

TEATRO E ACESSIBILIDADE: MEDIAÇÕES E PRÁTICAS TEATRAIS A PARTIR DA EXPERIÊNCIA COM ATORES E ESPECTADORES CEGOS¹

Juliana Partyka²

Resumo: O presente artigo propõe-se a investigar propostas metodológicas para a inclusão de pessoas com deficiência visual – cegos ou baixa visão – e videntes na prática teatral, como artistas e espectadores. O estudo analisa metodologias de criação e montagem de espetáculos teatrais com estudantes do Instituto Paranaense de Cegos – IPC como parte dos resultados dos Projetos “Ilusão Ótica: Que falta nos faz a palavra” (2015) e “Teatralizando a Educação” (2016), inicialmente elaborado e desenvolvido como projeto de extensão em parceria entre a Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná – FAP e o Instituto Paranaense de Cegos. A partir de recursos narrativos e sensoriais utilizados em cena, artistas e espectadores com e sem deficiência visual têm o mesmo acesso aos estímulos perceptivos e aos elementos constitutivos de uma encenação, portanto este trabalho propõe-se a analisar práticas e recursos teatrais desenvolvidos a partir do encontro entre pessoas com deficiência visual e videntes no intuito de gerar reflexões e métodos para contribuir na inclusão da pessoa com deficiência visual no âmbito artístico teatral.

Palavras-chave: Teatro; Inclusão; Pedagogia teatral; Cegos.

THEATRE AND ACCESSIBILITY: MEDIATIONS AND THEATRICAL PRACTICES FROM THE EXPERIENCE WITH BLIND ACTORS AND SPECTATORS

Abstract: This article aims to investigate methodological proposals for the inclusion of visually impaired people – blind or low vision – and seers in theatrical practice, such as artists and spectators. The study analyzes methodologies of creation and assembly of theatrical shows with students of the Instituto Paranaense de Cegos - IPC as part of the

¹ Artigo elaborado a partir da dissertação de mestrado apresentado no PPG-Artes UNESPAR.

² Professora de Arte no Instituto Paranaense de Cegos - IPC. Mestre em Arte pela UNESPAR, e doutoranda em Teatro pela UDESC. Email: jujupartyka@gmail.com

results of the Projects "Optical Illusion: What we lack makes the word" (2015) and "Theatricalizing Education" (2016), initially elaborated and developed as an extension project in a partnership between the State University of Paraná - Campus of Curitiba II - Faculty of Arts of Paraná - FAP and the Paraná Institute of the Blind. Based on narrative and sensory resources used on stage, artists and spectators with and without visual impairment have the same access to the perceptual stimuli and constitutive elements of a staging, therefore this work aims to analyze practices and theatrical resources developed from the encounter between visually impaired and seerable people in order to generate reflections and methods to contribute to the inclusion of people with visual impairment in the theatrical artistic scope.

Keywords: Theatre; Inclusion; Theatrical pedagogy; the Blind.

Introdução

Nesta pesquisa, em função das experiências desenvolvidas dentro do Instituto Paranaense de Cegos - IPC, proponho examinar processos artísticos realizados por meio de oficinas, também denominadas de "vivências", de caráter experimental, que abarcaram a elaboração de exercícios e práticas para a constituição de espetáculos teatrais com atores e espectadores cegos e videntes. As propostas cênicas se efetivaram na busca de narrativas, que objetivaram, para além de transformar quadros imagéticos em palavras, uma conformação sensorial da cena advinda das experiências individuais de cada ator como parte do texto teatral. Desta forma, a inclusão foi efetivada mediante a sensibilidade coletiva e a criação imagética individual, oferecendo aos atores e espectadores a mesma informação, diferenciando-os apenas por seus repertórios individuais.

Com este objetivo, foram realizadas as análises dos processos de criação e montagem de dois espetáculos teatrais: "Tudo que vi de olhos fechados" (2015), e "Dia de Jogo" (2016).

De fato, perceber que um espetáculo cênico oferece diferentes estímulos e permite sua percepção por diferentes canais sensoriais faz notar a capacidade inclusiva de práticas que proporcionem a experiência estética integral do espetáculo, de forma atenta aos sons, gestos, movimentos, emoções, ações e reações perceptíveis de diferentes maneiras que não a descritiva.

Como tal, a arte tem uma contribuição para o conhecimento quando apresenta uma forma à imaginação, que difere da contribuição do simbolismo discursivo. O que este faz no tocante à nossa consciência da realidade objetiva, o simbolismo da arte faz em prol de nossa consciência da realidade subjetiva, do sentimento e da emoção. A arte é uma forma de exprimir ideias sobre a sensibilidade humana. Para imaginar o sentimento e entender-lhe a natureza é que precisamos da arte. (RABÉLLO, 2011, p. 72)

Cabe destacar que as propostas cênicas realizadas foram pioneiras na criação de oficinas, vivências e espetáculos com e para a pessoa com deficiência visual, com o objetivo de igualar estímulos perceptivos para pessoas cegas e videntes, tendo sido também a primeira vez em que se foi utilizado o termo “dramaturgia inclusiva”.

Com isso, pretendo oferecer – ainda que subjetiva e embrionária – uma contribuição àqueles que se dedicam a pesquisar práticas de acessibilidade cultural especialmente no que diz respeito ao ensino de teatro para pessoas cegas e com baixa visão. A escrita deste trabalho visa contribuir na troca de conhecimento sobre métodos e metodologias, lançando uma nova perspectiva sobre a inclusão de pessoas com deficiência visual no ambiente artístico e cultural.

Teatro e a pessoa com deficiência visual

O ensino de práticas artísticas para pessoas com deficiência visual vem tomando espaço dentro das discussões acadêmicas, uma vez que o contato com diferentes expressões artísticas e culturais podem auxiliar no desenvolvimento não apenas das capacidades motoras, por meio do teatro, das artes visuais e da música, mas também das habilidades cognitivas e sociais por meio de trabalho em grupo, rodas de conversa e atividades teatrais, favorecendo a acessibilidade e permitindo ao estudante uma maior comunicação social e promovendo, desta forma, sua verdadeira inclusão.

