

EXTENSÃO, TEATRO E ACESSIBILIDADE: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A PARCERIA ENTRE A UNESPAR E O IPC¹

Lucas de Almeida Pinheiro²

Resumo: O texto relata algumas das experiências desenvolvidas no projeto de extensão “Teatro e Acessibilidade: a práxis teatral e as pessoas com deficiência visual”, coordenado pelo autor entre março e julho de 2021. O projeto foi uma parceria entre o curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná (Unespar/FAP) e o Instituto Paranaense de Cegos (IPC), sediados em Curitiba/PR. Realizado inteiramente de maneira remota, via plataforma *Google Meet*, as ações extensionistas relatadas tiveram como objetivo promover espaços de ensino-aprendizagem teatral entre a comunidade universitária e a comunidade externa, composta exclusivamente por pessoas com deficiência visual. No desenvolvido das atividades, nove discentes da licenciatura em teatro e dez pessoas cegas se encontravam semanalmente para trocar e investigar modos de se fazer-aprender-ensinar-experienciar teatro levando em consideração, principalmente, o não ver. Os relatos dos participantes indicam que o projeto alterou e ampliou suas concepções sobre o teatro e sobre quem pode fazê-lo.

Palavras-chave: Teatro, Acessibilidade, Extensão, pessoas com deficiência visual.

EXTENSION, THEATER AND ACCESSIBILITY: BRIEF CONSIDERATIONS ABOUT THE PARTNERSHIP BETWEEN UNESPAR AND IPC

Abstract: The text reports some of the experiences developed during the extension project “Theatre and Accessibility: theatrical praxis and people with visual impairments”, coordinated by the author between March and July 2021. This project was a partnership between the Theater Undergraduate Teacher Training Course at the State University of Paraná (Unespar/FAP) and the Instituto Paranaense de Cegos (IPC), based in Curitiba/PR. Taught entirely remotely, via the Google Meet platform, the extension actions reported here aimed at promoting theater teaching-learning spaces between the university community and the external community, composed exclusively of people with visual impairments. In the development of activities, nine undergraduate theater students and ten blind people met weekly to exchange and investigate ways of doing-learning-teaching-experiencing theater taking into account, mainly, not seeing. Participants' reports indicate that the project changed and expanded their conceptions about theater and who can do it.

Keywords: Theater, Accessibility, Extension, people with visual impairments.

¹ Esse texto é uma versão ampliada e revisada da comunicação intitulada *Teatro e Acessibilidade na extensão: relatos sobre a parceria entre a Unespar e o IPC*, apresentada no XI Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas em 2022.

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

Introdução

Esse texto apresenta relatos sobre a parceria firmada, durante os meses de março e julho de 2021, entre a Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR/FAP), *campus Curitiba II*, e o Instituto Paranaense de Cegos (IPC), sediados na cidade de Curitiba/PR. A parceria e as ações aqui relatadas ocorreram em virtude do projeto de extensão “Teatro e Acessibilidade: a práxis teatral e as pessoas com deficiência visual”, coordenado por mim que, à época, atuava como professor colaborador do curso de Licenciatura em Teatro da referida universidade. Para realizá-las, tomei como base a pesquisa de doutorado desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), sob orientação da profa. Dra. Isa Etel Kopelman, intitulada “Poéticas do acesso à cena: teatro e artistas com deficiência visual”.

O projeto de extensão, que dá base a esse texto, foi desenvolvido integralmente de maneira remota, via plataforma *Google Meet*, e contou com a presença ativa de nove (9) discentes da Licenciatura em Teatro, em sua grande maioria recém-ingressos no curso³, e dez (10) pessoas da comunidade externa convidadas pelo IPC – das quais seis (6) eram atendidas pela instituição e quatro (4) conheciam pessoas que ali recebiam atendimento. O único critério à participação, tanto no que concerne à comunidade interna quanto a externa, foi o interesse e a disponibilidade de horários. Os encontros semanais foram realizados sempre às terças-feiras, com duração média de 2 horas.

