

## CONTANDO HISTÓRIAS COM O JOGO TEATRAL E A AUDIODESCRIÇÃO

Thiago de Lima Torreão Cerejeira\*  
Jefferson Fernandes Alves\*\*

**Resumo:** A articulação de duas oficinas realizadas em um curso de extensão entre participantes com e sem deficiência visual oportunizou a experimentação de processos criativos e artísticos envolvendo a contação de histórias e a audiodescrição por meio dos jogos teatrais. A análise do processo permitiu vislumbrar potentes caminhos que consideram a força e o uso da palavra poética presente na contação de histórias. Tal aspecto instaura o desafio de repensar as formas de fazer audiodescrição como recurso de acessibilidade comunicacional que auxilia na compreensão da pessoa com deficiência visual a fim de que incorporem novas possibilidades e privilegiem um estado de vocalidade que deve acompanhar a poeticidade do espetáculo teatral ou da obra artística.

**Palavras-chave:** Audiodescrição. Contação de Histórias. Jogo Teatral.

### **STORYTELLING WITH PERFORMANCE AND THE AUDIODESCRIPTION**

**Abstract:** The articulation of two workshops carried out in an extension course among participants with and without visual impairment enabled the experimentation of creative and artistic processes involving storytelling and audiodescription through theatrical performance. The analysis of the process allowed us to have a glimpse on powerful paths that consider the strength and the use of the poetic word present in storytelling. Such aspect establishes the challenge of rethinking the ways of doing audiodescription as a resource of communicational accessibility that assists the understanding of the visually impaired person so that they may incorporate new possibilities and favour a state of vocal aspects which must accompany the poeticism of the theatrical show or artistic work.

**Keywords:** Audiodescription. Storytelling. Theatrical Performance.

### **Repensar a Fruição Estética**

Processos de reinvenção são necessários e a busca por alternativas que reformulem conceitos e provoquem a reflexão permitem que se ampliem as possibilidades e estratégias comunicativas, principalmente no que se refere ao campo da acessibilidade comunicacional, área sempre tão carente de iniciativas e inovações.

Este estudo dedica-se a repensar o conceito de audiodescrição para o campo teatral a partir das reflexões de Alves (2019), procurando deslocar-se um

pouco dos estudos da tradução e da tecnologia assistiva, optando por enfatizá-la como um procedimento mediador que não desconsidera a dimensão semiótica da palavra e da imagem, mas delinea, sobremaneira, os entrelugares que interconectam as relações e a comunicação entre os indivíduos.

[...] pensamos na audiodescrição como um procedimento que não apenas ocupa o entre-lugar como também o dilata, na medida em que as visualidades da cena são apreensíveis por parte das pessoas com deficiência visual, sugerindo outros arranjos semióticos e estéticos que provoquem o exercício de olhar e ser olhado ou mesmo a experiência da transcendência da solidão, sem necessariamente, fazer uso da percepção visual (ALVES, 2019, p. 162).

A provocação de Alves (2019) quanto a "outros arranjos semióticos e estéticos" vai diretamente ao encontro das perspectivas que se vislumbram no cerne deste estudo, principalmente no que diz respeito a pensar como seria possível a conversão do olhar subjetivo do audiodescritor em uma palavra poética que se dilata para contemplar as visualidades da cena.

Assim, esse processo de convergência ou conversão de elementos do campo visual para a materialidade semiótica da palavra no contexto da obra artística ganha uma dimensão significativa, porque se está trilhando, essencialmente, o campo do subjetivo e que recai sobre o oportuno questionamento de Neves (2010) acerca de como é possível, ao pensar em audiodescrição, descrever algo tão subjetivo como a arte de forma objetiva ou puramente técnica.

Partindo dessas premissas, a provocação se deu no sentido de compor uma experiência com oficinas que articulariam o eixo da audiodescrição ao do teatro, utilizando a linguagem da contação de histórias e pressupondo, portanto, que tal engendramento poderia oferecer pistas para repensar os modos de fazer audiodescrição em contextos artísticos e culturais.

A contação de histórias seria, dessa forma, a matriz estética que, com a audiodescrição, traria uma força poética para a palavra que reverberaria por meio das próprias imagens contidas nas histórias, conforme argumenta Mellon (2006).

A sabedoria espontânea que habita o coração de cada pessoa é a essência da vida. É na porta dessa sabedoria que batemos durante o processo de contar histórias. É como uma prece: as

histórias nos sustentam e nos fortalecem [...]. À medida que você contar histórias, os poderes vitais escondidos dentro de você são capazes de recobrar o compasso e o ritmo. As melodias de vários climas podem reverberar através das imagens da sua história. (MELLON, 2006, p. 41).

Entrelaçados os fios da audiodescrição aos da contação de histórias, que outro recurso melhor senão o jogo teatral para conduzir o processo das oficinas? Isso porque, por intermédio do jogo teatral, conforme indica Spolin (2005), é possível desenvolver a própria noção de inventividade a partir da experiência.

O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. [...] A ingenuidade e a inventividade aparecem para solucionar quaisquer crises que o jogo apresente, pois está subentendido que durante o jogo o jogador é livre para alcançar seu objetivo da maneira que escolher (SPOLIN, 2005, p. 4).

A escolha pelos jogos teatrais se dá também em função de sua característica de improvisação, aspecto necessário para instigar a descoberta de potenciais caminhos. Ademais, considera-se a própria característica de liberdade e espontaneidade que está imbricada na sua dinâmica e que pode, desse modo, favorecer a construção do conhecimento e de novas descobertas.

Pensou-se, assim, em um itinerário que congregasse pesquisadores do campo das artes e da acessibilidade, o que por si só já traria um encontro de culturas extremamente rico, formado por pessoas com e sem deficiência visual de diversas áreas artísticas e profissionais. As duas oficinas foram realizadas no Centro de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), pelos professores Juciê Borges e Wandeson Alves, pesquisadores e profissionais do campo do teatro e da contação de histórias. As ações integraram a perspectiva de um curso de extensão intitulado "Teatro e não vidência: a cena expandida pela audiodescrição", cujos desdobramentos desencadearam a perspectiva de um estudo de doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGED/UFRN).

