

“CHAPEUZINHO FELPUDO” EM TEMPOS DE PANDEMIA: UMA EXPERIÊNCIA TEATRAL REMOTA, A PARTIR DO TEATRO DOS SENTIDOS, PARA CRIANÇAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL

Nicolle Fernandes¹

Lucas de Almeida Pinheiro²

Resumo: O texto reflete sobre a experiência teatral remota “Chapeuzinho Felpudo”, realizada em 2020 junto a três crianças com deficiência visual. Tendo como base metodológica o Teatro dos Sentidos, preceito estético-composicional desenvolvido por Paula Wenke (1997), a investigação aqui relatada se propôs a verificar como o Teatro pode ser acessível a espectadores cegos. Em decorrência da pandemia de SarS-Cov-2, a fábula selecionada foi gravada em áudio e, junto a um roteiro de sensações e um kit sensorial, enviada para a casa de cada uma das crianças para que o experimento fosse realizado. Cada família gravou em vídeo a experiência fruitiva e respondeu uma série de questões sobre ela. Com base nessas informações, a pesquisa concluiu que o teatro pode ser acessível a pessoas cegas se for estruturado sem a presença da visão, mas valendo-se de outros recursos sensoriais à condução da narrativa.

Palavras-chave: Teatro; deficiência visual; teatro dos sentidos; experiência remota

“CHAPEUZINHO FELPUDO” IN TIMES OF PANDEMIC: A REMOTE THEATRICAL EXPERIENCE, FROM TEATRO DOS SENTIDOS, FOR CHILDREN WITH VISUAL IMPAIRMENTS

Abstract: The text reflects on the remote theatrical experience “Chapeuzinho Felpudo”, held in 2020 with three visually impaired children. Having as a methodological basis the Teatro dos Sentidos, an aesthetic-compositional precept developed by Paula Wenke (1997), the investigation reported here aimed to verify how the Theater can be accessible to blind spectators. As a result of the SarS-Cov-2 pandemic, the selected fable was audio recorded and, together with an itinerary of sensations and a sensory kit, sent to the home of each of the children, so that the experiment could be carried out. Each family videotaped the fruitive experience and answered a series of questions about it. Based on this information, the research reported here concluded that theater can be accessible to blind people if it is structured without the need for sight but using other sensory resources to guide the narrative.

Keywords: Theater; visual impairment; senses; remote experience

¹ Atriz e Professora de Artes Cênicas. Licenciada em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná (FAP/Unespar) e especialista em Educação Especial e Inclusiva (Uninter). Email: nicolle_fernandes@outlook.com.br

² Professor-Artista-Pesquisador da Cena. Doutor e Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (PPGAC/Unicamp), pedagogo e graduado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). É autor do livro "Bob Wilson: por trás do olhar de um surdo e da voz-pensamento de um autista" (EDUEL/2021). Investiga, em suas pesquisas, as relações entre cena-deficiência-criação na perspectiva da Acessibilidade Poética. Email: lucasalpinheiro@gmail.com

Apresentação

O presente artigo discorre sobre uma experiência teatral remota, realizada durante o ano de 2020, período da pandemia de SarS-Cov-2 (Covid-19). A experiência foi parte do Trabalho de Conclusão de Curso, na Licenciatura em Teatro, de uma das autoras do artigo, que teve como objetivo pesquisar meios para incluir um grupo específico de pessoas na linguagem cênica: as crianças cegas. Para tanto, partimos das ideias intrínsecas ao Teatro dos Sentidos (WENKE, 1997), um preceito estético-composicional que estrutura encenações não para serem vistas, mas sentidas e percebidas através do tato, olfato, da audição e paladar.

O interesse pelo tema e público-alvo surgiu do trabalho desenvolvido pela autora deste artigo na Fundação de Assistência à Criança Cega (FACE) sediada em Curitiba-PR – local em que atua como Instrutora de Braille. Por conviver com pessoas com variados diagnósticos e diferentes graus de acuidade visual, percebi como a linguagem teatral ainda é, em grande medida, inacessível a esse público. O incômodo fez com que eu resolvesse aprofundar meus conhecimentos teatrais, pesquisando técnicas de encenação inclusivas às pessoas com deficiência visual que, por diversas questões, foram deixadas à margem dessa linguagem artística por conta de uma característica sensorial diferente da norma.