Com relação às pessoas da comunidade externa, todas eram cegas: sete haviam se tornado ao longo de suas vidas; e três nasceram ou se tornaram ainda muito novas, antes dos três anos de idade. Na época da ação extensionista, suas idades variavam entre 16 e 60 anos. Com exceção de um participante, todas as outras se identificavam como mulheres. A inexistência de limites geográficos, propiciada pelo ambiente virtual, permitiu que contássemos com a presença de pessoas que residiam em Curitiba/PR, em São José dos Pinhais/PR, Colombo/PR, Ponta Grossa/PR e Lages/SC.

Das dez pessoas da comunidade externa que participaram das ações apenas uma delas já havia feito teatro anteriormente; duas possuíam experiências como espectadoras, tendo

³ Dentre nove graduandos/as, sete estavam iniciando o segundo ano do curso.

fruído encenações com e sem o recurso da audiodescrição; e as outras sete nunca haviam ido ou feito teatro, embora esse fosse um sonho antigo de suas vidas. Ao longo dos encontros, os motivos para nunca terem tido experiências teatrais, antes do projeto de extensão, foram expostos, a saber: condições socioeconômicas desfavoráveis; a aparente inexistência de pessoas e espaços disponíveis para as receber como alunas; e a sensação de que o teatro não lhes era um lugar possível e acessível para estarem. Assim, a oportunidade de vivenciarem experiências teatrais, mesmo que de maneira remota, acabou sendo o maior atrativo para se inscreverem e participarem do projeto.

No que concerne as/os discentes da licenciatura em teatro, com exceção de uma aluna, que se tornou cega ainda na infância em decorrência de uma etiologia congênita, as outras oitos eram pessoas sem deficiência e videntes – isto é, que enxergavam. No momento em que as ações foram iniciadas, expuseram que ao longo das suas vidas haviam tido pouquíssimo ou nenhum contato com pessoas com deficiência. Por isso, acreditavam que o projeto de extensão lhes proporcionaria uma vivência inédita, na mesma medida em que as ajudaria a ressignificar o que compreendia como teatro, como fazê-lo e ensiná-lo.

Afinal, como conceitua a artista multilinguagem Estela Lapponi (2018), as pessoas com deficiência ainda são tidas como “corpos intrusos” em alguns espaços e relações. Corpos que, por nunca terem podido estar e/ou acessar determinados ambientes e círculos sociais, quando neles está causa estranheza e se destaca pela sua diferença. Entretanto, são essas intrusões que transformam os lugares “invadidos”, demarcando ali outras perspectivas possíveis que até então poderiam ser desconsideradas ou menosprezadas.

Essa era e é a percepção que possuo com relação às presenças de pessoas e artistas com deficiência na arte teatral – linguagem artística fortemente arraigada na visualidade, embora possua uma miríade de outras materialidades que perfazem sua existência. Nesse sentido, se suas condições não-visuais forem compreendidas como substratos efetivos e potentes à concepção cênica, suas intrusões podem gerar novas linguagens, epistemologias e perspectivas de criação, capazes de rasurar as dimensões visuocêntricas da cena.

Convém direcionarmos nossas atenções aos dados colhidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), durante o ano de 2010. Segundo o levantamento, praticamente 24% da população brasileira declarou possuir algum tipo de deficiência, sendo que aproximadamente sete milhões declararam possuir deficiência visual – 580 mil

completamente cegas e mais de 6,5 milhões apresentando baixa-visão. Contudo, apesar dos dados demonstrarem haver um contingente significativo de pessoas com deficiência no país poucas são aquelas que conseguem acessar o Ensino Superior e, não obstante, ali permanecerem, trocarem, provocarem e construir novos conhecimentos provenientes de suas perspectivas de mundo e experiências de vida. Os motivos para isso são inúmeros, e não nos cabe aqui dissecá-los.

Porém, mesmo com um percentual expressivo de brasileiros e brasileiras declarando serem pessoas com deficiência, se nos atentarmos aos cursos de ensino superior voltados à formação artístico-pedagógica do nosso país, quais são aqueles que trazem em seus projetos pedagógicos, em suas disciplinas e conteúdos programáticos a preocupação em formar artistas-docentes-pesquisadores sensíveis à questão? Quantas ações extensionistas são desenvolvidas visando criar espaços de interlocução e produção de saberes que derivem da interação entre os/as discentes e a comunidade externa de pessoas com deficiência?

