representações para além das clínicas podem caracterizar as pessoas com deficiência visual? Como ‘ver o mundo de outros modos’ pode atuar nesses processos?” Neste artigo, o autor nos conduz a um novo paradigma, quando coloca que:

“A cegueira não é algo nem pior nem melhor em si mesma, pois possibilita outras formas de pensar, de sentir e de se relacionar com o mundo para além daquilo que pode enxergar. Faz a diferenciação importante entre a atribuição física de enxergar e o ato subjetivo de “ver”, que não, necessariamente, estão ligados entre si. (...) Cada sujeito, dentro de seus contextos e de suas possibilidades, pode “recriar outro mundo”, sem o sentido da visão.” MIANES, Felipe Leão Mianes. Revista Momento. 2021.

As pessoas com baixa visão, serão mais ou menos capazes de utilizar a plenitude de sua acuidade visual com maior ou menor destreza, conforme as tecnologias assistivas disponíveis, que vão desde o uso de lupas, suportes inclinados, luminárias, óculos escuros, lentes e óculos, dentre outras tantas possibilidades. Para as pessoas cegas, é bastante comum o uso de outros recursos de acessibilidade (e suas tecnologias assistivas), como os leitores de tela, o uso de aplicativos, bengalas com geolocalização em tempo real, óculos com reconhecimento facial, dentre outros tantos recursos tecnológicos disponíveis na atualidade.

Portanto, faz-se nos imprescindível o reconhecimento de alguns dos principais mitos associados à deficiência visual para reconhecer cada pessoa em sua individualidade, respeitando suas potências e fragilidades. Um dos principais mitos associados à deficiência visual, está a ideia equivocada de que a ausência da visão produz em consequência uma audição aprimorada e uma maior percepção tátil e sinestésica. O imaginário popular frequentemente vincula a cegueira a uma maior habilidade musical ou talento musical. A este respeito, a arte-educadora Marlíria Flávia discorre, associando com exemplos práticos, a lei da compensação, que permeia o senso comum com a falsa convicção de que a cegueira/baixa visão faça desenvolver, supostamente, uma exacerbação dos outros sentidos. Flávia (2022) analisa alguns dos comportamentos que podem refletir a chamada “lei da compensação”:

“1. Deficiência visual como inferioridade, incapacidade: Exemplo 1: uma pessoa cega entra num restaurante com acompanhante vidente. O garçom aproxima-se para anotar os pedidos. Entretanto, não se dirige ao cego, somente conversa com o vidente. (...) 2. Deficiência visual como dom da vidência, a exacerbação dos outros sentidos: Exemplo 1: um vidente, se referindo a pessoa com deficiência visual, diz que ele tem uma percepção muito maior do que a nossa!” FLÁVIA,

Marliria. Corpo tátil em busca da expressividade. São Paulo: Giostri, 2022 (p.35)

Edgar Jacques, a respeito do ator cego, defende a ideia de que todo “corpo cego é cênico”. Durante o processo criativo “Novelas para Escutar”, ele esteve em Brasília para realizar uma oficina com os atuantes do Grupo Teatral No Escuro, como parte do planejamento artístico-pedagógico da pesquisa, e sua oficina foi intitulada: “Corpo Cego cênico em cena”. O objetivo de sua oficina, conforme o convite divulgado ao público: “Nesta oficina, se buscará propor que o corpo cego pode ser tão artístico e cênico quanto o corpo vidente, sem que para isso se precise negar aquilo que o compõe. O corpo cego, bem como o vidente, deve ter ciência de como se está posicionado e de que maneira esse posicionamento revela sua expressividade. Tal expressividade, no entanto, estará embasada em referências diversas, ou seja, não fundamentadas na capacidade de funcionamento dos olhos.”



Corpo cego cênico em cena

2.2. Acessibilidade Cultural

O movimento de luta pelos direitos das pessoas com deficiência conseguiu alavancar marcos legais de extrema importância para a inclusão social das pessoas com deficiência, promovendo um processo histórico de conquista de direitos em busca da cidadania e acessibilidade plenas.

No Brasil, esses direitos foram surgindo aos poucos, sendo moldados e redimensionados tanto como consequência dos movimentos sociais em nível internacional quanto pelas pressões exercidas internamente, fruto dos movimentos de luta pelos direitos das pessoas com deficiência, realizados pelas

diversas associações, entidades e fundações que surgiram com o objetivo de promover a inclusão social e a cidadania plena desta minoria social.

Art.42. A pessoa com deficiência tem direito à cultura, ao esporte, ao turismo e lazer em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, sendo-lhe garantido o acesso:

I - a bens culturais em formato acessível

II – a programas de televisão, cinema, teatro e outras atividades culturais e desportivas em formato acessível; e [...]

Art.43. O poder público deve promover a participação da pessoa com deficiência em atividades artísticas, intelectuais, culturais, esportivas e recreativas, com vistas ao seu protagonismo (Lei n. 13.146, de 6 de julho de 2015, arts. 42º e 43).

Considerando este trecho da LBI, percebe-se que está assegurado, por força da lei, à todas as pessoas com deficiência: tanto o acesso às artes e bens culturais quanto sua participação ativa na produção e disseminação destes. Estes artigos são bastante elucidativos sobre a obrigatoriedade de disponibilizar todos os recursos necessários para garantir a acessibilidade total em toda e quaisquer manifestação artística e cultural no território brasileiro. Mas ainda não percebemos, enquanto sociedade, a aplicação deste dispositivo legal em toda a sua amplitude.

Conforme a Prof. Dra. Lívia Motta: “frequentar teatros, cinemas e outros espaços culturais ainda é uma atividade pouco comum entre as pessoas com deficiência, principalmente, devido à falta de acessibilidade, ao desconhecimento sobre recursos de tecnologia assistiva e acessibilidade comunicacional” (MOTTA, 2012, p.1).

A acessibilidade de um espaço cultural necessita romper com diversas barreiras existentes para as pessoas com deficiência, mesmo diante deste arcabouço legal, pois uma das principais barreiras para o acesso cultural e artístico ainda advém de um complexo de barreiras atitudinais. Nelas, os preconceitos velados e o capacitismo imperam em comportamentos que promovem uma espécie de segregação cultural. Espaços, festivais, editais de fomento cultural e entes culturais ainda imprimem, na prática cotidiana, uma separação entre artistas com e sem deficiência. Muitas vezes, os artistas com deficiência ainda são tratados como “coitados” ou “heróis”.

A acessibilidade cultural compreende “um conjunto de adequações, medidas e atitudes que visam proporcionar bem-estar, acolhimento e acesso a fruição cultural para pessoas com deficiência beneficiando públicos diversos” (SARRAF, 2018, p.25), e isto significa que promover acessibilidade não somente interessa às pessoas com deficiência, mas toda a sociedade, que também será beneficiada com suas benesses.

A ideia de uma acessibilidade total parte do conceito básico de ‘Desenho Universal’ como parâmetro para o desenvolvimento de medidas que garantam o acesso para todos os públicos nos espaços e nas ações culturais, o que compreende adequações físicas e estruturais nos espaços, adequações comunicacionais, adequações atitudinais, além da criação de novas estratégias de formação de plateia que atendam todas as pessoas, independentemente de suas características pessoais, o que inclui as aptidões sensoriais e intelectuais, o corpo e a mobilidade, as idades e quaisquer outros indicativos de singularidade humana.

Capacitismo nas artes da cena

O corpo com deficiência já se verbaliza (pronuncia) na sociedade. E não pode mais ser assistencializado do ponto de vista do que ele tem para dizer ao mundo. Pessoas com deficiência vivenciam em seus modos de ser e existir no mundo, uma série de barreiras estruturais e condicionantes do funcionamento social. A estrutura macrossocial vivenciada pela pessoa com deficiência permeia e atravessa todas as relações através das quais essas pessoas têm acesso às artes e cultura. Tanto no que se refere à fruição artística da pessoa com deficiência nas diferentes linguagens e universos da arte, quanto no que diz respeito à formação artística do artista com deficiência e sua atuação no mercado cultural.

Para tratar da presença do artista com deficiência no mercado de trabalho, da representatividade dos artistas com deficiência visual na cena contemporânea e das consequências de sua presença é necessário, para início de conversa, uma reflexão mais aprofundada sobre como o capacitismo afeta as

minhas próprias relações enquanto arte educadora e pesquisadora diante dos atuantes dessa pesquisa. Reconheço que vivencio diariamente a busca por uma relação mais horizontalizada com meus estudantes, em que seus saberes, experiências e modos de viver possam ser reconhecidos e potencializados. Mas como educadora, eu ainda oscilo entre o desejo de proteger demais e o desejo de construir autonomia nos meus estudantes. Tanto pelo capacitismo estrutural que também me atravessa enquanto ente e agente social, quanto pelas relações de afeto que se estabelecem no convívio diário com este grupo de pessoas. É necessário pontuar, nesse sentido, que, apesar do meu cuidado, esses corpos não precisam aprender a “atuar”, “improvisar” ou “performar”, porque já improvisam, atuam e performam na sociedade. Seus corpos já são espetacularizados socialmente através dos séculos.

O capacitismo estrutural da sociedade também ecoa nas artes da cena. Em resposta, diversos artistas/autores/pesquisadores com deficiência desenvolveram terminologias e conceitos próprios, que pudessem subsidiar suas práxis e corroborar com uma nova compreensão da deficiência, especificamente no contexto das artes da cena.

Oliveira (2019, p.23), performer e doutor em artes cênicas, utiliza-se do termo “corpos diferenciados”, o que ele explica se tratar de:

“uma tentativa de sair de qualquer resquício que seja vilipendioso, visto que se expande para a reafirmação da diferença e não apenas da deficiência, pois ao seguir por uma abordagem fisiológica e fenomenológica se percebe que todos os corpos são deficientes porque são finitos e pela perspectiva ontológica o ser humano é deficiente em virtude de que vive para fugir de sua finitude existencial.”
OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. Subjetividade em performance: corpo, diferença e ativismo. Curitiba: CRV, 2019

Felipe Oliveira coloca que o termo “corpos diferenciados” não acolhe nem o modelo médico nem o modelo social da deficiência. Sua acepção de corpos diferenciados surge de sua própria experiência enquanto performer e ativista com deficiência, no caso, um dançarino com amiotrofia muscular espinhal (AME). Ele compreende que a performance tem como uma de suas características estéticas a presença de diferentes tipos de corpos em cena, inclusive os corpos diferenciados, porque se diferencia de algumas categorias das artes da cena que cultuam corpos que poderiam ser considerados ‘perfeitos’

ou dotados de 'habilidades virtuosas', como por exemplo o balé clássico. E a partir disso, o performer, assumiria o papel de artista ao se rebelar contra o processo de exclusão do artista com corpo diferenciado. Ele analisa que a presença de artistas/performers com corpos diferenciados exige mudanças que desestruturam as definições artísticas e estéticas. A diferença em cena rompe com a rigidez dos padrões estabelecidos e desconstrói as dualidades e oposições a exemplo da deficiência X eficiência.

No entanto, ele faz a ressalva de que o artista com corpo diferenciado deve se contrapor ao papel de vítima. É necessário a ele aprender a desenvolver, em suas performances, um impulso de resistência às expectativas normativas. Para além do rompimento com as padronizações estéticas existentes, cabe ao artista com deficiência, manter uma recusa ativa e consciente de se enquadrar no *mainstream* da exploração, subordinação e vitimização da deficiência. Para que isto aconteça, ele pondera que os processos de criação e manifestações cênicas não podem ter cunho assistencialista, protecionista e/ou pseudoinclusivos.

Para garantir o protagonismo dos artistas com deficiência, faz-se necessária, além da mudança nos processos, mecanismos e procedimentos utilizados nos processos de criação das cenas, também uma mudança estrutural nos processos de curadoria, bem como na circulação dos produtos artísticos e estéticos produzidos por esses mesmos artistas.

Nicole Somera pesquisou sobre a trajetória educacional e artística de grupos de artistas com deficiência no Brasil, abordando questões referentes à sua inserção como consumidores e produtores de arte. A respeito da atuação desses grupos no campo da arte, Somera (2019, p.112) pontua que:

“Esses grupos atuam no que chamamos de um **subcampo**, que seria uma esfera social menor que um campo em si. Aquele sobre o qual falamos surge da intersecção do campo artístico e do campo das iniciativas de inclusão social da pessoa com deficiência. (...) Assim, o capital indicado para a inserção de qualquer pessoa naquele circuito é o da deficiência e fazer algo de cunho artístico. Sendo este um subcampo bastante democrático para a pessoa com deficiência, embroa o poder simbólico nele envolvido ainda se concentre em outros indivíduos. (...) Porém, quando saem deste subcampo de intersecção entre arte e deficiência, esses mesmos grupos e especialmente seus integrantes com deficiência enfrentam grandes dificuldades.”

(SOMERA, Nicole. O artista com deficiência no Brasil, Curitiba: Apris, 2019)

Somera relata que uma das dificuldades enfrentadas pelas pessoas com deficiência de se inserirem no campo artístico é derivada do capital cultural adquirido por eles durante sua trajetória de vida, que está intimamente relacionado à sua condição social. A falta de acessibilidade tanto para fruir quanto para produzir arte se estabelece como um complexo paradoxo para a presença dos artistas com deficiência nas artes da cena.

O bailarino e pesquisador da dança Edu O. nos coloca sobre este assunto (2020, p.50) que:

“No Brasil, de maneira geral, são poucos os artistas que vivem de sua arte, no caso específico do artista com deficiência o quadro se agrava ainda mais. São sempre os mesmos poucos que conseguem circular. Quando muito, como visto anteriormente, ainda somos relegados aos espaços exclusivamente inclusivos, como se nosso trabalho falasse apenas sobre deficiência, acessibilidade, inclusão/exclusão.”
(CARMO, Edu O. Figuras pós-abissais em espaços demarcados pela bipedia compulsória na dança. Ephemera Journal, vol.3, 2020)

Estela Lapponi nomeia o chamado ‘subcampo’ de Somera, que foi descrito também pelo Edu O. de “cercadinho/puxadinho da inclusão”. Sobre esse espaço que territorializa e delimita a presença do artista com deficiência no mercado da arte, Lapponi fez o Manifesto anti-inclusão e defende a presença do que denomina de “corpo intruso” nas artes da cena.



Manifesto anti-inclusão

Conforme Lapponi (2023, p.98):

“A condição inclusiva” que designa o trabalho artístico de nós, DEF’s, em vez de nos visibilizar enquanto artistas, nos coloca no que eu chamo de “puxadinho da inclusão”. Aquele cantinho mal ajambrado, que chamam de “especial”, em que somente ali poderemos existir, mas que ninguém quer ver, porque ninguém considera Arte.” LAPPONI, Estela. *Corpo intruso: uma investigação cênica, visual e conceitual*. São Paulo: Casa de Zuleika, 2023.

Quanto às barreiras enfrentadas pelos artistas com deficiência, Edu O. complementa o cenário ao comentar que: “No caso dos artistas com deficiência, a invisibilidade do “outro lado da linha” se apresenta materializada, por exemplo, na falta de estrutura acessível nos espaços cênicos, coxias, camarins e palcos.” CARMO (2020, p.56). Sua fala demonstra como os corpos não hegemônicos⁸ enfrentam inúmeras barreiras para assumir uma posição de protagonismo artístico nos espaços culturais. Por via de regra, falta ainda na grande maioria dos espaços culturais brasileiros, acessibilidade arquitetônica para o artista. Mesmo quando as estruturas prediais já foram modificadas para permitir que a pessoa com deficiência transite minimamente pelo espaço e ocupe lugar delimitado na plateia, as mesmas estruturas ainda impedem que artistas com deficiências possam subir ao palco, utilizar os camarins, dentre outras necessidades. O acesso às artes para as pessoas com deficiência ainda tende vertiginosamente para lhes permitir somente a fruição, limitando-lhes as possibilidades de criar, de atuar profissionalmente nas artes. Segundo Lapponi (2023):

“O Capacitismo está na estrutura do sistema que vivemos desde muito tempo, e assim edificou noções de quais corpos são possíveis de existência. E na Arte não é diferente. Mesmo, hoje, com as nossas presenças mais e mais nos espaços de cultura, ainda somos poucos os que conseguem furar a bolha da “arte inclusiva” ou da “arte de botar pra dentro”. LAPPONI, Estela. *Corpo Intruso*. São Paulo.2023, p.42.

Edgar Jacques, a respeito do mercado para atores com deficiência visual, traz à tona o fenômeno chamado *cripface*, que acontece quando um ator

⁸ Corpo não-hegemônico é uma terminologia proposta pelo artista (dançarino) e pesquisador Alexandre Américo para nomear todo um contingente de possibilidades corpóreas que não correspondem aos padrões estéticos de beleza na dança e na sociedade. No caso, além das pessoas com deficiência, também são corpos e corpos não hegemônicos/as também as pessoas consideradas fora do padrão normativo tanto em relação à sexualidade, às normas de corpo saudável (magro e forte), raça e outras tantas normativas que padronizam os corpos, tornando outras corporeidades em minoritárias diante da regra normativa geral.

vidente é convocado a representar até mesmo uma personagem cega. Numa entrevista concedida para a rádio Espaço Homem, em 2019, ele relata sua trajetória artística e a partir dos 7'20" confidencia que após a formatura em teatro, ele percebeu que precisaria criar o próprio mercado, pois além de existirem poucas personagens com deficiência visual na dramaturgia, quando elas aparecem, são atores sem deficiência que as interpretam.



Entrevista Edgar Jacques

Sobre como personagens com deficiência visual são retratados na teledramaturgia, Mianes (2021) coloca que: “Muitos imaginam que ser cego é viver na escuridão e que isso gera desalento, melancolia e tristeza”. Ele utiliza para exemplificar

2.3. Audiodescrição

Para as pessoas com deficiência visual, a audiodescrição é um importante recurso de tecnologia assistiva que também pode ser categorizada como a principal ferramenta de acessibilidade comunicacional para as produções culturais.

Segundo Lívia Motta, a audiodescrição:

é um recurso de acessibilidade comunicacional que amplia o entendimento das pessoas com deficiência visual em diversos tipos de espetáculos e eventos por meio de informação sonora, e tem sido determinante para a inclusão cultural, social e escolar não somente das pessoas com deficiência visual, como também de pessoas com

deficiência intelectual, idosos, disléxicos, autistas e outros (MOTTA, 2012, p. 01).

Mas se a oferta de produtos culturais acessíveis estiver regulamentada por todo um arcabouço legal, e a audiodescrição é um recurso disponível para tornar qualquer espetáculo acessível, por quais motivos as pessoas com deficiência visual não frequentam ativamente os espetáculos teatrais? Por que as performances produzidas e protagonizadas por atores e atrizes cegas ou com baixa visão são incomuns? Somente a oferta da audiodescrição é suficiente para promover a inclusão da pessoa com deficiência visual enquanto plateia?

Percebo que muitos aspectos corroboram para o aprofundamento nessas questões. Um aspecto muito importante é o da mobilidade urbana. Os espetáculos teatrais acontecem em grande maioria, durante a noite. E as pessoas cegas e com baixa visão necessitam do auxílio dos videntes para, por exemplo, utilizar o transporte público. No escuro das cidades, a violência aumenta, e as pessoas com deficiência visual ficam ainda mais vulneráveis. Além disso, o espaço urbano não é adaptado para a locomoção de pessoas com deficiências. Nas cidades, de maneira geral, não existe piso tátil instalado em todas as calçadas, isto quando existem calçadas em todas as edificações. Os sinais sonoros para travessia de pedestres são ainda muito escassos e geralmente posicionados somente nas proximidades de entidades voltadas para o atendimento da pessoa com deficiência visual.

Outro aspecto muito importante na prática teatral inclusiva está ligado às reflexões sobre os modos de fazer a audiodescrição (AD), mas também divulgá-la nos nichos de interesse, além de fazer a própria avaliação sistematizada sobre como a comunidade das pessoas com deficiência visual receberá cada produto. Tudo isso me leva a refletir sobre qual tipo de AD é mais eficaz para o teatro?

Segundo a pesquisadora Rodrigues Silva (2020, p. 134-139), algumas dificuldades são mais evidentes na plateia com deficiência visual, como: “quais ações os atores parados estão realizando? Como entender o cenário? Em que direções são apontadas a movimentação em cena?”

Aparentemente, conforme depoimento de uma aluna de teatro colhido pelo pesquisador Roberto Sanches Rabêllo:

Quando eles estão sentados dá pra saber, quando estão comendo dá pra perceber. As coisas fazem barulho... Dá pra saber quando eles estão andando... Mas quando estão parados, não. Eu sei que enxergar é bom, mas a gente se diverte do mesmo jeito quando assiste a uma peça de teatro, não tem nada a ver. Nós só não estamos vendo, mas quando ouvimos um barulho, a gente está sabendo o que está se passando (RABÊLLO, 2011, p. 190).

Aparentemente, a AD em teatro deve ter seu foco voltado para descrever as ações físicas dos atores. E ainda precisa contemplar os aspectos da linguagem teatral que se caracterizam como visualidades, tal como a iluminação, o cenário, figurinos e adereços, assim como quaisquer outros recursos midiáticos ou aparatos técnicos e tecnológicos dos quais o espetáculo fizer uso durante sua realização.

Em geral, nas apresentações teatrais em espaços cênicos tradicionais (onde existe a caixa cênica, usualmente em modelo elisabetano), as pessoas com deficiência visual são convidadas a entrar alguns minutos antes das demais. E este momento é precioso para que a audiodescrição atenda suas finalidades. Antes do início do espetáculo, é necessário complementar todas as informações às quais a plateia já teve acesso por meio de release ou programa da peça, durante o acolhimento e chegada ao local do espetáculo.

As notas proêmias da AD para teatro são essenciais para a formação de plateia e para a compreensão estilística e fundamentação estética do espetáculo. Por isso, a tarefa do/a audiodescritor/a já se inicia na recepção e acolhimento das pessoas com deficiência visual, que receberão os equipamentos de AD (receptores e fones de ouvido).

Também pode ser oferecida a possibilidade de exploração tátil de cenários e figurinos, o que intensifica a experiência artística e facilita a fruição do espetáculo. Uma caminhada pelo palco, antes do início do espetáculo, pode oferecer às pessoas cegas e com baixa visão uma experiência cinestésica que

lhes permitirá todo um mapeamento espacial complementar à sua compreensão do espetáculo.

Para ALVES (2018), a AD para teatro é vista como “um procedimento que não ocupa o entre-lugar como também o dilata, na medida que as visualidades da cena são apreensíveis por parte das pessoas com deficiência visual, sugerindo outros arranjos semióticos e estéticos” (p.163). A presença de pessoas com deficiência visual, mesmo que somente na plateia, já provoca uma mudança estrutural na concepção da obra. Seus impactos sobre a cena são desestabilizadores: a AD será aberta (disponibilizada para todos que assistem e encenam o espetáculo) ou fechada (disponibilizada somente para aqueles que estiverem utilizando os receptores com fone de ouvido)? Onde será instalada a cabine de audiodescrição? O audiodescritor modificará o sentido da obra?

Mas a pessoa com deficiência visual pode também fazer teatro. Ocupar o lugar daquele que atua. E, para que isto aconteça, é necessário também refletir sobre o teatro-educação. Surge uma pergunta essencial: como aproximar a linguagem teatral da pessoa com deficiência visual?

Compreendo que a atividade teatral é extremamente importante para qualquer pessoa desprovida da visão, porque o sistema tátil, cinestésico e auditivo são muito utilizados na prática teatral. A participação em jogos teatrais, técnicas de treinamento de ator, a criação de cenas e todas as vivências de corpo em movimento que o teatro possibilita podem estimular pessoas cegas e com baixa visão a desenvolverem noções de lateralidade, coordenação motora e orientação espacial. A fisicalização dos elementos da cena, a expressão corporal, todas estas habilidades são extremamente salutares para as pessoas com deficiência visual.

Mas a via contrária também é verdadeira: uma pessoa que não vê estabelece outras formas de perceber o espaço, as formas, os volumes e as texturas. Cada ser humano tem uma maneira peculiar e única de experienciar a vida e se colocar no mundo. A presença da deficiência visual em cena torna novos mundos possíveis. Novas formas de conceber o tempo e o espaço. Outros mecanismos, portanto, para perceber os gestos e fisicalizar as emoções.

Digamos: outras formas de ver e perceber a cena, o outro e a si mesmo sem utilizar os olhos. Seria possível construir imagens na falta da visão? As pessoas desprovidas da visão constroem outros caminhos cognitivos; suas conexões neurais se especializam em criar signos e significados sem o uso da visão. Suas imagens e seus mapas mentais são constituídos de possibilidades desconhecidas pelos enxergantes ou videntes.

2.4. Visualidade no Teatro e Deficiência Visual em Cena

Quando a deficiência visual passa a ser considerada uma provocação estética, a cena teatral pode imergir ou emergir em muitos outros sentidos. Se a visualidade da cena não é o único aspecto a ser explorado, outras formas de fazer teatral surgem. Para aprofundar esta discussão, apresento em seguida algumas possibilidades de concepções estéticas que partiram da deficiência visual como matriz estética.

Apresento em seguida três propostas que tiram do público a possibilidade de fazer uso da visão, explorando fazeres teatrais nos quais a visualidade é negada, e outras possibilidades estéticas tomam seu lugar. Nestas proposições teatrais, a narração dos elementos visuais passa a fazer parte do contexto da cena, sem a necessidade de diferenciar recursos de acessibilidade, visto que todos ficarão temporariamente desprovidos da visão, em um estado de igualdade perceptual momentânea, criando uma espécie de “igualdade humana artificialmente construída”.

O *Teatro dos Sentidos*⁹, que nasceu como fruto da pesquisa e experimentação estética da diretora teatral Paula Wenke, traz como princípio um teatro para não ser visto, ou para ser visto de uma outra forma. Na entrevista concedida para a TV Supren, disponível no YouTube¹⁰, Paula Wenke, a partir de 15’06”, relata como estruturou sequencialmente diversos procedimentos artísticos que, partindo da experimentação de leitura dramática para pessoas cegas, possibilitaram-lhe, no processo de pesquisa de outras possibilidades de

⁹ Caminho de acesso virtual: <http://teatrodosentidos.blogspot.com>

¹⁰ Disponível em: <https://youtu.be/hUsU0OQ27bw>

concepção cênica, estruturar, em suas próprias palavras, uma nova 'técnica de encenação teatral'. Assim, o Teatro dos Sentidos se apresenta como uma nova técnica de encenação idealizada para pessoas com deficiência visual ou de olhos vendados. Como estratégias foram utilizadas a presença de atores narradores, que se comunicam diretamente com o público, descrevendo o que não pode ser visto ou não pode ser adaptado para a cena, além da presença de atores provocadores, que tem a função de provocar estímulos sensoriais pelo olfato, tato, paladar e audição.

O grupo Teatro Cego¹¹, sob a direção de Paulo Palado, foi inspirado num outro grupo homônimo, a companhia Teatro Ciego¹², que surgiu em Córdoba, na Argentina, ainda em 1991, com Ricardo Sued, que desenvolve, inspirado nas meditações zen tibetanas, uma técnica em que o espetáculo acontece em total escuridão. O grupo paulista, desde 2012, desenvolve esta proposta. Este grupo, que possui no elenco pessoas com deficiência visual, propõe uma experiência em que o público é convidado a abdicar da visão. Na realização dos espetáculos, que acontecem em total escuridão, o grupo segue alguns protocolos bastante peculiares: sem a quarta parede, com os atores transitando pela plateia, na total escuridão; o uso de cheiros para compor as cenas como característica identitária, a horizontalização de todos no mesmo patamar, sob as mesmas condições, o que significa dividir o mesmo espaço físico entre o público, a equipe de produção, os atores e toda a equipe técnica. Também é importante salientar que fazem parte do elenco do grupo Teatro Cego, dois artistas com deficiência visual bastante midiáticos e reconhecidos por seus pares: Sara Bentes, que é atriz, escritora e musicista¹³, e Edgar Jacques, que é ator, dramaturgo, escritor e consultor em audiodescrição e acessibilidade¹⁴.

¹¹ Para maiores detalhes, acesse: <https://teatrocego.com.br>

¹² Mais informações, consultar: <https://teatrociego.org/el-teatro>

¹³ Para maiores informações, consulte: <http://www.sarabentes.com.br/page/>

¹⁴ Saiba mais em: <https://www.facebook.com/edgar.jacques.5>

No espetáculo *Cidade Cega*¹⁵, realizado como uma encenação em formato híbrido, numa mescla de intervenção urbana, performance e teatro contemporâneo, sob a batuta do encenador Carlos Alberto Ferreira, em colaboração com o grupo teatral Noz Cego¹⁶ (formado por pessoas com deficiência visual) e Milena Flick, em Salvador, uma das ações performativas consistia em convidar a plateia para colocar uma venda nos olhos e ser guiada por pessoas deficientes visuais pelas ruas da cidade. Ferreira reflete sobre o que ele mesmo nomeia de *encenação somático-performativa*: “a proposta partiu de uma vivência sensorial, adotando a supressão da visão como estratégia para intensificar a percepção dos outros sentidos na cidade” (2019, p.71).

Em todas estas propostas, o público é convidado a um exercício imaginativo no qual as imagens serão construídas a partir de outros sentidos, para além da visão. Outros olhares serão construídos na recepção do espetáculo. Mas ainda existe a possibilidade de considerar a audiodescrição como *provocativa estética*, o que resulta na concepção de espetáculos e performances que utilizam o que hoje alguns pesquisadores denominam de “audiodescrição integrada”. Este caminho é uma resposta à pergunta: AD para todos é possível? É possível conceber um espetáculo teatral, considerando a descrição dos elementos visuais como parte da cena?

Compreendo que a audiodescrição integrada aliada ao uso da língua de sinais e estenotipia podem configurar uma possibilidade de criação de obras artísticas universais, respeitando os mesmos princípios nas artes, o que o desenho universal propõe na arquitetura.

¹⁵ Link de acesso para o espetáculo *Cidade Cega*: https://youtu.be/aSadLmq_bVY

¹⁶ Links do grupo: <https://gruponozcego.blogspot.com> e <https://web.facebook.com/GrupoDeTeatroNozCego/>



Teaser Cidade Cega

Para ilustrar o que seria uma obra de arte universal, trago como exemplo o espetáculo *É proibido miar*, da MA Companhia – Teatro, Dança e Assemelhados, realizado em parceria com a OVNI Acessibilidade¹⁷. Este projeto incluiu o uso das tecnologias assistivas, especificamente a audiodescrição e a interpretação na língua de sinais, desde sua concepção inicial. Partindo do desejo de que o espetáculo pudesse ser acessível para todos os públicos, o próprio elenco assumiu a tarefa de fazer a AD e a sinalização em LIBRAS. Isto resultou num espetáculo infantil onde a acessibilidade norteou a criação das cenas. A resultante é um espetáculo que se apresenta como acessível a todos os públicos, o que estaria em consonância com a concepção de Desenho Universal¹⁸ numa proposta estético-teatral.



É Proibido Miar

¹⁷ Link de acesso: <https://ovniacessibilidade.wordpress.com/tag/e-proibido-miar/>

¹⁸ A definição de Desenho Universal foi sedimentada na Convenção sobre os Direitos da Pessoa com Deficiência (ONU, 2007) e traz um conceito de criação de produtos acessíveis a todas as pessoas sem a necessidade de adaptações.