Para Lev Semenovitch Vygotski:

O tema do pensamento e da linguagem situa-se entre aquelas questões de psicologia em que aparece em primeiro plano a relação entre as diversas funções psicológicas, entre as diferentes modalidades de atividade da consciência. O ponto central de todo esse problema é, evidentemente, a relação entre o pensamento e a palavra. (VYGOTSKI, 2010, p. 19)

Mesmo reconhecendo determinados limites, na transformação de imagens em palavras, é possível avançar para além da esfera das percepções visuais e chegar até a esfera do pensamento. Nesta perspectiva, as limitações de acesso às imagens, cores, etc., pela via das percepções visuais são compensadas pelos significados que são atribuídos às próprias imagens.

Deste modo, se as percepções visuais levam imagens ao cérebro, as palavras levam ideias. Imagens e outras situações visuais não são somente imagens, senão também um conjunto de ideias manifestadas em diversas formas de representações visuais.

Mostrar o mundo a um cego requer o estabelecimento do contato o mais concreto possível; do contrário, corre-se o risco de que as palavras, em sua dimensão descritiva, sejam reduzidas ao verbalismo, denotando assim realidades desprovidas da compreensão do seu significado efetivo. (OLIVEIRA, 2016, p.3)

O teatro, pela plasticidade das suas mais variadas possibilidades de criação, apresenta-se como um campo aberto para a elaboração de atividades artísticas educacionais que atendam às necessidades específicas das pessoas com deficiência visual, cegas ou com baixa visão. Sua prática dramatúrgica permite o desenvolvimento de técnicas alternativas às tecnologias assistivas – neste caso a áudio-descrição – buscando maior adesão às atividades culturais coletivas através de mecanismos que desenvolvam os sentidos e revelem a peculiaridade individual de cada estudante.

Nos estudos e propostas realizadas no Instituto Paranaense de Cegos - IPC foi possível perceber a necessidade dessa autonomia dos estudantes não como artistas, mas enquanto seres humanos, para além da deficiência visual, entendendo as limitações, percepções e bagagem sensorial de cada um e tendo o Teatro como elemento propulsor para os atendimentos individualizados.

As imagens são construídas com base em nossas experiências diretas e indiretas, portanto, uma pessoa que mesmo nunca tendo conhecido de perto o mar, mas que já ouviu alguém comentando e tentando reproduzir o “tchuáar” das ondas do mar armazenará informações acerca do som do mar, mesmo que a imagem sonora do som do mar

seja estritamente mecânica. Sendo assim, é importante que atentemos para o fato de que a produção de imagens mentais é condicionada à experiência cultural do indivíduo. (COSTA, 2014, p.5)

Há de se pensar, também, na importância do teatro para avançar sobre limitações corporais, paradigmas e na autonomia do indivíduo enquanto ser humano pensante, ativo em seu círculo de convivência. Não há modo de separar a autonomia corporal e intelectual do indivíduo, bem como sua valoração enquanto participante ativo da sociedade por meio da restauração da sua individualidade e autoestima.

O teatro, neste momento, tem importante papel como interlocutor pedagógico entre o indivíduo e o mundo que o cerca. Os esforços no sentido da aproximação entre a arte e a pessoa com deficiência visual e o amparo que esta pode produzir no indivíduo são realizados, principalmente, por entender que por meio dela é que se constrói uma sociedade justa e igualitária. (PARTYKA, 2016a, p. 26). A promoção da coletividade aliada à consciência individual gera, então, um espectador, seja ele da arte ou de seu movimento social, capaz de pensar com clareza e produzir suas atividades correlacionando-as a atividades realizadas em seu cotidiano.

Deste modo, a intenção das práticas teatrais no IPC engaja-se em uma proposta de igualdade, dignidade e direitos, permitindo que o participante encontre sua autonomia de pensar e efetive sua participação na sociedade por meio de acesso irrestrito a todo e qualquer tipo de atividade cultural em que ele deseje estar, sem perdas ou danos para seu coletivo.

Por meio de exercícios, utilizando-se do repertório pessoal de cada indivíduo, estabelecendo relações com o cotidiano, partindo de suas habilidades e necessidades, não apenas enquanto pessoas com deficiência visual, mas como indivíduos únicos, a proposta de dramaturgia inclusiva une o conhecimento e o relacionamento dos participantes com a arte teatral.

É considerável ressaltar a importância das vivências enquanto metodologia do ensino do teatro para cegos, pessoas com baixa visão e videntes. Elas proporcionaram novas experiências geradas por um processo de conhecimento mútuo em que todos contribuíam para o desenvolvimento de outra perspectiva teatral inclusiva.

O teatro pode se transformar numa ação social capaz de realizar um processo de inclusão e tornar-se um mediador entre o sujeito cego e a sociedade, pois: “De certa maneira, as origens da sociedade são as origens do teatro porque é pela personificação e identificação que o homem, em toda a história, relacionou-se com os outros.” (COURTNEY, 2003, p. 135)

As práticas teatrais, então, são capazes de estimular áreas para além da visão, ligadas diretamente à percepção deste indivíduo, permitindo a partir da interpretação de um personagem, por exemplo, que este construa e desconstrua gestos e expressões em seu próprio corpo, possibilitando que o mesmo desenvolva um processo de manipulação corporal individual que o auxiliará em sua melhor comunicação e movimentação devido ao desenvolvimento sensorio corporal. Com ela, o sujeito se libertará de sua introspecção e se tornará capaz de captar e analisar, de diversas formas, informações recebidas de seus interlocutores.