Urge, portanto, a necessidade de que cada vez mais ações de ensino-pesquisa-extensão desponham dentro das Instituições de Ensino Superior do nosso país e que se debrucem sobre o tema e as pessoas que cotidianamente o vivenciam. Isto é, que busquem articular, oferecer e possibilitar experiências nas quais os/as discentes – majoritariamente sem deficiência – entrem em contato e ensinem e aprendam junto à comunidade externa de pessoas com deficiência. De modo que a Universidade possa se tornar, cada vez mais, socialmente responsável, propondo diálogos afetivos e efetivos com setores da sociedade que ainda são sumariamente excluídos de seus espaços, contextos e saberes. Sobretudo, que a voz dessas pessoas passe a ser cada vez mais ouvida pela comunidade universitária e, por meio do que elas têm a nos dizer, possamos descobrir aquilo que não sabemos e desconstruir e reestruturar aquilo que pensamos saber.

Foi partindo desses pressupostos que o projeto de extensão aqui relatado foi desenvolvido. Por um lado, havia a tentativa de suprir parte de uma lacuna formativo-social das/dos discentes da Unespar/FAP, desmistificando no processo uma série de preconceitos cotidianamente construídos e reproduzidos acerca das pessoas com deficiência visual e suas possibilidades de fazerem teatro. De outro, vinculado às pesquisas que desenvolvi no Instituto de Artes da Unicamp e os retornos que recebi de inúmeros atores e atrizes com deficiência visual brasileiros/as, existia o desejo de propiciar o contato da comunidade externa com essa

linguagem artística – em grande medida inacessível às suas identidades sensoriais, seja em instância de formação, fruição ou produção. E, nas trocas que seriam efetuadas durante os encontros, eu esperava que pudéssemos desenvolver nossas maneiras de fazer e ensinar-aprender teatro, partindo de quem estaria conosco, de seus desejos e daquilo que eventualmente gostariam de dizer através e com a cena.

A experiência

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. (BONDÍA, 2001, p. 21)

As distintas ações desenvolvidas ao longo do projeto de extensão, “Teatro e Acessibilidade: a práxis teatral e as pessoas com deficiência visual”, tiveram como objetivo fomentar e promover espaços de ensino-aprendizagem artístico-teatrais com ênfase na construção de saberes relacionados à acessibilidade e à prática teatral. Para tanto, suas ações foram divididas em dois momentos distintos, ambos realizados de maneira síncrona e, como já mencionado, online: o primeiro, teórico-dialógico; e o segundo, prático, investigativo-laboratorial.

O primeiro momento ocorreu ao longo do mês de março, enquanto também ocorria o chamamento e seleção das pessoas da comunidade externa. Durante o período, as/os discentes da licenciatura em teatro dedicaram-se a pesquisar e a debater sobre as Acessibilidades, as Tecnologias Assistivas e o Capacitismo. Referências como Ana Carolina Bezerra Teixeira (2010), Anahí Guedes de Mello (2014), Camila Araújo Alves (2016), Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (2020), Joana Belarmino (2004), Letícia Schwartz (2019) e Patrícia Dorneles (2018) foram algumas das principais disparadoras às discussões desenvolvidas. Esse momento inicial, ainda sem a presença da comunidade externa, foi crucial para o desenvolvimento das ações subsequentes. Como mencionado, as/os discentes expuseram que haviam tido poucos contatos e convivências com pessoas com alguma deficiência. De tal forma que, coadunando-se à perspectiva capacitista da sociedade que vivemos, acreditavam

e acabavam por reproduziam uma série de preconceitos acerca das pessoas cegas e com baixa visão.

Assim, as discussões empreendidas, somadas à presença constante, ativa e provocativa da discente cega outrora mencionada, contribuíram para que, gradativamente, a deficiência visual fosse distanciada dos modos “naturalizados” e das concepções que a coloca como uma falta, como um problema a ser solucionado em uma dimensão individual. Os textos e os debates auxiliaram que as/os discentes compreendessem a cegueira como mais uma característica humana, uma identidade sensorial, que encontra obstáculos de ser e estar no mundo dada a própria maneira com que o mundo é pensado, concebido e concretizado. De uma escala individual, as/os discentes passaram a perceber que o real problema estava na inacessibilidade e nas barreiras sociais, relacionais e políticas – que extravasam o privado e o biológico, ainda o perpassem.