É necessário evidenciar que a presença de artistas com deficiência visual na cena teatral ainda é muito tímida e inconsistente. Falta representatividade. Segundo o artista e pesquisador Edu O.:

No Brasil, de maneira geral, são poucos os artistas que vivem de sua arte, no caso específico do artista com deficiência o quadro se agrava ainda mais. São sempre os mesmos poucos que conseguem circular. Quando muito, como visto anteriormente, ainda somos relegados aos espaços exclusivamente inclusivos, como se nosso trabalho falasse apenas da deficiência, acessibilidade, inclusão/exclusão (CARMO, 2020, p. 50).

Em depoimento dado em 2019, Edgar Jacques, ator e dramaturgo cego, relata que o mercado de trabalho nega o corpo com deficiência¹⁹. Frequentemente, atores videntes fazem personagens cegos. Enquanto atores cegos são disfarçados em suas singularidades, maquiados para esconder qualquer traço visível de sua deficiência. Em relação ao corpo não-vidente dos atores cegos, as características naturais de sua deficiência, tal como a retração de proteção ou mesmo arrastar os pés torna-se proibido. Não há espaço para a deficiência nos palcos.

Considero que a acessibilidade cultural ainda não foi concretizada integralmente, conforme rezam os dispositivos legais que norteiam as práticas artísticas e culturais em território brasileiro. Apesar de todo o arcabouço legislativo, a inclusão efetiva das pessoas com deficiência nos âmbitos da arte e cultura permanecem bastante tímidos e pontuais.

Para que as leis se cumpram, é necessário compreender a acessibilidade cultural como um conjunto de transformações em diversos aspectos, que vão da superação das barreiras físicas e materiais até a construção de uma nova maneira dos entes, agentes culturais e artistas conceberem os seus projetos artísticos, incluindo estratégias de acessibilidade desde a concepção inicial de suas obras artísticas e produtos estéticos.

As manifestações artísticas e culturais permanecem privilegiando exclusivamente a visão e a capacidade intelectual. Na grande maioria, os

¹⁹ Declaração de Edgar Jacques, disponível em: <https://espacohomem.inf.br/2019/01/entrevista-com-o-ator-escritor-e-teatrologo-edgar-jacques/>

produtos culturais e artísticos deixam de explorar uma extensa gama de possibilidades em que outras relações possam ser estabelecidas com o objeto artístico sem discriminações condicionadas às capacidades das pessoas. Poucas são as propostas que se destinam à exploração de todos os sentidos e ao uso de estratégias de mediação cultural de maneira acessível e inclusiva, mesmo que a resultante possa beneficiar todos os públicos.

A consequência mais imediata da acessibilidade cultural é que, ao criar um ambiente acolhedor e inclusivo, pessoas com e sem deficiência são contempladas. Mudanças como esta privilegiam as pessoas idosas, em sofrimento psíquico, as mães com bebês, as pessoas com mobilidade reduzida e as famílias com crianças pequenas também são beneficiadas, além dos disléxicos, neurodivergentes, pessoas com variados distúrbios e transtornos... ou seja, o ambiente inclusivo e acolhedor à disposição de espetáculos criados com base numa obra de arte universal, acolhendo toda a diversidade humana.

A acessibilidade pode tornar o mundo melhor para todos, visto que não somos iguais, mas singulares, e todas as necessidades peculiares e individuais podem ser acolhidas e amenizadas num ambiente verdadeiramente inclusivo e acessível.

Como resultado da integração entre teatro, audiodescrição e deficiência, emergem técnicas, estratégias e metodologias para produções artísticas em que a acessibilidade norteia suas concepções estéticas. A presença da pessoa com deficiência na cena pode contribuir para que novas possibilidades estéticas, artísticas, inovadoras e inclusivas possam ser delineadas.

3 METODOLOGIA

O presente estudo, de cunho qualitativo, apresenta as principais características que definem a pesquisa-ação. Isto acontece porque será realizado um processo de ensino-aprendizagem com um grupo teatral que funciona enquanto coletivo artístico no qual participo enquanto diretora teatral. Todos os participantes, incluindo a pesquisadora, participarão ativamente de todas as etapas da pesquisa em equanimidade. Segundo Thiollent:

a pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos, de modo cooperativo ou participativo (2011, p. 20).

Como os processos criativos do grupo acontecem de maneira colaborativa, todas as ações imbricadas no problema da pesquisa serão realizadas cooperativamente. O processo pedagógico proposto, intitulado *Novela Para Escutar*, compreende a introdução de conceitos teatrais, treinamento de ator, jogos teatrais adaptados para os encontros mediados por tecnologia no contexto específico do grupo, improvisação e criação coletiva, elaboração de roteiros performativos e ensaios que resultaram numa performance de natureza teatral/espetacular. Como produtos artísticos pedagógicos do processo criativo, foram desenvolvidas novelas para escutar, que são histórias relativamente curtas, baseadas em relatos biográficos compartilhados no grupo. Para a estetização das novelas foram criadas músicas-tema, além de toda uma ambientação sonora, construída em camadas, com a audiodescrição integrada. As novelas foram transformadas em produto radiofônico, que chamamos de radioteatro, compartilhadas em plataformas de *streaming* de *podcasts* e nos programas de rádio e *webradio* das entidades e associações de pessoas com deficiência visual. Mas as mesmas novelas foram estruturadas em um espetáculo (conforme o grupo nomeia as próprias ações cênicas/ performativas) costurado pela presença de um *rapper* que interliga as histórias com música ao vivo, ladeado por uma dançarina cega, que dança com bengala, óculos escuros e chapéu. O espetáculo traz uma configuração estética

bastante peculiar, que chamamos de audiodrama, porque problematiza o corpo cego cênico, descartando a visualidade da plateia e investindo em confrontar, confundir o olhar. A trilha sonora conta com a colaboração de atuantes músicos. As cenas, frutos de improvisação coletiva, são estruturadas e reestruturadas pelos atuantes atores/atrizes. E a dramaturgia recebe a colaboração dos atuantes/autores. Contamos com um indivíduo surdocego enquanto escritor na fase exploratória inicial da pesquisa e nos experimentos iniciais. Ele é cego, possui um bom resquício auditivo, não é usuário de LIBRAS e nem possui guia intérprete. Por este motivo, sua comunicação acontece através da oralidade, exclusivamente pela linguagem verbal, o que lhe possibilitou participar dos passos iniciais da pesquisa. Mas na medida em que o processo criativo imergiu num universo exclusivamente sonoro que se complexificava dia após dia, ele passou a contribuir somente na revisão dos textos escritos, com sugestões para o registro das cenas e organização das histórias no contexto do espetáculo final, chamado Papo de Cego.

O problema da pesquisa está relacionado com o modo de fazer, a práxis artística do grupo de atores cegos e com baixa visão que participam deste coletivo. Interessa-me investigar as potencialidades expressivas que são próprias aos atores e às atrizes do grupo, principalmente ao considerarmos, enquanto coletivo artístico, a deficiência visual enquanto prerrogativa estética para os processos criativos. Esta investigação pretende descrever os processos criativos que emergem da deficiência visual em cena²⁰, da deficiência no foco da criação estética, enquanto potência criativa. A falta da visão será compreendida como característica de singularidade humana, que possibilita que sejam encontradas outras formas, outras possibilidades de expressão cênica, que não estão limitadas pela imposição dos padrões sociais das pessoas videntes, que estereotipam os movimentos, a fala, o comportamento em modos de se expressar socialmente pela padronização da gestualidade.

²⁰ A deficiência visual em cena corresponde a uma ruptura com os padrões visuais no teatro. A deficiência como foco, como prerrogativa estética. Usar a falta da visão enquanto potencializadora da criatividade, enquanto característica básica do fazer teatral. O conceito de “deficiência em cena” foi desenvolvido pela pesquisadora Ana Carolina Bezerra Teixeira, que tem um livro publicado com este título.

Minha participação enquanto pesquisadora está vinculada à proposição de estratégias e disponibilização de recursos didáticos para subsidiar os processos criativos e a construção das cenas. Thiollent salienta que “a participação do pesquisador consiste em organizar a investigação em torno da concepção, do desenrolar e da avaliação de uma ação planejada” (2011, p. 22).

Conforme Thiollent: “a pesquisa ação não deixa de ser uma forma de experimentação em situação real, na qual os pesquisadores intervêm conscientemente” (2011, p.28). Meu papel como pesquisadora e participante da ação principal da pesquisa, que é a produção das *Novelas para Escutar*, será a de planejar as ações artístico-pedagógicas, promovendo situações de aprendizagem estruturadas e organizadas em sequências articuladas, continuamente avaliadas e replanejadas. Enquanto diretora teatral, também me responsabilizarei por realizar algumas intervenções, principalmente aquelas que dizem respeito aos aspectos visuais, como descrever e audiodescrever visualidades, de maneira a mediar as inter-relações entre os atores.

Sobre a observação e avaliação no contexto da pesquisa-ação, Thiollent afirma ainda que:

Trata-se de uma forma de experimentação na qual os indivíduos ou grupos mudam alguns aspectos da situação pelas ações que decidiram aplicar. Da observação e da avaliação dessas ações, e também pela evidenciação dos obstáculos encontrados no caminho, há um ganho de informação a ser captado e restituído como elemento de conhecimento (2011, p. 21).

A cada encontro, será realizada uma avaliação reflexiva dos resultados de cada situação de aprendizagem proposta. Em seguida, enquanto pesquisadora e professora, os próximos passos serão replanejados a partir das considerações dos participantes diante da experiência vivida.

A pesquisa apresentou, como culminância do processo criativo, uma ação performativa a partir da temática – novelas para escutar, o que os artistas denominam como espetáculo. O espetáculo, apresentado presencialmente, foi chamado “Papo de Cego” e mescla dança, música e a apresentação improvisada de sete audiodramas. Com iluminação às avessas, ou seja, para dificultar a compreensão visual das cenas, rica sonoplastia e todos os atuantes vestidos de

preto, sem uso de quaisquer recursos cênicos, tais como figurino, maquiagem ou adereços. Mas também resultaram do processo criativo um conjunto de mais de quinze audiodramas, com duração aproximada entre seis e quinze minutos. Esses produtos em formato de áudio, enquanto radioteatro, além de sua distribuição em áudio também foram acessibilizados para a comunidade surda por meio de vídeo com LIBRAS e estenotipia (legendagem para pessoas surdas e ensurdecidas -LSE). O processo criativo das novelas para escutar resultou ainda na realização de três intervenções artísticas no espaço urbano, que mesclaram a apresentação das cenas, ainda em processo de construção, com debates sobre mobilidade urbana, inclusão e protagonismo artístico da pessoa com deficiência.

O processo de ensino-aprendizagem com o grupo foi inicialmente planejado para acontecer em três fases. Na primeira fase, que foi nomeada no contexto da pesquisa de “Fase Exploratória Inicial”, aconteceu a reorganização do grupo, a definição do projeto de trabalho e a escolha temática. Ela foi realizada pelo período aproximado de seis meses, no contexto de isolamento social provocado pela pandemia mundial de COVID-19. Ela compreendeu todo o período que se fez necessário para a adaptação dos estudantes ao uso de equipamentos e ferramentas tecnológicas para a mediação das aulas, mediadas pelo uso de *smartphones* e reuniões virtuais. Na segunda fase aconteceu o projeto piloto, uma oficina virtual com a duração de 24 horas, nomeada “Deficiência Visual em Cena: jogos teatrais”. A oficina recebeu novos participantes, além dos atuantes do grupo teatral No Escuro, contando com aproximadamente 40 pessoas cegas ou com baixa visão de diversas localidades do país, utilizando como recursos mediadores dos encontros virtualizados os aplicativos: *Google Meet* e *WhatsApp*. Na terceira fase é que efetivamente foram produzidos os resultados que geraram os audiodramas – Novelas para Escutar e o espetáculo performativo – Papo de Cego. A terceira fase teve a duração aproximada de um ano e foi subdividida em cinco etapas sequenciais, com a realização, paralelamente aos ensaios semanais, de quatro oficinas com duração entre 08 e 40 horas, além de uma palestra e um workshop de composição musical.

3.1. Passo a passo científico:

Qual é a ação?

Produção de espetáculos não visuais, ações performativas provocativas, a partir da temática: *Novelas Para Escutar*.

Quem são os agentes?

Atores com deficiência visual que participam do *Grupo Teatral No Escuro*, sua diretora teatral e voluntários, que são pessoas videntes.

Obstáculos inicialmente previstos?

Dificuldades no manuseio de equipamentos e ferramentas tecnológicas pelos participantes. Distanciamento social e uso de máscaras. Contatos fragmentados e mediados pela tecnologia. Como estabelecer o contato sem o tato? Processo criativo midiaticizado. Dificuldades para captação de vozes e trilha sonora em estúdio. Dificuldades para encontrar um programa de edição de áudio que pudesse ser utilizado com autonomia por pessoas cegas/baixa visão.

Qual a exigência de conhecimento a ser produzido em função dos problemas ou entre atores da ação?

Rastreio de grupos de teatro exclusivo de pessoas com deficiência visual. Troca de experiências entre grupos artísticos similares. Busca de relatos de experiência e produções acadêmicas com a mesma temática.

Como será a coleta de dados?

- Observação e registro audiovisual das aulas.
- Coleta e registro dos depoimentos dos participantes.
- Entrevistas semiestruturadas.
- Diário de bordo e esboços dos processos criativos.
- Mesas redondas com artistas PCD e pesquisadores desta temática.

Os dados serão coletados através da gravação dos encontros, dos registros de diário de bordo (ou diário de campo), da realização de entrevistas semiestruturadas e coleta de depoimentos dos participantes. Também serão realizadas mesas redondas para trocas entre artistas PCD e pesquisadores da temática, via *Instagram* e *YouTube*.

Os dados coletados serão catalogados por meio da análise de conteúdos, na tentativa de realizar uma sistematização da experiência, partindo da premissa trazida pelo pesquisador Oscar Jara Holliday:

A sistematização é aquela interpretação crítica de uma ou várias experiências que, a partir de seu ordenamento e reconstrução, descobre ou explicita a lógica do processo vivido, os fatores que intervieram no dito processo, como se relacionaram entre si e porque o fizeram desse modo (2006, p. 24).

Partindo de relatos da experiência organizados sob o prisma dos cinco tempos elencados pelo mesmo autor: o ponto de partida, as perguntas iniciais, a recuperação do processo vivido, a reflexão de fundo e os pontos de chegada. Na estruturação da análise de conteúdos, serão utilizados os mapas mentais, os gráficos sociométricos e a tabulação dos dados, além da disponibilização da estrutura básica utilizada para o planejamento dos ensaios.

Problema da pesquisa

Como fazer teatro com e para pessoas com deficiência visual? ou Como aproximar a linguagem teatral das pessoas com deficiência visual?

Norteadores derivados da problemática inicial

Como fazer teatro/cena/espetacularidades para e com pessoas deficientes visuais, mantendo-se o isolamento social? – Como estabelecer contato sem tato?

Qual a importância do corpo, no sentido de movimentos e expressões apreendidas pela visão, na construção cênica com e para deficientes visuais?

Quais os impactos dos processos do grupo no desenvolvimento pessoal e comunitário dos estudantes envolvidos?

Objetivo Geral

Descrever as etapas do processo criativo – *Novelas Para Escutar* – enquanto dispositivo estético e midiático do fazer teatral.

Objetivos Específicos

Investigar as possibilidades estéticas que emergem da ruptura com a visualidade no fazer teatral.

Discorrer sobre as possibilidades do uso da voz enquanto potência expressiva e de reconhecimento de si mesmo.

Procedimentos

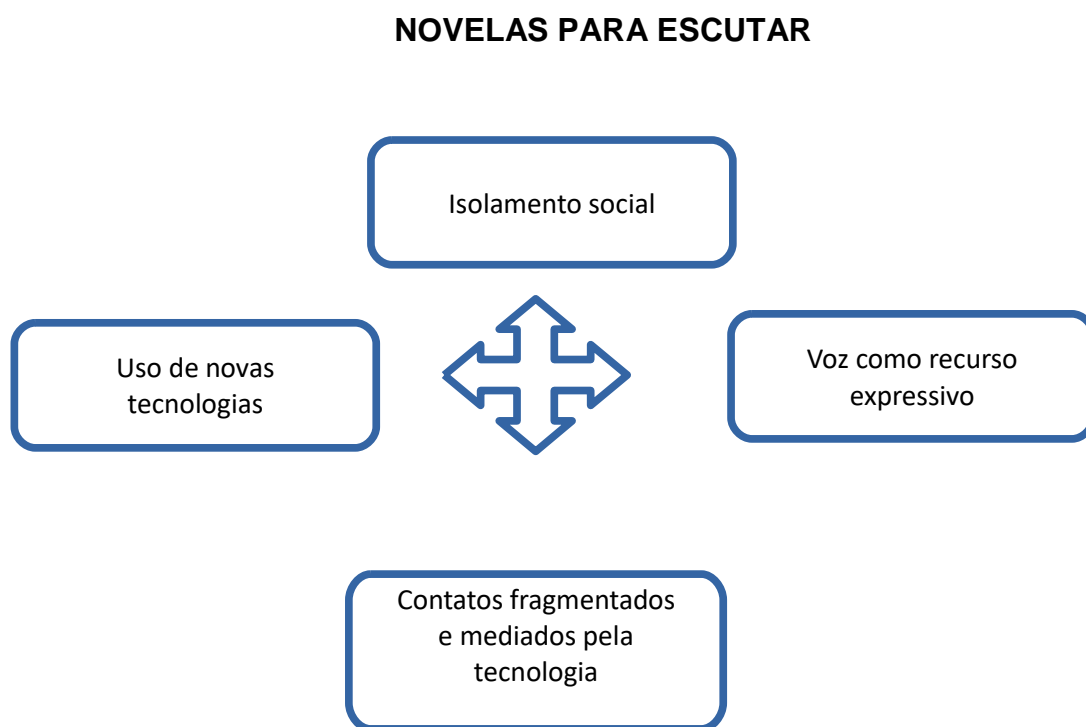
1. Analisar as adaptações do fazer teatral para a criação de cenas com estudantes cegos, surdocegos ou com baixa visão no contexto da pandemia.
2. Utilizar a deficiência visual em cena como prerrogativa estética para a concepção de espetáculos desvinculados da visualidade.
3. Reunir entrevistas com artistas PCD e com a Diretoria do grupo *Corpo Tátil*, que também é formado exclusivamente por atores com deficiência visual.
4. Estudar a participação em workshops online de teatro voltados para pessoas com deficiência visual, promovidos pelo *Instituto Corpo Tátil*: participação em debates, congressos e seminários sobre arte, deficiência e acessibilidade cultural.
5. Pesquisar espetáculos, grupos e coletivos artísticos com produção de espetáculos desvinculados da visualidade.

Como produtos desta pesquisa, teremos a análise e a problematização das relações da produção artística coletiva para a construção de saberes; dos

desdobramentos no desenvolvimento cognitivo de cada estudante; da utilização das potencialidades e perspectivas específicas da cegueira/baixa visão enquanto mecanismos estéticos, criativos e composicionais para a cena.

3.2. Desenvolvimento da Proposta Pedagógica

As ações pedagógicas sequenciais serão realizadas pelo período aproximado de um ano, subdividido em quatro etapas. Os encontros terão a duração aproximada de três horas, para o caso de atividades presenciais, ou uma hora e meia, para encontros virtualizados. Os encontros virtualizados acontecerão na plataforma *Google Meet*. Os encontros dos subgrupos e os atendimentos individualizados acontecerão via WhatsApp, em chamadas de vídeo, mensagens de texto e áudio.



- ➔ ROTEIRO DAS NOVELAS
- ➔ SUBDIVISÃO DO GRUPO
- ➔ PROJETOS DE VIDA

1ª FASE – Fase Exploratória Inicial

1º Passo: Reestabelecimento do contato por meio das tecnologias e de suas mídias

2º Passo: Projetos de Vida

Organização do grupo para continuar suas atividades em isolamento. Testes para trocas artísticas e processos criativos via WhatsApp.

3º Passo: Produção artística mediada por tecnologias

Remodelagem dos grupos e escolha da temática. Testes para processos criativos coletivos por videoconferência. Dramaturgia.

2ª FASE - Oficina virtual “Deficiência visual em cena: Jogos teatrais”

Oficina online com 42 inscritos, divididos em dois grupos com 08 encontros de três horas cada. Presença de um estudante de Artes Cênicas vidente – voluntário do projeto.

Utilização da plataforma *Google Meet* para a realização dos encontros virtuais. Formação simultânea de grupo de *WhatsApp* para trocas de informações, relatos, dúvidas e sugestões.

Gravação dos encontros virtuais (videoconferência) para análise posterior.

3ª FASE – Novelas Para Escutar

Para a produção das *Novelas Para Escutar*, foram selecionadas doze pessoas cegas ou com baixa visão, que atuaram enquanto atores/atrizes, no processo composicional das cenas. Elas participaram de todas as etapas do processo criativo, incluindo dois encontros semanais com três horas de duração, além de todas as oficinas, palestras e workshops que foram oferecidos simultaneamente ao processo criativo dos audiodramas.

Também participaram quatro músicos com DV (dois cegos e dois com baixa visão), além de um músico autista (vidente) na composição da trilha sonora, com criação de músicas-tema para cada audiodrama, além de serem os responsáveis por toda a ambientação sonora, interferindo indiretamente na composição das cenas e modelando diretamente a estrutura do espetáculo.

Tivemos a presença de um voluntário enxergante, também PcD, durante todas as ações desenvolvidas. Ele assumiu a sonoplastia de todas as ações performativas, tornando-se o membro que garantiu que o grupo teatral No Escuro se transformasse num grupo de habilidades mistas, contando com 15 pessoas com DV, uma pessoa com TEA (vidente) e a professora, pessoa sem deficiência, na função de direção teatral e coordenação pedagógica.

O processo criativo contou com a realização de encontros presenciais com a duração aproximada de três horas. Também aconteceram encontros virtualizados, com realização de videoconferências e ensaios em pequenos grupos mediados por tecnologias.

Durante o processo criativo foram oferecidos atendimentos individualizados para os atuantes, conforme suas necessidades e peculiaridades.

1ª Etapa - VOZ EM AÇÃO – 24 horas

Jogos teatrais, corpo e movimento, imagem corporal, aquecimento vocal pré-cênico, imagem vocal, improvisação.

Encontros presenciais semanais com três horas de duração, às terças e quintas-feiras, na sede do *Instituto Reciclando o Futuro*. Encontros virtuais através da plataforma *Google Meet*.

2ª Etapa - BRINCANDO DE SER – 20 horas

Criação de personagem, tipificação vocal, improvisação, desenvolvimento de cenas e formação de subgrupos.

Atividades síncronas e assíncronas, com a realização de encontros presenciais alternados pela realização de vivências variadas e mediadas por

tecnologias, incluindo a utilização de videoconferências, participação em grupos de *WhatsApp*, encontros virtualizados individualmente e em pequenos grupos (duplas, trios e quartetos).

3ª Etapa - CONTANDO HISTÓRIAS – 16 horas

Cenas teatrais, roteiros, texto dramático, narrativas improvisadas, leituras e encenações em pequenos grupos.

Atividades síncronas e assíncronas, com a realização de encontros presenciais alternados pela realização de vivências variadas mediadas por tecnologias, incluindo a utilização de videoconferências, participação em grupos de *WhatsApp*, encontros virtualizados individualmente e em pequenos grupos (duplas, trios e quartetos).

4ª Etapa - NOVELAS PARA ESCUTAR- 40 horas

Revisão e adaptação de roteiros, ensaios e apresentação performativa pública das novelas produzidas.

Ensaios presenciais e/ou mediados por tecnologias em pequenos grupos. Encontros presenciais para captação e gravação de áudios.

Apresentação performativa dos roteiros em encontro presencial que pode vir a ser aberto ao público, conforme acordos coletivos firmados entre os participantes e a pesquisadora.

Oficinas pontuais com professores convidados

1. Técnica vocal para grupo (com a professora Rosana Loren): com duração de 20 horas em formato híbrido: imersão de 12 horas presenciais num final de semana e quatro encontros virtuais.
2. Corpo cego cênico em cena (com o ator do grupo “Teatro Cego” Edgar Jacques): oficina presencial com 10 horas durante um final de semana.

3. Oficina de Podcast (com o radialista e educador Fábio Deodato): oficina virtual continuada com 20 horas de duração.
4. Fundamentos do Radioteatro (com os professores Marcus Aurélio de Carvalho e Rafael Tavares): oficina virtual continuada com 40 horas de duração.
5. Música para a Cena (com a compositora, atriz e cantora Sara Bentes): *workshop* virtual com três horas de duração via *YouTube*.

Esquema didático-metodológico:



Temáticas para as oficinas *online*:

1. Jogos teatrais;
2. Personagem;
3. Texto/Leituras dramáticas;
4. Ensaios/novelas.

4 SISTEMATIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA

4.1. FASE EXPLORATÓRIA INICIAL

Em março de 2020, fomos surpreendidos por um vírus que assolou todo o planeta. Países declararam calamidade pública e, com o aumento surpreendente nas mortes pela COVID-19 no mundo, as aulas foram suspensas, comércios fechados, pessoas passaram a viver em isolamento social, reclusas em suas casas por um longo período, período este que ainda hoje perdura indeterminado. O medo tomou conta de toda humanidade. Adquirimos novos hábitos, como o uso constante de máscaras, álcool em gel a 70°, limpeza de roupas e objetos com solução desinfetante... Não podemos mais tocar-nos uns aos outros. Abraços foram proibidos. Famílias separadas de seus entes queridos, por receio do contágio e propagação do novo coronavírus. E neste contexto que nos assola, surgiu para toda escola, alunos e seus professores, a necessidade imediata e irrevogável do uso de tecnologias para mediação do ensino-aprendizagem. Mesmo que o ensino à distância já fosse uma realidade sedimentada em vários níveis educacionais, incluindo a educação básica, profissional e universitária, ele ainda permanecia como possibilidade mais ou menos provável conforme o contexto social, cultural e econômicos das comunidades. E muitas áreas de conhecimento e campos de formação ainda não se utilizavam das ferramentas e mecanismos do ensino à distância, como os cursos, especializações e formação de nível superior das áreas de saúde. Mas a pandemia nos colocou a todos diante de um enorme desafio: continuar nossas rotinas e vidas, em todos os seus amplos aspectos e significações em isolamento social por longos meses.

E eis que diante desta mudança em nível planetário, as aulas do Centro de Ensino Especial para Deficientes Visuais – CEEDV foram suspensas. E com a suspensão das atividades escolares, também foram suspendidas todas as atividades do Grupo Teatral No Escuro. Todos nós sofremos com o isolamento social, mas essas pessoas estão sofrendo tudo isso e ainda mais, porque a vida social desta parcela da população está intrinsecamente associada às atividades

escolares. As pessoas que estão ainda vivenciando o luto pela perda da visão não realizam outra atividade além das consultas médicas, exames e procedimentos de saúde ligados aos inúmeros processos que são próprios das doenças visuais. E muitas pessoas que já se adaptaram à perda da visão, principalmente entre adultos e idosos, pessoas estas que não participam das atividades produtivas da sociedade, tem como principal ambiente de convívio social a escola.

Todas estas pessoas (jovens, adultos e idosos deficientes visuais do Distrito Federal e Entorno) formam uma comunidade específica que tem suas necessidades prementes de serem inseridas no universo da Arte tanto como receptores quanto enquanto protagonistas e artistas em formação, atendidas pelo *Projeto De Olho no Lance*, projeto do qual o *Grupo Teatral No Escuro* faz parte. Mas o projeto foi interrompido pela pandemia mundial. Atividades presenciais foram proibidas, assim como aglomerações humanas. E a comunidade, grupo de risco potencial ao novo coronavírus, teve que se manter ainda mais isolada.

Todo mundo teve que se adaptar a uma nova rotina, com uso constante de álcool, higienização de alimentos e objetos, o *home office*, dentre tantos outros hábitos modificados pela pandemia. Mas como manter os protocolos de higienização implementados se o tato é o olho da pessoa cega? Como higienizar bengalas, mãos e utilizar corretamente a máscara sem os recursos financeiros necessários?

A comunidade a que nos referimos é composta basicamente por pessoas em situação de grande vulnerabilidade social, que vivem sozinhas em residências precárias e são atendidas em suas necessidades básicas pelo sistema de assistência social governamental – CRAS, que também teve as atividades interrompidas pela pandemia.

Por outro lado, as necessidades psicossociais desta parcela da população, que são atendidas pelos diversos templos religiosos, igrejas e entidades civis, como as associações e as organizações não-governamentais – ONGs, também tiveram as atividades inicialmente interrompidas e readaptadas

ao universo tecnológico e virtual, ao qual parcela populacional nunca teve acesso.

Mas é preciso continuar existindo. E para continuar existindo, faz-se necessário descobrir novas maneiras de resistência. Foi preciso nos reinventar.

E surgiu a primeira grande dificuldade: como continuar fazendo teatro com um grupo de mais de vinte e cinco pessoas deficientes visuais, à distância e em isolamento social, tendo como principal meio para contato somente o telefone?

4.2. Primeiro Passo: Restabelecendo o contato

Quando o acesso à internet é limitado e o uso de equipamentos tecnológicos dificultado, não somente pela falta da visão, mas também pelas condições socioeconômicas e o analfabetismo digital, outras questões surgem à tona, ganhando uma tônica que muitas vezes embota o desejo de criar e produzir Arte.

Foi preciso, antes de qualquer procedimento artístico ou pedagógico, vencer o sentimento geral de solidão e tristeza provocadas pelo isolamento social. Muitos dos atores e atrizes do *Grupo Teatral No Escuro* vivem na periferia do Distrito Federal e entorno, às margens das áreas urbanas, sozinhos, em locais muito afastados e em condições de grande vulnerabilidade social.

Algumas dessas pessoas ainda enfrentam diariamente problemas muito maiores que aqueles enfrentados pela camada hegemônica da sociedade. Elas enfrentam, para além da deficiência em si, todo um conjunto de necessidades que sempre foram emergentes e prioritárias, como vencer a fome, as intempéries da natureza, as condições de saúde e as consequências psicofísicas da solidão e da tristeza.

Surgiram, diante desta realidade peculiar, necessidades que interferem diretamente nas possibilidades de criação, apreciação ou quaisquer vivências artísticas: como se alimentar corretamente? Como manter três ou cinco refeições diárias sem dispor de geladeira ou fogão? Como comprar mantimentos e mantê-

los? Como preparar as próprias refeições? Como medir a pressão/glicemia sem aparelhagem adequada e adaptada para a falta da visão? Quais riscos enfrentar diante da possibilidade de adquirir COVID-19?

Enfim, todos e todas vivemos momentos de grande confusão e enfrentamos grandes dificuldades e problemáticas mais ou menos passíveis de serem superadas.

No grupo, até alguns dias antes do início da pandemia mundial que nos impediu o encontro físico, praticávamos um teatro em que o encontro dos corpos vocais, musculares, ósseos, toque e suor nos proporciona. E desde que esta nova realidade virtualizada nos colocou como regra a distância, passamos a praticar um teatro em que o encontro acontece por vozes mais ou menos síncronas ou próprias... num ritornelo de falas e sopros que nos proporciona uma nova forma de nos encontrar no espelho íntimo do outro, para nos perceber, reconhecer e ser.

A nossa própria existência passou a ser confirmada na resistência diária e constante ao isolamento e suas consequências socioeconômicas, emocionais e somáticas, resistência transformada em palavras e votos de saúde e bem estar transmitidos e retransmitidos de um ao próximo num desvelar de si e do outro constantes, um boca a boca de informações, notícias, encontros e memórias vividas ou imaginadas, transformadas em sons, configurados no verbo, organizados semanticamente e retransmitidos por uma tradução mais ou menos fiel, customizada pelas emoções e experiências compartilhadas.