## **1 Oficinas... Quanta história para contar!**

A compreensão de oficina que ampara a perspectiva deste estudo é a que se centra nas relações de caráter pedagógico, conforme orienta Pupo (2012):

Dentro de uma oficina artística estabelecem-se relações de ordem pedagógica. Mesmo que não sejam explicitadas, elas implicam visões peculiares sobre processos de aprendizagem, sobre a relação entre quem aprende e quem coordena e sobre o significado que ela possa adquirir no percurso dos participantes, interessados naquela manifestação artística (PUPO, 2012, p. 50).

Desse modo, a aposta em um esquema de oficinas que trabalhe com o aporte da contação de histórias, associada aos princípios descritivos da audiodescrição como alternativa à interface visual da cena teatral, apresenta-se como diretriz para o trabalho que seria estimulado entre os participantes.

## **2 1ª Oficina**

A primeira oficina contou com cerca de dez participantes. O perfil era de faixa etária entre 25 e 65 anos, oriundos de diversas áreas profissionais, sendo em sua maioria professores e pesquisadores do campo da pedagogia e das artes, entre os quais estavam presentes três com deficiência visual.

Com todos dispostos em círculo, esse primeiro momento teve início com a apresentação e autodescrição dos professores ministrantes, Juciê Borges e Wanderson Alves. Em seguida, eles pediram aos participantes, que assim desejassem, que se apresentassem brevemente e relatassem as suas experiências pessoais com a contação de histórias.

Os relatos foram múltiplos e variados, revelando alguns com mais intimidade, outros com pouco ou nenhum contato. Lavínia<sup>1</sup>, professora, indicou ter formação em Artes Cênicas e seu primeiro contato com a estética de contar se deu por meio do mamulengo. Cassandra, turismóloga, afirmou que sua experiência ocorreu basicamente quando se tornou mãe, contando histórias para os próprios filhos, quando pequenos, a fim de entretê-los. Julieta, professora licenciada em pedagogia, relatou que a contação de histórias estava incorporada

---

<sup>1</sup>Os nomes dos participantes são fictícios e referenciados nos personagens das obras do dramaturgo inglês William Shakespeare (1534-1616).

à sua formação docente e que, sempre que preciso, ela a utilizava como recurso didático com os alunos.

Dentre os três participantes com deficiência visual, Hamlet (cegueira adquirida) destacou não ter qualquer experiência com essa arte da contação. Otelo (baixa visão congênita) informou guardar a memória afetiva de sua infância com a avó, que reunia os netos para contar histórias. Romeu (baixa visão adquirida) explicou que a contação de histórias fazia parte de seu campo de investigação como pesquisador.

Outra participante, Catarina, professora da rede pública de ensino, relatou sua familiaridade com esse universo desde a infância, pois aguardava o pai chegar para lhe contar histórias. Mencionou ainda que, em sua experiência em sala de aula, acabou por transferir esse hábito para sua prática pedagógica, já que sempre procurava contar histórias para seus alunos quando estavam muito agitados, possibilitando que, por meio dessa imersão e da aproximação com o campo teatral, eles se aventurassem na produção de poesias correlacionadas com as histórias que ouviam.

Os professores ministrantes também aproveitaram o momento para registrar seus itinerários. Juciê assumiu que não se considerava especificamente um contador de histórias, mas que ainda assim arriscava-se a contar algumas de suas andanças pelo mundo e comentou que a base que tivera havia sido a das rodas de conversa aos fins de tarde que eram encabeçadas por sua avó. Wanderson, por sua vez, afirmou que a contação de histórias estava presente em sua vida desde a infância, nas reuniões com os avós e, posteriormente, na faculdade de Letras, na qual atuou em um projeto literário interpretando um palhaço contador. Comentou ainda que o ofício estava muito presente no seu dia a dia profissional e em áreas correlatas como a da recreação.

Importante salientar esse resgate realizado pelos participantes de uma memória afetiva, em grande parte representada pelos avós e que, conforme indica Machado (2015), está diretamente ligada à essência do contar, da narrativa, do encontro entre as pessoas.

A natureza fundamental da narração viva de contos é justamente essa qualidade especial de encontro entre as pessoas. [...] a experiência do sonho do devir humano no tempo fora do tempo

do "Era uma vez", onde infinitamente variam e se repetem as possibilidades criadoras de transformações, a experiência de valores humanos, a experiência de modos de funcionamento da percepção e da afetividade, a experiência de integridade, a experiência crítica, presentes na reunião de um grupo de pessoas envolvidas por uma qualidade singular de relacionamento (MACHADO, 2015, p. 58-59).

O que a autora explica reflete-se muito na fala de alguns participantes, em que a experiência vivida na infância reverberou para a vida adulta e, até mesmo, para a profissional. Acionado esse resgate da percepção como tão oportunamente definiu Machado (2015), o término da apresentação dos participantes culminou com o início de um aquecimento corporal embalado por uma música de fundo. Os comandos instituídos por Juciê orientavam para que, com os braços relaxados e em paralelo ao corpo, todos comesçassem a movimentar gradativamente os dedos, mãos e braços, seguindo o ritmo da música, procurando construir uma forma espacial imaginária a partir desses movimentos.

À medida que eram construídas tais sinuosidades, outras partes do corpo iam sendo acrescentadas aos movimentos, ombros, peito, cabeça, quadril. Juciê estimulava para que sentissem esse corpo em movimento e de que forma ele estava "acordando" para essas sensações. Na sequência, foi dando comandos para que se estacionassem, uma a uma, todas as partes, "Agora para a cabeça, para o quadril, para os braços...", até que todos os corpos dos participantes estivessem em repouso.

#### **Figura 1 – Acionando a percepção corporal<sup>2</sup>**

---

<sup>2</sup>A pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética e Pesquisa da UFRN (CEP/UFRN) sob o CAAE: 46863721.0.0000.5292 e considera, portanto, a devida autorização dos participantes para o uso das imagens.



Fonte: autoria própria (2019).

Descrição da imagem: fotografia colorida em plano geral de um grupo de cerca de dez pessoas em pé e em círculo em uma sala com cortinas e persianas ao fundo. As pessoas se entreolham e se mantêm estáticas (fim da descrição).

Juciê, então, pediu para que percebessem a circulação: "Sentem que a circulação de vocês está se agitando? O corpo também é uma questão de fala, ele diz antes que a voz". Solicitou, em seguida, que formassem duplas e que ficassem de mãos dadas, procurando sentir a mão do outro, sua pulsação, seu calor e que fossem também massageando essa mão, estendendo gradativamente o toque para os braços.