Paulatinamente, as/os discentes também começaram a, conceitualmente, perceber que a cegueira, quando e se considerada como uma identidade sensorial, é inventiva e disruptiva à arte teatral. Isto, como mencionado, dada a própria ontologia do teatro, fortemente atrelado à visualidade, e sua etimologia (do grego THEATRON, “lugar de onde se vê” / “lugar para se ver”). Ou seja, dentro das ações que iríamos desenvolver no projeto de extensão a deficiência visual deveria ser compreendida como um substrato efetivo e potente, provocadora de novas epistemologias e metodologias formativas e criativas – assim como o consideram Hannah Thompson e Vanessa Warne (2018) quando versam sobre a ideia de um “*blindness gain*”⁴ à arte em geral.

Após esse primeiro momento, demos início à segunda etapa do projeto de extensão, voltada à investigação prático-laboratorial junto às pessoas da comunidade externa. Ocorrido entre abril e julho, essa etapa teve suas dinâmicas previamente combinadas com as/os discentes da Unespar. Combinamos que a condução das práticas de cada encontro seria realizada de maneira intercalada, isto é, em uma semana eu seria o responsável por propor as

⁴ A ideia de *blindness gain*, que nos propõe Thompson e Warne (2018), parte de dois eixos distintos, porém complementares. No primeiro, busca-se propor que em nossas práticas discursivas se enfatize que a pessoa se tornou ou nasce cega, ao invés de que ela perdeu ou nasceu sem a visão. Na compreensão das autoras, isto ajuda a não demarcar esta identidade sensorial pelo viés da falta, da perda, mas como uma característica presente em algumas pessoas. Depois, quando transposta ao ambiente artístico, a noção de *blindness gain* busca salientar o quanto a arte, em suas distintas manifestações, tem a ganhar quando passa a considerar a cegueira como um elemento possível de estar intrínseco à sua feitura ou, ainda, à sua recepção.

ações, na seguinte, uma dupla de discentes o seria – e assim sucessivamente. Além dessa, duas outras condições foram acordadas: todas e todos deveriam conduzir ao menos uma prática; e, quando não estivéssemos conduzindo, deveríamos participar das ações propostas junto a todo o grupo.

À exceção de duas discentes, todo o restante do grupo de graduandos/as não possuía experiências como professores/as ouicineiros/as teatrais, embora possuíssem experiências como atores/atrizes, antecedentes aos seus ingressos no ensino superior. Convém demarcar que no curso de Licenciatura em Teatro da Unespar/FAP é ao longo do terceiro e quarto ano que se cursam as disciplinas voltadas especificamente à prática artístico-pedagógica, como os estágios em espaços formais e não-formas de ensino ou os projetos de investigação em teatro-educação. Na época em que o projeto de extensão ocorreu, das nove pessoas da graduação participantes, sete estavam iniciando o segundo ano, uma o terceiro e outra estava no último ano do curso.

Ansiosas e ansiosos, sem saberem o que, como ou de que forma conduziriam suas práticas, solicitei que inicialmente resgatassem em suas memórias aquilo que já haviam vivenciado, de modo a estruturarem um repertório próprio. Com esse acervo estruturado, sugeri que o grupo de graduandos/as se encontrasse em outros horários – que não os da extensão – para que pudessem, entre eles e elas, “testar” os jogos e exercícios que gostariam de propor ao grupo maior, composto também pela comunidade externa. Como forma de auxiliar o processo, indiquei uma série de bibliografias teatrais, dentre as quais três se sobressaíram, transformando-se na base de toda a segunda etapa do projeto: Augusto Boal (1998), Roberto Sanches Rabêllo (2011) e Viola Spolin (2001).

Além do nervosismo intrínseco às primeiras experiências artístico-pedagógicas, dois outros fatores também influenciaram substancialmente as práticas desenvolvidas. O primeiro relacionava-se aos espaços virtuais em que estávamos, que nos deixavam distantes fisicamente uns dos outros. Quais exercícios, jogos e dinâmicas poderiam ser ministradas tendo as telas como dispositivo mediador? Como considerar esse dispositivo como parceiro e não adversário? O segundo fator associava-se à própria temática do projeto de extensão e seus sujeitos-participantes: quais práticas teatrais utilizar e como as conduzir respeitando e considerando a identidade sensorial dos partícipes? Tais questões, que nortearam todo o

projeto de extensão, ainda permanecem abertas. Não era nossa intenção respondê-las, mas as ter como parâmetros para avaliar e refletir acerca das ações que propúnhamos.