O aluno com deficiência visual, quando não estimulado precocemente, carece de motivação para perceber o mundo em torno de si, conseqüentemente, seus movimentos tornam-se mais tímidos e acanhados. A depender da modalidade de vida que o indivíduo leva, o corpo pode se transformar num mero instrumento de sobrevivência, um corpo objeto, fisiológico e até mesmo, um corpo atrofiado, fechado, triste ou deprimido. (RABÊLLO, 2011, p. 85)

O estímulo de sensibilidades a partir de práticas teatrais é nomeado por Rabêllo (2011) como uma percepção seletiva onde se desenvolve um “processo de aprendizagem para exercitar um controle adequado dos diferentes estímulos sensoriais”, pois “a conscientização corporal permite o reencontro com o próprio corpo, para que desperte sensorialmente e possa ser ativado de maneira vital”. (RABÊLLO, 2011, p. 88).

Assim sendo, o teatro pode ser utilizado como um propulsor dos sentidos deste indivíduo, realizando uma transformação sensorio corporal que beneficiará o processo de inclusão no âmbito social. É importante, porém, ressaltar a consciência destes estímulos explorarem as necessidades específicas de cada indivíduo com deficiência visual sem limitar o teatro a procedimentos sonoros ou acústicos, em uma tentativa de

“compensar a falta de visão”, esquecendo-se que a compreensão do cego não deve ser explorada a partir da condição do não cego, por exemplo.

Na obra “Jogos para atores e não atores”, Augusto Boal (2012) defende os jogos como os responsáveis pela questão expressiva dos corpos dos atores e jogadores, tendo como caráter a emissão e recepção das mensagens. Logo, estes são definidos como *extroversão*, pois existe a necessidade de um interlocutor – que estabelecerá uma relação com o outro. Boal intenta trabalhar com uma estrutura híbrida de jogos e exercícios por relacionar consciência corporal com o estabelecimento de uma relação com o outro.

Viola Spolin (2010), na obra “Jogos teatrais na sala de aula”, afirma que “o jogo instiga e faz emergir uma energia, do coletivo, quase esquecida, pouco utilizada e compreendida, muitas vezes depreciada” (SPOLIN, 2010, p.21). Com isso, Spolin intenta reforçar a ideia da importância do jogo para a aprendizagem, pois, através de suas atividades lúdicas, o jogo potencializa as inteligências do indivíduo.

De acordo com Piaget, o agrupamento entre crianças oscila entre dois tipos de moral: a da heteronomia e a da autonomia. As tentativas de colaboração (pacto democrático) resultam do crescente sentido de cooperação e não atingem nunca um equilíbrio ideal ou estático. A consciência de si implica uma confrontação contínua do eu com o outro. Somente por meio do contato com os julgamentos e avaliações do outro é que a autonomia intelectual e afetiva cede lugar à pressão das regras coletivas, lógicas e morais. (SPOLIN, 2010, p.21)

Assim sendo, fica estabelecido que, ao propor jogos nos quais a atividade coletiva colaborativa é essencial para o sucesso do mesmo, os alunos então superam as adversidades e compreendem a importância de dialogar com o outro, assim por ter de relacionar seu corpo, sua consciência individual, com a do coletivo.

Quando se pretende refletir sobre o comportamento de um indivíduo e até mesmo incentivar mudanças significativas, as teorias de Bertold Brecht (1967) e Augusto Boal (1977) trazem um grande conjunto de conteúdo. Ambos desenvolveram práticas teatrais voltadas para o progresso reflexivo acerca da sociedade em vigência, sendo que seus conceitos continuam com uma impressionante vitalidade contemporânea.

Nenhum destes teóricos direcionou seus conceitos para o trabalho teatral com deficientes visuais, porém há elementos em ambas as teorias que podem auxiliar a potencialização de um trabalho artístico com estes sujeitos. A partir de uma adaptação, o indivíduo cego enquanto público pode usufruir de um espetáculo que ofereça uma narração poética, capaz de gerar o distanciamento épico e orientar o espectador cego ao longo da peça.

Em relação ao ator com deficiência visual, o conhecimento de seu próprio corpo e uma busca por utilizar este corpo de outras formas para expressar-se contribui também para sua inclusão na sociedade, pois oferece uma melhoria física e mental.

Nesta investigação entende-se que a deficiência visual é uma característica particular e não generalizante de algumas pessoas que preservam, apesar desta característica comum, suas particularidades. O corpo do cego é utilizado como instrumento para percepção de obstáculos (SAWREY; TELFORD, 1978). Segundo os autores, viver em um mundo imerso de referências visuais acaba colocando aos cegos certas desvantagens.

Além das questões relacionadas à mobilidade, os cegos estão sujeitos à dificuldade de comunicação, pois não podem interpretar as expressões corporais e faciais do indivíduo que vos fala, dependem da sonoridade projetada pela voz e suas intensificações, podendo suscitar uma compreensão equivocada da mensagem. Partindo desta afirmação como expressão de veracidade, o teatro pode ser utilizado como instrumento facilitador em relação à falha de comunicação.

Se por um lado, num diálogo qualquer, o indivíduo cego não tem consciência das expressões comportamentais do outro, por outro lado, a comunicação pode ser desenvolvida pelo teatro através do contato direto com seu interlocutor.

Da mesma forma, todos os elementos visuais como cenário, luz, e movimentações cênicas descritos devem ser dotados de uma dimensão dramatúrgica, considerando que é o personagem, o contexto ou o repertório pessoal de cada espectador que, de fato, determinará as suas qualidades estéticas e de gosto.

De fato,

A estética da recepção [...] examina o ponto de vista do espectador e os fatores que preparam sua recepção correta ou equivocada, seu horizonte de expectativa cultural e ideológica, a série de obras que

precederem este texto e esta representação, o modo de percepção, distanciado ou emotivo, o vínculo entre o mundo ficcional, e os mundos reais da época representada e do espectador. (PAVIS, 1999, p. 146)

Assim, o espetáculo é oferecido ao público e cada espectador tem sua própria percepção das cenas, lançando mão dos sentidos, a percepção abre-se para o mundo particular da produção cênica, na construção imagética de cada sujeito.