Várias pessoas do grupo tiveram de se mudar de residência, buscando proximidade com outras pessoas do grupo que lhe pudessem prover o suporte essencial para a manutenção da vida e de subsistência imediata. Outros foram impelidos e impelidas a buscar refúgio em familiares, parentes próximos ou distantes, vizinhos, colegas de escola, colegas de igreja ou conhecidos. E nisso, vários laços sociais foram rompidos ou estreitados.

Por meses, nossos contatos telefônicos se limitavam a relatos de experiência, desabafo emocionados, trocas de incentivos diante das

adversidades e muito, muito afeto compartilhado e enviado de uma pessoa a outra, por intermédio da voz da professora, que deixou a posição de diretora teatral para ocupar um papel exclusivo de cúmplice, amiga, parceira, confidente, irmã. E nesse vínculo fraternal, nossas aprendizagens ganharam dimensões cada vez mais interligadas aos processos de autoconhecimento, desenvolvimento interpessoal, consciência de si, permeados por muitas vivências e experimentações de maneiras e mecanismos verbalizados de reconhecimento de si, do espaço, da realidade, do mundo.

Todo o grupo tem vivido meses em que todas as experiências humanas vivenciadas no isolamento social a que éramos compelidos foram transformadas em verbo, em som, em sonorização. Palavras, sons, falas mais ou menos conexas, sonorizações das mais diversas conotações e tipos foram emitidas ao telefone e transmitidas, compartilhadas, traduzidas e audiodescritas de uma pessoa a outra. Daqueles que possuem *smartphone* aos que possuem telefone fixo. E das pessoas com telefone fixo àquelas que não possuem nenhum equipamento, mas que conseguiram com grande esforço e superação (de si e das adversidades socialmente construídas) se deslocar até a casa de seus pares, para compartilhar de si e do outro, neste encontro íntimo, profundo e transformador que é o objetivo máximo do teatro.

A saga do contato sem tato

Toda a rotina criativa do grupo, que antes contava com ensaios semanais com três horas de duração, associados aos ensaios individualizados e em pequenos grupos com mais dois ou três encontros semanais, foi modificada para um processo lento e desgastante em que eu, no papel de diretora do grupo e professora de todos, ligava de um por um transmitindo e retransmitindo combinados, estruturando e reestruturando provocações criativas. Houve a escuta de dramas pessoais, facilitando o contato de um com o outro. Alguns integrantes do grupo conseguiam também ligar uns para os outros.

Transformados em receptáculos sonoros, nossa primeira expressão teatral foi reconfigurada na pandemia com os meios de que dispomos para a

troca e o contato. O nosso palco se transformou, de um momento para o outro, na utilização de chamadas telefônicas intermitentes.

4.3. Segundo Passo: Comunicação em ação ou Como a voz de um chega na voz do outro?

O primeiro objetivo estabelecido foi de que todos conseguissem se comunicar comigo. E para isto, toda uma extensa rede de apoio foi criada. Fizemos um rastreamento no grupo daqueles que já possuíam equipamento telefônico. E começamos a investir na utilização do *WhatsApp*. Mas havia muitos que não seriam capazes de sozinhos utilizarem dos equipamentos midiáticos comuns. Então, traçamos um planejamento de parcerias as mais inusitadas possíveis. Utilizamos o termo 'voluntário' para nomear as pessoas que passaram a compor uma espécie de equipe de apoio às atividades necessárias para a continuidade do grupo artístico. Durante o isolamento social, esses voluntários, em muitas ocasiões, eram as pessoas que residiam nas proximidades dos nossos estudantes.

Mas na rotina permanente do grupo, os voluntários podem ser familiares, amigos ou parceiros que se vincularam aos nossos propósitos artísticos. Pessoas engajadas com as ações artísticas e pedagógicas, nos ajudaram a continuar resistindo, criando e mediando a aprendizagem dos integrantes do grupo durante todo o isolamento social, quer seja emprestando o telefone, ou ainda manuseando os *smartphones* que conseguimos adquirir ao longo dos meses com campanhas de benfeitoria, rifas e doações. Temos, como exemplo bastante peculiar, um estudante que vai semanalmente à padaria da quadra no horário combinado para que o funcionário que se tornou seu "voluntário" possa, no seu momento de pausa (intervalo de almoço), ajudá-lo nas práticas semanais. E eu posso então ligar para o *smartphone* desta pessoa amiga neste momento único e especial. Usamos então nosso encontro mediado pelo familiar voluntário para gravar áudios e eventualmente até realizar vídeo chamadas curtas com o seu apoio e participação. Como o/a voluntário/a é uma pessoa vidente, ele/ela acaba muitas vezes fazendo a ponte entre direção e ator. A direção artística então já começa a ser retransmitida numa espécie de cânone entre vozes. A

compreensão do ator/estudante sobre os processos criativos fica determinada pela compreensão daqueles que o/a auxiliam.

Muitas chamadas passaram a ser realizadas diariamente, numa rotina extenuante e intensa. A direção teatral passou a incorporar a responsabilidade tanto de realizar uma comunicação individual com cada integrante do grupo, quanto mediar a comunicação de um integrante a outro.

Num tempo de conexões instáveis, eu sou a conexão estável. O meu vínculo com eles me transformou em *mídia*.

Linguagem transformada

E a linguagem teatral do Grupo Teatral No Escuro transformou-se em um *moto continuum* em *blackout*, onde surgem vozes em *off*, entrelaçadas e remodeladas pela audiodescrição que traduz gestos inaudíveis e reprojeta no espaço as vozes frágeis, transformando emoções, ações e expressões em texto.

Os espetáculos²¹, antes criados para uma plateia desconhecida, múltipla, variante, inconstante e que não podia ser previamente estabelecida, passou a ser voltado para o deleite, confronto, fruição e estesia de um grupo seletivo, permanente e determinado pelos próprios componentes do grupo.

Como chegamos à novela?

No experimentar de transportar vozes, começamos a registrar os desejos pessoais de cada integrante. E ao registrar os sonhos, as dores e os anseios, surgiu a imensa vontade retilínea e firme de criar em conjunto, apesar de tudo.

²¹ O grupo chegou no consenso de nomear os resultados artísticos compartilhados com a sociedade de 'espetáculos'. Tanto os produtos compartilhados nos saraus de arte inclusiva, quanto as ações performativas realizadas enquanto intervenções artísticas no espaço urbano recebem a mesma nomenclatura, respeitando a decisão do coletivo formado pelos atuantes do projeto: participantes com DV, voluntários e diretoria colegiada do projeto De Olho no Lance.

No desejo de criar, de transformar em arte a vida. De transformar em ação física a ausência da morte, foram surgindo as tessituras de encontros.

Quando conseguimos conquistar uma maioria de estudantes capazes de utilizar e manusear smartphones, conseguimos um salto quântico criativo, com a utilização das ferramentas tecnológicas, como o uso do *WhatsApp* e videoconferências via *Google Meet*.

4.4. Terceiro Passo

As primeiras tentativas envolveram a aplicação de questionários iniciais de diagnóstico e uma série de aulas estruturadas e planejadas em encontros coletivos semanais virtuais (por videoconferência) e aulas individuais com periodicidade bastante variável, conforme as possibilidades individuais de uso de ferramentas tecnológicas de cada estudante ou agenda de seus mentores artísticos envolvidos e partícipes do processo de ensino-aprendizagem.

As aulas coletivas, inicialmente dedicadas a temas de interesse geral, consistindo basicamente no debate de alguns conceitos básicos da linguagem teatral a partir de questionamentos motrizes: O que é teatro? Quais são os elementos da linguagem teatral? Qual a importância do teatro para a humanidade? Como surgiu o teatro? Que aspectos do teatro enquanto linguagem artística (tragédia/comédia) consigo perceber como parte da minha vivência cotidiana? O que me toca na linguagem teatral? Em que direção o teatro me move enquanto artista/ser humano/criador? Quem é o ator? Quem pode ser ator? Como se tornar um ator? Que/quem são as personagens? Que personagens eu já represento em minha vida? Quais são os elementos da cena teatral? Vivencio cenas no meu dia a dia?

Esses debates aconteciam em algumas etapas sequencialmente estruturadas. Primeiro, durante chamadas telefônicas individuais, eu inseria em nossas conversas alguns momentos de reflexão a partir das perguntas-guia, registrando as conclusões pessoais de cada estudante e compartilhando com seus pares por meio de resumos enviados em formato de áudio. Depois eram propostas atividades (as mesmas atividades eram propostas para todo o grupo)

de reflexão e pesquisa. Em seguida, todos os integrantes participavam de um grande momento coletivo semanal em que as impressões podiam ser compartilhadas, comentadas, discutidas, avaliadas e registradas.

Além dos debates em grupo, associados à realização de tarefas de reflexão e pesquisa individuais, também conseguimos realizar um momento de fruição do espetáculo de teatro-dança: *Só se fechar os olhos*²², escrito por Edgar Jacques, que é ator e dramaturgo profissional carioca e cego. O espetáculo foi assistido individualmente via *YouTube*, mas também auxiliamos os estudantes que não conseguem acesso a esta mídia, compartilhando o espetáculo em áudio, em chamadas para a padaria, para o telefone fixo do vizinho e até mesmo no caso do nosso estudante que reside em ILPI – instituição de longa permanência para idosos (os antigos “abrigos de velho”). Conseguimos inserir a projeção virtual do evento cultural na programação da instituição *Lar dos Velhinhos*, com ajuda da psicóloga da instituição, que se tornou mentora de um dos nossos estudantes, um momento de cinema num sábado após o jantar.



Só se fechar os olhos

E, ao final desta primeira etapa de estruturação de linguagem e reorganização dos processos criativos, conseguimos chegar ao formato final dos primeiros experimentos. Os desejos pessoais foram então redimensionados e desse modo agrupados:

PERSONAGENS – subgrupo formado pelos estudantes que tinham interesse em representar papéis e estavam comprometidos com a

²² Para maiores informações vide: <https://youtu.be/b-ljQLBZk2Q>

responsabilidade de participar da proposta de criação coletiva com o papel de ator.

ESCRITORES – subgrupo formado pelos estudantes que tinham interesse na produção de texto, que se comprometeram com a criação da dramaturgia do espetáculo.

4.5. Produção artística mediada pela tecnologia

Cada ator/atriz/escritor buscou a seu próprio modo a munição de meios e contextos que permitissem a livre expressão e o diálogo futuro mediado por tecnologia em conjunto: ALGUNS E ALGUNS seja adquirindo um celular (doado, comprado em parcelamentos financiados, ganhado ou emprestado), seja mudando de residência para a proximidade de algo/alguém que pudesse mediar a comunicação, seja frequentando periodicamente um local que permitisse o apoio, a mediação do encontro – o vizinho, o parente, o dono da padaria, a assistente social, a psicóloga do “Lar dos Velhinhos”, a moça da igreja, o filho, a irmã, a sobrinha que promete visitas quinzenais...

E conquistamos a utilização esporádica em temporalidades mais ou menos corporificadas numa espiral de tempo cronológico ou imaginado do *WhatsApp*.

Assim começaram as tessituras...

Como exemplo dessa tessitura, seguem fragmentos composicionais da novela “História de um amor que não deu certo”, com os áudios enviados entre os estudantes que desempenhavam as diferentes funções de narrador/co-autor, narrador/roteirista e personagem/ator ou atriz:



Apresentação do personagem Andrey



Apresentação da personagem Jaqueline 1



Apresentação da personagem Jaqueline 2

Sugestões iniciais do narrador com proposições para o roteirista/escritor, que assumiu também a função de segunda narradora sugeridas inicialmente para mim, demonstrando que os papéis se confundiam quando a minha voz reproduzia direta ou indiretamente, os processos composicionais de um estudante para o grupo ou de um estudante para o outro estudante no mesmo grupo, como é o caso desse áudio, produzido pelo Guairacá, que é um estudante surdocego, com resquício auditivo, cego total, que não faz uso de LIBRAS,

comunicando-se com a linguagem verbal em áudio, somente apoiado por uma pessoa de seu círculo pessoal, que se voluntariou a auxiliar no manuseio do gravador de voz do celular dele, conforme pode-se apreciar no áudio a seguir:



Áudio 1 do narrador Guairacá sobre o prólogo e trilha sonora

A direção teatral e artística começou a se integrar e se inteirar desses processos e papéis. Nos contatos: diálogos. Nos diálogos: investigação dos desejos. Na pesquisa: delinear de possibilidades. No rascunho de possibilidades: percepção das diversidades. Na percepção: experimentação das potências criativas.

Como exemplo dessa direção teatral e artística, segue o texto enviado para um estudante com as orientações, o *feedback* enviado em texto escrito e outras orientações enviadas em áudio pela professora.



Orientações para a gravação do prólogo ao narrador Guairacá

Gravações de áudio com uso do 'viva-voz' do telefone, captados por gravador de voz no *notebook* da professora, retransmitidos no *WhatsApp* para os/as colegas. Textos lidos por amigos, parentes, amigos, cuidadores,

responsáveis ou não pelos artistas. Ligações resumidas em áudio e texto escrito. Trocas síncronas ou assíncronas, traduzidas e mediadas... moldadas a muitas vozes e muitas mãos... transmitidas e retransmitidas numa comunicação ruidosa e vertiginosa entre artistas, amigos, pares, cúmplices e ávidos por expressar-se, por reconhecer-se no encontro, por espelhar e ser espelho.



Diálogo entre estudantes mediado pela professora

Improviso de cena entre estudantes, em que uma das vozes foi captada no telefone fixo e projetada pelo viva-voz para participar de uma chamada de áudio com o outro. O áudio foi gravado pela professora, que iniciou as chamadas de áudio simultâneas e captou o diálogo final com outro equipamento. Infelizmente, como consequência das barreiras de acessibilidade encontradas para os encontros virtualizados, a proposta desta dupla não chegou a ser finalizada.



Áudio com a parte 1 da cena “Machismo”

Aquilo que inicialmente era para ser uma novela se transformou nas novelas que eu vou escutando e que vamos produzindo juntos emaranhando os novelas.

Em encontros artísticos e estéticos constantes, periodicamente estabelecidos num improviso improvável e inconstante próprios da performance, mediados por tecnologias, modelados e estruturados por uma interlocutora permanente, atravessada por todos e por si mesma, uma porta-vozes, a portadora de corpos e gestos, tradutora de sentimentos e guardiã das memórias, responsável por interligar estes seres, mediar encontros, possibilitar trocas, viabilizar contatos, transportar segredos e transmitir recados.

A novela para escutar é a própria história vivida desse grupo de artistas amadores, estudantes deficientes visuais, que se confrontam diariamente com a solidão e com o isolamento trazidos pela pandemia. Mas é também a força motriz desse grupo de alunos e de mim, professora, que se esforçam em permanecer ativos. Em contato. Unidos pelo pensamento artístico, focados num objetivo que nos move e transforma. Todos juntos produzindo áudios que serão mais ou menos complementados pelos áudios que virão em resposta destes.

Um grupo que luta com afincos para continuar resistindo mesmo diante das piores adversidades. Cenas que são apresentadas para um público íntimo e reduzido, espetáculos caseiros, performances exclusivas para alguns poucos familiares. Novelas transmitidas por *WhatsApp*. Sem edição. Sem efeitos sonoros. Singelas e cruas. Puro reflexo da realidade. Uma outra realidade possível somente pelo exercício criativo. Onde outros mundos se criam na força do coletivo. No escuro da falta da visão. Por telefonia... o encontro possível neste novo presente.

4.6. Produtos Estéticos da Fase Exploratória

Durante as primeiras experimentações, foram redigidos os roteiros de duas novelas, uma escrita pelo estudante Alex da Conceição, e a outra, pela estudante Cíntia Poliana. Alex é uma pessoa com baixa visão. Cíntia é uma

mulher cega, cadeirante e possui ataxia. As novelas estão disponíveis nos anexos.



Resultados da fase exploratória

Planejamento das atividades mediadas por tecnologias com os estudantes adultos:



Plano de trabalho - ADULTOS

Exemplo de planejamento das atividades com um estudante de cada um dos grupos de trabalho, agrupados via *WhatsApp*:



Planejamento por agrupamentos

Áudio de uma estudante enviado para os colegas com dicas e orientações sobre como participar de uma reunião *online* ou videoconferência com o uso do próprio *smartphone*.



Áudio produzido espontaneamente pela estudante Elzimary

Roteiro da novela “História de um amor que não deu certo”

A novela surgiu num encontro entre três estudantes, via chamada de áudio coletiva, que trouxeram respectivamente: duas histórias de amor (imaginadas ou vividas na juventude pregressa) cujos relacionamentos fracassaram, a música tema disparadora da novela e o cenário onde os amigos se encontrariam.

Com o desenvolvimento da proposta, um estudante assumiu a função de roteirista – Alex, proveniente do agrupamento “Escritores” e outros estudantes

assumiram os personagens principais. A exemplo da sequência de ações para estruturação do roteiro segue os arquivos:



Áudio enviado pelo estudante para formatação do roteiro da cena



Exemplo de texto enviado pelo estudante para formatação do roteiro da mesma cena



Roteiro da cena finalizado

5 OFICINA VIRTUAL – Projeto Piloto

5.1. “Deficiência Visual Em Cena: Jogos Teatrais”

A oficina virtual foi a primeira tentativa de retomada dos ensaios em grupo de maneira virtualizada após os experimentos iniciais. O passo seguinte à retomada do contato intermediado por tecnologias. Este foi um momento crucial para a escolha da voz enquanto potência expressiva, que me permitiu submergir entre tentativas, com erros e acertos, na experimentação de jogos teatrais com improvisação de cenas sem a presença física dos atuantes.

Antes de experimentar de maneira direta a condução de atividades teatrais em grupo por videoconferências (em que somente a voz seria acessível aos participantes, em se tratando de pessoas com deficiência visual), me foi necessária a troca de experiências com a arte-educadora Marlíria Flávia, professora de teatro aposentada do Instituto Benjamin Constant e diretora do grupo Corpo Tátil. Tivemos uma série de conversas informais, com trocas de bibliografias e participação de nossos estudantes/atuantes nos intensos debates, que aconteceram mais ou menos concomitantemente com o período de experimentação inicial desta pesquisa.

Em seguida, acompanhei atenta às duas tentativas iniciais da Marlíria Flávia de oferecer alternativas de atendimento online às pessoas cegas e com baixa visão, por meio de dois workshops online. Enquanto pesquisadora, me interessei em participar das ações oferecidas pelo Corpo Tátil, tanto por se tratar de um grupo profissional atuante há mais de uma década no Rio de Janeiro, quanto por acompanhar o planejamento, a realização e a avaliação das ações junto à professora e amiga, que generosamente se disponibilizava a longos bate-papos, com uma rica e fecunda troca de experiências.

Após algumas tentativas, ambas, cada uma à sua maneira, começamos a retomar os ensaios e oficinas para leigos junto aos participantes de nossas ações. E neste íterim, mantive o compromisso de participar de um ciclo completo das oficinas de teatro online para pessoas cegas e com baixa visão ministrado pela própria Marlíria Flávia e seus auxiliares, atores profissionais que

atuam junto ao grupo Corpo Tátil há mais de cinco anos (cegos ou com baixa visão).

Na medida em que o ciclo se repetiu por mais duas ou três vezes, nossos debates nos remeteram, quase que simultaneamente, às radionovelas, considerando que os programas radiofônicos nos pareceram uma resposta para a necessidade de produção de espetáculos em isolamento social com e para pessoas cegas.

De minha parte, cá no Distrito Federal, iniciei o planejamento de uma oficina com oito encontros virtuais, em grupo, com o objetivo de testagem de algumas atividades de corpo em movimento à distância, em videoconferência por *Google Meet*, que é o aplicativo mais acessível segundo nossa própria experiência e votação majoritária dos atuantes (incluindo voluntários e familiares) que participaram de toda a primeira fase, dos experimentos iniciais. A plataforma *Google Meet* também foi a escolha majoritária durante os workshops realizados em parceria com o grupo Corpo Tátil e no ciclo das quatro oficinas de curta duração oferecidas sequencialmente pelo Corpo Tátil que antecederam a nossa iniciativa em particular. A escolha pelo uso do *Google Meet* foi considerada pela maioria de nossa comunidade (Projeto De Olho no Lance), com 96% dos votos, justificados por uma maior facilidade no manuseio desta ferramenta, principalmente através dos *smartphones*, pelas pessoas cegas e com baixa visão.

5.2. Sobre a divulgação da oficina virtual

A divulgação da oficina foi feita por intermédio do *WhatsApp*, em grupos especificamente voltados para a comunidade de pessoas com deficiência visual do DF e entorno, mais especificamente o grupo de associados à Associação Brasileira de Deficientes Visuais – ABDV e o grupo de alunos e familiares do centro de ensino especial, o Associação de Alunos Deficientes Visuais – AADV.

Para facilitar a comunicação com o público-alvo, fiz uma primeira tentativa de criar o *flyer* de maneira bastante simples: a imagem continha o mínimo de informações escritas e uma única imagem: a foto de uma cena do “Auto de Natal” apresentado pelo grupo teatral No Escuro no ano anterior. Todas as informações

sobre a temática, o conteúdo e maneiras de participar da atividade estavam disponíveis por áudio. Esta tentativa logrou bastante sucesso no quesito áudio, no entanto, percebi que o uso da imagem, com muitas cores e detalhes, exigia uma descrição mais pormenorizada, o que dificultava tanto o compartilhamento entre pares quanto a leitura da AD pelos leitores de tela.

É interessante notar que a grande maioria dos leitores de tela disponíveis para os *smartphones* somente realiza a leitura das primeiras linhas da mensagem em texto. Para traçar um paralelo compreensível, basta imaginar que toda vez que a mensagem em texto no *WhatsApp* se transforma visualmente em “*leia mais*” é sinal que o leitor de telas não seguirá adiante. Considerando que na atualidade os *smartphones* funcionam por *touch screen*, ou seja, necessitam que o usuário tecele no local correto da tela para efetivar os comandos, fica evidente a ineficiência do envio de textos longos para essa clientela específica.



Imagem para divulgação em jpeg



Áudio para divulgação em wav



Divulgação final em mp4

O áudio-convite foi gravado na voz de Sávio Lobato, atuante cego que atua no grupo teatral No Escuro e como músico do Coral Olhos do Coração. A escolha da foto para compor o *flyer* foi escolhida coletivamente como uma homenagem póstuma ao atuante Paulo César, pessoa com surdocegueira, participante ativo e entusiasta do grupo teatral No Escuro, mas que somente fez parte dos experimentos iniciais desta pesquisa, pois faleceu antes do início da oficina.

A divulgação, feita por *WhatsApp*, foi encaminhada com a descrição da imagem, o link para o formulário de inscrição e a divulgação em formato *mp4*.

5.3. Sobre os inscritos

O primeiro avanço notado já durante a período de inscrições para esta atividade piloto foi a constatação de que o número de inscritos superou (e muito) todas as expectativas iniciais poucos dias após a divulgação do *card* ou *flyer* adaptado para a clientela específica, de pessoas cegas ou com baixa visão. A oficina foi planejada para um grupo de seis a dez pessoas, conforme as conclusões de efetividade da comunicação entre os pares apontada durante as experimentações iniciais. Entretanto, tivemos 63 inscrições num período de três dias. Desse montante inicial, surpreendentemente, 14 pessoas se autodeclararam sem nenhuma deficiência.

Como a oficina foi planejada como uma experiência de imersão exclusiva para pessoas cegas e com baixa visão, o quantitativo das pessoas sem deficiência que se inscreveram, foi bastante provocativo e me levou a muitas

reflexões. Após muitas reflexões pessoais e discussões coletivas, tanto com a diretoria colegiada do projeto De Olho no Lance quanto com outros arte-educadores, aceitamos a presença de somente uma pessoa sem deficiência já nesta primeira oficina. Ele foi aceito pelo grupo porque se tratava de um estudante de artes cênicas, interessado em atuar com pessoas com deficiência no estágio, que concordou em participar como ouvinte e voluntário.

A experiência de tê-lo na oficina nos levou a propor nas demais ações, a utilização do que nomeamos como integração inversa, oferecendo até 30% das vagas para pessoas sem deficiência em todas as atividades que compuseram as cinco etapas sequenciais do processo criativo “Novelas para Escutar”. Isto porque a presença dele durante a oficina foi enquanto ouvinte. Ele não participou da maioria das atividades, atuando mais como um auxiliar, que se pronunciava nos momentos de reflexão e avaliação das atividades. Isso gerou, no meu entendimento, uma certa hierarquização de papéis que não ressoa com minha proposta de trabalho e destoa da maneira pela qual o grupo teatral No Escuro funciona em seus processos criativos.

Outro fator relevante sobre os inscritos é que tivemos a participação de pessoas dos seguintes estados brasileiros: Mato Grosso, Acre, Distrito Federal, Goiás, São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Minas Gerais e Santa Catarina. A comunicação entre os grupos de pessoas com DV, por meio de suas associações e entidades é bastante fluente, o que fez com que num prazo extremamente curto, a divulgação desta oficina, planejada para atender inicialmente somente o DF e entorno chegasse a muitas cidades do interior, inclusive. Como resultado, tivemos participantes que já atuavam em grupos teatrais de habilidades mistas (grupos de pessoas com e sem deficiência atuando juntas), participantes que já tiveram alguma experiência teatral anterior, principalmente em igrejas e escolas especializadas e participantes que nunca tiveram nenhuma experiência teatral. Incluindo participantes que estavam bastante curiosos porque nunca haviam assistido nenhum espetáculo teatral e suas cidades, nos rincões do Brasil, não possuíam sequer um espaço teatral (caixa cênica).

Essa mistura de pessoas leigas com pessoas em diversos níveis de experiência/conhecimento prévio foi a maior das dificuldades encontradas na realização deste projeto piloto.

5.4. Conclusões da experiência piloto

A primeira conclusão deste 'projeto piloto' foi a de que as pessoas sem deficiência somente poderiam participar numa relação horizontalizada se a proposta fosse concretamente a de serem incluídas às avessas, ou seja: que as pessoas sem deficiência pudessem vivenciar a experiência de serem a minoria. Toda a linguagem, metodologia, recursos e organização das atividades voltada especificamente para a não-visualidade. Mesmo diante de alguns indivíduos capazes de enxergar. E nesse sentido, chegamos à conclusão de que os participantes videntes/enxergantes deveriam ser convidados à uma experiência invertida à rotina e normativa social, já que seriam colocados numa turma de não-videntes e sua capacidade visual deveria, por premissa, ser constantemente desconsiderada.

A segunda conclusão a que chegamos após a realização deste piloto foi a de que é possível não somente a utilização de jogos teatrais adaptados quanto também a realização de improvisações em grupo. Existe um fator que interferiu constantemente na criação das cenas improvisadas, que era a qualidade da internet de cada participante. Quando a conexão varia, a estabilidade das falas também fica comprometida. Surge o *delay* entre as vozes, que precisa ser naturalizado e incorporado ao jogo.

A terceira conclusão a que chegamos foi a de que, apesar de ser possível trabalhar com pessoas de diferentes faixas etárias e níveis de escolarização, seria bastante interessante, ao separar os grupos, agrupar as pessoas sem nenhuma experiência em separado daquelas que já tiveram um maior número de experiências anteriores, ou que já atuam em grupos há mais tempo. Isto porque existem termos, nomes que são específicos da linguagem teatral que não são de conhecimento de todas as pessoas, principalmente quando as discussões perpassavam por assuntos que exigiam do participante alguma vivência anterior, tal como o intenso debate que surgiu num dos grupos sobre

audiodescrição para teatro. Vários participantes trouxeram relatos de experiências ao assistir e atuar em diversos espetáculos. O debate incluiu reflexões aprofundadas sobre como a audiodescrição poética e a audiodescrição integrada interferem na concepção das cenas e no resultado estético dos espetáculos. Mas algumas pessoas presentes na discussão, nunca tinham assistido sequer um espetáculo e não sabiam até aquele momento que existe audiodescrição.

5.5. Sobre as dificuldades/questões/problemas encontrados

O principal problema encontrado durante a oficina foi a manutenção dos diálogos em tempo real numa videoconferência que dependia da qualidade e estabilidade da conexão por *internet*.

Um das respostas às dificuldades de conexão (*internet*), para diminuir o *delay*, com tempo de resposta mais ou menos imediato entre todos os participantes foi utilizar simultaneamente à reunião por videoconferência, as chamadas de voz. Para contornar as dificuldades de conexão durante os encontros virtuais, eu e/ou o único participante vidente ficamos responsáveis por realizar chamadas simultâneas com aqueles que estivessem em dificuldade. A chamada, na viva voz, era amplificada em caixas de som *bluetooth*. E como resultado o *delay* era diminuído e a participação de todos garantida e equilibrada. Essa conduta, algumas vezes, nos levou enquanto grupo a situações bastante inusitadas. Pessoalmente, cheguei a utilizar-me, simultaneamente, de dois celulares, um *notebook* e um *tablet* para conduzir vários dos encontros virtuais.

A outra questão que surgiu já no primeiro encontro foi: como garantir a participação de todas as pessoas em todas as atividades? A primeira alternativa encontrada foi a subdivisão do grupo, para facilitar a participação de todos em todas as atividades propostas. Também passamos a utilizar a convenção dos microfones desligados – *mute* em todas as atividades, sendo somente ligados individualmente ou em pequenos grupos, ao serem chamados pela condutora (eu, nessa ocasião específica, no papel deicineira, professora).

A terceira questão que emergiu da oficina, foi como garantir a continuidade do processo imersivo ao longo dos dois meses e o comprometimento dos participantes na realização das tarefas entre os encontros semanais?

A resposta inicialmente planejada, era a de que além dos encontros por videoconferência, o curso previa a participação continuada em atividades via *WhatsApp*. Pois desde o planejamento inicial da oficina, foram incorporadas tarefas em grupos a serem realizadas entre os encontros.

Mas após a primeira semana de intensas trocas por telefone, e ao final das avaliações que aconteciam durante os encontros, houve um processo bastante orgânico e natural de reorganização do grupo. Isso fez com que a configuração do curso tivesse em si a realização de atividades síncronas via videoconferências semanais, atividades síncronas via *WhatsApp*, atividades assíncronas via bate-papo por áudio disparados por *WhatsApp*, e atividades assíncronas por meio de chamadas de áudio em duplas (de um indivíduo a outro) e coletivas (em grupos de três até cinco componentes).

5.6. Resultados

O resultado artístico final da oficina online *Deficiência visual em cena: Jogos teatrais*²³ foi a criação de cenas com histórias curtas, baseadas em memórias da infância. Foram criadas algumas cenas com histórias e personagens extremamente interessantes.

Como produtos estéticos resultantes dos processos criativos desta etapa do processo, apresentamos o drama intitulado: "*Bullying*"²⁴

²³ Para informações sobre a oficina *online* oferecida acesse: <http://olhonolancedf.com.br>

²⁴ Acesso: <https://youtu.be/ofULm4-L1Wk>



Audiodrama Bullying

Alguns meses após a realização desta oficina, uma das participantes, que também participou dos experimentos iniciais, através dos contatos realizados com outros participantes, conseguiu formar um grupo que continuou trabalhando e chegou no resultado a seguir, com um audiodrama bastante peculiar, dividido em três partes, com áudios relativamente extensos. O grupo espontâneo ainda produziu uma chamada em áudio para divulgar o audiodrama, que na época dos experimentos iniciais foi chamado de “História de uma fã enlouquecida”, mas que após a reestruturação no novo contexto recebeu o nome de “A Saga de Nati”.