O comando seguinte seria para que se abraçassem, mantendo uma cadência de abraçar, manter o abraço, soltar-se, abraçar mais forte, abrir os braços com maior ênfase, sorrir, abraçar e assim sucessivamente. A configuração instituída nesses comandos faz parte, portanto, de uma estratégia de trabalho de corpo, conforme sugere Spolin (2005), para que ele seja percebido como um veículo de expressão.

O ator deve saber que ele constitui um organismo unificado, que seu corpo, da cabeça aos dedos do pé, funciona como uma unidade, para uma resposta de vida. O corpo deve ser um veículo de expressão e precisa ser desenvolvido para tornar-se um instrumento sensível, capaz de perceber, estabelecer contato e comunicar. [...]. O ideal seria que todas as oficinas de trabalho de interpretação fossem acompanhadas por trabalho de corpo regular, [...] para surgir graça natural, em oposição ao movimento artificial, é necessária a liberação do corpo, não o controle (SPOLIN, 2005, p. 131).

A estratégia utilizada por Juciê corresponde, justamente, a esse acionamento sensorial do corpo no intuito de fazer os participantes perceberem sua unicidade e a capacidade que ele tem de comunicar. O professor pediu, ainda, que as duplas caminhassem pelo espaço da sala de mãos dadas, continuando a perceber seus corpos, observando como pisavam, como sentiam o toque da mão do outro, seu próprio corpo. Juciê explicou que: "A questão aqui é perceber o nosso corpo primeiro, porque, para contar uma história, a gente precisa entender como essa história acontece dentro de nós".

**Figura 2 – Caminhando, sentindo a si mesmo e o outro**



Fonte: autoria própria (2019).

Descrição da imagem: fotografia colorida com destaque para quatro duplas de pessoas de mãos dadas que caminham em uma sala com cortinas, sob a condução de Juciê (Fim da descrição).

A orientação de Juciê quanto a entender como a história "acontece dentro de nós" é pertinente para adentrarmos o vasto campo de possibilidades do corpo e das formas de comunicar que ele pode oferecer, projetando-se seja pela voz, seja pelo olhar, seja pelo gestual. Trata-se de um processo de interiorização da história, conforme sugere Bedran (2012), uma vez que os demais detalhes só serão desvelados à medida que esse corpo internaliza a narrativa.

[...] apenas o tema da história é conservado em sua essência. Outro texto (oral) começa a surgir, somado ao corpo, à voz, ao gesto do narrador. O tema do conto vai aos poucos sendo acrescido de pequenos detalhes que enfeitam, sem excessos, a atuação do narrador. Detalhes que surgem naturalmente a cada vez que pratico narrá-lo em voz alta, buscando descobrir as ênfases, as pausas, enfim, o ritmo que o conto pede. Costumo dizer que cada história pede como deve ser contada. Se usarei adereços, bonecos, panos, chapéus ou qualquer forma de plasticidade, disso só trato depois que a história já estiver

habitando dentro de mim. Costumo dizer que uma história passa a habitar dentro da gente quando seu enredo passa a se mostrar sem tropeços no pensamento e calmamente se exterioriza pela voz, pelo gesto e pelo olhar (BEDRAN, 2012, p. 63).

Esse processo de descoberta que é sugerido por Bedran (2012) estaria então associado à dinâmica do próprio jogo teatral nessa etapa de preparação corporal e poderia ser conduzido de forma a despertar e instigar esse corpo para tais percepções.

Para a caminhada, Juciê instituiu a diretriz de que, ao som de uma palma, as duplas iriam parar de caminhar, "ficar estátua" e, ao som de duas palmas, voltariam a se deslocar pelo ambiente. Ao passo que se dava essa nova configuração, ia lançando algumas reflexões: "Como é que é passar pelo outro? O que é que a gente sente? Como é que é o meu dia a dia? Procura lembrar das histórias que escutei com meus avós, com meus vizinhos, ou que eu mesmo contei". O som de palmas alternava-se, ora mais rápido, ora mais pausado, dando o ritmo da caminhada.

Retomando a ambiência do jogo, novas diretrizes com nomes de frutas foram estipuladas por Juciê para direcionar a expressão gestual e facial. Ao ser dito "abacaxi", a expressão deveria ser sorridente e alegre; e, ao ser dito "uva", as feições seriam sérias e sisudas. Uma terceira menção de fruta, "maçã", foi designada para instituir que, nesse momento, as duplas deveriam parar de caminhar e se abraçar. Os comandos com os nomes de frutas alternavam-se mais rápidos ou mais lentos, intensificando ou minimizando o fluxo de caminhada das duplas.

Os estímulos da caminhada continuavam por meio dos comandos de Juciê: "O que é sentir a mão do outro tocando na minha, essa troca de energia? O que é o meu corpo conversando com o corpo do meu colega? O que quer dizer esse corpo?".

Para aprofundar a ideia de "conversa corporal", apresentada por Juciê, podemos trazer as elucubrações de Merleau-Ponty (1999) acerca do corpo como expressão e fala, já que estamos continuamente enveredando nessa dualidade entre os processos vocais e corporais.

[...] a imagem verbal é uma das modalidades de minha gesticulação fonética, dada com muitas outras na consciência global de meu corpo. [...] Só se compreende o papel do corpo na

memória se a memória é não a consciência constituinte do passado, mas um esforço para reabrir o tempo a partir das implicações do presente, e se o corpo, sendo nosso meio permanente de "tomar atitudes" e de fabricar-nos assim pseudopresentes, é o meio de nossa comunicação com o tempo, assim como com o espaço (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 246).

A acepção de memória inserida nesse íterim por Merleau-Ponty (1999) incorpora, assim, elementos significativos à nossa discussão, porque nos traz a compreensão de que todo esse processo de composição e simbiose do corpo e da fala é deflagrado por uma memória ou uma consciência que tem total influência sobre a projeção do que será vocalizado, exprimido pelo corpo. Observaremos mais a constatação dessas nuances no detalhamento da próxima atividade proposta na oficina.