Ilusão Ótica: “tudo que vi de olhos fechados ”

O projeto de Extensão “Ilusão Ótica – Que falta nos faz a palavra!” foi executado no ano de 2015. Uma parceria entre a UNESPAR, *Campus* Curitiba II, Faculdade de Artes do Paraná – FAP, o Instituto Paranaense de Cegos – IPC e a Embaixada da Finlândia³. A proposta surgiu como sequência do trabalho desenvolvido em 2013, intitulada “Teatralizando a Educação”⁴, criação de Ana Valente de Oliveira, psicóloga do Instituto, momento em que foram realizadas práticas teatrais para crianças da Escola de Educação Especial Osny Macedo Saldanha, anexa ao Instituto. Neste trabalho, o foco das atividades esteve centrado no desenvolvimento da sensibilidade e da integração de pessoas com deficiência visual através do teatro.

No entanto, a intenção de aprofundar essa experiência para o desenvolvimento de uma montagem teatral foi o que levou seus idealizadores a buscar a parceria com a UNESPAR, justamente pelo *Campus* de Curitiba II – FAP abarcar uma diversidade de

³ Incentivo financeiro concedido pela Embaixada da Finlândia no Brasil por meio de edital do Fundo Financeiro de Cooperação Local para o Desenvolvimento.

⁴ O projeto abarcou três módulos diferentes, complementares, no qual formaram uma lógica ordenada do processo. O primeiro módulo contemplou oficinas teatrais, teoria de determinadas linhas de pensadores, atividades culturais (cinemas, museus e peças de teatro) e troca de experiências e conhecimentos com distintos grupos de pesquisa cênica, atuantes na cidade. No segundo módulo, os participantes apresentaram cenas criadas pelos próprios alunos a partir do aprendizado do módulo I. O terceiro e último módulo - que resultou em revista - traz a sistematização destas experiências a partir da narrativa escrita pelos profissionais envolvidos no projeto. A ideia é a troca de informações com a comunidade escolar e com a sociedade em geral, na perspectiva que a educação deve ser inclusiva. (OLIVEIRA, 2014)

linguagens artísticas⁵ e a possibilidade de realização de um projeto com respaldo de artistas-docentes-pesquisadores e estudantes em formação teatral.

Em 2015, a parceria com a FAP permitiu reforçar a relação entre comunidade, pesquisa acadêmica e extensão universitária para atender moradores e frequentadores do Instituto Paranaense de Cegos, envolvendo ainda a comunidade acadêmica e a sociedade em geral, com idade a partir dos 15 anos. Ao longo de um ano, práticas teatrais inclusivas foram desenvolvidas com o objetivo final de realizar um espetáculo teatral que integrasse pessoas cegas e videntes como encerramento deste projeto.

O processo, iniciado com 14 (quatorze) pessoas com deficiência visual, teve, ao longo do ano, várias desistências⁶ e modificações, levando um grupo de 6 (seis) participantes com deficiência visual e 6 (seis) videntes até o processo final de apresentação. Em uma busca por meios que permitissem a inclusão e a sociabilidade como uma contribuição importante para a experiência artística coletiva através do teatro, em especial, fortalecendo suas autonomias em relação à arte como um objeto de experiência sensorial e criativa.

Todas as pessoas com deficiência visual que faziam parte das vivências teatrais tinham tido algum contato anterior com o IPC, seja como moradores⁷ ou como participantes de oficinas ofertadas pelo lugar.

Além dos exercícios de contação e compartilhamento das histórias pessoais, para o desenvolvimento da dramaturgia do espetáculo também foram realizadas vivências de consciência corporal, tanto de si mesmo quanto do outro, considerando a falta de contato visual e a grande carência de contato físico do grupo⁸. Atividades de improvisação, musicalização, expressão vocal e desenvoltura complementaram o

⁵ A Faculdade de Artes do Paraná, *Campus* de Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR é uma das raras Instituições de Ensino Superior do Brasil a ofertar cursos nas diversas modalidades artísticas, conforme segue: Artes Cênicas - Bacharelado; Artes Visuais - Licenciatura; Cinema e Audiovisual - Bacharelado; Dança - Bacharelado; Dança - Licenciatura; Música - Licenciatura; Música Popular - Bacharelado; Musicoterapia - Bacharelado; Teatro - Licenciatura.

⁶ Os participantes desistiram do processo por motivos de saúde, horário de trabalho, e perda de interesse pelas atividades artísticas.

⁷ O IPC mantém desde 1939 o serviço de abrigo para pessoas com deficiência.

⁸ Alguns dos participantes relataram estar percebendo pela primeira vez a forma física de e como consciência física do outro era, por vezes próxima e noutras distante, da impressão que tinham antes da experiência tátil.

processo das vivências e proporcionaram sutis e, gradativamente, consideráveis avanços no envolvimento dos participantes, mesmo com a instabilidade na frequência e permanência no projeto.

Outro obstáculo a ser transposto neste processo se deu pelo fato de que gostaríamos de igualar a experiência sensorial de cegos e videntes, atenuando os estímulos não dirigidos a ambos, para a criação deste espetáculo. Nos primeiros encontros pensou-se em fazer uso de vendas para a plateia vidente e, deste modo, criar uma nova experiência a este público. Esta ideia foi descartada depois de alguns encontros, pois, se a ideia era reforçar potencialidades não fazia sentido reforçar a falta de visão, mas, sim, deixar enxergar quem enxerga para que também se perceba que a pessoa com deficiência visual é capaz de atuar em um espetáculo de teatro. Portanto, uma decisão muito mais poética e inclusiva à prática e capaz de favorecer a montagem. Por esta razão, nos propusemos o desafio de investigar novos formatos.

Em momento posterior, também em conjunto, idealizamos um palco nu, com figurinos e iluminação neutros, com redução das ações e marcações cênicas efetivas, mas cujas informações e indicações estariam sugeridas no texto e na ambientação sonora, com caráter de leitura dramática⁹.