Nesse sentido, o principal objetivo da pesquisa foi o de propiciar uma experiência cênica onde as crianças com deficiência visual pudessem acessar a história encenada por meio de seus sentidos remanescentes. Estimulando-as, assim, a se envolverem com a narrativa por meio de engajamentos sensoriais táteis, gustativos, olfativos e auditivos.

No que concerne à realização da pesquisa, ela ocorreu em dois momentos distintos, que perfazem a estrutura deste artigo. O primeiro, mais teórico, foi dedicado ao estudo sobre a deficiência visual e sobre os conceitos e procedimentos poéticos do Teatro dos Sentidos (WENKE, 1997). No segundo, ocorreu a dimensão prática da investigação, dividida em três partes: inicialmente, três crianças com deficiência visual, com idades entre 7 e 11 anos, foram selecionadas para participarem da experiência – as três assistidas pela FACE, uma cega e as outras baixa-visão; depois, adaptamos,

ensaiamos e gravamos em áudio a história “Chapeuzinho Felpudo”³, produzindo um roteiro de sensações e um kit sensorial em diálogo com as situações presentes na narrativa; por fim, a gravação e o kit foram encaminhados aos responsáveis das crianças para que eles pudessem desenvolver, junto a elas, a experiência proposta pela pesquisa em questão.

Como a dimensão frutiva da experiência foi desenvolvida na casa de cada criança, para que os pesquisadores tivessem acesso ao que ocorreu, foi solicitado que os pais gravassem em vídeo toda a ação. Entrevistas estruturadas, realizadas pelo telefone, com eles e as crianças também serviram a nós como materialidade às análises e considerações. As perguntas formuladas foram as seguintes: O que achou da experiência?; O que acha que poderia funcionar melhor?; As sensações ajudaram a ‘sentir’ a história?; Qual foi a sensação que mais gostou?; Qual foi a que menos gostou? Por que?; Você considera que este jeito de fazer teatro é mais interessante para as pessoas com deficiência visual?; Vocês vão ao teatro? Se não, por quê?

Apontamentos sobre a exclusão cultural das pessoas com deficiência visual

As definições sobre as deficiências se alteraram no decorrer da história. A perspectiva médica, por exemplo, a define como

[...] o resultado de elementos ou características patogênicas presentes no organismo do indivíduo. Assim, a origem da deficiência estaria unicamente na própria pessoa portadora dessa deficiência, cujo foco se localizaria em seu corpo ou em seus comportamentos. (CORDEIRO *et. al.*, 2007, p. 149)

O professor do Instituto Benjamin Constant, Antônio João Menescal Conde (2004, *online*), assim explícita e diferencia o que são as deficiências visuais na perspectiva médica:

³ Uma adaptação de Dany Danielle e Valeska Picado da história clássica “Chapeuzinho Vermelho”, Chapeuzinho felpudo é uma criança cega que precisa ir até à casa de sua avó seguindo as orientações dadas pela sua mãe. No caminho ela passa por muitas aventuras.

Falamos em “cegueira parcial” (também dita legal ou profissional): nessa categoria estão os indivíduos apenas capazes de contar dedos a curta distância e os que só percebem vultos. Mais próximos da cegueira total, estão os indivíduos que só têm percepção de projeções luminosas. No primeiro caso, há apenas a distinção entre claro e escuro; no segundo (projeção) o indivíduo é capaz de identificar também a direção de onde provém a luz. A cegueira total ou simplesmente amaurose, pressupõe completa perda de visão. A visão é nula, isto é, nem a percepção luminosa está presente. No jargão oftalmológico, usa-se a expressão “visão zero”. Uma pessoa é considerada cega se corresponde a um dos critérios seguintes: a visão corrigida do melhor dos seus olhos é de 20/200 ou menos, isto é, se ela pode ver a 20 pés (6 metros) o que uma pessoa de visão normal pode ver a 200 pés (60 metros), ou se o diâmetro mais largo do seu campo visual subentende um arco não maior de 20°, ainda que sua acuidade visual nesse estreito campo possa ser superior a 20/200. Esse campo visual restrito é muitas vezes chamado "visão em túnel" ou "em ponta de alfinete", e a essas definições chamam alguns de "cegueira legal" ou "cegueira econômica".