O jogo seguinte foi comandado por Wandeson, que pediu para que os participantes mantivessem suas duplas e permanecessem sentados em semicírculo, assumindo o papel de plateia. Ele explicou que, ao seu chamado, uma das duplas seria convidada para se dirigir ao centro e contar uma história. Antes, contudo, convidou Juciê para, juntos, fazerem uma demonstração de como iria funcionar o esquema do jogo.

**Figura 3 – Uma história construída e contada a dois**



Fonte: autoria própria (2019).

Descrição da imagem: fotografia colorida em plano geral de uma sala com cortinas e sete pessoas sentadas em semicírculo. Os professores Wandeson e Juciê estão em pé e gesticulam enquanto as pessoas os observam. Wandeson é um homem com cabelos pretos curtos, barba volumosa e camiseta de mangas curtas. Juciê é um homem com cabelos pretos curtos e camiseta regata (fim da descrição).

A ideia era a de que cada componente da dupla fosse, alternadamente, articulando-se e enunciando uma palavra a fim de irem construindo sua história. Wandeson e Juciê começaram uma breve exemplificação seguindo esse esquema. Como forma de tornar mais assimilável a descrição dessa performance, abreviaremos os nomes dos ministrantes apenas para as letras iniciais.

W: "Ontem", J: "'Eu", W: "Estava", J: "Numa", W: "Piscina", J: "E", W: "Caiu", J: "Um", W: "Negócio", J: "Muito", W: "Pequeno", J: "Mas", W: "Nojento". O que corresponderia ao seguinte trecho: "Ontem eu estava numa piscina e caiu um negócio muito pequeno, mas nojento...". As duplas deram andamento ao jogo apresentando-se nessa mesma dinâmica, entremeando as palavras e construindo histórias com maior ou menor linearidade e coesão.

A esse respeito, um componente interessante a ser destacado é o da estrutura que compõe esse jogo narrativo, como em uma espécie de partitura vocal ou sonora, aspecto enfatizado e sugerido por Sisto (2012) e que pode imprimir uma marca de estilo à contação.

O estilo de narrar ou contar uma história determina a identidade do artista e a forma como ele se mostra perante o observador de sua obra. A forma que a obra ganha, a configuração que adquire, confere-lhe um estilo. E confere também um estilo a seu criador. No caso da narração oral, há uma sobreposição de estilos: o que é dado pelo texto e o que é dado pelo narrador. Esse estilo só ganhará o status de artes se ele estiver se atendo aos fundamentos estéticos que sustentam sua obra (no caso, a narração oral). Sabe-se que o estilo de cada narrador ganha consistência quando a relação entre o texto e o narrador se confunde, obedecendo a mesma ideia original da obra. Perceber quais elementos estão em jogo, como manipulá-los e fazê-los de forma harmônica e plástica - isso já é fazer arte. E se a obra atingir os sentidos do público para quem ela se dirige, ela será reconhecida (SISTO, 2012, p. 150).

No caso do jogo em questão em que as duplas criaram a história de modo fragmentado, a partir da enunciação das palavras proferidas, alternadamente, por um e por outro jogador, entende-se que isso deu um estilo peculiar à narrativa, baseada nos princípios da improvisação. Para tanto, foi preciso utilizar, essencialmente, a modulação da voz e das próprias expressões corporais no intuito de estimular a imaginação e a composição da cena teatral.

Ao término da apresentação de todas as duplas, Juciê complementou dizendo que: "O interessante é perceber que sempre que estamos falando algo, também estamos gesticulando. É como se o corpo falasse junto com a voz. O corpo também é fala". Fez, assim, uma comparação pontual com a audiodescrição no sentido de, por exemplo, ao descrever o cabelo, incorrer possivelmente em tocá-lo. Isso posto, reafirmou a ideia de que é possível falar simultaneamente não apenas por meio da voz mas também pelo corpo, e lançou a proposição de o grupo partir para a incursão em outro jogo com contação de histórias.

A proposta seria a de que cada participante, dessa vez, individualmente, fosse convidado para sentar ao centro do semicírculo e contar uma história. A plateia teria de, após ouvir e observar atentamente o contador, dizer se achava que a história era ou não verdadeira. Juciê ressaltou que os contadores se empenhassem em ser convincentes, fosse a história verdadeira ou não, ou seja, conforme ele próprio frisou: "Vamos ter que enganar os nossos colegas!". A maratona de contação seguiu-se, então, repleta de muitas surpresas, gargalhadas e a desconfiança acerca da veracidade do que era exposto pelos participantes.

**Figura 4 – Muita atenção para o que vou contar a vocês...**



Fonte: autoria própria (2019).

Descrição da imagem: fotografia colorida em plano geral de um grupo de pessoas em semicírculo, sentado em cadeiras, em uma sala com cortinas. À direita, uma mulher está sentada em uma cadeira ao centro do semicírculo, enquanto as outras pessoas a observam (fim da descrição).

Foi dada a cada participante nesse jogo a livre expressão para contar sua história no tempo que achasse conveniente. Talvez esse quesito tenha sido decisivo para que os contadores pudessem soltar sua imaginação e tentassem comunicar sua narrativa da melhor forma ou, como sugere Bedran (2012), dirigindo-se diretamente ao imaginário do ouvinte.

De fato, nada é mais aconchegante do que ouvir e sentir uma boa e bem-contada história em que as palavras e seus significados se fundem ao som da voz do narrador, que por sua vez agrega múltiplos sentidos, que se dirigem poeticamente para o imaginário do ouvinte que então vê as imagens nascentes com base na narrativa (BEDRAN, 2012, p. 28).

Foi exatamente essa a sensação de aconchego que ficou evidente durante a roda de ouvintes que se formou para apreciar as histórias que iam sendo contadas. Ao final das apresentações, Juciê questionou como havia sido a experiência envolvendo esse contato inicial com a percepção do corpo durante os jogos e com a própria articulação da vocalidade, materializada em forma de contação de histórias. Ele salientou, também, que rememorassem como havia sido essa experiência de encontrar, de entrar em contato com o corpo do outro, de contar uma história que já é familiar, que, de certa forma, já faz parte de si. Mesmo que seja inventada, cada história acaba por carregar consigo vestígios de factualidade, ou seja, é importante analisar em que medida mantém-se aproximada ao corpo, incorporada e, de que forma o corpo conta essa história.