Além disso, a proposta é a de que não houvesse movimentações, adereços ou quaisquer elementos simbólicos ilustrativos ou representativos destinados à percepção do público vidente, o que estimularia sua imaginação, de maneira semelhante à experiência sensorial proporcionada pela literatura e aproximando-a da experiência vivida pelo público cego em uma situação estética e sensorial autêntica e compartilhada. Tanto o público vidente quanto o cego deveriam receber, assim, os mesmos estímulos perceptivos, por isso o esforço em neutralizar os elementos visuais da cena e em dedicar especial atenção aos estímulos sonoros totalmente integrados à cena, às vezes no texto, outras na ambientação sonora ou ainda na música.

Analisando esta proposta após algum tempo pude perceber que talvez o medo de não conseguir realizar este projeto a contento fez com que estas ideias parecessem factíveis. Eram resoluções relativamente fáceis e nos aliviava de responder algumas

⁹ A leitura dramática constitui-se na apresentação pública de uma leitura de texto teatral, em que atores interpretam uma peça ou parte dela com o texto em mãos. (METZLER, 2006, p.131)

perguntas que até então sequer tínhamos feito. Não sabíamos como resolver algo que nunca tínhamos pensado em se questionar.

Visto que a intenção era igualar as condições de percepção do espetáculo para cegos e videntes, optou-se por não coincidir as descrições realizadas pelos atores e pela narradora com o que efetivamente se apresentasse em cena, ou seja, a neutralidade dos cenários e figurinos vistos pelo público vidente teria o intuito de equiparar sua percepção à dos cegos, delegando à sua imaginação a função de “visualizar” o que era narrado. Certamente parecia o correto, mas de longe era uma proposta inclusiva, apenas uma proposta simples, sem armadilhas.

Com isso, vislumbrava-se uma construção imagética da cena para ambos, sem que um tivesse qualquer vantagem sobre outro pelo simples fato de dispor do sentido da visão. Não haveria figurinos, cenários ou qualquer ambientação apresentada visualmente, eles seriam descritos e criados apenas na mente de cada um, de acordo com sua percepção, sensibilidade e vivências pessoais. Não é uma proposta ruim, mas uma proposta fraca, e sentíamos que algo faltava para que não fosse apenas uma leitura dramática criada por cegos ou por videntes, mas algo realmente desafiador.

Os caminhos propostos para este fim não apontavam para uma única solução certa ou definitiva, mas permitiam que, através do que o espectador já trazia consigo como repertório intelectual e imagético, pudessem ser acrescentados às suas próprias interpretações, expandindo e ampliando sua experiência estética com a obra artística apresentada.

No decorrer do processo de criação dramatúrgica a opção por um ambiente festivo e luxuoso como pano de fundo da encenação causou expectativas dos atores cegos, muitos deles vivenciando pela primeira vez o sonho de estar em cena e atuar. Por este motivo não aderiram com entusiasmo à ideia de palco e figurinos neutros. Eles desejavam cenários luxuosos, roupas coloridas, alegria e música como descritos no texto que criaram, e ainda que sem a visão, eles queriam se sentir fazendo parte deste espetáculo, e não estarem apenas sentados executando uma leitura dramática.

Para realizar este desejo do elenco formado por pessoas sensíveis, muitos dos quais pisavam nos palcos pela primeira vez e realizavam seus sonhos e ambições mais reprimidas pela condição de vida imposta, não foi possível manter-se fiel à alternativa

de estímulos análogos para todos. Revelando, então, a necessidade de atender a esses anseios e realizar, efetivamente, cenário, figurinos, e alguns outros elementos visuais que pudessem estar presentes, como vestidos de festa, toalhas e outros adereços.

Salientou-se, assim, a necessidade de unir a equipe e pensar em propostas de encenação que pudessem suprir todas essas demandas. Além disso, ao pensarmos nas propostas da encenação nos atentamos para o fato de que alguns cegos congênitos não mantinham contato frontal durante conversas, mas direcionavam o seu melhor ouvido ao som, mantendo-se de perfil para seu interlocutor. Este posicionamento corporal foi algo que gerou questionamento durante todo o processo de ensino-aprendizagem. Em equipe, indagávamos, enquanto artista-educadores, se seria necessário encontrar métodos cênicos para fazer com que os cegos se posicionassem de frente ao público ou ao colega durante uma cena.

Mas, esses métodos surtiriam efeito? Estaríamos desrespeitando a pessoa com deficiência visual por que queríamos alterar o modo como ela se apresenta ao mundo e se comunica? Tentar “corrigir” este corpo culturalmente formado, que foi moldado diante das limitações físicas, não teria como intensão apenas agradar ao público vidente e uma estética teatral?

Christine Greiner (2005) acredita que as informações externas são selecionadas para se organizar na forma de corpo, em que este se apronta num processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. Ao afirmar que o corpo não é um produto pronto, acabado e autônomo, mas sim um sistema cujas questões históricas, culturais, econômicas e ideológicas estão intrincadas nele, a autora nos faz refletir acerca da tentativa de “correção” dos corpos. Se direcionar o melhor ouvido para o interlocutor faz parte de como o corpo do participante com deficiência visual se comunica com o mundo, então não há necessidade de querer alterar este comportamento para aquilo que, para mim, aparenta ser o correto.

Com relação ao texto dramaturgico e a realização do espetáculo idealizado, foram criados personagens coringas que pudessem conduzir o andamento da peça e as transições das cenas, descrevendo os ambientes e relacionando uma história à outra.

Atuando, assim, como os antigos *compères*¹⁰, responsáveis por comentários e inquirições entre as ações dramáticas, de modo narrativo ou descritivo, conforme a necessidade das cenas. Estes personagens, executados por estudantes de teatro, ligavam as cenas e ditavam o ritmo das sequencias futuras. Buscou-se inserir nas próprias falas desses personagens elementos que pudessem conduzir o espectador à próxima cena, bem como lhe oferecer algum subsídio poético ou imagético para despertar seu próprio repertório e perceber a cena como tal.

A proposta dramatúrgica, posteriormente chamada de Dramaturgia Inclusiva, surge como forma de expressão cênica na qual a narrativa, além de transformar quadros imagéticos existentes em palavras e memórias, permite uma conformação sensorial da cena advinda da percepção e do repertório de experiências individuais de cada ator ou espectador.