A Saga de Nati

5.7. Planejamento da Oficina virtual “Deficiência Visual em Cena – jogos teatrais”

CRONOGRAMA

08 encontros semanais com 02 horas de duração

A partir do segundo encontro o grupo foi dividido em

Quinta-feira: das 19h às 21h

Sexta-feira: das 17h às 19h

Todo encontro gerava uma tarefa a ser realizada durante a semana seguinte, para ser incorporada à próxima aula. Essas tarefas eram utilizadas de maneiras variadas nos encontros, de tal maneira que não houvesse uma apresentação de um resultado ensaiado, permitindo que quaisquer imprevistos fossem naturalmente assimilados.

A cada dois ou três dias um “desafio” era proposto via *WhatsApp* e os participantes podiam realizar o exercício através de áudios ou textos em resposta produzidos individual ou coletivamente.

ESTRUTURA DA AULA

	Atividade
Aquecimento corporal	Atividades de corpo e movimento baseadas em técnicas de educação somática: eutonia e feldenkraiss
Aquecimento vocal	Alongamento, exercícios para abertura de laringe, exercícios de dicção (para entoar fonemas), vocalizes, jogos de entonação vocal
Jogo teatral	Jogos teatrais adaptados do repertório de jogos da Viola Spolin, Augusto Boal e Helena Barcellos
Avaliação	Roda de conversa sobre o jogo realizado. Por vezes os participantes foram divididos entre jogadores atuantes e jogadores plateia.
Improvisação	Improvisação de cenas a partir da tarefa e disparadores da semana
Avaliação	Roda de conversa final sobre os objetivos do encontro, vivências e aprendizagens
Tarefa	Anúncio e explicação da tarefa a ser realizada até o próximo encontro e organização das equipes de trabalho

Exemplos de tarefas

Tarefa 1

Cada dupla deverá escolher um fato marcante da infância e contar um para o outro. Exercitem contar e recontar sua memória, até que seja escolhida ou construída uma única história, com clareza do princípio ao fim. Cada dupla terá de dois a cinco minutos para apresentar sua história.

Tarefa 2

A partir das memórias da infância, seu grupo de trabalho deverá criar uma cena voltada para crianças, com uma faixa etária definida: entre dois e quatro anos de idade, de cinco a sete anos de idade ou de oito a dez anos de idade.

A cena teatral deverá necessariamente conter os seguintes aspectos: “ONDE? QUANDO? QUEM? O QUÊ? POR QUÊ?”.

O desafio será criar estratégias para transmitir para a plateia (audiência) os aspectos básicos da cena teatral. Utilize uma linguagem adequada para a faixa etária escolhida. Sua cena deve acontecer entre dois e cinco minutos.

Exemplo de aquecimento corporal



Atividade de corpo e movimento 1



Palavra que sintetiza a experiência

Exemplo de jogo teatral adaptado

Adaptação do jogo – Construindo uma história, ficha A76 do Fichário de Viola Spolin

No jogo original, o foco está na atenção cinestésica (física) das palavras na história, improvisada em grupo. Também usamos recorrentemente diversas variações neste jogo, cujo objetivo está em continuar uma história improvisada coletivamente, em que o narrador se modifica no decorrer do jogo, acrescentando novos elementos.

Presencialmente, pode-se utilizar de uma caixa com objetos, que serão tateados por cada novo atuante (na função de narrador da história), numa adaptação extremamente simples das fichas com palavras para objetos. Mas também podem ser utilizadas fichas com palavras escritas em braile e letra ampliadas.

Nesta ocasião em específico o jogo foi realizado virtualmente, em três encontros, aumentando o nível de complexidade gradativamente.

- VERSÃO A: um narrador começa a contar uma história, interrompendo o fluxo da fala ao escutar uma sineta. A professora fala que objeto ou elemento cênico deve ser inserido imediatamente na cena. No próximo toque da sineta, o narrador é trocado e a história será continuada por outro participante.

- VERSÃO B: em pequenos grupos, os participantes determinam previamente os elementos da cena (espaço, tempo, personagens, ação e super-objetivo). Os demais, que estiveram na função de observadores (plateia), avaliam a cena a partir dos seus elementos e trocam de lugar com os colegas. A cena é reinterpretada após as intervenções/contribuições do grupo.

- VERSÃO C: partindo de uma cena compartilhada por um pequeno grupo, a turma é dividida na função: ator, diretor, plateia. Os atores devem encenar a história. Os diretores orientam os atores na construção das suas personagens e na definição dos elementos da cena (espaço, tempo, ação, conflito). A plateia avalia a cena a partir da percepção de seus elementos (dramaturgia).

Ao final do jogo realizado com a subdivisão dos observadores nas duas funções estratégicas (direção teatral e espectadores), me permitiu discutir todos os conteúdos trabalhados: estrutura da cena teatral, improvisação, criação de personagem teatral e os elementos da linguagem (ator / texto / plateia).

A estratégia desenvolvida foi a seguinte: Os diretores interrompiam a cena com uso da sineta, orientando aspectos da atuação dos atores e organizando os elementos da cena (AÇÃO: o quê, PERSONAGEM: quem, ESPAÇO: onde, TEMPO: quando, CONFLITO: por quê).

Exemplo de cena improvisada



Cena Improvisada a partir da Tarefa 1

6 NOVELAS PARA ESCUTAR

*“É um tal fazer, que enquanto faz
Inventa o por fazer e o como fazer.”*

- Pareyon

Iniciamos este capítulo rememorando que, somente após a realização da oficina virtual “Deficiência Visual em cena – jogos teatrais”, que foi considerada no contexto da pesquisa como o projeto piloto, é que foi possível replanejar e redimensionar todas as etapas sequenciais inicialmente planejadas para o processo criativo das novelas, que surgiram como resposta aos ‘projetos de vida’ oriundo da fase exploratória inicial da pesquisa.

Mas esse momento, crucial para a nossa proposta de pesquisa, foi atravessado pela possibilidade de retomada dos encontros presenciais. Com a vacinação das pessoas com deficiência, que aconteceu durante os meses que sucederam à realização da oficina piloto, tivemos a oportunidade de redimensionar todo o planejamento da pesquisa, incorporando às atividades virtualizadas também o retorno dos ensaios com o grupo teatral No Escuro propriamente dito. No entanto, tivemos que enfrentar dois grandes impasses para o retorno dos encontros presenciais, que foram: o período de vacinação e imunização mais ou menos prolongado, diante das especificidades dos atuantes do grupo; e a falta de espaço físico para a retomada dos ensaios presenciais.

Com a possibilidade de retomar a presença, que nos é tão essencialmente valiosa no caso da ausência da visão, foi necessário rever e reestruturar toda a proposta artística e pedagógica da pesquisa em si. Ao mesmo tempo em que os seus resultados da oficina piloto estavam em processo de registro, organização e análise dos resultados.

A primeira tomada de decisão que impactou profundamente toda esta pesquisa, resultando num prolongamento razoável no período de coleta de dados, foi o de manter a proposta de produção de resultados artísticos em formato radiofônico, as radionovelas, acrescidos da realização presencial destes

mesmos resultados, enquanto ações performativas, espetaculares, cênicas = os audiodramas. Nesse momento crucial da pesquisa, assumimos a dupla responsabilidade de manter as ações virtualizadas concomitantemente à retomada de ensaios presenciais, com o compromisso conjugado de produzir radionovelas de seis a quinze minutos (em formato de *podcast*), associadas à proposta de criação de espetáculo/ação performativa/espetacularidade a partir da premissa da deficiência visual em cena, o que naquele momento significava o desafio de produzir cenas a partir do paradigma da não-visualidade, o audiodrama.

O nome – AUDIODRAMA surgiu durante a oficina piloto, como resultado da série de reflexões coletivas oriundas dos disparadores utilizados durante os encontros síncronos e assíncronos. Ele foi assumido e assimilado pelos atuantes do grupo teatral No Escuro e após a realização de duas assembleias reunindo músicos, escritores, atores e voluntários, chegamos à conclusão de que a comunidade ansiava por experimentar essa nova maneira, ainda a ser descoberta, de criar coletivamente, usando a voz como referência principal, num universo de sons, desconsiderando em absoluto a visualidade, diante do grupo composto por pessoas leigas e reinventando a própria vida, num período pós-pandêmico.

Para este desafio, foram feitas cinco reuniões com a presença massiva de toda diretoria da ABDV. Por uma peculiaridade da cidade, que abriga a sede do governo federal e por isso mantém uma rotina de participação de entidades nacionais e distritais com membros em comum, também participaram e interferiram nesse momento reflexivo coletivo, que durou aproximadamente dois meses, também outros convidados, como representantes do Movimento Bengala

Verde²⁵, do Conselho Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência - CONADE²⁶ e da Organização Nacional de Cegos do Brasil – ONCB.

Essas reuniões alavancaram a possibilidade de que pessoas com deficiência visual, de destaque em suas respectivas áreas, residentes fora do Distrito Federal, pudessem conduzir a realização de algumas das ações virtuais planejadas. Todo o projeto inicial da pesquisa foi redesenhado e todas as situações de aprendizagem estruturadas e organizadas em sequências articuladas tiveram que ser reavaliadas e replanejadas.



²⁵ Brasília acolhe a presença constante de diversas entidades representativas do movimento das pessoas com deficiência visual. Muitos integrantes de entidades de nível nacional também fazem parte das entidades distritais. Exemplificando: O Movimento Bengala Verde é um agrupamento de pessoas e entidades voltadas para o atendimento das pessoas com baixa visão, das quais o representante nacional é também suplente na diretoria da ABDV. A ONCB é a entidade nacional com maior representatividade no território brasileiro e tem profundos laços com a ABDV, que é a entidade local de maior representatividade. A CONADE tem sua sede também em Brasília e os membros da diretoria da ABDV são representantes ativos neste conselho.

²⁶ O Conselho Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência (Conade) é um órgão superior de deliberação colegiada, criado para acompanhar e avaliar o desenvolvimento das políticas de inclusão nacional da pessoa com deficiência e das políticas setoriais na educação, cultura, saúde, trabalho, assistência social e outras.

*“O projeto é uma grande sinfonia,
Na qual intervém a plural orquestra
Das nossas operações mentais.”*

- José Antônio Maria

As **Novelas para Escutar** exploram o exercício da cena através da perspectiva de pessoas com deficiência visual. A prática artística e o exercício de intervenções artísticas para inclusão – ativismo, colaboraram para o entendimento das diferenças e das possibilidades de reinvenção coletiva do entendimento sobre o corpo cego e a produção estética desvinculada da visualidade. Assim, partindo da provocação estética da deficiência visual em cena, ou seja, a falta da visão enquanto dispositivo estético e elemento básico para a produção das cenas, as experiências e processos criativos pretendiam construir espetáculos desvinculados da visualidade, utilizando como a voz como base estruturadora da cena.

O paradigma sobre o qual se assenta toda a proposta pedagógica e metodológica é a de que se intenta substituir o teatro = enquanto lugar onde se vê por teatro = caminhos de escuta multissensorial. Trago para atender essa busca a terminologia *audiodrama*, numa aproximação entre a radionovela e o drama = teatro, porque a proposta é a de construir cenas/performances/espetacularidades desvinculados da visualidade, utilizando a voz enquanto disparador criativo e a substituição de cenário + luz + indumentária por *camadas sonoras* (paisagens sonoras em movimento imagético).

Os audiodramas serão produzidos pelos atuantes do grupo teatral No Escuro, que participam de todas as cinco etapas sequenciais, além das oficinas imersivas, *workshops*, além das ações performativas estruturadas enquanto exercícios estéticos e composicionais. Este grupo é formado por 12 pessoas leigas, que assumem a função de atuar enquanto atores/atrizes. Todos participam da criação da dramaturgia, interferindo sistematicamente nas cenas/dramas/histórias uns dos outros. Paralelamente, um grupo de 4 músicos,

atuam enquanto sonoplastas num sentido mais amplo, já que, ao criar, intervir, justapor e contrapor paisagens sonoras nesse contexto criativo, seu papel se mescla com o dos atores/autores e ao final do processo composicional do espetáculo, fizemos a opção de utilizar as músicas-tema, na figuração de um rapper que encena, conduzindo o espectador como uma espécie de coringa teatral, interligando os audiodramas e produzindo uma unidade sonora que dá ao espetáculo final, uma nova dinâmica que pode ser adaptada à cada novo contexto de representação.

O processo criativo foi organizado e distribuído em cinco etapas sequenciais, que culminam e se interligam com intervenções artísticas na cidade, permitindo que os atuantes músicos, atuantes autores e atuantes atores possam explorar processos composicionais em contato com espectadores em situações diversas: transeuntes, lojistas, estudantes dentro da escola.

Para as oficinas imersivas de curta e longa duração, foram convidados professores especialistas em cada área de atuação para complementarem a formação do grupo de atuantes e interferirem, com novas provocações, estratégias e metodologias específicas, nos processos criativos continuados. Dentre os cinco professores convidados, somente a professora de técnica vocal é uma mulher enxergante, sem deficiência.

6.1. VOZ EM AÇÃO - 1ª ETAPA

Foram realizados 08 encontros presenciais com três horas de duração seguindo a seguinte estrutura de aula:

1. Aquecimento corporal: exercícios de consciência corporal, alongamento, liberação das articulações, jogos rítmicos, dança com tecidos, dança com bambolês, dança com balões, dança com sacos de tecido (pesos), utilizando objetos concretos para compreender as qualidades do movimento expressivo (peso X

- leveza, contração X expansão, tônus X relaxamento, ação ativa X ação passiva)
2. Aquecimento vocal: técnicas de abertura da laringe, jogos com fonemas, vocalises, exercícios respiratórios, trava-línguas, dentre outros.
 3. Jogo teatral: jogos para improvisação de cenas em duplas.
 4. Roda de conversa: avaliação das cenas improvisadas e interiorização das aprendizagens, registro dos esboços de cenas.

Durante os ensaios, a estrutura da aula foi se modificando para a criação de tipos vocais, com o acréscimo de jogos especificamente voltados para a tipificação vocal. Isto somente quando o grupo demonstrou que o aquecimento vocal pré-cênico já estava automatizado e não haveria riscos de quaisquer problemas vocais com a expansão das suas possibilidades de entoação vocal.



Figura 1 - Voz em ação

#DescriçãoDalmagem: Foto preto e branco em que aparecem quatro atuentes se preparando para o aquecimento corporal sobre um tatame quadriculado. Da esquerda para a direita, Teodora e Gilva estão sentadas, apoiadas na parede, com as pernas estendidas. No canto superior da foto estão Sidney e Alex. Sidney está sentado com as pernas cruzadas e os braços alongados para a frente. Alex, sentado, apoia os braços no chão. Em frente ao grupo, sentada de pernas cruzadas, está a professora. No centro, no chão, um celular com uma pequena caixa amplificadora.

Durante esta oficina continuada, os atuantes começaram a experimentar uma sequência de aquecimento vocal que era acrescida de um novo elemento a cada encontro. Após o aquecimento vocal completo foi realizado um jogo de improvisação seguido de roda de conversa, com a avaliação da improvisação pelo grupo e relaxamento. Em função das especificidades do grupo, ao final de todos os encontros foi realizado um lanche, durante o qual as experiências vividas puderam ser compartilhadas entre os pares e a escolha das cenas, frases e apontamentos para a composição do espetáculo foram constantemente discutidos, revistos e reavaliados. Neste momento, cada encontro foi reavaliado para que a professora pudesse fazer a revisão e o replanejamento dos encontros subsequentes, seguindo o esquema de situações de aprendizagem articuladas para construção do método de criação colaborativa que foi estruturado neste processo.



Jogo rítmico com balões

Nesta primeira etapa do processo criativo pude observar, enquanto arte-educadora e pesquisadora, uma grande mudança na reconquista da corporeidade que fora perdida durante o isolamento social. Isto foi observado num processo de reconquista de mobilidade e autonomia expressiva na corporalidade de cada um dos atuantes durante os ensaios. No grupo formado inicialmente por 12 pessoas com DV e um voluntário, havia quatro pessoas que não conseguiam se deitar no chão sem apoio. De maneira geral, o grupo teve grande dificuldade para aceitar premissas básicas da vivência teatral, como a retirada dos sapatos, a entrega do corpo ao solo e as atividades básicas do trabalho de ator: deitar-se, alongar-se, movimentar-se em diferentes planos e

posições no espaço, mover os membros com liberdade e autonomia, dentre outros mecanismos de movimento que ficaram por muito tempo adormecidos durante a pandemia.



Aquecimento corporal

Os corpos, de maneira geral, voltaram bastante enrijecidos. Também havia uma falta de conexão entre a sensação e o movimento, com as primeiras improvisações realizadas quase que absolutamente sem movimentação corporal. Além de uma notória falta de resistência física, com os atuantes necessitando de constante pausas para a emissão das vozes. Isto exigiu um maior cuidado no planejamento do encadeamento das atividades do dia, com o estabelecimento de uma rotina que pudesse melhorar a médio e longo prazo também o condicionamento físico e vocal do grupo.



Figura 2 – Voz em Ação

#DescriçãoDalmagem: Foto de ensaio em preto e branco com os atuentes sentados em círculo no tatame, com bexigas coloridas no centro da roda. A roda é formada por oito pessoas, algumas delas estão com sentadas com as pernas estendidas, outras com as pernas flexionadas, outras ainda estão sentadas com as pernas cruzadas. Atrás do grupo, cadeiras com bolsas e objetos pessoais. O tatame está dividido por um corredor. O grupo é formado por quatro mulheres e quatro homens adultos.

SEQUÊNCIA BÁSICA DE AQUECIMENTO VOCAL



Vocalise

1. Alongamento: alongamento dos membros e articulações, com especial cuidado para o alongamento do pescoço e ativação dos músculos do aparelho fonador e musculatura facial em torno dos lábios.
2. Exercícios respiratórios: exercícios para consciência corporal e esquema corporal (organização postural a partir dos pivôs de apoio, cintura pélvica e cintura escapular, conforme o método Bertazzo), exercícios para a respiração e apoio diafragmático.
3. Exercícios de aquecimento e fonação: exercícios para a abertura da laringe, emissão de ar a partir do /z/, /dj/, /sh/, /b/, /m/, /ng/ e //.
4. Vocalises simples com uso de *playback*.
5. Jogos de entoação variados: entoando palavras com diferentes disparadores emocionais (raiva, medo, ansiedade, paixão, dúvida...); entoando frases desconexas imprimindo significado a partir da entonação (morango com *chantilly*, ivo pega o ovo, boa tarde pessoal).

Foram realizados vários jogos com o objetivo de desenvolver a consciência da qualidade dos movimentos, baseados no método Laban. Partindo das subdivisões elencadas pelo autor para a observação das ações corporais, diariamente foi realizada uma atividade inicial com as articulações de cada lado do corpo, troco (parte superior e parte inferior), trabalhando os tópicos: posição, transferência de peso ou passo, direção e planos dos passos, gestos com ações sucessivas, gestos com ações simultâneas, direções e planos dos gestos, mudança de planos, extensão dos gestos e extensão dos passos.



Jogo rítmico com balões



Jogo rítmico com movimento



Figura 3 - Voz em Ação: jogos de corpo e movimento

#DescriçãoDaImagem: Foto preta e branca de um momento do ensaio em que o grupo está em pé, de mãos dadas, com o pé esquerdo apoiado no chão, enquanto o pé esquerdo se eleva do solo. Todos estão no tatame. No canto superior esquerdo há uma janela aberta e fotos penduradas na parede. No fundo outras fotos de um homem estão coladas na parede. No canto inferior esquerdo vê alguns objetos no chão, entre os tatames quadriculados. Entre os objetos, garrafas d'água e faixas para alongamento. O grupo presente na foto é formado

por três mulheres e quatro homens. Dois deles usam bermudas, todos os demais usam calça.

Segundo LABAN (1948, p.47): “A fluência do movimento é francamente influenciada pela ordem em que são acionadas as diferentes partes do corpo. Podemos distinguir uma “fluência desembaraçada ou livre” de uma “fluência embaraçada ou controlada”. O objetivo das atividades propostas para o grupo era o de garantir a liberdade expressiva de cada um dos atuantes, permitindo-lhes maior controle dos próprios gestos e movimentos, para que pudessem explorar, nas etapas seguintes, as ações corporais a partir dos fatores do movimento: espaço, tempo, peso e fluência.

Entretanto, cabe colocar com extrema clareza para aquele que lê a descrição deste processo criativo, que o grupo tem uma compreensão e entendimento unânime de que todo corpo é expressivo. Portanto, não houve quaisquer intensões de padronização corporal/gestual, porque todos os movimentos expressivos eram validados pelo grupo. Principalmente pelo fato de que nosso grupo, em específico, não possui pessoas que enxergam. Ou seja, cada um podia se expressar a seu próprio modo, sem que os demais pudessem emitir qualquer tipo de julgamento de seus gestos ou movimentos.



Figura 4 - Voz em Ação: roda de conversa

#DescriçãoDalmagem: Foto panorâmica em preto e branco com o registro do momento de uma das rodas de conversa realizadas ao fim de cada atividade. Nela observa-se o grupo de doze pessoas sentadas em círculo num galpão. Elas estão sentadas, apoiadas nas paredes, dispostas sobre um tatame quadriculado. No canto inferior da imagem percebemos que algumas cadeiras estão dispostas em frente aos tatames, divididos ao meio por um corredor, com uma vasilha com vários copos, garrafas d'água e uma caixa amplificadora.

Todos os gestos e movimentos expressivos estavam validados mediante a premissa de entendimento coletivo de que todo corpo é naturalmente expressivo. A busca, no treinamento de ator aqui realizado, foi a de consciência de si e autonomia expressiva.

Para tanto, as rodas de conversa após os jogos de corpo e movimento tinham o foco em compartilhar as percepções individualizadas da própria cinestesia, propriocepção e autodesenvolvimento, no sentido de maior liberdade de movimentos, ganho de mobilidade, progressão na amplitude de movimentos, orientação espacial e no desenvolvimento dos sentidos térmico, cinestésico, tátil, dentre outros sentidos que co-participam do movimento expressivo.

RESULTADOS DA 1ª Etapa: Voz em Ação

Ao final dessa etapa foram compartilhados os primeiros relatos em áudio pelo grupo. Os relatos foram gravados utilizando o gravador de voz do celular da professora. Mas também foi feito o exercício continuado do compartilhamento das histórias no grupo, via *WhatsApp*. Após algumas repetições, avaliadas pelo grupo quanto à dicção, fluência e ritmo, as histórias voltaram a ser improvisadas coletivamente em duplas.

Desde a primeira oportunidade, algumas das sementes dos audiodramas produzidos no final de todo o processo criativo já foram lançadas, como é o caso do audiodrama: “O príncipe e a plebeia”, que se iniciou no relato da história sonhada ou imaginada pela Teodora, após a interferência de Sidney, que buscou, à sua própria maneira, compreender o relato e organizar uma sequência de ações, ainda sem um roteiro muito claro e com o conflito ainda por definir. Mas a história já trazia, desde o primeiro relato recontado no grupo e com o grupo, a personagem principal – Rosinha, enquanto plebeia, moça inocente do campo em busca do príncipe encantado. O príncipe naquele momento foi nomeado pela atuante de “Príncipe Negro”, numa mistura com outra história de vida contada por esta atuante ao grupo, que, ao ser mesclada no exercício criativo do grupo, se transfigurou numa nova história, roteirizada, que no final de todo o processo criativo retornou à narração em primeira pessoa e foi finalizada com essa estrutura semeada no final da etapa “Voz em ação”.



Resultados Voz em Ação

Oficina pontual híbrida – TÉCNICA VOCAL



Figura 5 - Oficina de Técnica Vocal

#DescriçãoDalmagem: Foto em preto e branco da oficina de técnica vocal numa sala ampla, com piso de madeira, paredes sem pintura, com cadeiras de plástico no fundo, com estantes musicais atrás delas. No canto esquerdo, a professora Rosana está em pé, na frente de um piano elétrico. No chão, deitadas em círculo, com os pés voltados para o centro da roda, estão aproximadamente 13 a 14 pessoas, com os olhos fechados. Em volta delas, cadeiras com seus pertences pessoais e sapatos embaixo das cadeiras.

A oficina “Técnica Vocal” pretendeu disponibilizar recursos de técnica vocal para voz falada ou cantada, além de uma vivência musical que permitiu a interação entre os diversos integrantes com maior ou menor grau de musicalização. Abordou de forma prática e sistematizada as bases para uma produção vocal eficiente e saudável. E proporcionou aos participantes iniciarem seu processo de crescimento na emissão vocal e independência no uso das técnicas.

Público-alvo: Profissionais da voz como cantores, atores, professores com e sem deficiência visual. Pessoas com ou sem experiência musical. Com reserva de até 30 % das vagas para pessoas sem deficiência.

A oficina de técnica vocal foi conduzida pela professora Rosana Loren que é atriz e cantora, com atuação profissional voltada para a palhaçaria, nas artes da cena e para o jazz, na atuação em música. Para cumprir com a metodologia de integração inversa, ela foi a única profissional sem deficiência a participar dos processos criativos, garantindo que a participação de pessoas sem deficiência fosse minoritária, no início do processo, para que não houvesse nenhum risco de hierarquização do olhar na concepção das cenas.



Oficina de Técnica Vocal

6.2. BRINCANDO DE SER – 2ª Etapa

Na segunda etapa do processo criativo, meu objetivo enquanto arte-educadora era o de iniciar a prática da improvisação teatral entre pares, com a criação de cenas improvisadas. Nesta etapa de aproximação da linguagem, minha intenção era alcançar a inclusão do corpo em movimento na concepção das cenas.

Relembrando que durante a primeira etapa do processo, nos primeiros encontros presenciais, percebi que os corpos dos atuantes se encontravam num estado de apatia. Indisponíveis para o jogo. Dialogando a este respeito nos momentos de avaliação coletiva, chegamos ao entendimento de que, após um longo período reclusos (durante o isolamento social decorrente da pandemia

mundialmente instaurada), os corpos dos atores do grupo teatral “No Escuro” adquiriram o que apelidamos de uma espécie de ‘flacidez expressiva’.

Na prática a consequência desta ‘flacidez expressiva’ era de que, durante os jogos teatrais, pairava uma espécie de senso comum no qual as pessoas permaneciam estáticas, sentadas ou deitadas. Uma premissa estabelecida em silêncio de que todo ator do grupo deveria permanecer numa posição mais ou menos confortável, e os seus movimentos seriam limitados somente à manutenção do bem-estar individual de permanente inatividade.

Houve um momento mais ou menos prolongado de reconquista da mobilidade no sentido do sentar-se ao chão. Do deitar-se no tatame. E uma caminhada para a reconquista da liberdade de levantar-se autonomamente e sem ajuda. Muitas pessoas no grupo estavam num estágio em que o banho diário, nas atividades de vida doméstica, acontecia sentado, com uso de cadeiras para o suporte. Nesse sentido, a segunda etapa ganhou um objetivo paralelo bastante claro e salutar, que foi a reconquista da livre movimentação corporal.

Jogos bastante tradicionais na prática docente em teatro, como a caminhada pelo espaço, tiveram que ser recondicionados. Revistos e reelaborados em planejamentos estratégicos que permitissem ao grupo sair do ensaio em cadeiras, no círculo, para momentos em pé, com expressões e movimentos livres no espaço.



Figura 6 - Brincando de ser

Muitas estratégias pedagógicas foram testadas e experimentadas com relativo sucesso nesta etapa. A estrutura da aula/ensaio foi recondicionada com uma suave alteração, com o ensaio dividido em dois grandes momentos após o despertar do corpo e voz, partindo de um esquema básico com: alongamento corporal, aquecimento vocal, jogo teatral (atividade 1), avaliação, improviso (atividade 2), avaliação e encerramento (lanche e roda de conversa final).

Com uma ênfase maior em atividades de corpo em movimento, experimentamos algumas estratégias utilizando princípios de educação somática, com uso dos métodos Bertazzo e Feldenkrais. As atividades de despertar do corpo assumiram uma rotina condicional de tal maneira que todos, ao chegar para o ensaio, automatizaram o procedimento de retirar os sapatos e deitar-se no tatame aguardando os comandos iniciais. Paulatinamente, observamos também uma maior comodidade em permanecer dialogando, tomando água, participando das pausas e entre-atos de cada ensaio em novas posições: sentados no tatame, deitados, sendo que alguns atores começaram a experimentar posições encostados nas paredes, acocorados e semi-acocorados, de joelhos... permitindo-me reestruturar momentos de experimentação do corpo em expansão/contração, abrindo possibilidades de movimentos em diversas posições e orientações no espaço.

Essa sistematização da metodologia de aquecimento com atividades de corpo em movimento possibilitou a concretização do planejamento inicial de conscientização do movimento corporal a partir de Laban, para que ao longo das terceira e quarta etapas os atores conseguissem efetivamente compreender corporalmente os fatores do movimento (peso, tempo, espaço e fluência), escolhendo autonomamente elementos de esforço (firme X suave, súbito X sustentado, direto X flexível, controlado X livre).



Figura 7 - Brincando de ser

A meta para o futuro era de cada atuante conseguisse verbalizar naturalmente os aspectos dos movimentos pretendidos e realizados, com um vocabulário comum entre os pares que nos permitisse dialogar com clareza a respeito das escolhas interpretativas e estéticas relacionadas ao posicionamento de ator em cena, movimento expressivo e expressão corporal cênica de maneira global.

A falta de vocabulário comum dificulta as trocas no grupo, porque com a impossibilidade de olhar e espelhar o movimento do outro, torna-se necessário um aporte verbal que facilite o olhar por outros meios. A falta da visão não compromete, de maneira alguma, a experimentação cênica nem o treinamento de ator. Todas as possibilidades da linguagem teatral podem e devem ser experimentadas com os diversos modos de enxergar constatados no grupo. Modos de ver podem ser construídos e sensibilizados a partir da ampliação do olhar.

Pedagógica e artisticamente, o planejamento das situações de aprendizagem para a etapa “Brincando de Ser” almejava trazer a naturalidade para o corpo na cena/em cena.

Para Flávia (2022, p. 51-53): “Mas como uma pessoa que nasceu cega poderá construir a sua imagem corporal? A partir do contato com o outro. (...) Tocar para experienciar é fundamental para que a criança com deficiência visual construa conceitos.” Esse tocar ao qual a autora se refere é um tato ativo, um toque exploratório, que busca apreender o todo a partir das partes, pois o tatear funciona de maneira oposta à visão. Através do olhar é possível construir uma imagem visual panorâmica e direcionar o olhar à exploração de detalhes. O tato funciona por outros mecanismos, diferentes destes. Mas esse tatear necessário não é um tatear passivo, mas um tatear ativo, necessário para o ato de conhecer. Portanto, para que a pessoa cega construa imagens corporais, segundo a autora, será necessário o desenvolvimento do sistema háptico: busca intencional de informação através do sentido do tato.

Para explorar o sistema háptico em relação ao sistema térmico e cinestésico, associados à propriocepção, escolhemos nos utilizar de uma grande diversidade de materiais exploratórios, com o manuseio de objetos, tecidos de tamanhos, texturas e espessuras diferentes, balões, bolas com pesos e tamanhos diferentes, cabos de materiais, tamanho, peso e diâmetro diferentes, que pudessem oferecer o maior número de estímulos sensoriais possível.

Exemplos de atividades experienciadas:

- A movimentação pelo espaço foi experienciada através de muitas estratégias e metodologias diferentes. Paulatinamente, percebi a necessidade de também explorar espaços desconhecidos para gerar novos estímulos e desafios. Passeios e caminhadas por lugares desconhecidos sem bengala ou guia vidente (em situações controladas e supervisionadas para garantir a segurança dos atuantes).
- Tocar o próprio corpo. Tocar o corpo do outro.
- Imitar através do toque. Espelhar movimentos através do tatear.
- Tocar objetos. Mover-se a partir das sensações provocadas pelo objeto.
- Um dos exercícios consistia em movimentar-se com o corpo envolto em tecido, para que o tecido funcione como uma espécie de pele expandida, de maneira a exigir maior controle do movimento, oferecendo-lhe resistência ativa.