Com esses questionamentos em mente, partimos para a etapa prático-laboratorial da extensão, realizada junto à comunidade externa de pessoas cegas. Tudo foi realizado na base da tentativa e do erro. Desde o início sabíamos que não sabíamos, e isso sempre foi franca e honestamente aberto. Sabíamos, “apenas”, que juntos e juntas iríamos investigar e buscar meios de tornar a prática teatral acessível a quem não vê, através de encontros síncronos e remotos. Isto, sem termos por pretensão criar manuais ou roteiros de como fazer, mas tentar encontrar nossas maneiras de fazê-lo – sempre em conjunto, sempre considerando quem estava conosco.

No primeiro encontro geral, onde todos/as partícipes estavam e iriam se encontrar pela primeira vez, propus uma dinâmica simples de apresentação: deveríamos dizer nossos nomes, idades, se já havíamos ido ou feito teatro anteriormente e quais eram nossas expectativas ao longo dos próximos quatro meses. Foi nesse momento que descobrimos a especificidade do grupo que estava conosco: das dez pessoas da comunidade externa, sete nunca haviam ido ao teatro. Assim, aproveitando a profusão de criações e de encenações disponibilizadas integralmente de maneira online, ou que foram produzidas especificamente para as plataformas de vídeo da internet, propus uma fruição conjunta de duas obras - ambas acessíveis às pessoas com deficiência visual de maneira poética, com a audiodescrição vinculada à própria dramaturgia e com ela compondo as cenas: a primeira, “De que cor é a chuva?”⁵, uma produção audiovisual do Coletivo GRÃO; e a segunda, “Só se fechar os olhos”⁶, do Coletivo Desvio Padrão.

Tais obras, que possuem artistas cegos em suas equipes criadoras, motivaram as/os participantes a se abrirem ainda mais com o grupo. Relatos sobre o desejo de estar em cena, mas a percepção de que não poderiam fazê-lo, devido suas identidades sensoriais, os preconceitos e as dificuldades em encontrar espaços, pessoas e cursos acessíveis e disponíveis foram recorrentes entre os/as partícipes.

⁵ “De que cor é a chuva” é um experimento digital do Coletivo Grão. Disponível em: <https://youtu.be/weV-o9I8Mzk>. Acesso em 27 jan. 2022.

⁶ “Só se fechar os olhos” é uma criação conjunta de Edgar Jaques, Enrique Menezes, Maria Fernanda Carmo e Mariana Farcetta. Disponível em: <https://youtu.be/b-ljQLBzk2Q>. Acesso em 03 fev. 2022.

Devido à pouquíssima experiência teatral da comunidade externa, iniciamos nossas ações com práticas que envolviam e exploravam, principalmente, a consciência corporal. Todos os encontros começavam com alongamentos simples e trabalhos com articulações isoladas, onde, com músicas, os participantes eram convidados a dançarem usando apenas a articulação que havia sido indicada. Nos primeiros dias, essa dança das articulações era tímida, e os movimentos gerados eram pequenos e acanhados; com o passar dos meses, e com todas e todos entendendo que não havia um “correto” a ser seguido, dançar com as articulações passou a ser um momento prazeroso, com os corpos descobrindo novas possibilidades de movimento.

Descobrimos que muitas pessoas da comunidade externa, nas suas impossibilidades de vivenciarem práticas artísticas ou esportivas, valiam-se de seus corpos apenas para atenderem as necessidades funcionais dos seus cotidianos. Quer dizer, apesar de racionalmente saberem que no esporte, na dança e no teatro as pessoas se valem de seus corpos sem terem como propósito apenas a realização de ações diárias, elas nunca haviam experienciado tais possibilidades em si mesmas.