No entanto, a compreensão médica acerca das deficiências não é mais consenso. Atualmente, entende-se que a característica patogênica é sim um dos elementos que influenciam, contudo, isolada, ela não é suficiente para definir se frente à sociedade um sujeito pode ser lido como possuidor de uma deficiência ou não. É o grupo e o ambiente social que corroboram e tendem a definir quais desvantagens uma pessoa com deficiência enfrenta em seu cotidiano. Perspectiva essa que se dá o nome de modelo social da deficiência.

Sadão Omote (1999) é um pesquisador e professor que, em seus trabalhos, reflete sobre os processos de exclusão das pessoas com deficiência. No seu entender, são pessoas que, geralmente, mantêm contato apenas com a família ou outros grupos que possuem as mesmas condições que ela – muito, para não serem julgadas como incompetentes. “Essa segregação tem consequências severas na manutenção do preconceito por reforçar a incapacidade da pessoa com deficiência de conviver em sociedade.” (1999, p. 10 *apud* MACHADO, 2020, s/p.)

Por ser privado de muitas experiências, a segregação e exclusão podem interferir no desenvolvimento psicológico, emocional e na construção da autoestima do indivíduo,

gerando severas consequências à sua vida, além de levar à construção e ênfase de estereótipos.

Na busca da transformação dessa realidade, a Assembleia Geral da ONU, em 1990, explicitou, através da Resolução nº 45/91, o modelo de sociedade inclusiva, ou “sociedade para todos”, que se baseia no princípio de que todas as pessoas têm o mesmo valor e que, portanto, a sociedade deve empenhar-se para atender as diferentes necessidades de cada cidadão. (CORDEIRO *et. al*, 2007, p. 151)

A citação acima versa sobre a importância de não haver segregações, independentemente das características físicas, psicológicas ou sensoriais dos indivíduos. Ela também nos conduz a perceber a importância de se adaptar os ambientes já existentes para que sejam acessíveis a toda e qualquer pessoa. Princípios esses condizentes ao ideal da inclusão, fato ressaltado na Declaração de Salamanca, da qual o Brasil é um de seus signatários, e que culminou com uma nova tendência educacional e social.

O discurso sobre a inclusão tem ocupado cada vez mais as diferentes áreas humanas. Na própria Constituição do nosso país está explicitada a previsão, manutenção e promoção à cultura e seus bens, sejam materiais ou imateriais, por parte das pessoas com deficiência. Inclusive, um de seus artigos é destinado exclusivamente ao tema, o de número 215, que diz: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”.

Contudo, se a nossa sociedade cada vez mais tem contemplado as diferenças, e ainda que a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, em seu artigo 27, mencione que todos, enquanto comunidade, tem o direito de participar e usufruir de da vida cultural, percebemos que na arte teatral isso ainda pouco ocorre. Bell Machado (2020, p. 3), por exemplo, aponta que é “complexo para a pessoa com deficiência visual poder apreciar a arte, pois, para elas, a arte ainda é praticamente inacessível”. Com isso em mente, perguntamos: como o direito à cidadania cultural das pessoas com deficiência visual, em âmbito teatral, vem sendo respeitado em nosso país?

A questão torna-se ainda mais complexa quando pensamos a inserção desse segmento da população também como produtores de arte, para além de seus consumidores, como aponta Carolina Teixeira (2010, p. 6):

O território artístico favorece o acesso destes corpos, mas afasta-se do entendimento estético que estes propõem para a emergência de outros olhares sobre o corpo considerado fora dos padrões.