- Movimentos com bambolês, baquetas, pedaços de tecido, bolas.
- Movimentos em duplas e pequenos grupos. Jogos de encaixe e desencaixe (incluindo apoio e deslocamento).
- Jogos rítmicos. Percussão corporal. Percussão com instrumentos não-convencionais (feitos a partir de sucata).
- Danças improvisadas em que partes do corpo deveriam permanecer em contato com o outro corpo, parede ou objeto.
- Caminhadas pelo espaço em grupo explorando perceber a aproximação do outro corpo pela temperatura, pela respiração, pelo movimento, pelos sons dos outros corpos reverberando no ambiente.

Com os exemplos acima pretendo ilustrar que as atividades propostas são bastante semelhantes às atividades propostas para enxergantes. Não existe uma dificuldade real para a aproximação da linguagem entre pessoas enxergantes e não-enxergantes. Enquanto professora e pesquisadora, percebo que o senso comum de que “lidar com estudantes cegos é mais difícil” ou de que práticas corporais/teatrais “são mais complicadas” para essa clientela não condizem com os resultados da pesquisa. Foram necessárias somente algumas adaptações sutis, pequenas, simples. Entretanto, a resposta é bastante diferenciada.



Adma dança com bengala

Segundo Eline Porto (2005, p. 31):

O cego, ao estabelecer o contato com o mundo, cria e recria ações efetivas de experienciar e experimentar as coisas; busca e encontra sua organização autônoma coordenando-se nas interações com os demais seres humanos, deficientes da visão ou não; vive sua existência junto aos fenômenos que no momento o circundam. Na circularidade, no encadeamento do ser vivo entre a ação e a

experiência, leva-se em conta a particularidade de ser individual diante do mundo que se mostra, como ressaltam Maturana & Varela (1995). No entanto, o deficiente visual produz o seu mundo sem a percepção visível aos olhos.

A construção do esquema corporal dentre os atuantes foi ancorada através da repetição da estrutura de aquecimento corporal desenvolvida durante a primeira etapa, com alongamentos no chão alternando a posição deitada para sentada, de quatro, de joelhos e em pé.

Começamos a explorar minuciosamente a marcha (passo/caminhar), como matriz do movimento humano, com o objetivo de nos utilizar deste conhecimento na tipificação de personagens. No processo de conscientização dos mecanismos de movimento, passei a emitir comandos nomeando ossos e músculos e localizando os pivôs de apoio conforme o método Bertazzo: pés, com o apoio tripodal, cintura pélvica e cintura escapular. Ivaldo Bertazzo (2014, p. 65) coloca que:

A referência primordial do plano de navegação humano é a crosta terrestre, a superfície horizontal sobre a qual erijo minha dinâmica verticalidade. Sob essa perspectiva, o horizonte é a medida entre a superfície de apoio dos meus pés e o campo do meu olhar, o que remete a uma ligação direta entre os meus pés em contato com o chão – a primeira das linhas de referência horizontal – e os meus olhos dirigidos ao horizonte. No plano físico, os pés. No plano superior, o olhar. Sentado reforçamos a sensação da linha do horizonte atravessando a bacia, igualmente apoiando os braços sobre o tampo de uma mesa, acentuamos a percepção da linha do horizonte cruzando os ombros.

Compreendendo que o ser humano se estrutura como bípede através do olhar, Bertazzo estabelece critérios de organização do gesto e do movimento padronizados segundo enxergantes, o que impossibilita à pessoa com deficiência utilizar-se de procedimento semelhante. A adaptação que foi feita para a substituição do olhar na assimilação das linhas de representação horizontais da verticalização do corpo foram:

Explorar a sensorialidade perceptiva de uma primeira linha de representação horizontal partindo dos pés. Da força que os metatarsos, dedos dos pés e calcâneo transmitem para os músculos das pernas, atravessando a região coxofemoral e firmando os quadris. Na bacia, percebemos num tatear

externo e num tatear interno a estrutura do íliaco, da verticalização da bacia em movimento oscilatório, tornando-nos conscientes do posicionamento de ísquios e da crista íliaca em relação ao sacro e púbis.

A força propulsora dos passos atravessa os pilares laterais, que por sua vez organizam e sustentam o tronco, e transmitem o movimento às costelas. A cintura escapular, cria, portanto, outra linha horizontal que é complementada pela linha horizontal que atravessa e une a articulação coxofemoral. Lá em cima, na junção do úmero, osso do braço, com o tronco, ou seja, no encaixe e desencaixe do úmero na clavícula, constatamos que a cintura escapular: escápulas, clavícula, ossos do braço e esterno, formam outra linha horizontal de organização do corpo no espaço, sobre a qual a cabeça se equilibra sobre as vértebras cervicais.

E o horizonte poderá ser percebido através do peso da cabeça oscilando a cada passo, com têmporas, mandíbula e maxilar correspondendo aos movimentos da bacia. A linha vertical que atravessa a cabeça, descendo em direção aos pés, através da coluna, forma duas linhas que organizam o encaixe vertical interligando cintura escapular, cintura pélvica e apoio tripodal: do ponto em que o úmero encaixa no tronco para a crista íliaca, seguindo até o arco transversal dos pés (calcâneo em relação aos primeiro e quinto metatarsos). E o movimento cruzado de músculos e tendões, com o fêmur que gira para fora e a tíbia que gira para dentro.

Essa nomenclatura se tornou essencial para localizar e esmiuçar cada segmento do corpo. Posteriormente, a compreensão dos mecanismos da marcha possibilitou que os atuantes desconstruíssem e reconstruíssem esta estrutura, conforme seus desejos de produzir novos aspectos corporais, distribuindo peso, contração/relaxamento muscular e reposicionando seus ossos com liberdade.

Sequencialmente, partimos para a exploração do corpo no espaço, estabelecendo um vocabulário comum para organizar posições no espaço a partir dos pontos cardeais e dos comandos usuais na Orientação e Mobilidade²⁷.

CONSTRUÇÃO DE PERSONAGEM

A criação de personagens acontecia no segundo momento dos ensaios, após a experimentação de tipificação vocal com jogos com palavras, frases e relatos em duplas e pequenos grupos.

A construção de personagens partiu de jogos teatrais onde o foco do jogo era um dos aspectos da cena: QUEM – ONDE – QUANDO – O QUÊ pudessem ser vivenciados.

Exemplos de atividades realizadas:

ATIVIDADE A

Jogo teatral em que a palavra será associada a uma emoção e um movimento.



Jogo de palavras com movimentos

²⁷ Orientação e Mobilidade é uma área específica da deficiência visual. Nela os estudantes desenvolvem as capacidades para locomover-se autonomamente, desenvolvendo habilidades e competência de orientação espacial, para estabelecer a própria posição e relacionar-se com objetos no meio ambiente, locomovendo-se com segurança, eficiência e conforto.

ATIVIDADE B

Após a prática corporal do dia, cujo foco foi explorar os planos baixo, médio e alto com movimentos dos membros:

- Com fundo musical instrumental, os atuantes foram conduzidos a rememorar a infância. Buscaram relembrar as sensações físicas, corporais de seus corpos experimentadas durante a infância.

- Através da imaginação ativa, foram levados a construir a memória de um local que trouxesse lembranças vívidas dos cheiros, temperatura, sensação do ambiente na pele, sons e ambiente circundante.

- As crianças começaram a interagir corporalmente com o espaço. Em seguida, com as outras crianças. O passo seguinte foi a emissão de sons. De palavras.

- Atuantes foram orientados das características orgânicas que se manifestam na infância (não estereotipadas): o coração bate mais depressa, o tamanho da criança em relação às pessoas, objetos e o mundo ao redor, a qualidade vocal da criança, com seu timbre mais agudo, aspectos do crescimento (cabeça, mãos e pés que crescem mais rapidamente que as demais partes do corpo). Também brincamos com as características dos bebês: qualidade e velocidade de sua respiração, qualidade e modos de emitir sons, rolar, arrastar, engatinhar, sentar-se, aprender a ficar de pé, os primeiros passos.

- Explorando as memórias vividas ou imaginadas, cada atuante escolheu um acontecimento da infância, partindo dos elementos da cena (onde, quem, quando, o que). Movimentos e sons foram explorados a partir desta memória. Corporificados. Assimilados. Transformados em partitura corporal. Gestualizados.

- Duplas foram formadas e, por fim, cenas foram improvisadas a partir deste encontro.

ATIVIDADE C

A Personagem Teatral

RESULTADOS DA 2ª ETAPA

Partimos do pressuposto de que o corpo cego se expressa por meios diferenciados. Que cada ser humano em sua singularidade gestualiza de maneira particular. Sendo assim, faz-se necessário uma abertura docente para criar, recriar, remodelar os materiais e dispositivos de treinamento de ator, pois o cabedal de técnicas de treinamento para atores e inclusive a estruturação metodológica dos jogos teatrais em si estão delimitadas, padronizadas e referenciadas a partir do olhar.

Um ator enxergante utiliza-se de todo um acervo metodológico na linguagem teatral para criar uma imagética de si, para construir um repertório gestual, para elaborar partituras corporais que possam mediar a cena no seu exercício composicional diário. E aquilo que se espera do ator condiz com as padronizações e estereotípias socialmente convencionadas a partir do olhar circunscrito à funcionalidade visual.

No entanto, estamos diante da cegueira. Da baixa visão, que modifica consideravelmente a percepção visual. Ambas determinam outras possibilidades de perceber a luz, de perceber o movimento, de perceber as cores, e por fim, de perceber também as sonoridades, temperaturas, dentre outras sensações físicas passíveis à corporalidade humana. As singularidades presentificadas em cada atuante a partir de suas histórias de vida, experiências corporais, processos de

adoecimento vivenciados e toda a sua psicossomática nos exigiram abertura para a descoberta de novas formas de acessar o corpo, a corporeidade, a corporalidade e suas dinâmicas em cena.

Diante do ator cego, existe um outro processo para a construção da cena diferente do espelho. A subjetividade se manifesta mesmo com outras dinâmicas, por exemplo: ator “enxergante” = sorri, enquanto o ator “cego” cego = coloca a mão direita no rosto para expressar alegria.

Pessoas cegas e com baixa visão desenvolvem uma série de maneirismos próprios, peculiares, porque não são fruto da imitação pelo olhar. Entre enxergantes, a criança imita posturas, gestos, olhares, expressões faciais. Existe um condicionamento que estereotipa gestos e os correlaciona com estados emocionais. Para o exercício teatral, os condicionamentos expressivos funcionam como repertório para criação do papel (construção das personagens), mas também podem, por outra via, prender e limitar o ator em estereótipos que não serão autênticos, impedindo uma atuação genuína e diferenciada.

Nesse sentido, o ator cego tem a possibilidade de expressar-se corporalmente de modos genuinamente exclusivos, já que sua corporalidade não está necessariamente atrelada às padronizações sociais. Mas precisa, noutra via do mesmo processo, tornar-se conscientes das próprias estereotípias. O que leva o ator cego a fazer cada movimento? Que significações ele determina para seus movimentos?

Se o ator cego, enquanto corpo intruso, ocupa o palco e exercita uma expressividade corporal que lhe é própria, também nos cabe problematizar como será a recepção dessa gestualidade outra, nova, diversa. A plateia enxergante vive o mesmo tipo de condicionamento expressivo, que gera uma expectativa de resposta corporal bastante específica na significação dos gestos e dos movimentos.

Os gestos que são instintivos para o ator enxergante, não serão semelhantes aos gestos instintivos próprios do ator cego. Para ambos, no processo de profissionalização na linguagem teatral, será imprescindível lidar com o instinto X consciência. Cabe ao ator representar um outro, que não é ele

mesmo, através de seu próprio corpo. Manifestar teatralmente outra individualidade é a consigna principal do ator. Mesmo sem discutir os métodos composicionais, quer através das ações físicas (antropológico), do distanciamento (brechtiniano), análise-ação (stanislaviskiano) ou *view points*, ao ator cabe desenvolver e aprimorar a consciência e o controle do próprio corpo.

Enquanto arte-educadora e encenadora, ocupando diante do grupo a função de direção teatral, pude constatar surgimento de muitas perguntas matrizes de novas práxis, tais como:

- Como esse corpo que não vê pode ser cênico?
- Como as características naturais do corpo cego podem ser preservadas e conscientizadas?
- Como explorar o espaço com outras potências corporais?
- Como organizar a sincronicidade da cena e do movimento?

A primeira resposta às perguntas que ainda movem minha busca foi que o primeiro passo é construir um estado de presença. O estado de presença passou a ser uma busca constante durante todos os encontros subsequentes. Estratégias para se alcançar este estado de latência, de abertura, de consciência, de prontidão, de sensibilidade, de potência maximizada ao qual chamamos: ESTADO DE PRESENÇA.

Trazer o corpo natural, tão falho e tão potente quanto, para cena, tornou-se o objetivo principal da segunda etapa do processo criativo. Naturalizar uma expressividade que é específica. Ao mesmo tempo, garantir uma autonomia expressiva consciente, que pudesse ser transformada em teatralidade.

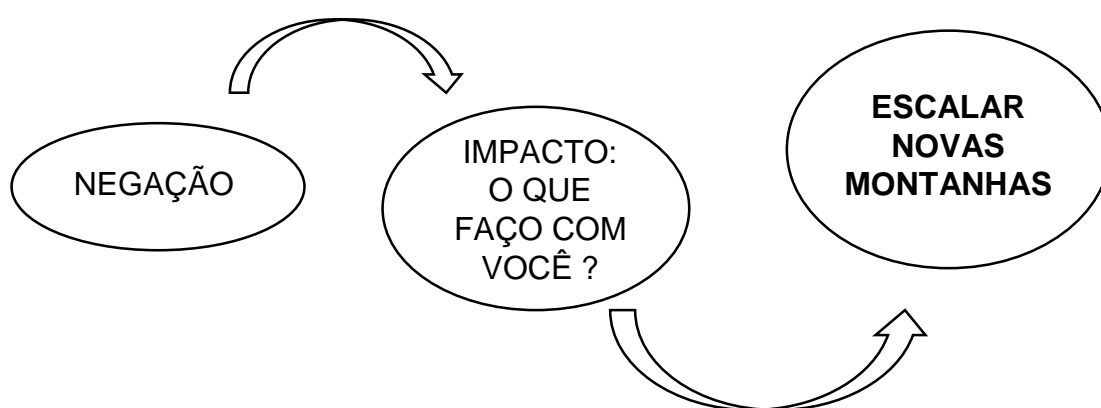
“Inclusão é estar caminhando junto com a marcha.”

- Edgar Jacques

A dramaturgia escrita pela pessoa com deficiência é que vai trazer novas possibilidades estéticas e artísticas. Mas ao mesmo tempo, é necessário ponderar sistemática e extensivamente que existe uma certa ‘condescendência’

com a pessoa com deficiência. E não é inclusão real se não se cobra da pessoa com deficiência aquilo que se cobraria de qualquer pessoa em estado de criação cênica. Enquanto professora, fui obrigada a assimilar que preciso constantemente cobrar aquilo que qualquer pessoa pode produzir recebendo em troca produções únicas e singulares. Meu exercício na práxis artística e pedagógica diante das singularidades no grupo que deseja formar uma unidade comunitária é de trabalhar entre oportunidade + possibilidade = abertura para a descoberta.

Enquanto artista, compreendo que: Todo artista está sempre EM FORMAÇÃO.



Oficina pontual - CORPO CEGO CÊNICO EM CENA

A oficina foi oferecida em um final de semana imersivo em formato presencial. Realizada na Sala Multiuso do Espaço Cultural Renato Russo – ECRR, foi conduzida por Edgar Jacques, ator cego que desenvolveu o conceito de “corpo cego cênico”.

Edgar Jacques é ator formado pelo Teatro Escola Macunaíma em São Paulo, e também realizou cursos livres de interpretação para a televisão, canto popular, dança e dramaturgia. Escreveu as peças "Colibri O Ator Cego", texto premiado pela Secretaria de Estado dos Direitos da Pessoa Com Deficiência. A peça "Um Homem Comum", transformada em livro em 2019. Além de ter escrito e dirigido o experimento cênico sonoro de dança "Só Se Fechar Os Olhos" que cumpriu temporadas virtuais entre 2020 e 2021. Edgar é ator do projeto "Teatro Cego", onde participa de 3 peças diferentes, além de ter participado do

espetáculo bilingue "O Rouxinol e a Rosa" e do espetáculo virtual "De Que Cor é a Chuva?".



Edgar Jacques

Nas palavras de Edgar: “É fato conhecido, embora não discutido, que qualquer técnica de interpretação já formalizada na academia dentro das artes cênicas não contempla o corpo com deficiência visual. Entretanto, há algumas experimentações pontuais que procuram trazer a vivência dos palcos para quem não enxerga. Porém, na maior parte dessas situações, o que acontece é uma reafirmação de que as características daquele corpo devem ser negadas e substituídas pela estética de um corpo que tem suas referências de mundo moldadas pela capacidade de uso dos seus olhos.”

Como objetivos da oficina, Edgar relatou que: “Nesta oficina, se buscará propor que o corpo cego pode ser tão artístico e cênico quanto o corpo vidente, sem que para isso se precise negar aquilo que o compõe. O corpo cego, bem como o vidente, deve ter ciência de como se está posicionado e de que maneira esse posicionamento revela sua expressividade. Tal expressividade, no entanto, estará embasada em referências diversas, ou seja, não fundamentadas na capacidade de funcionamento dos olhos.”

A oficina manteve o compromisso de integração inversa, com reserva de até 30% das vagas destinadas para pessoas sem deficiência.



Corpo Cego Cênico em cena

O público da oficina foi extremamente variado, porque contou com 24 pessoas inscritas, 17 destas com deficiência visual, público prioritário da ação formativa, e as outras 7 sem deficiência. Como foram disponibilizadas 15 vagas, tivemos que estabelecer critérios para reduzir o número de participantes. Disponibilizamos quatro vagas para enxergantes e o professor aceitou ampliar o número de vagas. Assim, tivemos a participação, dentre os enxergantes de: duas professoras de teatro e duas diretoras com carreira já consolidada há mais de vinte anos, sendo uma delas a própria Paula Wenke, criadora do emblemático “Teatro dos Sentidos” (RJ).

Nesse sentido, Edgar precisou de meu apoio constante para lidar com o quantitativo aumentado de pessoas cegas e com baixa visão durante as atividades da oficina. Ele se deparou com a necessidade de adequar suas falas, ações e propostas pedagógicas para atender um público extremamente diferenciado, composto por: um grupo de pessoas que nunca tiveram nenhuma experiência prévia com a linguagem teatral; um grupo de pessoas que já tiveram algum contato insipiente com a linguagem teatral e uma minoria, coincidentemente composta por enxergantes profissionais da área.

O primeiro dispositivo por mim observado foi o método utilizado para demarcar o espaço. Extremamente simples e eficaz, o “palco” foi delimitado por duas camadas de fita crepe afixadas no chão. A fita foi sobreposta colando de maneira espiralada, criando um maior volume perceptível ao tato pela sola dos pés.

A oficina ofereceu as seguintes atividades:

1. Exercício de auto audiodescrição.
2. Exercício de relaxamento.
3. Reconhecimento do próprio corpo pelo tato.



Figura 8 - Caminhada no espaço

4. Treino de caminhada em dois momentos. No primeiro momento, a caminhada foi realizada no mesmo lugar, com as mãos apoiadas em uma parede. No segundo momento, caminhada pelo espaço.



Figura 9 - Caminhada no lugar



Caminhada no lugar – marcha



Corrida no lugar

5. Roda de conversa sobre as dificuldades, percepções e sensações relacionadas ao corpo.



Figura 10 - Roda de conversa

#DescriçãoDalmagem:

6. Estátua corporal em grupo.



Figura 11 - Estátua em grupo

7. Telefone sem fio com deslocamento com jogo preparatório em roda.



Telefone sem fio com deslocamento



Jogo preparatório para o telefone sem fio

8. Cada participante selecionou uma história ou passagem da própria vida ou inventada e a contou para o grupo.
9. Jogo dos sentimentos: Oicineiro indica um sentimento e cada participante deverá imprimi-lo em seu corpo. Cada um deverá, em seguida, descrever como o seu corpo se comportou.
10. História com sentimento: cada participante escolhe um dos sentimentos experimentados e registrados no exercício anterior. Em seguida o participante ensaia, de modo individual, recontar aquela história ou passagem de vida, tendo aquele sentimento com base.
11. Considerações finais e despedida.

6.3. CONTANDO HISTÓRIAS – 3ª Etapa

Durante a terceira etapa foram trabalhados os aspectos da cena: PERSONAGEM (quem), AÇÃO (o quê), ESPAÇO (onde) e TEMPO (quando). Estes conteúdos foram vivenciados através de narrativas improvisadas, com o desenvolvimento de cenas em grupos.

O planejamento dessa etapa do processo criativo seguiu o roteiro utilizado durante o projeto piloto, com uma sequência de propostas que pudessem permitir aos atuantes um maior domínio da linguagem, estabelecendo as temáticas a serem desenvolvidas nas histórias e formando os subgrupos para construção das novelas.

TEMA	OBJETIVOS
Narrativas improvisadas	Exercitar a criação de histórias improvisadas, construídas coletivamente a partir do estímulo de objetos aleatórios. Analisar as histórias improvisadas a partir dos aspectos da cena dramática.
Improvisação QUEM	Criação de cenas improvisadas com o foco no PERSONAGEM. Analisar a tipificação vocal e caracterização física nas personagens apresentadas.
Improvisação ONDE	Criação de cenas improvisadas com o foco no ESPAÇO. Analisar as cenas apresentadas.
ROTEIRO	Aspectos do texto dramático: conflito, clímax, personagem, espaço, tempo, tema. Definição das temáticas a serem desenvolvidas nas novelas. Divisão dos grupos conforme as temáticas escolhidas.
CENAS	Criação de encenações em pequenos grupos a partir das temáticas escolhidas e apresentação para análise coletiva.

A terceira etapa foi um momento crucial para a pesquisa, pois funcionou como um grande divisor de águas. Nesse momento do processo criativo, as temáticas das novelas se evidenciaram para o grupo. Havia uma necessidade latente de levar para a cena histórias autobiográficas, relatos de passagens relevantes para a vida de cada atuante.

Durantes as improvisações, os assuntos ligados à deficiência se tornaram um mote recorrente e potente. Muitas cenas giravam em torno da dicotomia entre superproteção e abandono, vivenciadas pelas pessoas do grupo ao longo de suas vidas, principalmente ligadas aos familiares mais próximos. A respeito do comportamento familiar frente à deficiência, a arte-educadora Viviane Louro (2012) analisa que a extensa bibliografia a este respeito discorre que, de modo geral, a família, ao se deparar com a deficiência de um de seus membros, vivencia três momentos principais: negação, projeção e superproteção.

As cenas improvisadas tratavam principalmente da relação entre mãe e filho com deficiência (cegueira ou baixa visão) ou da relação entre professor e aluno cego/baixa visão. Em ambos os casos, ficava expressa a oscilação de comportamento do adulto/responsável (quer fosse a mãe ou a professora) dentro dessas três fases. Ou havia uma situação de abandono, ou a pessoa com deficiência se sentia limitada por questões como a generalização da deficiência, a supervalorização da deficiência, a superproteção, a negação e o estigma.

A segunda temática mais recorrente nas improvisações dessa etapa estava intrinsecamente ligada à mobilidade urbana. Cenas em pontos de ônibus, atravessando a rua, enfrentando obstáculos na calçada (buracos, postes, a falta de calçadas) e muitas experiências vivenciadas na rodoviária do Plano Piloto.

Mas também surgiram improvisações cujas temáticas não estavam ligadas à deficiência. Histórias de amor e situações fantásticas também permearam essa etapa do processo criativo. Algumas cenas que me chamaram a atenção tratavam de vivências bastante inusitadas, as quais descrevo a seguir:

Título	Descrição da cena improvisada
A moto	Um homem com baixa visão, ao sair de uma festa com os amigos, dirige uma moto numa estrada de terra e, num dado momento, abre os braços como se fosse voar.
Festa de casamento	Durante uma festa de casamento, outro homem com baixa visão é convocado a estacionar o fusca da família e bate no muro e no portão da casa.
A bolsa	Uma mulher sai do cinema com os amigos e vive uma situação engraçada ao atravessar uma enorme avenida, quando sua bolsa enrola em suas pernas e ela se agarra no amigo e ambos caem no meio da passagem.
O príncipe Negro	Uma mocinha no interior é resgatada por um príncipe num cavalo negro e se torna princesa.
O voo da águia	Uma águia voando pelo céu enxerga a presa ao longe e mergulha.
Futebol	Uma criança cega quer jogar futebol na rua, mas é impedida pela mãe. A mãe tem medo que o filho se machuque e não tem tempo de acompanhar o filho.
Racismo	Uma criança sonha em ser jogador de futebol, mas a família não permite. Nesse improviso, a questão do racismo ficou muito evidente, pois era um menino negro e a mãe repetia o tempo todo que ele precisava estudar porque os vizinhos tinham preconceito contra a família: maconheiros, macumbeiros, pretos.
Escola 1	Dois amigos cegos pulam o muro da escola durante o recreio para brincar numa lagoa. Na cena improvisada, as frases: “bora experimentar uma coisa deferente... bora se divertir...viver uma aventura” foram repetidas diversas vezes, como se fossem o ‘mote’ da cena.

Cego testemunha?	Um casal DV presencia um acidente dentro do ônibus e o motorista insiste para que eles testemunhem sobre o acidente na delegacia.
Rodoviária	Dois amigos tentam atravessar a rodoviária, mas tem o trajeto impedido por vendedores que expõem seus produtos sobre o piso tátil.
Rodoviária 2	Pessoa cega pede ajuda aos transeuntes e uma velha a leva para o lugar errado.
Escola 2	Jovem com baixa visão não consegue fazer trabalho em grupo porque o professor não providencia o material adaptado e os colegas fazem <i>bullying</i> .
Escola 3	Criança cega com a mãe superprotetora. Ela cobra boas notas, mas não ajuda o filho a fazer as tarefas.
Escola 4	Mãe discute com o professor sobre o fracasso escolar do filho cego: de quem é a culpa?
Pizzaria	O garçom de uma pizzaria se recusa a atender o casal de cegos porque teme que eles não poderão pagar pelo pedido.
Loja	Moça cega vai comprar uma blusa e a vendedora lhe entrega o produto com a cor errada. Durante o pagamento, a vendedora insiste em ajudar com a senha do cartão.
Rodoviária 3	Homem cego pede ajuda na rodoviária para chegar até o banheiro. A mulher que o auxilia o infantiliza, questionando se ele consegue usar o banheiro sozinho.

Durante a terceira etapa foram escolhidas algumas cenas para serem desenvolvidas e roteirizadas. A partir dos personagens mais amadurecidos e das temáticas mais emergentes, algumas improvisações começaram a ser roteirizadas como histórias únicas.

RESULTADOS DA 3ª ETAPA



Contando Histórias - resultados

Com a finalidade de testar as narrativas criadas até o momento, foi proposto que o grupo fizesse uma intervenção artística nas proximidades da ABDV²⁸, com o título “PAPO DE CEGO”. Ela seguiria o seguinte roteiro performativo: Uma mesa com cadeiras e cartazes com palavras de ordem (inclusão, anti-capacitismo, acessibilidade, deficiente eficiente etc.). Os atuantes iriam se revezar na mesa, em duplas, para narrar histórias de cegos, ou seja, compartilhar experiências pessoais vividas ou imaginadas, baseadas nas cenas improvisadas durante a etapa. Os transeuntes seriam convidados a se sentar para escutar as histórias pelos demais atuantes. Ao lado da mesa, seria montado um tatame onde as cenas escolhidas seriam improvisadas enquanto exercício cênico.

²⁸ ABDV – A Associação Brasileira de Deficientes Visuais é a maior entidade representativa da comunidade de deficientes visuais do DF. Todos os participantes da pesquisa são dela associados e frequentam o local, relatando dificuldades constantes no trajeto entre a rodoviária e o CONIC, pela quantidade de transeuntes e falta de piso tátil. Para mais informações sobre a entidade, consulte o sítio na internet: <https://abdv.org.br/>



Papo de Cego no CONIC

Oficina pontual - PODCAST

Esta oficina foi conduzida pelo radialista e educador Fábio Deodato, que é pessoa cega. Fábio é o vice-presidente do Conselho Municipal de Educação de Ribeirão Preto. Atua com formação de professores junto à Secretaria Municipal de Educação de Ribeirão Preto. Trabalha com consultoria em acessibilidade. Responsável pelo programa da TV Câmara local “Bate papo Inclusivo”, o qual também é disponibilizado via internet como Podcast.

INSERIR QR PARA AS INFORMAÇÕES DO CURSO

https://drive.google.com/file/d/1Eb6GbrU3AwH_hR3DezU_afAsP1hW_Rg/view?usp=drive_link

A oficina teve a duração de 20 horas e foi realizada virtualmente, através do aplicativo *Google Meet*. Para registro do resumo das aulas, foi criada uma turma no *Google Classroom* em que os materiais disponibilizados ficariam arquivados e disponíveis para os participantes da oficina.

Para a realização desta oficina foi feito um mapeamento de radialistas com deficiência visual que pudessem compartilhar os seus conhecimentos entre pares, principalmente no que tange ao manuseio de ferramentas, tecnologias e equipamentos próprios da linguagem radiofônica.

Tivemos uma imensa dificuldade para descobrir programas de edição de áudio que pudessem ser utilizados autonomamente por pessoas cegas. Isto porque a maior parte desses programas (*softwares* e aplicativos) se utilizam prioritariamente do cursor de tela (o famoso “*mouse*”). Outro aspecto que dificulta

a utilização destas ferramentas pelas pessoas que não enxergam é que eles não são acessíveis aos leitores de tela.

Por todos esses motivos, levamos quase dois meses para rastrear radialistas profissionais cegos que pudessem disponibilizar sua *expertise* e compartilhar os métodos desenvolvidos para enfrentar a falta de acessibilidade dos equipamentos, ferramentas e mecanismos de edição de áudio.



Oficina de Podcast_sala virtual

Para que os participantes pudessem acompanhar melhor o curso, e encontrar facilmente os diversos atalhos que precisam ser memorizados pelas pessoas cegas, foi necessário o compartilhamento dos atalhos indicados para a utilização dos programas de edição de áudio, tanto através de arquivos via grupo de *WhatsApp* (em *PDF*, *word* e *txt*), quanto o arquivamento deste mesmo material *online* na sala virtual²⁹.

Foram inscritas 38 pessoas, 13 pessoas sem deficiência e 25 pessoas com deficiência visual. Participaram pessoas residentes no Distrito Federal, São Paulo, Rio de Janeiro, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Santa Catarina e Sergipe.

Fábio utilizou os *softwares*: REAPER e RADIOBOSS, associados ao único leitor de telas compatível com essas ferramentas, o NVDA. Entretanto, para que o leitor de telas NVDA³⁰ consiga fazer a leitura de todos os campos do

²⁹ O link para a sala de aula virtual da Oficina de Podcast encontra-se no endereço: <https://classroom.google.com/c/NTcxMzc4NzI4MDc0?cjc=hjec7xx>

Esta sala de aula virtual poderá ser acessada pelo código: hjec7xx

³⁰ NVDA é um leitor de telas gratuito e bastante eficiente. Pode ser baixado através do endereço: https://www.nvaccess.org/files/nvda/releases/2022.1/nvda_2022.1.exe

REAPER, é necessária instalação, criteriosamente na seguinte ordem, das extensões SWS e OSARA.