Beatrice, profissional do campo das Artes Visuais, iniciou o debate explicando que: "Achei legal porque a forma como cada um se posiciona ali na cadeira fala muito e muda, interfere na oralidade. Cada um tem o seu jeitinho para contar sua história. E foi bem legal descobrir o jeito que cada um tem de contar".

Hamlet afirmou que: "Achei bem interessante realizar esses exercícios. Eu acho que isso é uma forma de se entregar, de se sentir mais à vontade para o momento de realizar os exercícios que irão exigir muito de uma preparação corporal e fiquei com uma dúvida sobre porque que esse aquecimento começa pelas extremidades". Juciê agradeceu pelo questionamento de Hamlet informando que responderia ao final da fala dos outros colegas.

Na sequência, em seu depoimento, Catarina explicou que: "Achei fundamental o trabalho com a preparação corporal para que pudessemos nos

soltar e quando chegasse no momento da contação estivéssemos mais à vontade, com o corpo mais apropriado, enquanto instrumento, para essa contação. E aí o outro, que também esteve em contato com o seu corpo, acabou que não ficou tão distante assim".

Já Ofélia, professora de Artes, informou que: "Eu não fiz a primeira parte do aquecimento porque cheguei atrasada e confesso que no jogo da contação individual me senti presa à cadeira, inexpressiva, com os movimentos tolhidos e sentindo a necessidade de estar mais livre ou solta para gesticular e me expressar como geralmente faço quando conto algo. Em determinado momento tive vontade de levantar e sair andando, gesticulando".

Lavínia indicou que: "Eu gostei também da parte da criação da história, pois é uma coisa involuntária, a gente sai dizendo uma palavra, o outro diz outra e a história se concretiza". A fala de Lavínia foi complementada por Catarina que disse: "É! Dá vontade mesmo de entrar na cabeça do outro pra sugerir uma palavra!". Hamlet também opinou acrescentando que: "Isso! Esperando que o outro nos dê uma deixa bacana".

Julieta alegou que: "Achei muito interessante as propostas dos jogos, principalmente as que fizeram a gente trabalhar com a entonação ou que tinham que ter a contribuição da palavra do outro, ou seja, todo um processo que exigiu muito da cumplicidade né?". Já Otelo afirmou que: "Eu também achei bastante interessante esse processo de construir uma interação, porque quando a gente chega, tá meio distante um do outro, cada um na sua, e aí os jogos vão trazendo essa intimidade pra que já estejamos mais preparados na hora de contar e também de parar para ouvir o outro, nos concentrar pra saber se a história era verdade ou mentira".

Romeu também contribuiu, mencionando que: "Achei bem interessante essa divisão entre os momentos dos exercícios, o primeiro mais coletivo e o segundo individualizado e, embora eu goste mais dos exercícios coletivos, acho que, no da cadeira, que exigiu uma construção mais individualizada, a interação não deixou de acontecer, até exigiu mais atenção, porque você tinha que perceber melhor o outro". Hamlet corroborou nesse ponto dizendo que: "Pois é, eu acabei desconstruindo a ideia que eu tinha de contação de histórias, que era

a de que um conta e o outro ouve. Gostei de ter participado dessa forma mais interativa".

A partir da "deixa" da fala de Hamlet, Lavínia acrescentou que: "Eu fiquei observando os meninos na hora que cada um estava contando sua história e eles sempre diziam que achavam ser verdade ou não, ou apontavam indícios de que a pessoa estava gesticulando com os braços, então, só podia mesmo ser verdade, ou seja, levando para a relação do uso ou não da visão, é legal quando você conta uma história e traz mais elementos que consigam levar essa mensagem para a pessoa".

A fala de Lavínia, somada ao relato dos outros participantes, deixa evidente a importância desse corpo que se expressa com segurança e naturalidade, tanto pela voz como pelo gestual, quer se esteja falando da experiência do ouvinte, quer do ator, quer do contador. Isso oferece indícios que reforçam a importância da junção de todos esses aspectos na construção de uma narrativa.

De fato, esse momento da escuta foi imprescindível para instaurar o debate que suscitou tais constatações. Os ministrantes agradeceram pelo relato das impressões de todos. Juciê, então, fez menção ao questionamento de Hamlet quanto ao fato de a preparação começar pelos extremos, argumentando que: "Essa proposta de começar pelas extremidades se dá pelo fato de serem os locais onde a circulação sanguínea é menor. O corpo precisa estar ativo para contar uma história, e contar essa história é partilhar um conhecimento. Daí que essa preparação corporal, o alongamento permite esse autoconhecimento do corpo, levando à consciência corporal. É, portanto, entender essa relação com meu corpo e sobretudo minha relação com a história".

Juciê complementou seu raciocínio enfatizando a importância de esse corpo estar devidamente alongado, aquecido para que possa ser capaz de responder esteticamente à corporalidade vital que ocorre no processo de contar uma história, considerando, obviamente, o padrão semiótico da audiodescrição.

O trabalho com a 1ª oficina convida, portanto, os participantes a se depararem com as possibilidades criadoras de transformações que se desencadeiam a partir da experiência de acionamento dos modos de funcionamento da percepção (MACHADO, 2015), bem como da consciência adquirida pelo corpo como veículo de expressão (SPOLIN, 2005) até a forma

como a própria história passa a se interiorizar nesse corpo, exteriorizando-se pela voz, pelo gesto (BEDRAN, 2012).

Alicerçados em tais procedimentos essenciais às intenções pretendidas pelos objetivos das oficinas, partiu-se, na sequência, para a perspectiva de uma construção mais elaborada do contar histórias com o jogo teatral e a audiodescrição.

### **3 2ª Oficina**

A segunda oficina começou com um jogo no qual haveria a tentativa de fazer um exercício poético de audiodescrição. Os participantes formavam uma plateia em semicírculo. A subdivisão ocorreria em duplas, de modo que um seria o audiodescritor e o outro seria o audiodescrito. As duplas que estivessem interessadas a entrar no jogo deveriam dirigir-se ao centro do semicírculo para realizar sua apresentação, que seria, a priori, baseada no improviso. Ficou estipulado pelos ministrantes, Juciê e Wandeson, que o participante que estivesse sendo audiodescrito poderia interagir à medida que a audiodescrição fosse acontecendo, com gestos e expressões corporais.

