

PARA PENSAR A CENA ACESSÍVEL: ENSAIANDO UMA NOÇÃO DE ACESSIBILIDADE EM UMA PERSPECTIVA ECOLÓGICA CENTRADA NA INTERAÇÃO

Marcia Berselli¹

Resumo: O texto apresenta um recorte de práticas que vêm sendo desenvolvidas pelo Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq), especialmente destacando as abordagens do movimento que pautam as oficinas oferecidas pelo grupo. A noção de cena acessível, que ampara as práticas e estudos do coletivo, direciona para um questionamento acerca dos modelos de deficiência operantes em nossa sociedade, convocando para uma leitura das práticas em uma abordagem de rompimento ou manutenção de normativas capacitistas.

Palavras-chave: cena acessível; acessibilidade; teatro; práticas corporais; capacitismo.

TO THINK ABOUT THE ACCESSIBLE SCENE: REHEARSING A NOTION OF ACCESSIBILITY IN AN ECOLOGICAL PERSPECTIVE CENTERED ON INTERACTION

Abstract: The text presents an excerpt of the practices that have been developed by Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq), especially highlighting the movement approaches that guide the workshops offered by the group. The notion of an accessible scene that supports the practices and studies of the collective leads to a questioning about the models of disability that operate in our society, calling for an approach of thinking about the practices in rupture or maintenance of ableist norms.

Keywords: accessible scene; accessibility; theater; bodily practices; ableism.

¹ Artista da cena. Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS). Líder do Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq/UFSM) e do Laboratório de Criação (LACRI/CNPq). Coordenadora do Programa de Extensão Práticas cênicas, escola e acessibilidade. Email: bersellimarcia@gmail.com

Para pensar arte e acessibilidade me parece importante reconhecer a presença da questão da acessibilidade nas agendas das instituições de ensino, sejam elas de nível básico ou superior, no contexto brasileiro. Especialmente, ressalto a Lei 13.146 de 06 de julho de 2015, a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência - Estatuto da Pessoa com Deficiência, sancionada pela presidenta Dilma Rousseff, na qual direitos e garantias das pessoas com deficiência são destacados. No entanto, como bem sabemos, nem sempre a elaboração dos textos legais consegue sair do papel e se concretizar nos espaços sociais. Ainda assim, a lei foi fundamental para promover certos deslocamentos em relação a processos excludentes.

Mesmo que em muitos momentos ela atue mais no campo simbólico, a presença da legislação específica ampara ações e mobilizações e fortalece movimentos importantes que são aqueles observados no cotidiano da esfera social, no dia a dia de quem vive em cidades brasileiras e, sem esquecer a multiplicidade de cenários de um país continental como o Brasil, sabe do que estou falando quando menciono a distância entre o papel que abriga a lei e a atitude no contexto social e, em um recorte mais restrito, nos espaços de ensino-aprendizagem.

É no atravessamento de arte e acessibilidade, com um foco nas práticas e nas interações na esfera social, que o Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq) vem desenvolvendo, ao longo dos anos, pesquisas e práticas extensionistas, vinculadas a contextos de ensino, especialmente, ao contexto acadêmico.² Os estudos do grupo têm como centro de gravidade a acessibilidade no fazer cênico. Assim, em ações como oficinas, workshops, análises de espetáculos, estudos teóricos e debates em coletivos, viemos fomentando um pensamento sobre o que seria uma cena acessível, quais corpos estão presentes no teatro, quem são as pessoas que acessam oficinas e criações cênicas e quais abordagens corporais e criativas podem ser mais convidativas a diferentes corpos ao serem menos restritivas. Isso porque compreendemos e defendemos que a arte é um importante aspecto da vida

² Todos os projetos do Grupo de Pesquisa são registrados no Portal de projetos da Instituição de ensino, passando por análise e avaliação por comissão específica. As e os participantes são informadas(os) sobre os aspectos éticos da pesquisa acadêmica, liberando o uso dos dados por meio de termo de consentimento.

social, um recurso interativo e integrativo que permite que nos reconhecamos como agentes sociais, seres sensíveis e completos que integram uma coletividade. Assim, em nossa defesa da arte como um direito de todas as pessoas, buscamos compreender princípios e práticas que favorecem a acessibilidade, observando quais as características das propostas menos restritivas e quais as estratégias que podem ampliar o acesso às práticas cênicas.