Pensar, assim, as deficiências – e, no nosso caso particular a cegueira – enquanto elementos estéticos, propositivos e constitutivos em processos criativos teatrais é algo que ainda pouco ocorre. Têm-se, portanto, a importância de se discutir sobre outras maneiras de se pensar e entender o fazer teatral, considerando a ausência de visão não como um déficit, mas enquanto disparador de novas poéticas e procedimentos criativos. Ou seja, é aquilo que o Teatro dos Sentidos (WENKE, 1997) se propõe a fazer, convocando outras modalidades sensoriais à elaboração cênica e, no processo, fazendo-a acessível às pessoas com deficiência visual.

Repensando o lugar onde se vê: o Teatro dos Sentidos

O que os OLHOS não veem, CORAÇÃO sente.
(WENKE, 1997, p. 1)

O Teatro, etimologicamente, “lugar onde se vê; lugar para se ver”, é uma arte que se utiliza de inúmeros estímulos visuais como veículo da mensagem, tema ou ideia que se deseja transmitir e/ou mostrar ao espectador. Seria possível, então, “teatrar” para alguém que não vê? Estamos falando aqui do público com deficiência visual, que tem direito constitucional garantido no acesso a bens e equipamentos culturais. Nesse sentido, é de extrema importância e urgência que pensemos e pesquisemos outras formas de fazer, entender e fruir o teatro, sempre tendo em vista a pluralidade de formas de ser e estar no mundo e que podem vir a estar presentes em nossas encenações – tanto como espectadores quanto como propositores.

Foi com o intuito de criar obras cênicas acessíveis a mais públicos que Paula Wenke⁴ (1997) criou a técnica do Teatro dos Sentidos, onde a narrativa é encenada olfativa, tátil, gustativa e sonoramente – sem qualquer existência de estímulos visuais. Quando encenações são estruturadas a partir dessa técnica, a história é sentida, ao invés de ser vista. Em suma, o método consiste em vendar os espectadores videntes antes deles entrarem no espaço cênico. O público, sentado e disposto em um círculo ao redor do palco, escuta a peça através da ação de *atores-narradores* – que leem as falas e rubricas de maneira espontânea e com grande carga interpretativa –, enquanto é estimulado sensorialmente por *atores-provocadores*.

Equipados com seus kits sensoriais, que contêm todos os artifícios necessários à realização das suas ações, são os *atores-provocadores* os responsáveis por gerar os engajamentos do tato, olfato, paladar e audição dos espectadores. Cada *provocador* é responsável por uma pequena parcela do público, em número que varia de 6 a 8 pessoas – a depender da história encenada, de quais e quantas provocações sensoriais serão necessárias. Por exemplo, na montagem de “Pluft, o fantasminha”, encenada por Wenke e um grupo de artistas em 2008, sempre que a personagem Maribel mencionava seu vício em chocolates, à plateia também era oferecido o doce; quando ela chorava, gotículas de água eram borrifadas sobre os espectadores, também instigados a prová-las, para perceberem que eram salgadas como as lágrimas da personagem.

As encenações que se estruturam nessa poética são acessíveis organicamente às pessoas cegas por se valerem de suas percepções como veículos condutores da narrativa. Tudo o que as personagens vivem na história, também é experimentado pela plateia. Nessa direção, o Teatro dos Sentidos (WENKE, 1997), despontou como uma alternativa possível e potente ao acesso à cena dos sujeitos que participavam da nossa pesquisa, deixado à margem pelo formato tradicional e visual das artes cênicas. Isto é, se durante anos as pessoas com deficiência visual não podiam experimentar obras teatrais, as criações de Wenke (1997) fissuram essa exclusão. De acordo com Castiel (Wenke, 1997, p. 1):

⁴ Paula Wenke é dramaturga, roteirista, poetisa, produtora cultural, diretora, professora de teatro e cinema, atriz e locutora. É também criadora do Festival Internacional de Arte Inclusiva, do Movimento Letras Poéticas e do Teatro dos Sentidos.