A primeira dupla a se apresentar foi a de Catarina e Petróquio. Catarina ia fazendo a audiodescrição do colega à medida que ele ia interagindo apenas com expressões faciais. Na sequência, apresentaram-se mais duas duplas, Cassandra e Troilus, Lavínia e Créssida, obedecendo ao mesmo princípio, com uma audiodescrição do colega, mais sucinta, generalista e formal.

Juciê agradeceu às duplas e informou que dessa vez o jogo seria retomado a partir da perspectiva de uma apresentação com mais poeticidade, tanto por quem audiodescrevia como por quem era audiodescrito. Ele explicou: "Vamos agora retomar, tentando dar mais vida às palavras, como se elas fossem a extensão do corpo, das ações e desse personagem que está sendo audiodescrito, tendo sua história contada".

Cassandra iniciou a rodada fazendo a audiodescrição de Troilus e utilizou para tal um ar de narrativa infantil, lúdica. Juciê ressaltou, ao término, a importância de pensar em todo o contexto da cena, das ações no ambiente, das expressões. Wandeson complementou dizendo que: "O ato de descrever suscita uma outra narrativa. É interessante trazer os elementos que estão compondo a

cena, mas como você se relaciona com esses elementos que está visualizando, qual seria a melhor forma de transmitir isso?"

Juciê concordou com os apontamentos feitos pelo colega e complementou dizendo que: "Já que para fins desse exercício não teremos componentes cênicos, poderemos, então, nos concentrar na ideia mesmo da narrativa, de trabalhar essa oralidade". Ele acrescentou que essa narrativa poderia conduzir a ação do personagem que estava sendo audiodescrito, sugerindo que pudesse ser utilizado, por exemplo, um tom cômico. A dupla seguinte, Catarina e Petróquio, iniciou sua apresentação. A seguir, será transcrita a íntegra da composição narrativa feita por Catarina.

*Petrúquio é um garoto esbelto, magrinho. Ele usa uma camiseta cinza e gosta de visualizar... o horizonte! Às vezes, ele gosta, como agora, de fazer poses, colocando a mão na cintura, dobrando seus joelhos. Ele está assim... meio pensativo, as suas sobrancelhas sobem com um ar de mistério... Petróquio tem os cabelos cacheados, ele gosta de usar esses cabelos, está passando a mão neles, com os dedos entrelaçando seus cachos. E mais uma vez ele faz pose! Como se quisesse conquistar alguém! Não sei quem... Hum, ele agora faz mais uma pose, colocando as mãos no joelho esquerdo e... empinando um pouquinho o bumbum! Acho que ele está realmente querendo conquistar alguém. Mas, vamos lá, Petróquio para nessa pose, encara a plateia e... agora... ele vai mandar um beeeijo... smaaac! Petróquio é encantador. Ele para exatamente nesse momento e fica de boca aberta! Olha para alguém da plateia. Balança sua cabeça insistentemente e vai caminhando devagar, com braços estendidos em direção à sua amada bela! Coloca a mão no coração, e está diante dela, fazendo uma cara meio que... parece que quer alguma coisa... Agora se coloca novamente de joelhos frente à sua amada, estende a mão e se insinua para ela!*

**Figura 5 – A poeticidade toma conta da contação e da cena teatral**



Fonte: autoria própria (2019).

Descrição da imagem: fotografia colorida com destaque para um grupo de pessoas sentadas, em semicírculo, em uma sala. Ao centro, um rapaz está agachado e com a mão estendida em direção a uma mulher que está sentada no semicírculo. À direita do rapaz, uma outra mulher em pé, gesticula (fim da descrição).

Na sequência, Lavínia e Créssida apresentaram-se novamente mantendo também o parâmetro estético da poeticidade. Algumas duplas optaram por uma nova formação de pares, e também se apresentaram deste modo: Romeu audiodescrevendo Troilus; e Ofélia, o professor ministrante Wandeson. Cabe salientar a curiosa configuração que o jogo tomou, já que uma inversão ocorreu. O participante que estava sendo audiodescrito foi quem passou a direcionar a construção da narrativa do audiodescritor, a partir das ações que ia executando.

A configuração instituída no momento desse jogo leva, por conseguinte, a refletir sobre a relação entre ação corporal e verbal, e a crucial necessidade desse trabalho corporal, no sentido da preparação desse corpo para estar adequado às situações que o jogo pode oferecer, durante as oficinas. A esse respeito, Spolin (2005) indica que:

O ideal seria que todas as oficinas de trabalho de interpretação fossem acompanhadas por trabalho de corpo regular, dado por um especialista no campo. Aconselha-se os professores de vanguarda, que também estão investigando os problemas de movimento relacionados com o ambiente. Eles descobriram que para surgir graça natural, em oposição ao movimento artificial, é

necessária a liberação do corpo, não o controle (SPOLIN, 2005, p. 131).

Essa "liberação do corpo" apontada por Spolin (2005) consistiria, tão somente, na frequente e sistemática condução que deve ser realizada durante o jogo a fim de que esse corpo esteja ativo e apto a manter a sincronia das relações que se delineiam em torno da palavra, da voz e do gesto. Desse modo, pode-se proporcionar ao participante, ao jogador, a prontidão imediata para responder aos estímulos verbais.

Voltando à 2ª oficina, Juciê informou que esse jogo inicial se pretendia um preaquecimento e convidou todos a ficar de pé para a realização de uma preparação corporal e vocal. Em seguida, ele foi emitindo comandos que articulavam os movimentos de partes do corpo com técnicas de respiração e relaxamento, acompanhadas pela emissão de sons, onomatopeias, trava-línguas e ruídos.

Para a segunda parte da preparação corporal, Juciê explicou que seria retomada a seara da contação de histórias. Para tanto, os participantes deveriam se dividir em duplas, de modo que um participante contaria a história e o outro proporia as ações. Juciê e Wandeson fizeram uma exemplificação a fim de elucidar o jogo e ressaltaram que, dessa vez, ao contrário do que havia acontecido, espontaneamente, no jogo anterior, quem estivesse contando a história é que iria determinar as ações que o outro iria desenvolver. Ficou estipulado, entretanto, que, ao som de palmas, os papéis que estavam sendo exercidos pela dupla seriam invertidos, ou seja, quem estava contando passaria a representar, e assim por diante. A ordem de apresentações obedeceu à seguinte subdivisão de duplas: a) Hamlet e Petrúquio; b) Catarina e Romeu; c) Créssida e Lavínia; d) Ofélia e Otelo.