Roteiro para instalação dos programas de maneira a serem acessíveis para o leitor de telas NVDA.

1. Link para baixar o reaper:

<https://www.reaper.fm/download.php>



Reaper

2. Após instalar o Reaper, não o inicie. Baixe e instale o SWS que se encontra nesse site:

<https://www.sws-extension.org/>



SWS

3. Após instalar o SWS, baixe e instale o Osara que está nesse site:

<https://osara.reaperaccessibility.com/>



Osara

Agora você poderá iniciar o Reaper tranquilamente.

Um aspecto observado ao longo da oficina bastante interessante é que as pessoas sem deficiência tiveram muita dificuldade e até mesmo intolerância ao uso do leitor de telas recomendado – NVDA.

PLANEJAMENTO DA OFICINA

Ao longo da oficina, foi discutida a história do PODCAST, associado ao surgimento do IPOD, aparelho criado em 2001 para ouvir música, por Adam Curry. Discutimos sobre as diversas variantes existentes a esta linguagem nos dias atuais, como a rádio tv, os *vlogs* ou *videocast*, dentre outros, que inauguram uma ideia de rádio TV, de *streamings* nas redes sociais. E debatemos sobre quantos programas foram feitos como programas gravados, que não nomeavam ainda este trabalho como PODCAST.

Como conteúdo principal, foram apresentados e discutidas a estrutura e características dos oito principais tipos de podcast:

- Jornalístico (informativo)
- Programa (baseado em programa de rádio, pode ter uma pegada de intimidade com o público alvo e ao mesmo tempo trabalhando a mesma dinâmica e interatividade que o programa de rádio) – uma característica interessante é o anúncio e desanúncio, muito utilizados nos programas de rádio para anunciar e desanunciar as músicas

- Histórias (histórias verídicas, audiodramas, radionovelas): com grande necessidade de ambientação sonora, mas que se diferencia do audiobook, porque o audiobook é um livro narrado e o podcast de histórias tem peculiaridades de produção diferenciadas.
- Entrevista
- Bate papo
- Monólogo
- Humor
- Educacionais

Ao longo de 10 aulas, Fábio conduziu o grupo desde a instalação dos programas necessários até a criação de pistas de áudio e sua gravação, edição, mixagem e masterização. Na penúltima aula, o professor orientou os participantes sobre a distribuição dos podcast's utilizando o programa RADIOBOSS para automatização de programas, tanto ao vivo, quanto programados previamente.



Podcast - resultados finais

Como trabalho final, a turma foi dividida em cinco grupos de trabalho, que tinham o desafio de produzir um podcast em formato de livre escolha, utilizando as metodologias apresentadas no curso.

Tivemos podcasts de entrevistas, programas em formato jornalístico, bate-papos e um podcast educativo.

Os resultados foram apresentados numa transmissão ao vivo³¹ via *YouTube*.



Mostra radiofônica

6.4. NOVELAS PARA ESCUTAR – 4ª Etapa

Durante a quarta etapa, as cenas escolhidas foram apresentadas para o grupo, sofrendo interferências sistemáticas de todos os envolvidos. Na medida em que os aspectos da cena se configuravam de maneira mais concreta, as cenas foram roteirizadas.

Os músicos também assistiram a apresentação das cenas, que tiveram acréscimo de personagens, mudanças na trama, reorganização entre grupos. Algumas das passagens que surgiram na etapa anterior foram juntadas para construir pequenas histórias. Os atuentes/músicos começaram a construir, paralelamente ao trabalho composicional dos audiodramas, músicas-tema que pudessem inspirar a elaboração das histórias e interferiram sistematicamente no processo criativo com a sobreposição de camadas de áudio.

O grupo desejava manter um tom de manifesto artístico no espetáculo³², e para isto o início do espetáculo passou a contar com uma cena chamada de

³¹ A Mostra Radiofônica aconteceu durante uma transmissão ao vivo, no canal de *YouTube* do Projeto De Olho no Lance, no dia 15/12/2022 e pode ser acessada pelo endereço: <https://youtu.be/Lda9r9f-wWs?si=0zscUos8EsWncxnf>

³² Os atuentes, tanto músicos quanto atores e voluntários, optaram, em sua maioria por nomear as ações performativas deste processo criativo de 'espetáculo'. A diferenciação estabelecida foi a de que o grupo realiza intervenções artísticas, que funcionam como manifestos artísticos – ativismo, em situações em que o objetivo seja a militância pelos direitos da pessoa com

“protesto silencioso”, em que os atuantes encaram a plateia com seis faixas com as frases: ANTI-CAPACITISMO, SOU CEGO E DAÍ?, DEFICIENTE EFICIENTE, ACESSIBILIDADE, INCLUSÃO e RESPEITO.



#DescriçãoDalmagem:

Figura 12 - Protesto silencioso

A cena inicial do espetáculo foi criada a partir da experiência da intervenção artística no CONIC chamada inicialmente de “Papo de Cego”. Como não havia local para nos reunir e nos preparar para a ação performativa, tivemos que fazer um breve aquecimento corporal e vocal no tatame, já no local escolhido para executar o roteiro performativo. O atuante/músico Sávio foi convidado a colaborar durante a intervenção artística, o que fez com que a performance iniciasse desde o momento em que o local foi montado, com a montagem do tatame, caixa de som, cadeira para o violão/voz, mesa com cadeiras para os bate-papos planejados no roteiro performativo inicial. Também fizemos o exercício de escrever os cartazes enquanto o espaço para a cena era constituído.

deficiência visual e acessibilidade cultural. E nos momentos em que o objetivo é a apresentação performativa dos audiodramas, mesmo que após a ação o grupo realize um bate-papo com o público, o nome escolhido foi ‘espetáculo’, visto que a motivação é o compartilhamento de resultados artísticos numa fruição estética.

A experiência de estar num aglomerado de vozes, num tumulto sonoro, no centro de uma área comercial urbana com transeuntes, comerciantes, pedintes e toda sorte de interferências, trouxe um estado de presença bastante diferenciado para o grupo. E o grupo optou por manter essa ambiência na estrutura do espetáculo.

A sensação, segundo os atuantes, é a de que eles, com pessoas com deficiência no mundo, são constantemente apagados por outras camadas de vozes que impedem que a sua própria voz reverbere. Então a cena de abertura do espetáculo foi construída.

O espetáculo se inicia com atuantes falando o que for necessário naquele momento. Existe um áudio que acompanha e sobrepõe diversas falas, recolhidas durante os ensaios, áudios desconexos em torno da temática escolhida como matriz para o resultado: a deficiência em cena. Para ajudar os atuantes a se localizarem no espaço da cena, delimitando o palco, eu faço o percurso em torno do tatame tocando um tambor. O tatame foi escolhido inicialmente para garantir a segurança do grupo durante as performances.

Com a experiência, veio a liberdade. O grupo inicialmente parecia muito inseguro em performar fora do tatame. Mas após duas performances com tatame, fizemos uma mostra de processo na Sala Multiuso do Espaço Cultural Renato Russo. E como o local não era desconhecido, já que foi no mesmo espaço que aconteceu a oficina com o Edgar Jacques, o grupo se arriscou a fazer a apresentação sem tatame.

Depois disso, passamos a utilizar o tatame somente quando é necessário delimitar o espaço da cena (palco) para a plateia.

Uma alternativa diferenciada na composição do espetáculo foi a utilização do *rapper* Luizão Rapper enquanto atuante/ator. A escolha de utilizar a música para interligar as histórias, que inicialmente pareciam curtas, para costurar o espetáculo com uma uniformidade sonora, surgiu também da experiência do grupo na intervenção artística realizada com o suporte musical do atuante/músico Sávio.



Mostra de processo no ECRR

A escolha estilística musical veio em conformidade com a necessidade do grupo de unir as cenas com um manifesto. E o atuante/músico Luiz Eduardo aceitou o desafio de usar somente músicas autorais cujas letras convergissem com as temáticas das cenas/espetáculo. Luizão participa do projeto “De Olho no Lance” desde a sua criação, ainda em 2015, e foi musicalizado por mim, ainda no papel de professora de música, num centro de ensino especializado no qual nos conhecemos. Convidá-lo a participar também enquanto ator, durante todo o espetáculo, foi um processo natural, que ele acolheu sem esforço.

Duas canções de seu repertório foram escolhidas para compor a transição das cenas pelo grupo. Mas ele também se disponibilizou a criar uma música autoral, nova, com participação dos colegas, especificamente para tratar do tema “racismo” sob o ponto de vista das pessoas cegas, que foi gravada durante a 5ª etapa do processo criativo no estúdio da Escola de Música de Brasília com a colaboração de dois atuantes, que são, concomitantemente, estudantes do curso técnico de Processos Fonográficos nesta escola, à qual estou vinculada na função de professora da Sala de Recursos.

Na medida em que as cenas eram repetidas durante os ensaios, os atuantes amadureciam a história. E na medida em que a história se roteirizava, as personagens se tornavam mais e mais complexas.

Uma grande dificuldade encontrada durante essa etapa foi a diferenciação entre a pessoa do ator e personagem. As mulheres do grupo se recusavam a fazer o papel da mãe no audiodrama “Menino na janela” porque se considerava que essa mãe (personagem representado pela Adma) fosse muito

má. E de todas as mulheres do grupo, somente uma delas não teve filho, mas cria o sobrinho. Ou seja, ninguém queria ser uma mãe má.

Foi feito um intenso trabalho pedagogicamente estruturado para que os atuantes do grupo pudessem diferenciar com clareza ator e personagem. Para isto, me utilizei de leituras de autores da pedagogia do teatro e apresentei, ainda que superficialmente, algumas técnicas de interpretação teatral.

Acresci ao planejamento do processo criativo uma rotina mensal de assistir espetáculos teatrais, de dança ou performance. Nessas ocasiões, eu mesma faço a audiodescrição para garantir a acessibilidade, utilizando os equipamentos de audiodescrição da própria entidade representativa – ABDV.

Ao final desta etapa, seis audiodramas foram roteirizados e organizados em formato teatral performativo:

- Travessuras na Escola (que surgiu da história do Sidney)
- Desejo de Edinho (que surgiu da cena “racismo”, proposta por Zozimeire e Edinaldo)
- Amor incondicional ao conhecimento (que surgiu da junção entre as histórias da Elzimary e Gesuíta)
- O menino na janela (que surgiu da história do Ian Harun)
- Ponto de ônibus (que surgiu de outro relato de Zozimeire e Edinaldo, mesclado com várias passagens relatadas pelos colegas)
- O príncipe e a plebeia (história da Teodora, que não conseguiu contracenar com colegas e no final retomou o monólogo inicial)
- A raposa e as uvas (antiga cena apresentada por Gesuíta e Gilva que foi retomada e remodelada).

No grupo, temos duas atuantes idosas, com graves problemas de memória, dentre outros processos de adoecimento decorrentes do envelhecimento. Para acolhê-las em suas especificidades, optamos, coletivamente, por retomar uma antiga cena do repertório para que uma atuante pudesse improvisar as falas livremente, já que ela conseguia se lembrar, de alguma forma, de alguns trechos desconexos dessa ocasião.

Já a outra atuante, após muitas tentativas, desistiu de encenar em grupo a sua história, tanto em função de suas próprias dificuldades: de ficar em pé por período prolongado, de memorizar as falas, de escutar as falas dos outros atuantes em cena, de falar de maneira a ser compreendida facilmente por desconhecidos, de lidar com as camadas de áudio que foram sobrepostas para construir a paisagem sonora... Enfim, a resposta estética para que ela pudesse participar em equidade com os demais foi a de narrar a história em primeira pessoa, como se ela fosse a Rosinha (personagem principal = princesa).

As vozes das duas atuantes também ficam disponível, gravada, para ser utilizada em off, caso seja necessário, porque frequentemente elas precisam se ausentar por motivo de doença.

Os obstáculos com os quais me deparei enquanto arte-educadora no processo de aproximação e domínio da linguagem pelo grupo foram inúmeros. A falta de acesso às artes e cultura de modo geral pelas pessoas que compõem o nosso coletivo artístico, participantes da pesquisa, dificultou um maior domínio da linguagem teatral. Compreender aspectos da cena sem a experiência de espectador nas diversas vertentes estético-teatrais empobrece o vocabulário específico da linguagem nos atuantes do grupo. A falta de experimentação e vivência também dificultam a apropriação daquilo que podemos chamar de 'gramática' da linguagem teatral, na medida em que os atuantes não tiveram a oportunidade de frequentar espetáculos teatrais que pudessem lhes fornecer a possibilidade de compreender determinadas escolhas estéticas, caminhos de encenação e particularidades de atuação e interpretação de papéis.

Entretanto, essa falta de acessibilidade cultural profundamente experimentada no grupo não impediu que houvesse um constante crescimento e amadurecimento dos participantes no trato com a linguagem, aprofundando seus conhecimentos a respeito da mesma gramática teatral, mesmo que a bolha do amadorismo tivesse que ser rompida mecanicamente.

Experimento refletir sobre uma das dificuldades encontradas no decorrer do processo criativo junto à criação de papéis, nos procedimentos de construção de personagem: ela se refere à diferenciação entre ator e personagem. Tomemos como exemplo a atriz que não queria representar a "mãe

má”, pois se considerava uma boa mãe e avó carinhosa diante dos netos, e se ressentia de transparecer no palco algum comportamento/sentimento/atitude que não fosse condizente com sua personalidade.

Ela teve que trilhar alguns caminhos para diferenciar-se da personagem, assim como os demais participantes tiveram que exercitar, na avaliação da cena improvisada, analisar os aspectos da cena enquanto linguagem: espaço, tempo, conflito, clímax, personagens. Desvincular a avaliação da cena do inicial: “ela precisa ser mais carinhosa com o filho”, ou “porque ela é tão má”, ou “é muito difícil saber como tratar uma criança que tem baixa visão”... e todas as histórias de vida que vinham de quaisquer destes enunciados iniciais, com todo um desenrolar de vivências positivas e negativas dos momentos de descoberta da perda visual, das experiências com as próprias famílias e das vivências de maternidade/paternidade trazidas à tona com os sentimentos evocados pela cena, foi um exercício necessário, lento e progressivo. Partir de como eu me sinto diante da cena para a possibilidade de escolher alternativas cênico-teatrais para o desenvolvimento desta foi um processo lento e progressivo.

“Qual o objetivo da cena?” – precisava ser diferenciado de: “O que eu posso aprender com esta história?”

Foram utilizadas diversas ferramentas de análise e metodologias de aproximação da linguagem, com aprendizado de termos e aspectos “técnicos” do fazer teatral. Assim, paulatinamente, chegamos, coletivamente, a uma maior compreensão de que a cena em questão apresentava a dicotomia superproteção/abandono na personagem “mãe” e que a personagem não personificava aspectos da atriz em cena, mas sim uma escolha de características constituintes da personagem, conscientemente elaboradas para a funcionalidade da dramaturgia.

Discussões sistematizadas do super-objetivo de cada história e a definição mais ou menos uniforme do super-objetivo do espetáculo puderam ser fomentadas e internalizadas a partir do método da análise-ação na reconstrução das cenas: releitura, refeitura, remontagem colaborativa em processo contínuo.

Mesmo que a temática das Novelas para Escutar ainda remeta os participantes para o universo de suas vivências pessoais em torno da deficiência visual, as cenas se diferenciaram da vida. O processo de espetacularização de seus corpos, diuturnamente experimentados na prática social conseguiu ser distanciado da espetacularização cênica das histórias apresentadas. O espaço extra-cotidiano, extraordinário e espetacular da representação teatral estabeleceu os critérios nos quais as cenas foram montadas, dramatizadas, e, portanto, roteirizadas, sem que para isto fosse necessário escrever e encenar um texto circunscrito, já que o espetáculo traz a tônica do improvisado em seu cerne.

Durante o percurso – da improvisação de cenas durante os ensaios para a prontidão cênica do improvisado em cada espetáculo, vivenciamos alguns equívocos na compreensão da cena enquanto momento exclusivo para compartilhar as próprias histórias, o que, de certa maneira, aproximava a prática teatral da terapia de uma maneira inconsciente e indiferenciada. E ainda, como a temática das cenas girava em torno das vivências pessoais e passagens do cotidiano dos atores do grupo, este espaço terapêutico acabou definindo à sua própria maneira a tônica do espetáculo construído coletivamente.

A criação de um espaço seguro, um continente sem pré-julgamentos, para que os participantes do grupo pudessem compartilhar suas experiências de vida, numa relação de profunda confiança em que o acolhimento de seus pares acontece naturalmente, permitiu, de alguma forma, que a extroversão do si-mesmo pudesse direcionar o processo criativo.

Ao mesmo tempo, a constante fricção de ideias, pensamentos e sensações provocadas no grupo, quando da troca de papéis, na medida em que as histórias eram reencenadas por novos componentes e recebia outras características e insights coletivos, na medida em que sons, efeitos, trilhas e músicas eram acrescentadas às cenas, garantiu a construção de um mecanismo de distanciamento que possibilitou ao processo criativo enveredar por outros rumos cada vez mais artísticos, no sentido da criação de cena/espetacularidade/performance e menos terapêutico no sentido de vivência sociodramática/teatro da espontaneidade.

Disso resultou um espetáculo vivo e constantemente renovado, porque as cenas eram escolhidas e reelaboradas a cada apresentação. Havia, no grupo, um estado firmado de liberdade e confiança que lhes permitia alterar determinados aspectos da cena, conforme as necessidades de cada atuante ator/músico no momento específico da apresentação pública.

Isso significa que, além das cenas em que as falas eram naturalmente improvisadas, em que o “livre desabafo da rotina” fazia parte da consigna inicial do espetáculo, os atuantes ainda mantiveram a liberdade de trocar entre si alguns papéis, principalmente nos audiodramas: O desejo de Edinho e Ponto de ônibus, que lhes permitia dar maior vazão às necessidades pessoais de atuar enquanto criança ou adulto, vidente ou cego, conforme sua percepção momentânea dos próprios aspectos emocionais e volitivos.

PAPO DE CEGO NO CEF nº 03 – 08/12/2022

A primeira apresentação pública do processo criativo aconteceu numa escola pública de 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental, localizada nas imediações do local de ensaio do grupo. Na ocasião, fizemos uso do tatame para delimitar o palco.

Fizemos o aquecimento no nosso local de ensaio e optamos por fazer o trajeto até a escola a pé, com o auxílio de aproximadamente quatro voluntários. Percebemos que a presença deles durante o trajeto prejudicou o estado de presença que havia sido instaurado no aquecimento. Estas pessoas, apesar do engajamento com o processo artístico, não conseguiram evitar as conversas durante o percurso até a escola, o que desconcentrou os atuantes de tal maneira que tivemos que dedicar novo período, de quinze a vinte minutos, essenciais para retomada do estado inicial, necessário para atuar em cena, restabelecendo o estado de presença, uma espécie de estado de prontidão para a cena.

Enquanto educadora e como diretora teatral, adotei uma medida emergencial para minimizar os dados, que foi a de repetir para todas as pessoas em volta, já dentro da escola, que por gentileza não se aproximassem dos atuantes. Os comandos: Por gentileza, não se aproxime dos nossos artistas! Por

favor, não converse com nossos artistas! Não toque nos atuantes! Acrescidos de explicações assertivas e rápidas aos professores e coordenadora da escola, de que não era preciso ajudar, que o grupo sabe o que fazer e não se pode tocar, nem segurar, nem conversar com nenhum deles pois estão atuando!

Percebemos que é necessário garantir que os atuantes não sejam incomodados nos momentos que antecedem a performance. E o quanto o capacitismo estrutural da sociedade vigora até mesmo nestes momentos. As pessoas em volta constantemente têm o ímpeto de correr para “ajudar” o/a cego/a que está caminhando na direção da beirada do tatame e “parece que vai cair”. Em qualquer percurso, por mais simples que ele seja, atrai pessoas que, na intenção de colaborar, acabam por infantilizar os atuantes, puxando-os pela mão, andando de mãos dadas ou abraçando-os, como se nós, enquanto grupo artístico, precisássemos de algum acolhimento ‘especial’.

Uma alternativa planejada para evitar futuros constrangimentos, foi a elaboração de um cartaz com os dizeres: “Não se aproxime do elenco. Os artistas estão trabalhando!”

Pudemos perceber que o espetáculo, mesmo que ainda não estivesse completamente amadurecido, já exercia um forte impacto. Entretanto, não contamos com a presença do Luizão Rapper no espetáculo e constatamos que o público presente, talvez pela idade e ambiente (durante o recreio escolar), não conseguiu assimilar a letra das músicas como o grupo desejava.

Além disso, a necessidade de utilizar microfones para amplificar as vozes foi evidenciada, especialmente no caso das pessoas mais idosas e com dificuldades de fala.



Papo de Cego no CEF n.03

MOSTRA DE PROCESSO NO ECRR – 16/12/2022

Após a experiência na escola, o grupo decidiu que havia chegado o momento de explorar mecanismos para desvincular efetivamente o espetáculo da visualidade. Durante este experimento artístico, exploramos as possibilidades de utilizar a luz/escuridão para brincar com o olhar do espectador, negligenciando a visão.

Foram colocadas luminárias no fundo do palco, voltadas para a plateia, com a intenção de incomodar os olhos dos videntes presentes. A luz foi direcionada para o campo visual do espectador, de forma a impedir que o público conseguisse visualizar com clareza os atuentes em cena.

Para romper com a visualidade, fizemos algumas escolhas estéticas com objetivo de criar nos presentes, sensações semelhantes às impressões relatadas pelos atuentes com baixa visão: de ardência nos olhos, de embaçamento da imagem, da percepção momentânea e fugas de vultos em movimento, com formas que não pudessem ser facilmente decifradas, da incapacidade de perceber profundidade e perspectiva.

Para alcançar tais sensações, experimentamos as seguintes estratégias:

- Todos os atuentes vestem preto. Não utilizam nenhum elemento que os diferencie ou que possa servir de identificação das personagens.
- Todos os atuentes permanecem no palco, mesmo aqueles que não estão atuando no momento. Pessoas que atuam e pessoas

que assistem a cena estão misturadas no palco, de modo a confundir o olhar do espectador.

- Atuantes que assistem a cena também se movimentam, de modo a camuflar para o espectador onde a ação cênica efetivamente acontece.
- Focos de luz voltados para a plateia, direcionados para incomodar, atrapalhar e ofuscar a visão do espectador.
- Palco constantemente escurecido, de maneira a permitir somente o vislumbre das silhuetas dos atuantes.
- Muitas camadas de áudio para construir o ambiente das cenas, com paisagens sonoras complexas. É a presença do sonoplasta em cena, misturado aos atuantes, confundindo ainda mais o olhar daquele que assiste.



Mostra de processo no ECRR

Depois disso o grupo seguiu com ensaios semanais, além de iniciar o processo de captação de áudios para produção das radionovelas, com as histórias (cenas) do espetáculo “Papo de Cego” reconfiguradas enquanto radioteatro.

Fizemos algumas apresentações do espetáculo em ocasiões diversas, tanto apresentando o espetáculo na sua íntegra, quanto apresentando apenas uma, duas ou três das novelas para escutar.



Travessuras na escola rodoviária

Experimentamos apresentar alguns dos audiodramas diante de uma plateia vendada. Experimentamos apresentar o espetáculo de costas para a plateia, sentados. Exploramos as possibilidades de construção das cenas em espaços urbanos, enquanto ação performativa, improvisadas, durante o dia, em locais estrategicamente escolhidos como ativismo.

Em seguida, construímos o protótipo de um artefato para que atores pudessem encenar escondidos, camuflados, dentro de uma espécie de coxia/camarim móvel, facilmente transportado, que pudesse ser utilizado na rua e em espaços abertos.



Estrutura de cenário

PAPO DE CEGO NO INOVA SUMMIT – 21/06/2023

O grupo recebeu o convite para se apresentar na abertura de um evento voltado para tecnologias e *startups*, no qual uma empresa faria o lançamento de

um produto de acessibilidade, um piso tátil inovador. A empresa solicitou que apresentássemos a cena: Ponto de ônibus.

A cena trata de mobilidade urbana, temática crucial para o grupo durante o processo criativo. Por este engajamento com a temática e na expectativa do lançamento de um produto que viesse impactar na vida diária de todas as pessoas com deficiência visual, o grupo todo colaborou na remodelagem da cena, com acréscimo de personagens, ampliação do roteiro inicial e complexificação das falas e estrutura da cena.

A experiência da performance num palco como o do Centro de Convenções Ulysses Guimarães, diante de uma plateia de quase duas mil pessoas, foi absolutamente inesquecível.

Todos os atuentes contavam com microfones *headset* de excelente qualidade. A iluminação não obedeceu criteriosamente aos anseios estéticos e performativos do grupo, já que no evento não conseguimos contar com o apoio de nosso amigo, iluminador voluntário, que faria o controle deste aspecto da cena. A sonoplastia, criada coletivamente, sob responsabilidade criativa e composicional do atuante/sonoplasta Lucas, teve o auge nesta ocasião, diante dos equipamentos e aparato técnico de altíssima qualidade.

Coloridos e muito bem-vestidos, os atuentes tiveram grande êxito na performance, acompanhada por quatro câmeras diferentes e projetada nos telões do evento.

O registro audiovisual do espetáculo³³ pode ser visto no canal de YouTube do projeto De Olho no Lance.

Para a realização desta cena/ação performativa, contamos com a colaboração de um grupo de apoio, formado por voluntários que nos auxiliaram no transporte dos atuentes e sua locomoção nos amplos espaços do Centro de Convenções ao longo do dia. A colaboração de pessoas engajadas com a nossa prática artística é salutar para o resultado final do trabalho. A compreensão da natureza deste engajamento e necessidades de respeitar determinadas posturas ao longo das etapas que compõem a performance também são determinantes

³³ Papo de Cego no Inova Summit é o espetáculo cujo registro audiovisual pode ser encontrado no endereço: <https://youtu.be/IQcYN2V3Pnk?si=1secjvfnWDvai-zU>

para o sucesso ou fracasso dos atuentes na cena. Por este motivo, desde os momentos iniciais de encontro entre atuentes e voluntários ficou estabelecida a consigna (acordo tácito) de que nos momentos que antecedem a apresentação performativa, por mais que pareça que algum componente do grupo necessite de atenção e cuidado, somente eu, enquanto diretora ou o sonoplasta, única pessoa enxergante além de mim mesma do grupo, poderíamos conversar, tocar ou nos relacionar com os atuentes.



Roteiro Papo de Cego - sonoplastia



Papo de Cego no Inova Summit

PAPO DE CEGO NA UNB – 30/06/2023

Já com o espetáculo bastante amadurecido, fizemos duas apresentações sequenciais na Universidade de Brasília – UnB, sendo uma delas para os estudantes de Pedagogia e a outra para os mestrandos em artes, dentro do escopo da disciplina Fundamentos Teóricos da Arte-educação.

Nas duas oportunidades, tanto a estrutura do espetáculo quanto a formatação e apresentação das cenas foi bastante diferenciada, o que reafirmou

o aspecto composicional próprio da encenação dos audiodramas enquanto histórias improvisadas.



Papo de Cego na UnB-apresentação 30.06.23

Com a práxis performativa, chegamos à conclusão de que é necessário um período de adaptação ao espaço performativo, bem como uma ambientação no espaço-tempo que antecede ao espetáculo. Com um distanciamento da realidade circundante, num mergulho imagético nesse espaço-tempo próprio do grupo em que a cena acontece. A conexão dos atuentes com o espaço se estabelece através de comandos emitidos pela minha voz, de maneira firme, clara e precisa. Os toques do tambor reverberando no espaço também continuam como fios condutores desse domínio do espaço-tempo da cena, na memorização fisicalizada do espaço do palco.

Os atuentes ainda sentem uma enorme necessidade de dialogar com a plateia após o espetáculo, discutindo sobre as temáticas apresentadas nas cenas, principalmente aquelas que dizem respeito à mobilidade urbana, acessibilidade, capacitismo e as barreiras atitudinais na convivência com as pessoas com deficiência visual.

Há uma constante necessidade do grupo de fazer uma espécie de militância ativa após a encenação, o que é explicado pelos atuentes com frases de impacto como:

- “É preciso aproveitar o momento em que as pessoas foram sensibilizadas pelo espetáculo para provocar mudanças no comportamento!” - Edinaldo

- “Depois de apresentar eu me sinto tão emocionada que eu preciso falar sobre como o teatro foi importante na minha vida!” – Adma

- “A gente precisa aproveitar a oportunidade para falar com as pessoas sobre as coisas que nunca nos é permitido!” – Alex



Roteiro para apresentação na UnB

CONCLUSÕES A PARTIR DA CIRCULAÇÃO DO ESPETÁCULO

SOBRE OS CIRCUNDANTES – APOIO – VOLUNTÁRIOS

É difícil para as pessoas circundantes compreender, num primeiro momento, a necessidade de um grupo formado por doze a quinze pessoas cegas/baixa visão serem conduzidas numa espécie de trenzinho, por somente duas pessoas, mesmo que haja outras dezenas de pessoas disponíveis para colaborar. E esta é uma necessidade primordial para este coletivo artístico, que necessita de momentos de silenciamento externo inclusive para assimilar o rastreio do espaço que antecede o palco, formando imageticamente a memória espacial do espaço da cena: palco, proscênio e plateia.

E que controlar as pessoas que desejam, à sua própria maneira e atendendo suas necessidades individuais, que não correspondem, de maneira alguma, às necessidades dos atuantes, que já iniciaram a performance desde o momento em que formamos a nossa “fila em trenzinho”, é praticamente impossível. Conversas e atitudes mais ou menos capacitistas, com tônicas de comportamento superprotetor ou falas constantes de superação e heroísmo diante do grupo atrapalham sobremaneira tanto a preparação do elenco para a

cena quanto a manutenção do estado de presença/prontidão necessários para o sucesso da performance.

Na prática, eu acabo por assumir, performaticamente, uma postura indigesta e autoritária para com as pessoas em volta, de modo a garantir que ninguém se aproxime ou exerça quaisquer tipos de interferência nos momentos que antecedem qualquer ação performativa do grupo. Tornou-se meu dever prioritário garantir que as pessoas não se aproximem, não ofereçam ajuda, não iniciem diálogos e não toquem nos atuantes. Faço esse exercício consciente e metodicamente elaborado de aparentar uma postura bastante firme para no trato com o grupo e até mesmo grosseira com as pessoas entorno, para garantir aos atuantes a liberdade deste mergulho no espaço sonoro, térmico, cinestésico e supra-sensível que lhes é tão salutar e primordial para a práxis teatral/performativa.

Torno-me, diante da audiência, uma espécie de escudo sensorial, impedindo que as demais pessoas em volta possam estabelecer, na medida possível, quaisquer contatos com os atuantes durante o seu preparo para a cena. Mesmo que num primeiro momento eu possa parecer intragável, rude ou arrogante para as pessoas porque, de modo geral, construir o entendimento das necessidades do grupo diante do entorno levaria tempo e energia que não estão disponíveis nos momentos que antecedem a cena.



Papo de Cego na UnB-apresentação 03.07.23

Todo o nosso foco está voltado para o rastreamento do espaço, na criação de mapas mentais da estrutura na qual a cena será apresentada, na formação da imagem espacial que garanta a liberdade interpretativa dos atuantes de maneira

a lhes garantir segurança e autonomia. É necessário um tempo de mergulho neste espaço-tempo no qual a cena irá ser representada para compreender as interferências luminosas, sonoras, térmicas, que serão, posteriormente, ainda amplificadas, remodeladas e modificadas na presença da plateia.

Portanto, os atuentes não podem sofrer interferências externas que desestabilizem os seus sistemas sensório-corporais, extremamente ocupados e sensibilizados para esta finalidade.