Considero o Teatro dos Sentidos impactante, não apenas pelo cunho inovador, mas pelo que representa para o espectador que, nesta modalidade de teatro, toca o texto através da percepção dos sentidos. Presenciei a forte emoção de uma criança cega ao ser surpreendida pelo delicado contato com os cabelos (então descritos no texto) da personagem. Observei, do mesmo modo, a inserção de uma criança não-deficiente, de olhos vendados, ao universo dos que não enxergam: é a referência da vida através dos sentidos aguçados pela impossibilidade visual. Certamente, é um raro momento de descobertas para um mundo que existe além do olhar. Viva o Teatro dos Sentidos! (WENKE, 1997, p. 6.)

No Teatro dos Sentidos a visão é dispensável. A encenação não apresenta lacunas a quem não pode vê-la, o que tende a dificultar sua recepção da cena. Sem a necessidade da visualidade, a poética desenvolvida por Wenke permite que pessoas com e sem deficiência visual fruam uma mesma obra, em equidade de condições. Ela também permite que atores e atrizes cegos possam criar a partir e com seus modos de perceber, estar e significar o mundo. Motivos esses que nos levaram à escolha dessa metodologia à experimentação prática de nossa investigação.

“Chapeuzinho Felpudo”: investigação prática

Devido à situação pandêmica, atividades teatrais não podiam ser realizadas presencialmente. No entanto, contanto com a tecnologia, pudemos desenvolver uma prática de fruição de maneira remota, virtual, partindo da adaptação da história infantil “Chapeuzinho Felpudo” - adaptação da história de mesmo nome, disponível na plataforma YouTube, em: Canal Infantil - Contação da Rua⁵.

Em “Chapeuzinho Felpudo”, Chapeuzinho é retratada como uma menina cega que recebe orientações sensoriais para chegar sozinha até a casa de sua Avó. Para que isso aconteça, sua mãe lhe dá instruções sobre como reconhecer o caminho a partir de seus sons, cheiros e texturas. Por exemplo, ela deveria caminhar em linha reta até ouvir o som das ondas do mar e, só então, dobrar à direita quanto sentisse o aroma das flores de lavanda.

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F3LP_-KOJMW>. Acesso em 28 out. 2022.

Nesse trecho específico do caminho, Chapeuzinho deveria estar no jardim de sua Avó, mas acabou se distraindo com o som dos pássaros e caminhou para dentro da floresta. Ali, assustada, encontrou o Lobo. Tal qual na história original, o animal a enganou, mandando-a seguir por um caminho diferente, mais longo, de modo que ele pudesse chegar primeiro à casa da velhinha. Chegando lá, o Lobo, batendo na porta, fingi ser a Chapeuzinho. Como a Avó era idosa, e pouco escutava, ela não se atentou à mudança de voz. Assim, ao abrir a porta e se deparar com o animal, já era tarde. O Lobo a devorou. Não muito longe da casa de seu Avó, perdida na floresta, estava Chapeuzinho Felpudo. Após tentar encontrar sozinha o caminho, ela se depara com um solícito Caçador que a ajuda e a leva para o lugar certo. O final da fábula é semelhante à clássica história.

Na adaptação que realizamos à pesquisa estruturamos onze estímulos sensoriais distintos, sendo eles: o toque no chapéu de microfibra; a pena macia, que deveria tocar o rosto da criança; doces que poderiam ser cheirados e ingeridos; gotas de água no rosto para simular a maresia; aroma de lavanda no ar; pequeno caminho das sensações, por onde a criança deveria andar; galhos secos para serem quebrados; respiração forte de um adulto, posicionado atrás da criança; luvas peludas e com garras coladas nos dedos; e a respiração forte e quente próxima ao rosto da criança.

FIGURA 1 - Kit sensorial, utilizado pelos pais-provocadores



Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

Descrição da Imagem: A imagem consiste em uma colagem de quatro imagens diferentes. Todas contam com um fundo azul. A primeira, uma mão segurando uma pena de tamanho médio e um borrifador. A segunda, mãos vestindo luvas de cor marrom e com garras pretas. A terceira é uma mão segurando um pacote de *marshmallows*, e a quarta, uma mão segurando um chapéu feito de microfibra. Fim da descrição.