Aqui é necessário um pequeno parêntese para ressaltar, como o fez Ana Lúcia Gonçalves (2009), que não estávamos nos relacionado com pessoas “comuns”, mas com pessoas que se dispunham fazer aulas de teatro e, possivelmente, estar em cena. Nesse sentido, era relevante e necessário promover instâncias que viabilizassem a elas a investigação de outras configurações e utilizações possíveis de seus corpos e, também, de objetos. Assim enriquecidas, suas memórias mentais e musculares teriam um acervo maior a ser resgatado quando elas fossem criar personagens ou representar situações que extravasassem seus cotidianos vivenciais. Portanto, esses alongamentos e danças das articulações, que desenvolvíamos no início de todos os encontros, acabavam por propiciar espaços onde o grupo podia investigar outras maneiras de se movimentar, outros modos de entenderem seus corpos e aquilo que eles poderiam ou não fazer.

Ainda durante abril, exercícios de respiração e propriocepção foram fartamente explorados, assim como dinâmicas que envolviam diferentes qualidades de se locomover pelo espaço. Em alguns momentos, brincávamos com os ritmos, em outros, com os planos, e haviam aqueles onde os pés eram convidados a tatearem o chão de distintas maneiras (apenas com a ponta dos dedos; apenas com o calcanhar; apenas com a borda interna ou externa

tocando o chão). A impossibilidade do contato físico fez com que a audiodescrição fosse parte intrínseca das conduções. Tudo era e deveria ser descrito. Algo que, naturalmente, foi se tornando o *modus operandi* de todas as ações propostas.

Ao longo do primeiro mês de investigação prática percebemos que, principalmente àquelas pessoas que nasceram ou se tornaram cegas precocemente, a ideia de que o “corpo fala”, para além das palavras que emite, era de difícil assimilação. Isso é, que determinadas qualidades corporais, posturas, trejeitos, gestos e maneiras de se portar também dão indícios sobre quem é a pessoa, como ela está ou o que eventualmente ela pode estar sentindo ou pensando. Por não verem, e na impossibilidade de poderem sair explorando tatilmente os corpos dos outros durante interações cotidianas, esses vocabulários não-verbais lhes eram praticamente desconhecidos, dado lhes serem inacessíveis. O pouco que sabiam advinha, sobretudo, das descrições verbais que ouviam – fosse elas informais, realizadas por pessoas próximas, ou formais, como aquelas desenvolvidas profissionalmente pela audiodescrição.

Por esse motivo, junto às práticas de percepção corporal individual, passamos a explorar durante o mês de maio pequenos jogos teatrais (SPOLIN, 2001) que tinham como principal foco o “QUEM”. Em linhas gerais, os jogos propunham a cada pessoa um Outro, a ser representado por meio de indícios verbais e extra-verbais. Em duplas, profissões, idades ou temperamentos eram sugeridos a cada jogador para que improvisassem uma pequena situação, onde deveriam expor a característica que havia sido sugerida. Percebemos que realizar ações que dialogassem com o atributo recebido era um caminho mais fácil às pessoas cegas participantes. Movimentos, gestos ou expressões faciais, sem possuírem relações com ações, eram de difícil reprodução.

Nos valendo amplamente da audiodescrição, aproveitávamos esses momentos improvisacionais sobre “QUEM” para discutirmos como determinados gestos, movimentos e posturas corporais podem ser culturalmente lidos por pessoas que podem vê-los. Desse modo, acreditávamos que estaríamos ajudando-as a ampliar seus repertórios corporais, caso quisessem se valer de códigos não-verbais durante suas interações cotidianas. O que não sabíamos, entretanto, era o quanto desses vocabulários já o eram percebidos por elas, mas por meio da voz. Ou seja, que pela materialidade do som, o conteúdo formal do dito, o jeito e a forma de se dizer, já trazia impregnado, em suas ranhuras, dimensões extraverbais que a

nós, videntes, julgávamos serem emitidas e lidas principalmente com o restante do corpo, que não o aparato fonatório.

Então, em alguns encontros passamos a desligar todas as câmeras e, apenas por meio da voz, brincávamos de tentar descobrir “QUEM” a pessoa era, qual a sua profissão ou idade. Em alguns momentos, jogávamos com as câmeras ligadas, descrevendo todos os movimentos e as ações desenvolvidas; em outros, tudo era realizado sem o suporte do vídeo, mas ainda com o apoio da audiodescrição.