Esta proposta peculiar de dramaturgia passar a existir, então, como alternativa capaz de suprir as necessidades de estímulos verbais, antes fornecidos pela áudio-descrição, oferecendo uma grande soma de possibilidades expressivas e perceptivas que, aliadas a outros elementos sensoriais cênicos (alguns apresentados nas rubricas), são apresentados para facilitar e permitir a compreensão da cena, da obra e da narrativa, se utilizando, ainda, da sensibilidade e da capacidade de percepção e criação imagética de cada indivíduo, dentro ou fora da cena.

Entender que um espetáculo cênico oferece diferentes estímulos artísticos, e permite sua percepção por diferentes canais sensoriais, nos levou à pesquisa do caráter inclusivo de uma dramaturgia que investigasse a experiência estética integral no espetáculo. Experiência, esta, atenta a sons, movimentações, emoções, ações e reações, perceptíveis de diferentes maneiras e apontando a formas alternativas à descrição verbal como substituição ao estímulo visual.

Abordando a dramaturgia em seu aspecto mais amplo, do texto propriamente dito à dramaturgia de cada uma das linguagens sensoriais do espetáculo como luz, som,

¹⁰ O *compère* é um elemento da Revista de Ano, cuja função era fazer apresentação e comentários da Revista, ao mesmo tempo em que fazia a ligação entre os quadros. O mesmo que compadre, nas revistas teatrais era o personagem encarregado de fazer a transição entre as cenas e de apresentar os demais personagens. (FARIA, 2012, p. 437).

cenário, e figurinos, o caminho traçado no processo de criação e montagem do espetáculo investigou todas as possibilidades dramáticas que pudessem suprir a carência de informações visuais importantes, tanto para a atuação quanto para o entendimento do espetáculo.

Quando inseridas como parte do texto teatral, essas informações colocavam o espectador em participação ativa na cena, garantindo a inclusão através da sensibilidade e da criação imagética, oferecendo aos videntes e cegos a mesma percepção, diferenciando-os apenas por seus repertórios pessoais. Para Jacques Rancière (2008), a condição imposta ao espectador comum e a importância dada ao ato de olhar limita a capacidade de criação individual, condicionando aquele que vê a atitude passiva de um agente desprovido de conhecimento e ação.

Um importante complemento ao trabalho de ambientação das cenas se deu com a participação do Grupo Plexo Sonoro¹¹, pois seu objeto de pesquisa trata de uma proposta sensorial pesquisada pelos seus integrantes, o conceito de paisagem sonora, incorporada à montagem cênica do espetáculo.

O estudo do grupo consiste em, justamente, trazer para o espaço físico elementos sonoros que permitam compor e sugerir sonoramente um determinado ambiente. No caso de espetáculos teatrais, essa ambientação sonora pode ilustrar os mais diferentes tipos de espaço, de locais externos a situações cotidianas. Em uma peça cujo elenco ou os espectadores careçam do sentido da visão,

é interessante pensar em objetos sonoros com personalidade e ação efetiva na cena, para que sirvam tanto como apoio para a atuação e localização dos atores no espaço físico, quanto para a compreensão da narrativa e da encenação por parte do público. (DISCACCIATTI, 2016, p. 38)

Nesse sentido, instrumentos musicais, efeitos vocais e sons produzidos com objetos diversos podem criar ruídos que caracterizem uma situação social como a agitação comum de falas, conversas, burburinhos, sussurros, tilintar de copos e talheres, arrastar cadeiras, entre outros, que enfatizam a delimitação entre o espaço

¹¹ Projeto de Extensão coordenado pelo professor de música Álvaro Borges com estudantes dos cursos de Licenciatura em Artes Visuais e Musicoterapia da UNESPAR, *Campus* de Curitiba II – FAP.

cênico ficcional e o real. Os sons emitidos pela manipulação dos objetos em cena e pelos músicos realçavam o ambiente festivo e balizavam o espaço do espetáculo.

O ambiente festivo do espetáculo foi criado com o uso de adereços funcionais que colaborassem com a execução das cenas. Ou seja, elementos com características fundamentais para o conjunto de ações que permitissem a acessibilidade comunicacional, em especial objetos que emitiam algum tipo de sonoridade característica, não sozinhos, mas num coletivo que remetesse à ambientação da festa na qual transcorria as cenas.

Projeto teatralizando: "dia de jogo"

O Projeto Teatralizando previu práticas teatrais destinadas a pessoas com deficiência visual e membros da comunidade sem deficiência, interessados na experiência teatral com o intuito de realizar a montagem de um espetáculo no final do processo. Este projeto contou com a participação inicial de vinte e duas pessoas com deficiência visual - cegos e baixa visão - e cinco estudantes do curso de graduação Licenciatura em Teatro, bem como convidados de outros cursos para oficinas pontuais, como foi o caso dos estudantes de Artes Visuais e Musicoterapia que desenvolveram a parte musical e de ambientação sonora do espetáculo.

É importante ressaltar a necessidade da consciência sobre os estímulos e como eles devem explorar as necessidades específicas de cada indivíduo com deficiência visual sem limitar o teatro a procedimentos sonoros ou acústicos, em uma tentativa de compensar a falta de visão e esquecendo-se que a compreensão do cego não deve ser explorada a partir da condição do não cego, por exemplo.

Neste sentido, a realização do Projeto Teatralizando em 2016 teve um importante avanço na busca de meios de acessibilidade cultural, pois é neste momento que as pesquisas e trabalho em grupo se unem para criar uma forma de espetáculo onde os elementos essencialmente visuais - cenários, figurinos, adereços de cena - pudessem também ser compartilhados, mas com o diferencial de que neste momento

eles também fariam parte de uma experiência, completo de significado e participação no espetáculo.

Minhas pesquisas voltadas para a dramaturgia se expandem no momento em que passo a entender a dramaturgia não apenas como texto falado ou texto intrínseco ao espetáculo, mas sim, como um conjunto de elementos que têm a importante missão de trazer para a cena aquilo que os olhos não podem captar, e dar a eles uma significação ampla, como ampliadores de experiência estética e artística.