ASPECTOS DA ENCENAÇÃO: CENÁRIO E ILUMINAÇÃO

Não se faz mais necessário o uso de sinalizadores mecânicos no palco quando existe a possibilidade de rastreio e acomodação ao novo espaço para a atuação. Mas quando esse tempo inicial não nos é permitido, já chegamos a uma alternativa viável, com uso de fitas com marcadores táteis no chão, que, ainda que não de maneira efetiva, podem ser utilizados como marcadores da cena.

Como a proposta se estabelece na ruptura com a visualidade na cena, não há sentido, até o momento, na criação de elementos de cenografia. A ambientação sonora é a necessidade mais emergente e aparentemente, suficientemente efetiva para a criação das cenas. Figurino e maquiagem são elementos que não receberam quaisquer atenções por parte do grupo, partindo da premissa de romper com o paradigma da visualidade no teatro.

Apenas alguns objetos foram adotados pelo elenco na movimentação das personagens, como um avental e pano de prato utilizados pela “mãe” em uma das cenas. Também é utilizado um chapéu pela dançarina, que usa chapéu e bengala em seus movimentos. A “velha” de uma cena e a “avó” de outra cena utilizam xale e bengala de apoio, mas essa necessidade não é recorrente em todas as apresentações. Essas personagens são representadas por diferentes atuentes/atrizes, que fazem uso dos objetos ou os rejeitam sem maior planejamento. As crianças da cena “Travessuras na escola” usam boné. Os pais da cena “Desejo de Edinho” gostaram de utilizar gravatas numa das apresentações e abandonaram seu uso na apresentação seguinte.

Na minha percepção, enquanto encenadora e professora de teatro, é de que o objeto é um recurso de apoio para que o atuante/ator incorpore a personagem. A sua utilização não está convencionada com a percepção e identificação das personagens pelo espectador/plateia. O uso de adereços e objetos pelas personagens acontece muito mais por uma necessidade dos atores de internalizar e sistematizar a movimentação corporal planejada/imaginada durante as cenas. Eles não estabelecem vínculo com o objeto da mesma maneira que os atores enxergantes o fariam. E ainda, não assumiram o manuseio de adereços, objetos e figurino enquanto premissa do espetáculo. A utilização de elementos da indumentária e cenografia ainda não está clarificada no processo composicional do grupo.



Necessidades para o Espetáculo - Escola Show

No entanto, ainda encontro muita dificuldade no trato com a iluminação. Percebo que há uma necessidade ainda a ser mediada, por parte dos atuantes do grupo, de adaptação à iluminação teatral.

As particularidades de percepção da luz nas pessoas com deficiência visual são inúmeras e vão desde um pequeno desconforto até a completa desorientação espacial, com consequências físicas notórias, como desequilíbrio, tontura e dores de cabeça, chegando mesmo a desmaios, conforme a qualidade, cor e intensidade da luz que incide sobre estes organismos.



Roteiro para apresentação no Escola Show

E para utilizar a luz teatral da maneira que concebemos a experiência deste espetáculo, provocando no espectador as sensações de perda visual típicas das pessoas cegas/baixa visão, necessitamos ainda explorar com mais afinco e consistência as possibilidades deste recurso para a encenação. Com a consciência da necessidade de manter um atuante/iluminador permanente no grupo, que possa participar de todo o processo criativo, improvisos constantes e adequação/readequação sistematizadas às necessidades individuais dos atuantes conforme seus momentos particulares em relação aos aspectos relacionados à saúde, comorbidades associadas e à própria natureza da deficiência visual que não é estanque no que diz respeito às respostas do organismo à recepção das sensações térmicas, sonoras e luminosas.

6.5. RADIONOVELAS – 5ª Etapa

Durante a última etapa do processo criativo aconteceram duas oficinas pontuais de extrema importância para que a pesquisa chegasse em dois resultados artísticos com qualidades muito diferentes entre si: os audiodramas e as radionovelas.

A primeira delas foi um workshop virtual transmitido via YouTube, com a cantora, atriz e compositora cega carioca Sara Bentes, que também faz parte do elenco do grupo Teatro Cego e é uma referência nacional, dentro da comunidade DV, de musicista com carreira consolidada e artista de sucesso em território brasileiro. Com uma carreira que inclui diversos shows internacionais, apesar de

extremamente jovem, Sara acumula um número expressivo de fãs tanto dentre pessoas cegas e com baixa visão quanto do público em geral.

Nas estratégias de divulgação de ações formativas para a clientela formada prioritariamente por pessoas cegas e com baixa visão, o principal recurso utilizado com eficácia é o boca-a-boca que acontece entre entidades e grupos de associados via *WhatsApp*. Mas para fins de registro e compartilhamento também com a comunidade em geral, nossa escolha de veículo promocional foi direcionada pelas mídias sociais: *Instagram* e *Facebook*.

O primeiro tem por característica principal o compartilhamento de imagens e vídeos, o que dificulta o acesso por parte das pessoas que não enxergam. Por isso, tive o cuidado de durante todo o processo criativo utilizar a mesma padronagem, evitando o uso de imagens, mas principalmente a sobreposição de diversos planos de imagem. Este cuidado em reduzir e simplificar o texto contido nas imagens divulgadas se deve ao volume textual a ser inserido enquanto audiodescrição, mesmo que estas plataformas já possibilitem a utilização do recurso ‘texto alternativo de imagem’.

A maioria dos leitores de tela travam quando o texto para leitura ultrapassa três ou cinco linhas. E como os *smartphones* usam o ‘*touch screen*’, continuidade da leitura fica interrompida e muitas vezes dificultada àquele que não vê. Para atender às necessidades de nossa clientela, desenvolvi a estratégia de compartilhar os *cards* de publicidade acompanhados de áudio. Além do compartilhamento de textos curtos com áudio-convite enviados separadamente por telefone aos interessados.



Cards e planejamento da divulgação

Na ocasião, Sara Bentes ofereceu um workshop com o título “Música para a Cena”³⁴ em que discorreu sobre a importância da música para a cena, demonstrando algumas técnicas de composição de trilhas para esta finalidade.

Segundo Sara Bentes, a “música é utilizada para marcar as ações e pensamentos das personagens”. Conforme a atriz e musicista, no Teatro Cego, a música também é utilizada “para identificar a transição das cenas e para criar identidades”.

Ela demonstrou ao piano as principais ferramentas e pontos de partida que utiliza, pessoalmente para compor trilhas, tanto músicas com letra quanto músicas instrumentais. Explorou algumas das possibilidades composicionais que utiliza no exercício profissional e convidou alguns de seus parceiros, também presentes, a contribuir no compartilhamento das narrativas processuais para compor algumas músicas-tema de espetáculos em sua trajetória artística.

Durante essa etapa também foi oferecido um curso intensivo de longa duração, em formato virtual, conduzido pelo radialista e educador com baixa visão Marcus Aurélio de Carvalho, juntamente com o *sounddesigner* e técnico de áudio da Organização Nacional dos Cegos do Brasil – ONCB, Rafael Tavares, atleta cego do time brasileiro de futebol de cegos ou *goalball*.

Oficina Pontual – FUNDAMENTOS DO RADIOTEATRO

A oficina oferecida em encontros virtuais noturnos, quatro dias por semana, durante aproximadamente dois meses, foi um intenso percurso de aprendizagem sobre a linguagem radiofônica, a locução para o rádio, o radioteatro (radionovela) e a parte técnica de operação e edição de áudios utilizando os mesmos programas que haviam sido selecionados anteriormente pela Oficina de Podcast pelo professor Fábio Deodato.

Foram inscritas 63 pessoas, residentes nas seguintes localidades:

DF – Brasília, Riacho Fundo, Ceilândia, São Sebastião, Santa Maria, Taguatinga, Samambaia, Sobradinho, Guará.

GO – Goiânia e Valparaíso.

³⁴ O workshop virtual “Música para a Cena” poderá ser acessado na íntegra através do vídeo disponível no YouTube: <https://youtu.be/ixgepEi0GwU?si=J99gXMpyPmzRdGdU>

SP – Cotia, São Paulo, Guarulhos, Praia Grande, Franco da Rocha, Itanhaém, Jundiaí e Araraquara.

RJ – Rio de Janeiro.

PA – Belém, Ananindeua.

CE – Fortaleza.

BA – Salvador e Ipojuca.

PE – Garanhuns, Alagoinha, Recife e São Bento do Uma.

SE – Estância.

PR – Curitiba.

SC – Biguaçu e Florianópolis.

RS – Montenegro e Porto Alegre.

PI – Teresina.

Sobre os professores que conduziram esta oficina, fizemos um intenso trabalho de equipe em que eu me responsabilizei por fazer as anotações de resumos das aulas, realizar as chamadas, acompanhar individualmente o acompanhamento dos participantes às aulas, organizar grupos de estudo e monitores para auxiliar os participantes com suas dificuldades e estruturar as tarefas previstas em textos a serem compartilhados, do mesmo modo que no curso anterior, através de uma sala de aula virtual³⁵.



Fundamentos do Radioteatro - sala de aula virtual

³⁵ A sala de aula virtual do curso “Fundamentos do Radioteatro” poderá ser acessada através do código de acesso: o3bw5z2 ou pelo endereço:

<https://classroom.google.com/c/NTg0MzkwNDQ2NjU1?cjc=o3bw5z2>

Todos os dias durante o curso, eu postava um resumo em tópicos da aula dada no grupo de *WhatsApp*. Durante e após as mesmas aulas, eu também disponibilizava as referências que tivessem sido compartilhadas em aula, em formato acessível, garantindo que todo o grupo tivesse as melhores condições possíveis para o aproveitamento dos conteúdos e seu aprendizado.

Sobre os professores convidados:

Marcus Aurélio de Carvalho (pessoa com baixa visão)

Jornalista, radialista e professor. Marcus Aurélio é coordenador executivo da UNIRR³⁶, União e Inclusão em Redes e Rádio, organização social de educação inclusiva e comunicação, fundada em 1995. Desde junho de 2019, é diretor e apresentador da Rádio ONCB, emissora da Organização Nacional de Cegos do Brasil. A partir de maio de 2021, passou a atuar também como secretário de comunicação da entidade.

Rafael Tavares de Moraes (pessoa cega)

É coordenador da equipe técnica e sonoplasta da Rádio ONCB, emissora da Organização Nacional de Cegos do Brasil, deste junho de 2019, através de um convênio com a Universidade Nove de Julho (UNINOVE), em São Paulo, SP. Foi professor de produção e edição em áudio do curso online "Fundamentos Básicos do Rádio" da ACACE, Associação Caruaruense de Cegos, de março a maio de 2021.

O curso realizou atividades individuais, como por exemplo a tarefa para a AULA 2, que consistia em: Apresentar a si mesmo como se estivesse contando uma história em dois minutos, abordando os seguintes tópicos: 1. Cidade de onde está falando; 2. Que experiência já teve ou mantém com o teatro; 3. Que tipo de experiência tem com rádio; 4. Qual a sua expectativa em relação ao curso. Esta tarefa foi apresentada oralmente durante a aula seguinte, e através desta atividade, o professor Marcus Aurélio discorreu e analisou os aspectos da

³⁶ Maiores informações sobre o professor Marcus Aurélio estão disponíveis na entrevista concedida à ONCB via endereço: https://youtu.be/AZLF_GDjFQo?si=yyZhcl0QmoT5ziDD

voz utilizada na linguagem radiofônica, com dicas de locução, incluindo aspectos de dicção, projeção e entonação vocal.

A entrega da atividade continuou no grupo de WhatsApp, assim como outras várias atividades, o que tornou a experiência imersiva numa troca constante de aprendizado e experiências, na qual professores e participantes tinham liberdade e autonomia de atuarem em conjunto. As falas livres, com avaliações e trocas de dicas e sugestões em paridade entre participantes/alunos e os professores/oficineiros e eu mesma, transformou a relação da sala de aula num espaço de horizontalização do ensino/aprendizagem.



Fundamentos do Radioteatro - materiais pedagógicos

Segundo Marcus Aurélio de Carvalho, o que se praticou durante o minicurso “Fundamentos do Radioteatro” foi “uma relação de ensino-aprendizagem em que o professor ensina/aprende e o aluno ensina/aprende. Os talentos brotaram! Apareceram! Foi revelador para os professores e revelador para os alunos de um amor correspondido à linguagem radiofônica e ao objetivo do curso, de produzir radioteatro!”

Outro aspecto do curso muito evidente foi a formação daquilo que Rafael Tavares apelidou de RCRT, ou a ‘rede de colaboração do Rafael Tavares’, na qual diversos monitores se disponibilizavam, em revezamento constante, para atender aos colegas, durante dia e noite, nos momentos em que desejassem utilizar dos programas de áudio sugeridos no curso, ajudando através do viva-voz, usando leitores de tela para acompanhar passo a passo a interação dos colegas com os equipamentos tecnológicos, os participantes interagem, colaboravam e exercitavam os conteúdos em duplas e pequenos grupos.

RESULTADOS DA OFICINA FUNDAMENTOS DO RADIOTEATRO

Como resultado do minicurso, os participantes se subdividiram em grupos, para produzir uma radionovela com duração entre seis e doze minutos, conforme roteiros temáticos sorteados durante as aulas.



Resultado Final-Minidramas

Os resultados foram compartilhados entre os pares por áudio nos grupos e replicados em novos grupos da comunidade DV. Também ficaram disponíveis no canal de Spotify e Deezer do projeto³⁷.



Novelas Para Escutar Spotify

³⁷ O canal de Spotify do “Novelas para Escutar” pode ser encontrado ao buscar pelas palavras: novelas para escutar ou no link de acesso:

<https://open.spotify.com/show/4gtEqUVv443vxqMH6Z8hrv?si=ce71572cd44743b2>

RADIOTEATRO A PARTIR DAS NOVELAS PARA ESCUTAR

O caminho trilhado após a construção das novelas direcionou o processo criativo para uma bifurcação em que dois resultados estéticos se tornaram possíveis, sendo um deles a representação dos dramas em formato espetacularizado (cênico-teatral), com a participação do Luizão Rapper interligando as histórias com músicas-tema que foram compostas a partir de discussões e aprofundamentos no conceito de deficiência em cena (Carol Teixeira) e corpo intruso (Estela Laponni). E o segundo resultado enquanto produção dos mesmos dramas no formato radiofônico, re-elaborados e estruturados como uma experiência de “áudio texturizado” ou “áudio imersivo”, assim como foi nomeado por Fabio Deodato.

A produção do resultado em áudio partiu da necessidade coletiva de conduzir uma experiência estético-teatral que pudesse corresponder às necessidades apontadas pela comunidade durante o período pandêmico. Um procedimento espetacular de compartilhamento das novelas entre pessoas com deficiência visual através de *web* rádios, de rádios comunitárias, de grupos de *WhatsApp*, plataformas de *streaming* como podcast, dentre outras estratégias utilizadas na comunidade para compartilhar este tipo de radioteatro, movimento este que ganhou extrema força durante o período de isolamento social e se perpetua nos dias atuais.

Teodora, atuante/escritora do grupo, colocava constantemente o seu desejo pessoal de encontrar possibilidades para compartilhar seus resultados artísticos com familiares e amigos que residem noutras cidades. No entanto, seus próprios familiares, até o momento, ainda não consideraram assistir alguma de suas apresentações públicas. Consequentemente, ela solicita o compartilhamento de fotos e vídeos dos eventos, na esperança de que seu próprio “fazer artístico” seja valorizado no meio familiar.

É fato que os atuantes do grupo encontram resistência nas pessoas mais próximas em considerar os resultados alcançados coletivamente pelo grupo enquanto ‘arte’. E entre os atuantes também existe ainda uma dificuldade de

auto-percepção enquanto co-criadores, artistas, entes e agentes promotores de cultura. Somera (2019, p.89) coloca que:

Assim, mesmo os integrantes com deficiência tendo uma posição engajada, crítica em relação à sua condição física/sensorial e suas possibilidades, **muitos deles têm grandes dificuldades em se verem como artistas**, ainda que estejam naquele grupo para desenvolverem suas habilidades nesta área.

Existe um demarcador social que ainda impera sobre os atuantes, determinando que eles não se autoconsiderem ou sejam considerados como artistas. A própria denominação “atuantes” surgiu como uma resposta às sucessivas investidas de produtores culturais e representantes públicos que questionavam se o grupo pode ou não ser considerado artístico, devido à idade, ou à deficiência, ou às dificuldades cognitivas características de alguns componentes do coletivo. Noutros momentos, colocava-se em discussão que o grupo não pode ser considerado “profissional”, portanto, não poderia nomeá-los de ator/atriz ou escritor/escritora. A resposta às provocações capacitistas recebidas foi a de criar um nome que não pudesse ser questionado, porque não ocuparia determinados lugares pré-determinados na máquina cultural da cidade.

ATUANTE é um termo genérico, próprio, autoral. Ele configura um processo em desenvolvimento. Da pessoa que se disponibiliza a atuar, a assumir um papel protagonista na criação artística e, conseqüentemente, na própria postura cidadã diante da vida e do mundo.

Em decorrência da necessidade reverberada pelo grupo de garantir produtos artísticos perenes, estáveis, que pudessem ser compartilhados mesmo na ausência do/a atuante que, por motivos de saúde, envelhecimento ou morte, não pudessem se presentificar performaticamente, optamos pela produção concomitantemente das novelas em formato radiofônico. Áudios poderiam ser gravados sob condições adversas, em casa, no hospital, na rua... E permaneceriam gravados após a passagem inexorável do tempo.³⁸

³⁸ A sensação de tristeza advinda da morte de alguns dos membros do grupo teatral “No Escuro” durante a pandemia acabou, de certa maneira, por resultar nesta necessidade intrínseca de produzir resultados que garantam a permanência artística destas pessoas como um último ato de “resistência”.

ROTEIROS DOS AUDIODRAMAS

As histórias que constituem o espetáculo “Papo de Cego”, ou seja, as novelas para escutar, foram roteirizadas com a finalidade de instruir os responsáveis pela edição e mixagem dos áudios com as vozes das personagens. Na tentativa de orientar o trabalho dos atuantes/músicos na construção das paisagens sonoras, houve todo um processo para a roteirização das falas, que não foram seguidas literalmente durante a captação das vozes. Isto se deve ao fato de que a maioria dos participantes não lê braile por motivos que vão desde: não foram ainda alfabetizados no sistema braile, perderam a sensibilidade tátil nas extremidades dos dedos por doenças³⁹ ou ainda, não passaram pelo processo de letramento ao longo da vida.

Para a captação das vozes, foi estruturado um roteiro geral, subdividindo o grupo em duplas e pequenos grupos, com a organização de uma nova rotina de ensaios, em que as novelas puderam ser trabalhadas individualmente, com um cronograma de ensaios e gravações que se alternavam quinzenalmente.

O planejamento inicial previa a captação das vozes de uma novela inteira por dia agendado no estúdio, o que provou ser impossível devido às características específicas dos participantes da pesquisa.

O primeiro aspecto que prolongou o período estimado de captação das vozes foi a dificuldade inicialmente encontrada pelo grupo para lidar com o novo ambiente: o estúdio de gravação. Os atuantes desconheciam este ambiente e quase na sua totalidade, não haviam ainda experimentado utilizar-se de microfones.

O estúdio era um ambiente pequeno, fechado, sem janelas. Com portas duplas para isolamento acústico. Toda a configuração deste novo ambiente exigiu um período de adaptação diferenciado para cada atuante. Questões de autoestima e fobias vieram à tona durante a experiência. E mesmo o trajeto de

³⁹ É bastante comum entre as pessoas com deficiência visual o acometimento da diabetes, que é uma doença cuja característica pressupõe perda da sensibilidade tátil nas extremidades. Este fato, a longo prazo, impossibilita a leitura em braile, que depende de uma grande sensibilização da extremidade dos dedos da mão.

casa até o estúdio se transformaram numa grande aventura, vencida paulatinamente, em etapas, por alguns dos participantes.

Para a captação das vozes utilizamos ensaios num auditório com palco reduzido, localizado dentro do Espaço Cultural Renato Russo, em imersões novela por novela, aos domingos. Estes ensaios cumpriam o papel de reduzir o volume das vozes, para uma futura adaptação ao microfone em estúdio. Além de uma movimentação mais controlada, para que as histórias pudessem ser encenadas sem movimentação física, reduzindo a ação cênica somente para o aparato vocal dos atuentes/atores.

O cronograma de ensaios foi remodelado, mantendo os ensaios semanais em que todo o grupo se reunia, principalmente para dar continuidade ao espetáculo fisicalizado, que tinha uma agenda de apresentações e ações performativas que precisavam ser cumpridas. E a este encontro semanal foram acrescentados dois a três ensaios virtuais, além dos encontros aos domingos, onde somente uma das novelas seria ensaiada, com uma divisão por épocas. A novela da época era repetida nos ensaios virtuais, onde somente a voz era compartilhada entre os atuentes em cena. E no ensaio dominical, diferentes técnicas e metodologias foram experimentadas com o objetivo de construir uma maior texturização sonora para cada história.

Paralelamente, os atuentes/músicos iniciaram uma rotina de encontros presenciais nos quais se discutia a ambientação sonora das cenas, as camadas de áudios com efeitos e trilhas que seriam necessárias para a construção das paisagens sonoras. E as músicas-tema foram criadas e desenvolvidas neste agrupamento paralelo, que se fazia presente em determinados momentos para trocas e interferências diretas com os atuentes/atores.

Um grupo de estudos de sonoplastia foi criado e fomentado com aulas virtuais e presenciais, nos quais os programas de edição de áudio foram experimentados e seu manuseio foi treinado sistematicamente para que eles pudessem assumir a função de edição, mixagem e masterização das radionovelas. No novo agrupamento, se reuniram dois atuentes/músicos cegos,

um atuante/músico com baixa visão e um atuante/sonoplasta com TEA enxergante.

RESULTADOS DA 5ª Etapa: RADIONOVELAS

Como resultados desta etapa foram gravadas e distribuídas seis radionovelas com duração aproximada de quinze minutos cada uma delas, além da gravação de três músicas-tema autorais, ainda não distribuídas e todas as trilhas sonoras autorais para composição tanto das radionovelas quanto do espetáculo teatral “Papo de Cego”. As novelas disponibilizadas pelas plataformas de *streaming*⁴⁰ são:

1. A raposa e as uvas
2. Travessuras na escola
3. O príncipe e a plebeia
4. O desejo de Edinho
5. Ponto de ônibus
6. Amor incondicional ao conhecimento



Novelas para Escutar - radionovelas

⁴⁰ No Spotify: <https://open.spotify.com/show/4gtEqUVv443vxqMH6Z8hrv?si=b90f685dac1243b0>

No Deezer: <https://www.deezer.com/br/show/1000356441>

No YouTube: <https://youtu.be/4B6oro79lhg?si=xaUQ-dy7XMd-2yoo>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A verdadeira comunicação não começa falando, mas escutando. A principal condição de um bom comunicador é saber escutar.”

-Mário Kaplun

Como resultados do processo criativo “Novelas para Escutar”, tivemos: a produção do espetáculo PAPO DE CEGO, apresentado enquanto cena/espetacularidade/performance em espaços teatrais e escolas e a produção de um conjunto de radionovelas, as NOVELAS PARA ESCUTAR, distribuídas pelas plataformas de *streaming* Spotify, Deezer e Youtube.

No entanto, ao analisar mais profundamente os resultados artísticos e estéticos alcançados, percebemos que no momento em que as novelas foram apresentadas presencialmente, enquanto ação performativa, elas tiveram duas formatações principais: enquanto drama visível e enquanto audiodrama. Nomeio aqui as duas formas de apresentação das novelas porque a pesquisa problematiza modos de fazer teatro/cena/espetacularidade desvinculados da visão.

Inicialmente, imaginamos que os programas radiofônicos, a exemplo das radionovelas, seriam o formato ideal para equiparar pessoas com e sem deficiência visual na fruição destas. Afinal, quando escutamos uma radionovela imaginamos as cenas, as personagens, os cenários, mesmo na ausência da visão. Radionovelas podem ser assistidas sem utilização da fisiologia do olhar. Assim, pessoas com ou sem deficiência visual estão diante do produto artístico, de uma certa maneira, em iguais condições perceptivas, já que o olhar não poderá ser utilizado na apreciação do radioteatro.

Mas será que as pessoas cegas e com baixa visão tem o mesmo processo imaginativo? E aquelas pessoas que nasceram sem enxergar? A fruição de uma pessoa que perdeu a visão ao longo da vida é diferente daquela que nasceu cega? E se uma pessoa enxergante ou vidente escutar o mesmo áudio vendada, terá as mesmas impressões?

No processo criativo das Novelas para Escutar, um grupo de atuentes com deficiência visual (cegueira ou baixa visão), adultos, partiram das histórias que eram compartilhadas por áudio nos grupos de WhatsApp durante o período de isolamento social provocado pela pandemia de COVID-19 para construir as cenas. Estas cenas, compartilhadas no grupo de teatro, revividas e revisitadas corporalmente em jogos de improvisação, foram reconstruídas. Reelaboradas na fricção com os outros “olhares” que surgiram neste encontro da memória individual com a criação coletiva.

Atuantes interviram nas histórias uns dos outros, quer com a interpretação das personagens que brotavam da memória recontada, quer no registro escrito das cenas e na elaboração dos roteiros, quer nos processos composicionais do espetáculo apresentado enquanto “mostra de processo” dentro de um espaço teatral ou como “intervenção artística”: na rua, nos pátios das escolas, em galpões de entidades durante festividades, etc.

Após cinco meses de processo criativo colaborativo, iniciado nos depoimentos, surgiu o “Papo de Cego”, um experimento teatral desvinculado da visualidade. Enquanto grupo teatral, e enquanto comunidade de aprendizagem em artes, convenciamos nomear este resultado artístico de espetáculo.

O espetáculo se inicia com os atuentes caminhando pelo espaço (inicialmente delimitado por um tatame), num estado de presença em que camadas de vozes sobrepostas são completadas por performances ora explosivas, ora singelas. Os corpos se expressam livremente pelo espaço refletindo as emoções e os sentimentos evocados no momento. A tessitura de vozes aumenta, na medida que um tambor pulsa delimitando o espaço da performance num ritmo cada vez mais frenético. Um rapper sai do centro do aglomerado de corpos e versa sobre automotivação e capacitismo. A cena termina quando os atuentes retiram seus óculos escuros, e alguns deles retiram bengalas dos bolsos e começam a rastrear o espaço, encarando a plateia circundante, enquanto outros levantam faixas com os dizeres – RESPEITO; SOU CEGO E DAÍ?; INCLUSÃO; DEFICIENTE EFICIENTE e ANTI-CAPACITISMO.

Assim, o “Papo de Cego” é formado por diversas cenas entremeadas de música ao vivo. Entre os atuentes, participando ou não da cena, surge um

rapper, cujas canções foram inventadas especificamente para cada novela/audiódrama. Num dado momento, entre cenas que tratam de memórias da infância, cenas escolares, acontece uma dança com chapéu e bengala. Noutra transição das novelas que compõem o espetáculo, uma senhora assume o foco para declamar um conto de fadas autoral. Entre sombras e penumbras, atuentes e plateia desfrutam de um conto sonorizado com muitos pássaros e sons da natureza.

Esta é a natureza do espetáculo PAPO DE CEGO: uma ação performativa entre linguagens, onde dança, música, contação de histórias e teatro interagem num espaço em que a iluminação será utilizada para dificultar a visualidade da cena.

Os atuentes durante as novelas, irão se posicionar de maneira a confundir o espectador. As sombras de seus corpos ficam misturadas, camufladas pela ausência de luz e contraluz projetada na direção da plateia, que terá o campo visual comprometido, de forma a somente perceber vultos em movimento, sombras sobrepostas, sem conseguir discernir com fluência as imagens sobrepostas. Nesse sentido, a cena é apresentada para se escutar, para se experienciar por outros sentidos, desprivilegiando a visão do espectador. Durante as apresentações, a plateia é convidada a assistir o espetáculo com os olhos vendados. Também orientamos que as pessoas possam se movimentar entre as novelas, no caso de algum espectador se sentir tonto ou incomodado com a iluminação das cenas. Isto porque os refletores são direcionados para provocar nos espectadores incômodos visuais. O objetivo é que a pessoa, ao assistir as cenas, tenha a necessidade constante de fechar os olhos. Reações como coçar as pálpebras, ofuscamento do olhar, tontura e dores de cabeça são alguns dos impactos desejados nesta ação performativa.

Mas o espetáculo não foi apresentado somente em espaços em que a iluminação pudesse alcançar todos os objetivos de transgredir o olhar. Nesses ambientes, em que a luz não poderia ser utilizada para os efeitos aqui descritos, a fisicalidade das cenas é quem determinou o “tom diferenciado” dessa proposta artística.

Por quê Audiodramas? O audiodrama tem o objetivo de tirar a audiência do lugar de privilégios. Ao desvincular a visualidade da cena, o que é visto confunde. O que é perceptível ao olhar não complementa o entendimento da cena. Por isso, a prerrogativa de tirar a plateia da zona de conforto.

Quando a luz não podia ser utilizada, a plateia foi mecanicamente conduzida a desvincular, até onde possível, a visualidade da cena apresentada. Alguns mecanismos foram utilizados, tais como: posicionar a plateia ao fundo, longe, com atores sentados, de maneira a impossibilitar a visualização de todo o palco por aquele que assiste. Manter atuantes em cena e assistindo a cena misturados, muitas vezes criando com seus próprios corpos, obstáculos para o olhar. Atuantes aglomerados em cena, desrespeitando as prerrogativas básicas de interpretação teatral, com atuantes falando com as costas viradas para a plateia, ou caminhando em círculos, ou amontoados de maneira a confundir o olhar.

Nesse sentido, o AUDIODRAMA se diferencia da cena teatral comumente estabelecida. Se consideramos TEATRO enquanto “lugar onde se vê”, a proposta do audiodrama é a de utilizar a própria ausência da visão, ou seja, a deficiência visual, enquanto característica e provocação estética. Comparativamente, a mímica poderia ser compreendida enquanto uma proposta teatral não-auditiva, enquanto o audiodrama seria compreendido enquanto proposta teatral não-visual.

Mas o espetáculo-audiodrama produzido enquanto resultado dessa pesquisa se diferencia de outras produções sob a mesma provocativa estética existentes.

Enquanto o Corpo Tátil busca atrair pela visão, conforme explicado por FLÁVIA (2023, p.75): “Como no grupo Corpo Tátil o público não é vendado, ou seja, ele é convidado a participar com todos os seus sentidos, a encenação também visa atraí-lo visualmente.” Assim, cenário, partitura corporal, figurinos e as marcações das cenas seguem aos critérios e convenções tradicionalmente executados na linguagem teatral.

Já a proposta do Olho no Lance, experimentada durante o processo criativo “Novelas para Escutar”, resultou num dispositivo estético teatral, aqui denominado enquanto AUDIODRAMA, que tem como objetivo desvincular a visão pelo incômodo ou mudança na linguagem. E a forma pela qual este objetivo será alcançado abre várias linhas de pesquisa/descobertas a partir desta pesquisa inicial.

Para o Teatro Cego, existem algumas premissas de proposta estética que se diferenciam bastante desta proposta, já que há uma intensa preocupação do diretor Paulo Palado em realizar espetáculos teatrais sem a quarta parede, com atores transitando pela plateia, em completa escuridão (*blackout absoluto*), uso prioritário de aromas, cheiros para a composição das cenas e todos (atores/produtores/público) no mesmo patamar, sob as mesmas condições, o mesmo espaço de fato. O Teatro Cego, segundo o próprio diretor do grupo, é um teatro de produção. A premissa principal para a cena é de construir um espaço sem referência espacial, em completa e absoluta escuridão.