Todo o material necessário para formar os kits foi comprado e confeccionado pelos pesquisadores, e cada um deles continha: uma cópia impressa do roteiro; uma cópia do termo de autorização de voz e imagem; um chapéu costurado em microfibra; um borrifador com aromatizador de lavanda; uma luva com garras – luva de material felpudo com unhas postiças coladas; um pacote de marshmallows; uma pena e algumas folhas e galhos.

Como mencionado, a dimensão prática da pesquisa contou com a participação de três alunos da Fundação de Assistência à Criança Cega. Elas foram selecionadas por serem crianças muito ativas e participativas em quaisquer atividades, assim como o interesse de seus pais, que prontamente concordaram em permitir que seus filhos participassem da ação. A autorização acadêmica/artística foi concedida tanto pela Fundação quanto pelos responsáveis pelas crianças.

Após ser gravada em áudio⁶ e editada com os sons necessários à sua ambientação – como o canto dos pássaros, o som do trem e o som da caminhada em galhos secos, simulando uma floresta –, foram produzidos um roteiro e um vídeo demonstrativo⁷, de 2 minutos, para auxiliar os pais na execução dos estímulos sensoriais que compunham o kit das sensações. Todos os materiais foram entregues aos responsáveis, que realizaram a experiência em suas casas e quando julgaram propício para tal. Foram eles que, atuando como *atores-provocadores*, realizaram todas as ações sensoriais vinculadas à proposta. O único requisito era o de que as crianças não tivessem acesso à história, para que não viessem com ideias pré-concebidas e, assim, não interferissem na experiência – uma vez que elas estariam na “pele” da protagonista, vivenciando todos os conflitos pelos quais a personagem passa na trama.

A orientação enviada aos pais foi a seguinte: escolha um local silencioso de sua residência; posicione seu aparelho de celular em lugar apropriado para a gravação; junto ao áudio da história, acompanhe o roteiro e provoque os estímulos sensoriais marcados em negrito. Toda a filmagem da experiência foi, posteriormente, enviada aos pesquisadores para análise. E, uma pequena entrevista realizada pelo telefone com os

⁶ Disponível em: <<https://1drv.ms/u/s!AiWVlIhe9P6LGhDqGbVL1zvWs-k4p?e=cQj5mr>>. Acesso em 28 out. 2022.

⁷ Disponível em: <<https://1drv.ms/u/s!AiWVlIhe9P6LGhDi7p4WmlmpvKH5D?e=0fCw45>>. Acesso em 28 out. 2022.

participantes (tanto com os pais quanto com as crianças), também serviram de materialidade às nossas considerações.

O primeiro vídeo recebido foi de uma aluna – aqui nomeada de A1. Cega de nascença, ela foi posicionada no quintal da sua casa. Enquanto sua mãe filmou a ação, sua irmã realizou o papel de *atriz-provoadora*. Durante toda a experiência, A1 demonstrou grande interesse, prestando atenção à narração e esboçando sorrisos sempre que algum estímulo sensorial ocorria. Isso ocorreu, principalmente, quando ela tocou chapéu, ganhou doces e quando o Lobo se aproximou de seu rosto, respirando fortemente em seu pescoço.

Em relato posterior, A1 disse: “Eu achei muito legal, interessante e divertido, acho que muitas pessoas vão gostar muito dessa experiência, como eu!”. Ela relatou também que a experiência “funcionou”, no sentido de a fazer se sentir parte da história, por ter vivenciado as mesmas sensações que Chapeuzinho vivenciava na fábula. O caminho das sensações, criado com folhas e galhos, e por onde percorreu descalça, foi o que mais gostou. No entanto, as gotas de água no rosto a fizeram se sentir desconfortável, já que não estava esperando que isso fosse ocorrer.

A mãe de A1 expôs a satisfação de ter vivenciado a experiência junto à sua filha. No seu entender, por ser acessível à sua condição sensorial, o formato acabou facilitando sua imersão na história. Ela também compartilhou que devido a inacessibilidade de grande parte dos espetáculos, que não contam com a presença da audiodescrição, nunca levou A1 ao teatro. E que, talvez, o formato do Teatro dos Sentidos seja um caminho possível à inclusão de sua filha nessa linguagem artística.