Considerar que uma pessoa cega não possa criar, sobre as possíveis lacunas, aquilo que está ouvindo pelo texto, é pensar que o poder criativo desta categoria de pessoas não existe. Quando vamos assistir a uma peça, ou ler um texto, nunca nos apoderamos de tudo que ele contém, as diferentes pessoas retiram diferentes temas, este é o poder criativo da arte. Ela não é precisa. (OLIVEIRA, 2016, p. 42)

Como dramaturga do espetáculo busquei recursos por meio da palavra. Assim como a áudio-descrição, acreditei que este seria o melhor molde para esta experiência, mas, desta vez, as palavras ditas alheias ao espetáculo seriam postas nas próprias falas, no discurso dos personagens.

Boa parte dos participantes do “Projeto Teatralizando”, realizado em 2016 no Instituto Paranaense de Cegos - IPC, teve sua primeira experiência teatral no ano anterior. Por este motivo, ansiavam por desafios, dificuldades e experiências novas no palco. Talvez esta tenha sido a principal mola propulsora do desenvolvimento destes projetos: a ciência e o desejo de fazer mais, afinal eles sabiam que podiam fazer mais.

Eles queriam fazer mais e exigiam de mim, enquanto dramaturga do projeto, atenção aos mínimos detalhes. Foi preciso fechar os olhos em determinados momentos a fim de compreender o que se passava na sala de ensaio e, assim, buscar resolver as questões postas em cena.

Importante ressaltar que tanto o público quanto os atores com deficiência visual pouco tinham acesso a espetáculos, portanto, mais que cumprir um projeto, estávamos em busca da formação deste público no que diz respeito à inclusão - à percepção de que é possível realizar um espetáculo para cegos e videntes, oferecendo a eles experiências completamente ricas e diversas. Sendo assim, o teatro pode se

transformar numa ação social capaz de realizar um processo de inclusão e se tornar um mediador entre o sujeito cego e a sociedade.

Durante vários ensaios dediquei-me a levar para a sala textos curtos onde trabalhava a poética da palavra. A proposta era apresentar mais do que um texto escrito, mas dar vida a eles por meio de leituras dramáticas, de modo que cada linha lida tivesse determinado grau de criação e ambientação imagética. Ou seja, um texto primordialmente poético, com sons, cheiros e visualidades.

O estímulo de sensibilidades a partir de práticas teatrais é nomeado por Rabêllo (2011) como uma percepção seletiva, de onde se desenvolve um processo de aprendizagem que visa exercitar um controle adequado dos diferentes estímulos sensoriais. Isso, pois, “a conscientização corporal permite o reencontro com o próprio corpo, para que desperte sensorialmente e possa ser ativado de maneira vital” (RABÊLLO, 2011, p. 88)

Partindo deste momento, os textos eram levados para a sala de ensaio por meio de leituras dramáticas e compartilhados com os atores que incluíam suas opiniões, percepções e maneiras distintas de elaboração desta prática em conjunto. Esta construção colaborativa foi um dos momentos mais importantes do processo, pois através desta troca foi possível observar as lacunas de criação imagética que necessitavam de preenchimento textual e cênico.

Por outro lado, a palavra por si só não comportava a totalidade da experiência almejada para o público com deficiência visual, especialmente pelo desejo de não assemelhar a expressão poética e artística a mera leitura de textos, mas sim por proporcionar a estes - e também aos atores em palco - o contato, e a presença por meio da utilização de outras percepções, que não a visual.

Com relação ao cenário, mais que descrever e informar sua dimensão espacial, para reconhecimento e adaptação ao espaço cênico, foi necessário que os ensaios fossem realizados no local de apresentação. Também quaisquer móveis e outros objetos precisaram ser previamente definidos, utilizados logo no início do processo, de modo que os participantes com deficiência visual conseguissem se familiarizar, localizar e interagir com estes objetos, capazes de se sentirem confiantes e seguros em suas movimentações pelo palco.

No texto teatral, as características de objetos e localização de personagens eram dadas através de suas próprias falas, como Arnoldo – personagem que representava o pai de família viciado em jogos – apresenta logo no início de seu monólogo:

Estou aqui sentado à mesa, nesta mesma cadeira de palha, com essa toalha horrenda com estampa de abacaxi. Cadeira de palha não está fora de moda?

Resolvida a demanda dos atores, parecia evidente que este formato - informação dada no próprio texto teatral - também informaria com detalhes o público que assistiria ao espetáculo. A ação da disposição espacial de móveis, adereços de cena e dimensões de palco foram criadas em escala através de uma maquete realista, disponibilizada ao público com deficiência visual antes do espetáculo.

Além disso, os personagens encontravam-se na sala de recepção para receber o público, dar pistas sobre sua trajetória - enquanto personagem - e realizar, já naquele momento, uma prévia do que o público poderia esperar do espetáculo. Baseando-se nesta informação, imediatamente tem-se, ainda que razoavelmente, algumas criações imagéticas advindas destes encontros. Por exemplo, espectadores cegos puderam conhecer roupas, colares, pessoas decadentes, grupos sorridentes e efusivos antes mesmo de a apresentação ter início.

A sonoplastia, terceiro elemento cênico que faz parte do conjunto de informações e modos de inclusão no espetáculo teatral, foi criada ao longo dos processos de ensaio, e acabou por ser uma junção de todos os outros recursos. Ainda que utilizadas músicas popularmente conhecidas e pensadas de modo a encaixar na atmosfera do espetáculo, e em sua natureza cômica, uniu-se outras possibilidades apresentadas ao vivo. Isto é, utilizando-se de potencialidades dos próprios atores, que sabiam como tocar determinados instrumentos musicais e, também, valendo-se de seus recursos vocais, muitos que haviam participado de oficinas de canto em anos anteriores no IPC.

Essa experiência, realizada por meio de sonoridades, contribuiu no sentido de orientar a localização espacial dos atores através de sons advindos de elementos do

espetáculo, bem como a movimentação e a mudança de cenas com a finalidade de auxiliar na compreensão dos espectadores.