Junho deu abertura para que pequenas células cênicas começassem a ser construídas, em duplas ou trios. Sugeríamos um lugar (“ONDE”), uma situação ou ação (“O QUE”) e os/as jogadores/as precisavam improvisar livremente a partir desses estímulos. Objetos, a serem utilizados conforme suas funções cotidianas ou não, também passaram a integrar tais exercícios, que também intercalavam momentos em que as câmeras estavam ligadas com momentos em que eram desligadas. Como já havíamos notado, muitas das fisicalidades das figuras dramáticas improvisadas acabavam sendo “deixadas de lado” para, em seu lugar, sobressaírem-se trocas e interações verbais. De início, quando e se isso ocorria, quem estava conduzido a proposta ia instigando os/as jogadores/as a se valarem da totalidade de seus corpos na construção da cena.

Felizmente, como a descrição dos movimentos se tornou “a norma”, com cada pessoa descrevendo o que estava realizado/propondo com seu corpo, com o tempo, não era mais a pessoa que conduzia a proposta que solicitava mais ações físicas, mas qualquer pessoa que estava acompanhando a improvisação. Na condição de espectadoras, eram elas que, por sentirem falta das descrições dos movimentos e das ações – ou por não as verem sendo realizadas -, interpelavam quem estava improvisando para saber o que estavam fazendo durante a improvisação.

Com a chegada do último mês dos encontros, julho, propus que individualmente passássemos a pensar e estruturar uma pequena cena para ser apresentada ao grupo. Algo que poderia ser feito com as câmeras ligadas ou não, mas a audiodescrição era um fator indispensável. Junto a essa, outras quatro foram as condições propostas: deveria existir uma (1) personagem (2) agindo em um (3) espaço (4) perceptível sonoramente – fosse com sons pré-gravados ou produzidos na própria cena. Os temas, assim como a duração, eram de livre escolha. Nos encontros, apresentávamos o que estávamos elaborando e, conjuntamente,

discutíamos o que havíamos assistido, trazendo ideias, trocando perspectivas e sugerindo coisas a serem inseridas nas cenas.

No último encontro, aproximadamente 20 pequenas células dramáticas foram apresentadas. A indicação de que o espaço cênico deveria ser percebido sonoramente foi levado com intenso afinco, principalmente pelas pessoas da comunidade externa. Todas realizaram suas cenas com as câmeras desligadas, nos permitindo acessar apenas a camada sonora de suas criações. Paisagens sonoras complexas, com efeitos e *foleys* pré-gravados e editados foram recorrentes; em algumas, sons produzidos ao vivo, a partir da manipulação e manejo de objetos, justapunham-se à camada sonora previamente estruturada.

Com o fim das apresentações, discussões animadas e acaloradas sobre o feito e o assistido/ouvido foram conduzindo a ação extensionista àquele lugar que a fez inicialmente ser proposta: criar espaços de troca e de ensino-aprendizagem mútuos entre a comunidade externa, de pessoas com deficiência visual, e a universitária, do curso de licenciatura em teatro.

Algumas considerações

Apesar de todas as dificuldades atreladas à virtualidade, como conexões oscilantes de internet e a falta do toque físico, as estruturas cênicas criadas individualmente surpreenderam todos/as os/as integrantes do projeto. De receosas por nunca terem feito ou ido ao teatro, as pessoas da comunidade externa desbravaram a linguagem teatral com relativa segurança e propriedade, brincando e construindo personagens e situações bastante fidedignas à realidade - estética que permeou todas as improvisações e criações. Algo que, conforme viemos a constatar durante as ações do projeto, fazia jus ao que mais próximo do teatro elas tinham acesso e consumiam: as telenovelas.

Nesse sentido, é fortuito apontar que, como a grande maioria nunca havia feito ou mesmo presenciado alguma apresentação cênica, o projeto acabou oportunizando tal vivência, tanto em instância de fruição quanto de produção – mesmo que de maneira remota e tendo as telas como dispositivos mediadores das interações. Todas as dez pessoas da comunidade externa que participaram das ações afirmaram que, passada a situação crítica da

pandemia, iriam procurar outros espaços para que pudessem continuar seus estudos teatrais – uma vez que, agora, sabiam que isso era possível. Após um ano que as ações extensionistas foram desenvolvidas, consultei-as. Felizmente, sete delas “cumpriram o combinado”.