O segundo vídeo recebido foi de um aluno com baixa-visão – nomeado aqui de A2. Posicionado na cozinha de sua casa, e tendo sua mãe como *atriz-provoadora*, o garoto iniciou a experiência inquieto. Sua mãe também estava impaciente e, embora tenha colaborado com o processo, não seguiu completamente o roteiro – deixando parte dos estímulos sensoriais de fora da experiência. A2 se concentrou na narrativa apenas após os cinco minutos iniciais terem passado. Apesar disso, relatou que gostou da experiência e apontou sua grande diferença para com a audiodescrição – dado estar habituado a esse recurso acessível, pois frequenta diversos locais artísticos que o possui.

Ele também apontou que, apesar de ter gostado de tudo, seu estímulo favorito foi o das garras do lobo, que o fizeram se sentir parte da história. Perspectiva essa partilhada por sua mãe, que disse ter gostado do formato da história, considerando-a mais interessante para as pessoas com deficiência visual do que, apenas, a inserção da audiodescrição. A última experiência também foi realizada com um aluno com baixa-visão, o A3. Posicionado de costas para uma parede interna da sua casa, ele contou com o auxílio de sua mãe como a *provocadora* das sensações. Diferindo-se das outras experiências, aqui ambos ensaiaram algumas vezes antes de gravarem o vídeo, a ser entregue aos espectadores. Nos ensaios, os estímulos sensoriais não ocorreram. Apenas a gravação da história em áudio foi ouvida.

Por conhecer a fábula, A3 acabou sendo mais participativo na ação, se comparado a A1 e A2, demonstrando ansiedade pela incidência das sensações. Em diversos momentos, parecia que estava realmente vivenciando o enredo, encolhendo-se quando o Lobo foi citado e simulando leves passadas no lugar quando a personagem narra que estava andando. A3 também caminhou sobre os galhos, que perfaziam o caminho sensorial, no mesmo ritmo da narração, como se a respiração da narradora fosse a responsável por conduzir suas passadas.

A3, inclusive, incluiu novos estímulos e ações à experiência, que não estavam previstos no roteiro original. Em um dado momento, derrubou a cesta de doces no chão e, em outro, simulou estar chorando. Em seu relato, agradeceu a experiência e era perceptível, em sua voz, sua alegria. Partilhou com os pesquisadores que sentiu que, realmente, estava participando da história, como se ele fosse o Chapeuzinho. Não gostou apenas do chapéu, pois disse que ele esquentava muito suas orelhas.

No que concerne a mãe de A3, ela relatou que junto aos seus filhos frequentam poucas peças teatrais, mas sempre com o auxílio da audiodescrição. No seu entender, ao propiciar uma vivência inédita ao seu filho, “Chapeuzinho Felpudo”, fez com que ele se concentrasse inteiramente na narrativa e seus estímulos sensoriais. E compartilhou, inclusive, que A3 disse para ela que se aquilo também era teatro ele gostava muito de teatro – indicando interesses em começar a ter aulas, assim que possível, para que pudesse fazer mais.

Considerações Finais

Ao nos valer do Teatro dos Sentidos como procedimento poético da experiência remota, a pesquisa evidenciou que o ato teatral pode ser mais inclusivo quando e se for desenvolvido tendo como base o engajamento de sentidos outros, para além da visão e da audição – modalidades sensoriais comumente mais engajadas nessa linguagem artística. Apesar do número reduzido de participantes, verificou-se que as estratégias empregadas em “Chapeuzinho Felpudo” permitiram que as crianças com deficiência visual fruissem uma obra a partir de suas próprias percepções, acessando-a por meio de sensações táteis, gustativas, olfativas e sonoras.