Para que o público com deficiência visual compreendesse a movimentação de atores entre uma cena e outra sem a necessidade de descrever esses movimentos, sapatos de salto, colares de pedras e metal foram inseridos de modo a oferecer ao espectador o trajeto exato de um espaço a outro.

Utilizados todos os recursos cênicos de modo estéticos e também práticos, pensados na real inclusão da pessoa com deficiência visual, pôde-se compreender e afirmar através desta experiência a possibilidade de se criar um espetáculo teatral em que a obra fala por si. E, também, por si próprio tem suas raízes fundadas na acessibilidade para cegos e videntes, sem que seja necessária a utilização de recursos externos ao espetáculo.

O formato de encenação teatral proposto não apenas forneceu aos atores com deficiência visual, mas aos espectadores com a mesma característica, a experiência artística e estética emancipadora, fazendo “com que eles abandonem a condição de espectador: eles não estão mais sentados diante de um espetáculo, estão cercados pela cena, arrastados para o círculo da ação, o que devolve a eles sua energia coletiva.” (RANCIÈRE, 2008, p. 8)

Esta proposta instiga cada indivíduo a fazer uso de sua própria imaginação e criatividade de modo a atingir sua própria percepção do espetáculo, de maneira única e individual, tal qual a real proposta da arte: nos conectar àquilo que nos toca e nos deixar tocar por aquilo que essencialmente conversa conosco.

Considerações finais

Acredita-se que as diversas formas e soluções artísticas propostas para este mesmo fim – no que tange a inclusão e a acessibilidade – oferecem expressivas contribuições à formação artística e cultural do indivíduo, pois esta experiência estética desenvolveu a capacidade de atenção imaginativa e reflexiva, instigando-o, mesmo que inconscientemente, a utilizar seus dispositivos sensoriais de um modo particular e também ativo na ação presenciada.

As experiências investigadas neste trabalho preocuparam-se em somar métodos de acessibilidade para uma maior inclusão artística. Fornecendo, assim, alternativas e possibilidades ao fazer teatral não apenas para espectadores com deficiência visual, mas também para artistas cegos e com baixa visão, aptos a realizar quaisquer atividades dentro e fora do palco, independente do grau de sua deficiência e valorizando seu potencial criativo e cognitivo.

Em se tratando de um tema tão recente e complexo, percebe-se, ao mesmo tempo, que ainda há muito por fazer em relação à ampliação de ações de cunho inclusivo que realmente possuem como meta o desenvolvimento da pessoa com deficiência visual. Entender a arte, portanto, é também entender o movimento social não apenas dos artistas que a produzem, mas de seus espectadores e consumidores. Dessa forma, a pesquisa e a experiência em práticas que aproximam a sociedade das práticas artísticas, mediando à relação dos indivíduos com objetos artísticos, possibilitam a ocupação desses espaços, trazendo para a cena relevantes debates em relação ao acolhimento da comunidade e o acesso à Arte e Cultura, pautada no respeito da diversidade e necessidades individuais.

As práticas de criação oriundas a partir do encontro de pessoas cegas, pessoas com baixa visão e videntes ofereceram uma grande soma de possibilidades expressivas e favoreceram a capacidade de criação individual e imagética particular a cada indivíduo, em cena ou fora dela.

A integração entre cegos e videntes foi fundamental para alcançar os resultados que obtivemos por meio das vivências teatrais. Devido a cumplicidade e ao trabalho em conjunto, que desenvolvemos, pudemos experimentar uma perspectiva teatral que incluiu os cegos e pessoas com baixa visão no fazer artístico. E viabilizou a atuação dos mesmos, possibilitando uma perspectiva teatral inclusiva e a sociabilidade defendida por Rabêllo (2011), prática fundamental para o processo de inclusão da pessoa com deficiência.

A escrita deste trabalho, bem como a realização destes projetos desde 2015 até o presente momento, enfatizam a importância do afeto para toda e qualquer pessoa, a importância da acessibilidade e da quebra de barreiras atitudinais para inserir este público em todos os espaços que deles queiram participar.

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRECHT, Bertold. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COSTA, Adailson. **Teatro das emoções e emoções no teatro: Diálogos entre neurociência e Stanislavski**. 2014. 148f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal de Goiás. Goiás.

COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro & pensamento**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
DUARTE, Vânia Maria Do Nascimento. **O texto teatral**. Disponível em: <<http://brasilecola.uol.com.br/redacao/o-texto-teatral.htm>>. Acesso em 13 ago. de 2016.

FARIA, João Roberto. (dir.). **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GREINER, Christine. **O Corpo: Pistas para estudos indisciplinados**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. 4. ed. São Paulo: Papirus, 2002.

_____. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PARTYKA, Juliana Terezinha. **Ilusão Ótica: Que falta nos faz a palavra!** In: 34º SEMINÁRIO UNIVERSITÁRIO DA REGIÃO SUL, 2016, Balneário Camboriú, SC. Anais apresentações orais. Balneário Camboriú: Instituto Federal Catarinense, 2016a.

PARTYKA, Juliana Terezinha. **Dramaturgia Teatral: "Tudo que vi de olhos fechados"**. In: OLIVEIRA, Ana Luiza Valente; ROSA, Enio R.; LUCIANI, Nadia M. **Espectáculo Teatral Tudo que vi de olhos fechados**. Curitiba: ARDesign, 2016b.

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

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Trad. de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

REVERBEL, Olga Garcia. **Um caminho do teatro na escola.** São Paulo: Editora Scipione, 1997.

SAWREY, James M.; TELFORD, Charles W. **O Indivíduo Excepcional.** Tradução Álvaro Cabral. Ed. 3. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro.** Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin.** Trad. Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2001.

VYGOTSKI, Lev Semionovitch. **Obras Completas – Tomo V.** Fundamentos de Defectologia, Cidade de La Habana: Editorial Pueblo Educación, 1989.

Recebido em: 08/07/2022

Aceito em: 02/11/2022.