No que concerne os/as discentes da licenciatura em teatro da Unespar/FAP, todos/as, sem exceção, verbalizaram terem percebido que o teatro pode ser feito e apreciado por toda e qualquer pessoa. Ainda, é claro, que mudanças e alterações metodológicas precisem ser realizadas. Nesse sentido, verifico que as práticas e as vivências desenvolvidas ao longo do projeto ampliaram suas concepções teatrais, as/os provocando a repensarem suas ações artístico-pedagógicas em prol de torná-la mais acessíveis.

A mim, ficou o afeto e os aprendizados partilhados e criados ao longo dos meses em que, semanalmente, nos encontrávamos online para fazer teatro. Transpor, para outro contexto, algumas das ideias e dos procedimentos discutidos em meu doutorado fez com que eu redimensionasse muito do que eu estava pensando. Nos encontros e nas trocas junto a pessoas com deficiência visual é que percebo o quanto não vejo, o quanto minha visão faz com que eu obscureça, perca ou desconsidere muito do que não é captado exclusivamente pelos meus olhos. Algo evidenciado ao longo do projeto de extensão com relação à dimensão verbal e sua potencialidade de desvelar temperamentos e comportamentos.

Se concordamos com Estela Lapponi, acerca das propositivas intrusões das pessoas com deficiência, e o potencial que suas presenças têm para renovar e ressignificar espaços, relações e atitudes, concordamos que há a necessidade de que mais intrusões ocorram em âmbito universitário. Como os muros institucionais, simbólicos e concretos, foram construídos e, de uma certa maneira, ainda são mantidos em pé pelos privilégios que nós, pessoas sem deficiência, possuímos, cabe também a nós um papel importante em suas derrubadas; nos aliando ao movimento e às pessoas com deficiência para fazê-lo juntos e juntas, a partir de suas reivindicações e interesses. É por esse viés que percebo as ações extensionistas como *lócus* possíveis e potentes, que podem auxiliar na necessária derrubada dos muros inacessíveis das nossas instituições de ensino superior.

REFERÊNCIAS

ALVES, Camila Araújo. **E se experimentássemos mais? Um manual não técnico de acessibilidade em espaços culturais.** 2016. 92f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Psicologia, 2016.

BELARMINO, Joana. **Aspectos comunicativos da percepção tátil:** a escrita em relevo como mecanismo semiótico da cultural. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação** [online]. n. 19, 2002, pp. 20-28. Recuperado de: <<https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

BRASIL. IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Demográfico 2010.** Rio de Janeiro: IBGE, 2010.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do (Edu O.). Fissuras pós-abissais em espaços demarcados pela bipedia compulsória na dança. **Ephemera Journal**, 2020, vol. 3, n. 5, mai/ago, p. 40-61. Recuperado de: <<https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4386>>. Acesso em: 17 jul. 2021.

DORNELES, Patricia Silvia. Acessibilidade Cultural. **Expressa Extensão**, 2018, v.23, n.3, p. 146-160. Recuperado de: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/expressaextensao/article/view/14235>>. Acesso em 06 ago. 2022.

ESTELA Laponi – **Debate – Seminário Arte, Cultura e Educação na América Latina.** Produzido por Itaú Cultural. Youtube. 14 mai. 2018. 1 vídeo (27m01seg). Disponível em: <<https://youtu.be/BBuYNV23TQ>>. Acesso em 03 abr. 2019

GONÇALVES, Ana Lúcia Palma. **Atos no escuro:** uma perspectiva sensorial. 2009. 128f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

MELLO, Anahi Guedes de. **Gênero, Deficiência, Cuidado e Capacitismo:** uma análise antropológica de experiências, narrativas e observações sobre violências com mulheres com

deficiência. 2014. 260f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2014.

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

SCHWARTZ, Letícia. **Através do prisma**: a audiodescrição como provocação à percepção do espectador com deficiência visual. 2019. 267 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. 2019.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais**: o fichário de Viola Spolin. Tradução: Ingrid Koudela. S.P.: Perspectiva, 2001.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. **Deficiência em cena**: desafios e resistências da experiência corporal para além das eficiências dançantes. 2010. 133f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2010.

THOMPSON, Hannah; WARNE, Vanessa. Blindness Arts: An introduction. **Disability Studies Quarterly**, 2018, v. 38, n. 3, 2018. Recuperado em: <<https://dsq-sds.org/article/view/6480/5071>> . Acesso em: 21 jan 2021

Recebido em 14/08/2022

Aceito em: 11/11/2022.