Tais constatações coadunam-se às respostas dadas pelas mães dos participantes quando questionadas sobre a frequência com que fruem encenações junto a seus filhos. A inexistência de recursos assistivos nas apresentações, tal como a audiodescrição, se destacou em seus relatos como um dentre os motivos pelos quais pouco vão ao teatro. Isso, pois, assentadas principalmente naquilo que pode ser acessado pelo sentido visual, grande parte das obras cênicas é inacessível à condição sensorial das crianças, fazendo com que elas percam informações, situações e ações importantes que conduzem a narrativa e a fazem ser compreendida.

Nessa direção, nota-se pelos relatos, tanto das crianças quanto das mães, a potência que a experiência remota “Chapeuzinho Felpudo”, estruturada ao redor do Teatro dos Sentidos, possui no que concerne o âmbito da acessibilidade cultural às pessoas com deficiência visual. E, não obstante, a garantia dos direitos culturais e constitucionais desse segmento da população, que ainda se percebe ignorado e excluído de eventos teatrais.

Ao engajar sensorialmente os participantes, a experiência aqui relatada indicou caminhos possíveis no que tange a inclusão de pessoas cegas e com baixa-visão no contexto das artes da cena, lhes permitindo fruir uma obra dentro de suas próprias condições, sem quaisquer prejuízos no que concerne o acesso à narrativa e suas situações. Aspecto esse perceptível quando as três crianças destacaram ter a percepção de estarem vivenciando a história, como se estivessem inseridos na mesma.

Portanto, a arte teatral, altamente arraigada na visualidade, possui o potencial de se reinventar dentro e a partir de suas próprias convenções para se transformar em uma linguagem inclusiva e acessível aos cidadãos e cidadãs com deficiência visual. A poética do Teatro dos Sentidos, desenvolvida por Paula Wenke (1997), promove não apenas uma série de modificações nos paradigmas da linguagem cênica, como pode ser considerada uma metodologia criativo-composicional que proporciona autonomia à pessoa cega frente seus processos de fruição, assegurando seu direito à cidadania cultural.

REFERÊNCIAS

Assembleia Geral da ONU. "**Declaração Universal dos Direitos Humanos**". "Nações Unidas", 217 (III) A, 1948, Paris, art. 1. Disponível em: <<http://www.un.org/en/universal-declaration-human-rights/>>. Acesso em: 6 de set. de 2016.

BRASIL. **Constituição** (1988). **Constituição** da República Federativa do Brasil.

CORDEIRO, Mariana Prioli et al. Deficiência e teatro: arte e conscientização. **Psicol. cienc. prof.**, Brasília, v. 27, n. 1, p. 148-155, Mar. 2007

MACHADO, Bell; **Curso**: acessibilidade cultural à distância. Pontão de Cultura Areté – Rede Cultura Viva de Campinas. São Paulo, 2020. Trabalho não publicado.

CONDE Antônio João Menescal. **Definição de cegueira e baixa visão**. Online. 2004. Disponível em http://www.ibr.gov.br/images/conteudo/AREAS_ESPECIAIS/CEGUEIRA_E_BAIXA_VISAO/ARTIGOS/Def-de-cegueira-e-baixa-viso.pdf. Acesso em 14 de out. 2020.

MACHADO, Bell; **Curso**: acessibilidade cultural à distância. Pontão de Cultura Areté – Rede Cultura Viva de Campinas. São Paulo, 2020. Trabalho não publicado.

OMOTE, Sadão. Normalização, Integração, Inclusão... **Ponto de vista: revista de educação e processos inclusivos**. v. 1. n. 1. julho/dezembro de 1999, p. 1-13, Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/pontodevista/article/download/1042/1524/0>.

Acesso em: 23 de jul. de 2020.

TEIXEIRA, Ana Carolina. Deficiência em cena: o corpo deficiente entre criações e subversões. **O Mosaico**, Curitiba, n. 3, p. 1-9, jan/junho, 2010.

WENKE, Paula. **Projeto Teatro dos Sentidos**: Arquivo PDF. *In*: Paula Wenke sítio eletrônico, 1997. Disponível em: <http://paulawenke.com/direcao/arquivos/Projeto_teatro_dos_sentidos.pdf> . Acesso em 30 out. 2022

Recebido em: 06/08/2022

Aceito em: 05/11/2022.