O jogo seguinte teve a proposta de simulação de uma audiodescrição para teatro. Juciê e Wandeson encenavam um pequeno texto e os participantes sem deficiência visual assumiam a narração da audiodescrição improvisada. Aos participantes com deficiência visual, ficou designada a incumbência de atuarem na perspectiva da consultoria, avaliando o que estava sendo audiodescrito.

Petrúquio, Catarina, Créssida, Cassandra e Ofélia se voluntariaram para experimentar a narração da audiodescrição, respectivamente nessa ordem. Ao

término das cinco incursões, foi questionado aos participantes com deficiência visual suas impressões. Romeu foi o primeiro a se manifestar informando que: "Eu senti falta de mais intervenções da audiodescrição. Existem espaços e pausas que poderiam ter sido melhor aproveitados para isso. Também senti falta de uma palavra mais poética e menos formal".

Hamlet se manifestou, na sequência, explicando que: "Acho que mesmo considerando o caráter de improviso, poderíamos ter tido uma audiodescrição melhor, com voz mais firme, mais impositiva. Acho que perdemos muito das cenas. Também tive a impressão de os atores fazerem pausas deliberadas, como se estivessem dando tempo para o audiodescritor entrar, e sabemos que, na prática, em uma situação real de um espetáculo teatral, isso não irá acontecer".

Otelo se posicionou, em seguida, mencionando que: "Catarina conseguiu descrever melhor o cenário; já Petróquio fez uma coisa meio lúdica, com a fantasia, enquanto Catarina se fixou mais no real, no concreto. Também concordo que as pausas poderiam ter sido melhor aproveitadas".

As observações trazidas por Romeu, Hamlet e Otelo revelam, assim, a importância do encontro dessas culturas. Como pode-se instigar a reflexão acerca de aspectos que correspondem a um processo de envolvimento com o agenciamento, tanto das questões acessíveis como das que trazem a experiência do espectador, e que reforçam a necessidade da preservação do desenho cênico e da negociação dos sentidos.

O debate, então, prosseguiu com os demais participantes fazendo suas impressões. Ofélia fez referência à impressão de Hamlet quanto às pausas deliberadas, e apontou que: "É verdade. Acho que o audiodescritor precisa acompanhar o fluxo do espetáculo. Em muitos momentos, não consegui audiodescrever mais porque os diálogos eram muito dinâmicos e preferi evitar as sobreposições". Nesse sentido, a sugestão dada, tanto por Hamlet quanto por Romeu, foi a de colocar marcas pontuais e rápidas como "gesticula", "levanta", "vira-se".

Cassandra acredita que, apesar de terem tido poucas inserções de audiodescrição, muito do contexto visual que estava contido na encenação poderia ficar subentendido na intenção da voz dos atores. Petróquio concordou

com a exposição de Cassandra, explicando que muito do que era trazido na intenção e entonação da voz já poderia contribuir para a formação e interpretação da imagem, inclusive, lançou esse questionamento para Romeu, Hamlet e Otelo.

Hamlet, então, apresentou seu entendimento sobre a questão, explicando que: "A marca vocal é apenas mais uma característica do personagem. Podem ter coisas como um gestual, um franzir de testa, um afastar de lado característicos que, de outro modo, se não estiverem contemplados, não teremos como saber, e isso é audiodescrição. Não teremos como achar que o personagem é isto ou aquilo apenas por causa da voz".

Nesse aspecto, cabe um destaque para a questão trazida por Hamlet acerca da marca vocal e que pode ser discutida à luz das explicações de Zumthor (1993) quanto ao uso mais adequado das expressões vocalidade ou oralidade.

É por isso que à palavra oralidade prefiro vocalidade. Vocalidade é a historicidade de um a voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar mais a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital: em suma, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância (ZUMTHOR, 1993, p. 21).

A premissa dos exercícios e jogos trazidos no contexto da 2ª oficina enfatizaram, assim, tendo como referência as explicações expostas por Zumthor (1993), a busca por uma vocalidade adequada, tanto no âmbito da contação de histórias como no da audiodescrição, constituindo uma importante prerrogativa para alcançar a imersão no contexto imaginário e teatral desejado.

Desse modo, as estratégias utilizadas no âmbito das duas oficinas, que articularam os jogos teatrais e exercícios de linguagem para a contação de histórias em simbiose com a audiodescrição, foram cruciais tanto para a atuação do contador como para a do audiodescritor narrador.

No caso dos participantes das oficinas, a estratégia do jogo teatral possibilitou a imersão poética por meio da matriz da contação de histórias, permitindo que a audiodescrição se mesclasse à perspectiva instituída, de contar

e audiodescrever ao mesmo tempo. O processo experimentado ampliou, assim, a percepção dos participantes para uma forma híbrida e lúdica de trabalhar com a acessibilidade, ou seja, a de contar histórias por meio do jogo teatral e da audiodescrição.

### **O olhar que foi se construindo pelo improvisado**

As oficinas aqui referendadas se configuraram como uma ambiência de descoberta e de investigação que nos suscitam algumas reflexões articuladas. A primeira delas diz respeito ao caráter epistêmico e pedagógico das próprias oficinas, na medida em que se convertem em contextos de construção e compartilhamento de saberes, tendo como referência a interface audiodescrição e contação de histórias. Nesse sentido, as oficinas (cf. PUPO, 2012) constituem-se em espaços inventivos de experimentação e de intercâmbio de itinerários, intenções e propósitos, de tal maneira que o percurso proposto não se configurava como um caminho já estabelecido *a priori*, mas que ia ganhando sustância, ajustes e alterações no próprio percurso engendrado interativamente entre propositores e participantes.

Essa perspectiva da oficina, por sua vez, está intimamente relacionada à perspectiva do jogo teatral aqui evocada, a partir de Viola Spolin (2005), uma vez que os jogos improvisacionais permitiram uma alternância lúdica no campo de exercícios de teatralidade em que palco/plateia foram experienciados por todos os jogadores no processo estético de experimentação cênica. Nesse caso, a própria aproximação dos jogadores em relação ao binômio audiodescrição/contação de histórias suscita a transposição da dualidade atuação/espectação a partir da participação efetiva nos jogos propostos pelas oficinas. Isso nos permite vislumbrar alternativas metodológicas em torno da pedagogia do espectador (Cf. DESGRANGES, 2011), tendo como foco a formação em torno da audiodescrição, de tal maneira que a compreensão da cena a ser audiodescrita pode ser, também, aprendida pela atuação cênica no jogo improvisacional.