Já o Teatro dos Sentidos, sob direção de Paula Wenke, vende individualmente os espectadores. Para Paula Wenke, o teatro dos sentidos oferece uma experiência sensorial na qual a plateia pode vivenciar a escuridão proporcionada pelos olhos vendados, uma experiência próxima da cegueira durante todo o espetáculo. Edgar Jacques se contrapõe a este pensamento, colocando que “o convite à escuridão NÃO se compara à cegueira, porque uma pessoa vidente pode experimentar o escuro quando quiser, bastando para isto fechar os olhos. Já a pessoa cega não pode acender a luz e voltar a enxergar.”

Nesse sentido, mesmo quando as vendas são oferecidas para a plateia nas apresentações dos audiodramas pelo grupo teatral No Escuro, existe a liberdade de permanecer com os olhos abertos. A própria utilização da venda está destinada a garantir maior conforto para as pessoas que apresentem maior sensibilidade à luz ou comorbidades tais como labirintite, que podem resultar em maior estimulação diante da iluminação bastante peculiar dos audiodramas.

O audiodrama também se diferencia do teatro e do radioteatro pela presença do corpo-cego-cênico em cena.

Segundo Porto (2005, p.55):

Um cego congênito, ao se locomover sozinho pelos diferentes espaços do seu dia-a-dia, afirma que os trajetos realizados são gravados na memória, mas existem informações do ambiente que o corpo percebe que são muito subjetivas, e quem as percebe é o corpo em movimento na relação com o mundo.

A maneira pela qual um corpo cego se locomove no espaço, gesticula e interage com o ambiente é bastante peculiar e singular, já que ninguém é igual a ninguém, e a experiência da deficiência é única e intransponível. Cada atuante partícipe da pesquisa e produtor, co-autor e integrante dos seus resultados, quer enquanto pessoa cega ou com baixa visão, tem sua própria maneira de utilizar o próprio corpo e voz na cena.

Houve uma premissa básica concepção das cenas de experimentar o espaço sem o compromisso com a visualidade, de modo a libertar a postura e posição do ator no espaço cênico. Buscou-se uma liberdade, uma ruptura e estranhamento em relação ao corpo e gesto, desvinculando completamente biotipo físico e composição de personagem teatral.

Edgar Jacques coloca repetidamente em suas entrevistas que as técnicas existentes para o ator são baseadas, padronizadas num corpo enxergante. Dessa maneira, como esse corpo que não enxerga pode ser cênico? De que modo as características da cegueira, com as suas estereotipias pode ser preservada de maneira consciente pelo ator cego?

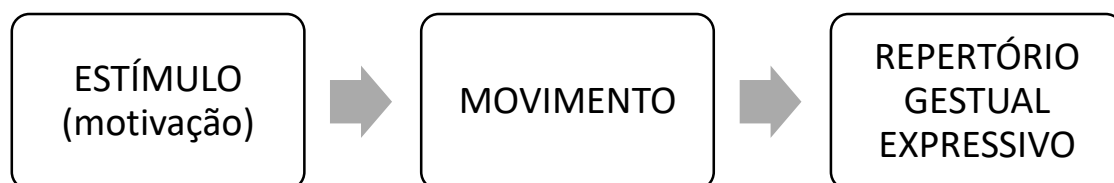
Na trajetória composicional das cenas, houve uma intensa preocupação em equacionar instinto X consciência na atuação dos participantes deste processo criativo. O objetivo composicional das cenas perpassava a compreensão do estereótipo corporal como fruto da padronização dos movimentos, da colonização do olhar na corporeidade socialmente estabelecida.

Assim, o corpo-cego-cênico se faz presente no audiodrama enquanto expressão corporal que não copia, não é lógica, não repete os padrões estabelecidos, mas comunica à sua própria maneira.

Flávia (2023, p. 39) questiona a este respeito:

Neste caso, faz-se necessário a pergunta: reproduzir os gestos e movimentos videntes é importante para quem? Para a criança cega ou para atender a uma “normatização” do indivíduo cego? Para o desenvolvimento psicomotor dela ou para justificar o poder da cultura do vidente sobre o não vidente?

Nesse sentido, o audiodrama busca desvincular o olhar sobre a composição da cena e da personagem. Sem biotipo, sem gesto, sem figurino. Todos os atuentes permanecem no palco, mesmo que não participem da cena. Todos de preto, sem adereços ou acessórios. Os gestos que acompanham as cenas foram produzidos a partir da necessidade interna de cada atuante, sem quaisquer conexões com a gestualidade hegemonicamente estabelecida.



Quando a expressividade característica da pessoa cega/baixa visão é respeitada, o corpo-cego-cênico produz uma expressão na qual o movimento surge de um estímulo que vem de dentro para fora. O repertório de movimentos oferece a possibilidade de experimentar, de explorar novas formas de comunicar emoção. Isto porque só existe o pensamento de ter um ator com deficiência se o personagem for deficiente ou se o personagem falar/tratar da deficiência.

No entanto, as novelas para escutar tratam de diversas temáticas do dia a dia de seres humanos que coincidentemente, são cegos ou com baixa visão. A deficiência é representada como normativa dessa comunidade, já que todos os atuentes possuem deficiência visual. Mas as temáticas representadas são aspectos da vida social e afetiva, como mobilidade urbana, racismo, relacionamento entre mãe e filho e aspectos da vida escolar.

Existe, de certa maneira, uma inversão do olhar para quem assiste, para o espectador, já que o universo retratado pelas novelas é um universo prioritariamente de vivências, percepções e afetos de pessoas não enxergantes.

Concluídos os objetivos estipulados nesta pesquisa abrimos novas linhas de investigação sobre o tema – AUDIODRAMA.

Se o roteiro, no radioteatro, compatibiliza artística e poeticamente a audiodescrição, permitindo ainda uma extrema liberdade imaginativa ao espectador, qual é o lugar do radioteatro para quem não vê?

Segundo Marcus Aurélio de Carvalho: “A voz é mais acessível, ela transite ainda mais do que as ‘caras e bocas’. Para Moisés Veltman, “No rádio a voz tem que falar pela imagem para gerar imagem”. Já Rafael Tavares reflete que “A voz é a expressão facial/corporal para quem não vê.”

Então as novelas para escutar, ao utilizarem a voz enquanto potência expressiva, geram representatividade e a possibilidade de empregabilidade para os atuantes, estudantes da linguagem teatral e radiofônica ainda em formação.

Se por um lado, as novelas para escutar, através do radioteatro garantiram o direito ao acesso pleno aos produtos artísticos pelas pessoas com deficiência visual, elas também cumpriram com o objetivo de garantir a essas mesmas pessoas o protagonismo artístico e a liberdade estética e expressiva.

A apreciação artística e estética dos produtos da pesquisa quando no formato radiofônico permitem uma experiência de áudio texturizado, um produto em áudio imersivo, no qual o *podcast* eleva as possibilidades da pessoa partilhar com o mundo esses resultados artísticos/estéticos/criativos.

Assim, as “NOVELAS PARA ESCUTAR”, enquanto resultado em formato de áudio, tornam as radionovelas, distribuídas e compartilhadas como *podcast*, num fenômeno de solidariedade digital. Conforme Fábio Deodato, o “Podcast se torna um pilar de fala robusto, pugente e crescente para a comunidade de pessoas com deficiência visual.”

Nessa sinergia entre o que é a arte e como entendo a arte para e com pessoas com deficiência visual, o audiodrama surge como resposta.

AUDIODRAMA enquanto dispositivo estético que surge da singularidade em cena, da disrupção de um novo modo de fazer cena/teatro/espetacularidade proposto a partir da deficiência visual em cena.

REFERÊNCIAS

ALBRIGHT, A. C. Movendo-se através da diferença: dança e deficiência. **Revista Cena**, [S. l.], n. 12, 2013. DOI: 10.22456/2236-3254.37658. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/37658>. Acesso em: 25 set. 2023.

ALVES, Jefferson Fernandes. Acessibilidade e Teatro: a presença das pessoas com deficiência visual como provocação. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 34, p. 161-171, mar./abr. 2019.

ALVES, Soraya Ferreira; TELES, Veryanne Couto; PEREIRA, Tomás Verdi. Propostas para um modelo brasileiro de audiodescrição para deficientes visuais. **Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores**, Valinhos, SP, n. 22, p. 9-29, 2011.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. 3ª ed. Brasília: Editora Dulcina, 2012.

BERSELLI, Marcia; ISAACSSON, Marta. (Des) habilidades em cena: revisão e contextualização da produção acadêmica a respeito da participação da pessoa com deficiência nas artes cênicas. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 364-380, dez. 2016.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo**: Método Boal de Teatro e Terapia. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2022.

_____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Editora 34, 2019.

BRASIL. **Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015**. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Disponível em: [L13146 \(planalto.gov.br\)](http://planalto.gov.br). Acesso em: 08 jun. 2022.

BRASIL. **Decreto n.º 6949, de 25 de agosto de 2009**. Promulga a Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo, assinados em Nova York, em 30 de março de 2007. Disponível em: [Decreto nº 6949 \(planalto.gov.br\)](http://planalto.gov.br). Acesso em: 08 jun. 2022.

CADER-NASCIMENTO, Fatima Ali Abdalah Abdel; COSTA, Maria da Piedade Resende da. **Descobrimo a surdocegueira: educação e comunicação**. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2010.

CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do (Edu O.). Figuras pós-abissais em espaços demarcados pela bipedia compulsória na dança. **Ephemera Journal**, Ouro Preto, MG, v. 3, n. 5, p. 40-61, mai./ago. 2020.

_____. Cartas aos bípedes, Salvador, 29 de junho de 2020. **Acessibilidade cultural: atravessando fronteiras**. SALASAR, Desirée Nobre; MICHELON, Francisca Ferreira (Orgs.). Pelotas, RS: Ed. da UFPel, 2020. p. 344-350.

_____. Desnudando um corpo perturbador: “a bipedia compulsória” e o fetiche pela deficiência na Dança. **Revista Tabuleiro de Letras (PPGEL)**, Salvador, v. 13, n. 2, p. 75-89, dez. 2019.

DINIZ, Débora. **O que é Deficiência?** São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

DORNELES, Patrícia Silva; HOLANDA, Gerda de Souza; MELO, Juliana Valéria de; OLIVEIRA, Francisco Nilton Gomes de (Orgs.). **Acessibilidade cultural no Brasil: narrativas e vivências em ambientes sociais**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2016.

FLÁVIA, Marlíria. **Corpo tátil: em busca da expressividade**. São Paulo: Giostri, 2022.

FREIRE, Paulo. **Educação e mudança** (1979). São Paulo: Paz e Terra, 2011.

_____. **Pedagogia da Autonomia** (1996). 30. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Tradução de: Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4. ed., Rio de Janeiro: LTC, 2021.

HOLLIDAY, Oscar Jara. **Para sistematizar experiências**. Tradução de: Maria Viviana V. Resende. 2. ed., revista. Brasília: MMA, 2006.

LAPPONI, Estela. **Corpo Intruso: uma investigação cênica, visual e conceitual**. São Paulo: 1. ed., Casa de Zuleika, 2023.

LOURO, Viviane. **Fundamentos da aprendizagem musical da pessoa com deficiência**. São Paulo: Editora Som, 2012.

LÓPEZ VIGIL, José Ignacio. **Manual urgente para radialistas apaixonados**. Tradução de: Maria Luísa Garcia Prada. São Paulo: Paulinas, 2003.

MARCO, Victor Di. **Capacitismo: o mito da capacidade**. Belo Horizonte: Letramento, 2020.

MIANES, F. L. DEFICIÊNCIA VISUAL: olhares e possibilidades. **Momento - Diálogos em Educação**, [S. l.], v. 29, n. 3, 2021. DOI: 10.14295/momento.v29i3.8215. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/momento/article/view/8215>. Acesso em: 25 set. 2023.

MOTTA, Lívia. M. V. M. **Atendimento a pessoas com deficiência visual em teatros**. São Paulo, 2012. Disponível em: www.vercompalavras.com.br/artigos. Acesso: 08 jun. 2022.

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. **Subjetividade em performance: corpo, diferença e ativismo**. Curitiba: CRV, 2019

PORTO, Eline. **A corporeidade do cego: novos olhares**. São Paulo/Piracicaba: Memnon/Unimep, 2005.

RABÊLLO, Roberto Sanches. **Teatro-educação: uma experiência com jovens cegos**. Salvador: EDUFBA, 2011.

RODRIGUES SILVA, T. C. O lugar de onde se vê: a inclusão da pessoa com deficiência visual no teatro. **Ephemera - Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto**, v. 3, n. 5, p. 128-141, 21 jul. 2020.

SALASAR, Desirée Nobre; MICHELON, Francisca Ferreira (Orgs.) **Acessibilidade cultural: atravessando fronteiras**. Pelotas, RS: Ed. da UFPel, 2020

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

_____. **Processos de criação em grupo-diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho; MARCONDES, Guilherme; MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi. Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública. **Revista de Sociologia e Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 7, p. 825-849, dez. 2017.

SARRAF, Viviane Panelli. Acessibilidade cultural para pessoas com deficiência: benefício para todos. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, São Paulo, n. 6, p. 23-43, jun. 2018.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. Deficiência em cena: o corpo deficiente entre criações e subversões. **Ensaio Geral**, Edição Especial, Belém, v.1, n.1, p. 37-44, 2010.

TEIXEIRA, Carolina. **Deficiência em cena: a ciência excluída e outras estéticas**. 2ª ed. Natal: Offset, 2021.

TONEZZI, José. **A cena contaminada: um teatro das disfunções**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ANEXO 1 – Roteiro da novela

UMA HISTÓRIA QUE NÃO DEU CERTO

Autor: ALEX CONCEIÇÃO

CENA 1 – ENCONTRO DE ANDREY E MARCELO

Narrador: Em um fim de tarde, ao encerrar um exaustivo expediente, (PAUSA) dois homens totalmente diferentes decidem descontrair suas cabeças com uma bela visão que é a orla do lago Paranoá. (PAUSA – SONS DA BEIRA LAGO: pessoas conversando, carros passando, burburinho)

Lá, nas margens do lago, onde a paisagem é excepcional, (PAUSA – sons de pedalinhos, barulho de ondas, conversa de transeuntes) há pedalinhos, barcos, banhistas, restaurantes e sem contar o verde exuberante. (PAUSA – sons de água e pássaros)

Lá também avistamos alguns bancos onde as pessoas costumam se sentar para conversar. (PAUSA – barulho de pessoas em movimento e carros ao longe)

E é nesse lugar que chega um homem de aproximadamente 40 anos, magro, moreno claro, de estatura alta. Cabelos castanhos escuros e olhos cor de mel. (PAUSA)

Ele se senta num banquinho e observa o lago ao longe. (PAUSA LONGA. RUÍDO DE PESSOA SE APROXIMANDO – PASSOS)

Pouco tempo depois, surge outro homem de 59 anos, olhos azuis bem claros, de pele de cor negra e de estatura média, cabelos cacheados e corpo mediano. (PAUSA – som de música ao longe)

Marcelo é o nome do primeiro homem, que está exausto do trabalho e chega primeiro. (PAUSA – barulho de pessoa se sentando, ajustando o corpo e relaxando no banco). Ele se senta para contemplar a beleza daquele lugar. (PAUSA LONGA – sons de passos se aproximando, ruídos diversos, conversas ao longe)

Pouco tempo depois, se aproxima Andrey, o segundo homem a chegar no local e pede licença para se sentar no banco.

Andrey: Com licença, senhor, posso me sentar aqui?

Marcelo: Boa noite! Claro, pode sim. Fique à vontade!

Narrador: Eles então se cumprimentam.

Andrey: Boa noite, eu sou Andrey, estou saindo bem cansado do trabalho e gostaria de apreciar a paisagem. E o senhor, como vai?

Marcelo: Não precisa de toda esta formalidade, colega! Já encerrei o expediente e também quero relaxar. Aliás, gostaria de me acompanhar para uma bebida? Estou com tantas coisas na cabeça, seria bom conversar. Quer trocar algumas ideias?

(MÚSICA TEMA DOS AMIGOS)

Narrador: Os dias passam e eles seguem sempre se encontrando no mesmo lugar, curtindo a brisa, observando as águas... (PAUSA – música tema dos amigos) e os diálogos vão e vem até que a confiança entre ambos acontece. (PAUSA – música tema dos amigos)

Eles descobrem que trabalham na mesma empresa, e um é empregado e o outro patrão. Mesmo ambos sendo totalmente diferentes, suas histórias conjugais são parecidas.

ANEXO 2 – Roteiro de entrevistas com os professores

OFICINA DE TÉCNICA VOCAL

Entrevista realizada com Rosana Loren

1. Qual a importância da voz para o ator/atriz?
2. E para o ator cego/baixa visão, como a voz se relaciona? E para quem assiste?
3. Fale sobre a tipificação vocal, as possibilidades e potências expressivas da voz para situar personagem, cena (onde), tempo (quando) e os demais elementos da cena para quem não vê.
4. Quais as principais adaptações necessárias para o trabalho com ator/atriz cego ou com baixa visão?
5. E sobre a experiência no “Novelas para Escutar”:
 - Expectativa X experiência
 - Resultados
 - Aprendizados

CORPO CEGO CÊNICO EM CENA

Entrevista realizada com Edgar Jacques

1. O que é o corpo cego cênico?
2. O que caracteriza o ator cego e que contribuições este corpo/potência traz para as artes da cena?
3. Arte acessível X protagonismo artístico?
4. Sobre o artista cego e o mercado das artes: como funciona esta relação na prática? Onde estão os atores/atrizes com DV? Como eles atuam no mercado hoje?
5. Acessibilidade cultural – em teatro e performance: como trazer pessoas com deficiência visual enquanto plateia?
6. Sobre a formação do artista da cena com deficiência visual (ator/atriz): o que é necessário? E para quem quer iniciar neste caminho, quais as suas dicas?
7. E em relação ao “Novelas para Escutar”?
 - Expectativa X experiência
 - Resultados
 - Aprendizados

OFICINA DE PODCAST

Entrevista realizada com Fábio Deodato

1. Quem é Fábio Deodato? Conte-nos um pouco sobre a sua história na rádio e em que momento passou a produzir podcasts.
2. Qual a importância do PODCAST para as pessoas com deficiência visual?
3. Em relação à produção artística (de podcasts e de audiodramas/radioteatro), qual à sua opinião a respeito do binômico: acessibilidade cultural e protagonismo artístico?
4. Fale um pouco a respeito da relação das pessoas com DV em relação às ferramentas de acessibilidade. E como acontece o protagonismo artístico dessas pessoas? Existe um mercado específico nesta área?
5. É possível utilizar o 'PODCAST' para impulsionar artistas com DV nas artes da cena?
6. Poderia comentar sobre a função do podcast na promoção do artista em relação às mídias – ator, músicos etc. (conforme dito durante o curso)
7. E sobre o “Novelas para Escutar”? Expectativa X experiência; resultados e aprendizados.

MÚSICA PARA A CENA

Entrevista realizada com Sara Bentes

1. Quem é Sara Bentes? Conte-nos um pouco sobre sua trajetória artística, com foco na atuação enquanto musicista, compositora e arranjadora, além de atriz, escritora e outros.
2. Qual a importância da música para a cena?
3. Em que aspectos a trilha sonora contribui para a compreensão do espetáculo?
4. E em relação às pessoas com deficiência visual (na plateia), qual a importância da paisagem sonora, trilhas e efeitos?
5. E em relação às pessoas com deficiência visual na criação musical, na sonoplastia, na criação de sound design e na composição de músicas/temas/trilhas?
6. Qual a importância da voz para o ator/atriz cego ou com baixa visão? – a voz enquanto potência expressiva.
7. E sobre a tipificação vocal, aspectos como entonação e construção de personagens, poderia nos falar um pouquinho a respeito disso?
8. Em relação ao “Novelas para Escutar”: qual era a sua expectativa X como foi a experiência?

FUNDAMENTOS DO RADIOTEATRO

Entrevista realizada com Marcus Aurélio de Carvalho e Rafael Tavares

1. Quem são Marcus Aurélio de Carvalho e Rafael Tavares? – Conte-nos um pouquinho da sua trajetória na rádio e suas relações com o radioteatro/radionovela.
2. Quais os elementos da linguagem radiofônica?
3. E no gênero dramático, o que é essencial?
4. Qual a importância do radioteatro para as pessoas com deficiência visual?
5. Qual a importância da voz para o ator/atriz cego ou com baixa visão? – a voz enquanto potência expressiva.
6. Em relação às artes da cena e a comunidade DV, qual à sua opinião a respeito do binômico: acessibilidade cultural e protagonismo artístico?
7. Quais as contribuições das pessoas com deficiência visual para as artes da cena a partir de seu protagonismo artístico?
8. Existe um mercado de trabalho para a pessoa cega/baixa visão nesta área? Como as pessoas com DV atuam (edição de áudio e produção de conteúdo)?
9. Sobre a produção de produtos artísticos em formato de áudio, quais os programas acessíveis para pessoas cegas?
10. Em relação ao projeto “Novelas para Escutar”: Qual a sua expectativa X experiência? E os resultados?

ANEXO 3 – Plano de aula: *Entonação vocal e dicção*

(Esta aula fez parte dos processos criativos que levaram a estudante Cinthia Poliana a produzir sua novela, intitulada inicialmente como “Uma fã enlouquecida”)

Tema da aula: *Entonação vocal e dicção*

Serão realizados dois jogos teatrais para trabalhar com a estudante algumas formas de modificar artisticamente a intenção do texto teatral. Os jogos irão, de maneira suave e lúdica, ainda sem trazer conscientemente técnicas ou conceitos relacionados ao treinamento vocal de ator/atriz, iniciar alguns mecanismos naturais de projeção vocal e intencionalidade intrínsecas da articulação de palavras e modelagem frasal. Os jogos devem ser repetidos durante esta semana para que a estudante consiga ganhar maior consciência e plasticidade na execução dos mesmos.

Texto escolhido pela estudante para realização da atividade:

Eu quero é mais, mais que alegria!

O tempo todo sorrir...

Eu quero mais estar de bem com a vida!

Eu quero é me divertir!

(trecho de música de Sandy e Jr.)

EXERCÍCIO 1

Brincando com a entonação vocal

1 – Explicando o texto – Falar o texto como uma receita de bolo, explicando bem explicadinho. Abrir e fechar bem a boca em cada sílaba. Imagine que você está explicando uma receita bem difícil para uma pessoa com dificuldade de escutar, de compreender o que escuta e que precisa ser convencida de que conseguirá fazer o que você está sugerindo... então tem que falar muito, muito devagar. Com *muuuuitas* pausas, com calma e bem pronunciado. Cada palavra bem mastigadinha!

2 – Apaixonadamente – Falar o texto como uma declaração de amor, muito apaixonada. Não se esqueça de suspirar profundamente. De fazer voltinhas com a voz, falar cantando... Enfim! Imagine que está diante do seu amado, e agora vai contar pra ele que o ama! Lembra a sensação de assistir ao show do Sandy e Júnior? Daquele mesmo jeito... coração acelerado... saindo pela boca, respirando fundo e perdendo o fôlego! Falar suspirando!!! Com pausas longas...

3 – Energicamente – Falar o texto como uma bronca. Falar com força, com muita raiva! Imagine que aquele homem da fala anterior te disse que ele era casado. Ele te enganou. Você se decepciona... e daí vem uma raiva imensa... E o cara faz de conta que não está escutando... então, fale mais forte! Outra maneira de imaginar a energia dessa fala: imagine que o seu cachorrinho fez um cocô (ou xixi) bem no seu pé. Ai, que raiva! E você vai dar aquela bronca no bichinho, para que ele nunca mais repita essa atitude... Capriche no volume. Fale bem alto, projete a voz! Firme! Você quem manda!

EXERCÍCIO 2

Jogo de dicção com o lápis

Um lápis ou uma caneta será utilizado para despertar a consciência dos movimentos da língua e sua posição no interior da boca. O lápis prenderá a língua em três posições, surtindo efeitos bem diferentes. Não se surpreenda com a fala alterada, o texto enrolado em um bocado incompreensível. Este é o objetivo do exercício. Ao final, a fala estará surpreendentemente clara e precisa. Pois fizemos uma espécie de “ginástica” com os músculos envolvidos na fala, tanto da musculatura da face, língua e laringe, quanto trouxemos nossa consciência e atenção para a pronúncia de cada palavra, articulando com clareza cada letra.

1 – Primeiramente, colocar um lápis ou caneta entre os dentes, mordendo-o. O objeto (lápis ou caneta) deve ficar deitado (na horizontal) entre os dentes. – FALAR O TEXTO.

2 – Agora, o lápis ficará em cima da língua. A língua fica presa embaixo do lápis, sem conseguir vibrar. – REPETIR O TEXTO.

3 – Nesse momento, o lápis ficará embaixo da língua, que enrola levemente e fica presa numa nova posição. É como se a língua agora se vingasse do lápis. A língua prende o lápis nesta posição. É a língua que segura o lápis e, para isto, fica um pouco enrolada, mas não consegue se mexer. – REPETIR NOVAMENTE O TEXTO.

FINAL – Repetir o texto com a clareza da receita de bolo, a pausa da apaixonada e a projeção vocal da bronca.

Ou seja, agora manteremos a intenção do primeiro jogo (quando imaginamos que estávamos explicando uma receita de bolo para uma pessoa que tem grande dificuldade de entender), a pausa e respiração da apaixonada (uma pausa longa entre uma frase e outra, a oscilação da altura e timbre vocal, brincando de falar cantando) e a energia do terceiro jogo (quando imaginamos falar dando bronca, mostrando quem é que manda).

GRAVAR O ÁUDIO E ENVIAR PARA A PROFESSORA.

ANEXO 4 – Curso Online *Deficiência visual em cena*

MÓDULO 1: JOGOS TEATRAIS

Teatro para pessoas com deficiência visual.

A divulgação da oficina aconteceu por meio do compartilhamento do convite abaixo entre pessoas com deficiência visual nos seus grupos, associações e entre amigos.

O *flyer* foi transformado em vídeo, com a chamada em áudio. E o seguinte texto acompanhou o convite enviado, via *WhatsApp*:



Se você gosta de teatro, tem vontade de dizer algo através do teatro ou gostaria de conhecer esta linguagem artística, esta é a sua oportunidade! Se você gosta de conversar e contar histórias, se deseja conhecer outras pessoas e se divertir fazendo cenas... ou se você tem muita imaginação, este curso foi feito para você!

Mas esta oportunidade também pode ser útil para pessoas tímidas, ou muito inibidas, com dificuldades de se relacionar em grupo, que precisam melhorar a postura e oralidade, assim como pode ajudar você a se expressar com mais desenvoltura e consciência.

CONTEÚDO

A estrutura da cena teatral.

Jogos teatrais.

Voz e movimento.

Consciência corporal.

Expressividade e criatividade.

Linguagem verbal e não-verbal.

METODOLOGIA

08 encontros virtuais semanais por meio do *Google Meet*.

Jogos teatrais *online*.

Criação coletiva mediada por tecnologias.

HORÁRIO

TODA SEXTA-FEIRA, das 17h às 19h

A partir de 20 de agosto.

CURSO GRATUITO PROMOVIDO PELO PROJETO DE OLHO NO LANCE – GRUPO TEATRAL NO ESCURO.

#DescriçãoDalmagem: Sobre um fundo escuro, aparece no canto superior esquerdo a logomarca do projeto De Olho no Lance. No canto esquerdo, título e subtítulo do evento estão em letras na cor branca em destaque.

Título na cor branca em destaque: DEFICIÊNCIA VISUAL EM CENA.

Subtítulo também na cor branca: Módulo 1: JOGOS TEATRAIS.

No centro do convite, aparece uma foto, na qual duas mulheres com deficiência visual representam Maria de Nazaré e sua prima Marta.

Na esquerda da imagem, a frase: Curso Gratuito!

Na direita da imagem os dizeres: OFICINA DE TEATRO ONLINE PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL

A borda inferior do *flyer* contém o link de inscrições.

#DeOlhoNoLance: A logomarca é composta pelo desenho de um olho humano estilizado com a palavra olho em *braille* na pupila. O mesmo desenho aparece como um reflexo na palavra olho, escrita logo embaixo do logotipo. As letras do nome aparecem texturizadas como se tivessem sido bordadas: de olho no lance. A logomarca na cor roxa contrasta com o fundo quadrado na cor amarela.

#Descrição da foto: Imagem de duas atrizes contracenando. Elas estão de frente uma para a outra. No fundo da cena, vê-se um painel com um desenho do presépio de natal com uma estrela dourada. No canto esquerdo, aparece uma árvore de natal. A mulher, à esquerda, veste uma túnica branca com um manto preto cobrindo sua cabeça. Ela carrega nos braços um bebê enrolado em cueiros de tecido. A mulher da esquerda está grávida, aparentemente no final da gestação. Ela veste uma longa túnica branca com um manto azul brilhante que lhe cobre até o quadril. Sua cabeça está delicadamente ornamentada com um véu branco.

Link para o *flyer* de divulgação da oficina, em formato acessível às pessoas com deficiência visual: <https://youtu.be/ZA2iRUUFIWg>

ANEXO 5 – Registro do Processo Criativo Mediado por Tecnologias

AULA 01 – SETEMBRO

TEMA	Cena 1 – Personagem teatral (Natalia Almeida)
CONTEÚDO	<p>Escrita dramática.</p> <p>Criação das falas do narrador para apresentar a personagem criada pela estudante anteriormente.</p> <p>Estrutura da cena teatral.</p> <p>Elementos do texto teatral.</p>
ESTRATÉGIAS	<p>Aula síncrona por meio de chamada telefônica e aula assíncrona por troca de mensagens via <i>WhatsApp</i>.</p> <p>Envio de texto por e-mail.</p> <p>Compartilhamento de materiais, áudios e textos com o colega Antônio Carlos, narrador da história criada pela estudante.</p>
RECURSOS TECNOLÓGICOS	<p>Texto por e-mail.</p> <p>Envio de áudios por <i>WhatsApp</i>.</p> <p>Envio de textos por <i>WhatsApp</i>.</p> <p>Chamadas telefônicas.</p>
RESULTADOS COMPARTILHADOS	Cena produzida e registrada por escrito, além de enviada e compartilhada entre pares para produção de áudios.

TAREFA 1 – SETEMBRO

META: Gravação dos áudios para a CENA 1 – Natalia Almeida

ATIVIDADE: A estudante deverá gravar em formato de áudio as falas iniciais da personagem NATALIA por meio do seu *smartphone*, usando o aplicativo *WhatsApp*.

Os áudios devem ser enviados para a professora.

DICAS PARA O SUCESSO:

- Siga todo o seu processo criativo, obedecendo às falas que já foram enviadas para a professora anteriormente.
- Ensaie repetidas vezes cada fala.
- Como aquecimento para o ensaio, utilize as técnicas de dicção que treinamos nas aulas anteriores.
- Lembre-se de falar com clareza, mastigando cada sílaba!
- Grave o áudio num local que não tenha ruídos.

Texto enviado por *WhatsApp*:

Querida Cinthia, estou enviando seu texto para o narrador Antônio Carlos, que fará a narração da sua história, tudo bem?

Segue o texto já corrigido no formato textual, conforme referências da dramaturgia teatral.

Seu texto está ótimo, e corriji uma única letra e o uso dos dois pontos ao invés do hífen antes da fala de cada personagem na cena.

Envio também o arquivo em *word* para você, por e-mail, para acompanhar seu primeiro texto dramático!

Que orgulho!

Quando puder, peço que me envie também as falas da Natalia, para que o texto fique completo...