Esse caráter aberto, interativo e processual das oficinas, nas suas dimensões pedagógica e epistêmica, também nos remete à ideia de experiência

como travessia, descoberta e atravessamentos (Cf. BONDIA, 2002), na medida em que elas se constituíram, a partir dos exercícios e jogos improvisacionais, afetando os participantes como sujeitos da própria experiência, construindo seus próprios itinerários nas interações estabelecidas, revelando suas subjetividades, desejos e pontos de vista.

Nesse percurso em torno das oficinas, podemos evidenciar os processos de articulação da vocalidade no âmbito da audiodescrição e que podem ser entendidos como ganhos se pensarmos que a contação de histórias conseguiu revelar uma identidade vocal poética dos participantes, tanto no ato de contar como de audiodescrever, próprios da transposição da dualidade palco/plateia já referida e do caráter imbricado dos jogos improvisacionais, na sua intercambialidade atuar/assistir.

No caso dos profissionais das áreas das Artes Cênicas, isso teria uma relação intrínseca com uma fundamentação referente à produção do estado de presença, conceito discutido por Gumbrecht (2010) e que diz respeito à visão binária que estabelece dicotomias entre corpo e mente, de forma a vislumbrar que a cultura na qual se está inserido como sociedade é uma cultura de sentido, na qual estariam, em primeiro plano, o conhecimento e o pensamento produzidos pelos sujeitos. O autor propõe, assim, uma revalorização de uma cultura de presença, na qual o corpo e sua materialidade se tornariam a referência.

Isso implicaria tão somente que, como profissionais dessas áreas, fosse repensada a construção de outra corporeidade, por meio da ativação sensorial do corpo para que se consiga esse estado de presença. Por isso que, no caso do audiodescritor narrador, se houver tempo, antes de entrar na cabine, seria primordial que ele construísse esse estado de presença, já que isso equivaleria a um estado de prontidão ou tensionamento, no qual ele vai precisar imergir, exigindo que se crie uma didática ou uma sistematização inerente ao processo, tanto antes como depois da narração da audiodescrição do espetáculo teatral.

Uma questão premente estaria relacionada à própria poética da voz em seu uso cotidiano, a partir da qual é possível ir identificando uma espécie de digital, de timbre e de ritmo, aspectos que caracterizariam, dessa maneira, uma personalidade vocal própria. A partir dessa identificação, seria preciso, de acordo

com a necessidade, aprimorar a questão do estado de presença no que tange à narração.

Fica evidente, nesse processo, o papel primordial que a narração desempenha na audiodescrição, pois é por meio dessa dimensão sonora que se dará, em grande parte, a fruição do espectador com deficiência visual. O viés das oficinas com a contação de histórias possibilitou perceber o potencial que a voz tem na imersão, no envolvimento com o que está sendo contado.

Assim, destaca-se a relevância da poeticidade maior ou menor nas histórias, no que se refere aos acabamentos oferecidos à vocalidade. Em diversas ocasiões, a entonação, a modificação do timbre, do ritmo, mais lento ou mais acelerado, foram decisivos para projetar ou estimular a dimensão, o contexto que se queria.

No caso da audiodescrição, os recursos vocais que estarão ao dispor da narração podem ser cruciais para solucionar questões recorrentes relacionadas ao pouco tempo ou espaço disponíveis para a inserção de, muitas vezes, uma ou duas palavras que farão toda a diferença para esse espectador com deficiência visual na compreensão de determinada cena, ação ou contexto.

É preciso ainda observar que, mesmo em situações em que se tenha mais tempo disponível para se audiodescrever, contar a cena, deve-se trabalhar com o princípio do equilíbrio, sempre que possível, respeitando as pausas ou os silêncios, que são necessários no contexto da deficiência visual para a formação das imagens mentais. Não só por isso, mas também porque tais imagens podem tornar a experiência de fruição mais agradável, cadenciada, sem sobrecargas nem excessos.

Talvez esteja neste ponto o grande desafio: como repensar a forma de fazer audiodescrição e garantir esse estado de vocalidade que a narração precisará ter para que contemple o espectador com deficiência visual de forma que possa acontecer uma experiência plena de sentido e significação e, sobretudo, prazerosa?

Um caminho possível seria o de ter em mente que o roteiro de audiodescrição, seguindo a própria ideia e etimologia da palavra "roteiro", indicaria um direcionamento para que se construa essa vocalidade, que deve acompanhar a poeticidade do espetáculo teatral.

A audiodescrição não se dimensionará necessariamente pela palavra escrita designada no roteiro, mas na marca vocal que contará aquela história e conduzirá o espectador pelos meandros e tecituras da narrativa.

Quando se tenta explicar a história, a imagem tende a desaparecer, mas quando se conta a história estimulando, provocando a imaginação, a imagem se amplia, permanece com mais força, veemência, o que reforça a hipótese da potência da palavra poética, da contação de histórias como subsídio para a audiodescrição.

## **Notas**

\* Doutorando em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: thiagotcerejeira@gmail.com

\*\* Doutor. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: jefferson.alves@ufrn.br

## **Referências**

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.

BEDRAN, Bia. **A arte de cantar e contar histórias**: narrativas orais e processos criativos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. n. 19. São Paulo, p. 20 – 28, jan/fev/mar/abr, 2002.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. 3. ed. São Paulo: Hucitec/Mandacarú, 2011

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

MACHADO, Regina. **A arte da palavra e da escuta**. São Paulo: Reviravolta, 2015.

MELLON, Nancy. **A arte de contar histórias**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NEVES, Josélia. **Soundpainting**: audiodescription in another light. Portugal: Instituto Politécnico de Leiria, 2010. Disponível em: <https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/431/1/Sound%20Painting.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2021.

PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Alteridade em cena. **Revista Em Pauta**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 46-57, jun. 2012.

SISTO, Celso. **Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias**. 3. ed. Belo Horizontes: Aletria, 2012.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Recebido em: julho/2021.  
Aprovado em: setembro/2022.