Nesses estudos, chegamos, assim, a uma definição de cena acessível como aquela que:

[...] reconhece diferentes modos de relação das pessoas com os ambientes e artefatos culturais, em uma perspectiva ecológica centrada na interação. Singular, única, a interação da pessoa com o meio é atravessada pelos contextos, repertórios, trajetórias e modos de existência particulares. Uma cena acessível estimula esses modos de existência particulares, seja em seu fazer, seja em seu ler/receber (ou seja, da ação e da recepção cênicas). (BERSELLI; FAZZIONI, 2021, p. 02)

É essa definição que vem pautando nossas práticas, operando como um esqueleto humano que nos mantém alinhadas(os) em uma certa estrutura, mas que permite uma grande flexibilidade para que possamos alterar rotas, ir e voltar, elaborar e descartar trajetórias, mover e pausar. Cena acessível, em nossa concepção, diz respeito às três dimensões: do desenvolvimento de práticas cênicas em oficinas e ateliês, do compartilhamento de criações e da recepção de tais criações.

Assim, nesse texto, vamos focar na primeira dimensão mencionada, que seja das práticas em oficinas. De modo a partilhar um recorte do que viemos desenvolvendo nesse sentido, apresentamos neste texto algumas práticas que têm sustentado o grupo: as abordagens somáticas do movimento, especialmente o Método Feldenkrais, e o Contato Improvisação (CI), forma de dança reconhecida como democrática.

Penso que é importante, ainda no início desse texto, introduzir que sou uma mulher sem deficiência. Partilharei aqui, portanto, práticas desenvolvidas em coletivos híbridos e mediadas pelo contexto acadêmico, observando e relatando tais práticas a partir de uma abordagem que, por mais que se pretenda sensível e não alienada, advém de um contexto privilegiado. Penso que cada vez mais essas contextualizações são

importantes, não porque elas indiquem uma fala de menor importância, mas porque elas informam algo que pode fazer sentido a partir das palavras que escreverei na sequência. Também, porque penso que com meu trabalho junto ao coletivo do Teatro Flexível operamos um movimento, que começou antes de nós, de forjar espaços em que haja mais pluralidade de vozes, de corpos, de saberes. Entretanto, gostaria de, desde já, reconhecer os limites que vivenciamos enquanto grupo de pesquisa: os limites de acesso do público, pois habitamos o contexto acadêmico - que não é tão democrático e tão acessível como projetamos que seja; os limites de lugar de fala, pois somos majoritariamente pessoas sem deficiência; os limites de um repertório de vida capacitista, pois aprendemos a conviver em dinâmicas de alta performance e de exigências sobre humanas em métricas pautadas por um padrão construído de normalidade.

Talvez, como um final desse prólogo, também já seja importante eu situar você, leitora e leitor, sobre qual a definição de deficiência que vem me atravessando e, portanto, invadindo meus estudos. Anteriormente, em alguns textos (BERSELLI, 2019; BERSELLI; ISAACSSON, 2020; BERSELLI; ISAACSSON, 2018), destaquei o modelo social ou biopsicossocial como a abordagem de base segundo a qual pautava minhas escritas, reflexões e práticas. No entanto, há pouco tempo tomei contato, por meio do grupo de estudos de Anarquismos, Feminismos e Masculinidades, do Centro de Cultura Social de São Paulo, com o texto *Luta contra o capacitismo: anarquismo e capacitismo* (GUERRA, 2021). A autora me levou a questionar como o modelo social, apesar de promover uma observação da deficiência descolada da ideia médica de um problema que a pessoa teria e que deveria ser corrigido, ainda não chega a mobilizar uma base importante da luta anticapacitista que seja a "norma que estabelece as bases do sistema capacitista" (GUERRA, 2021, p. 13).

Essa norma surge do sistema capitalista, um sistema que vai destacar os corpos pelo seu viés produtivo e cada indivíduo como um artefato produtivo ao sistema. Esse sistema é pautado pela alta performance, uma vez que a quantidade do que é produzido e o tempo de produção são para ele métricas de base. Assim sendo, todo corpo que não atende às demandas da alta produtividade é rotulado como incapaz, pois não pode

fornecer a força de trabalho exigida. É daqui que a autora questiona o modelo social, problematizando:

O problema com este modelo é que, apesar de considerar a deficiência como um constructo, separa a ideia de limitação (a parte corpórea ou mental) da deficiência. Possibilita que o corpo e/ou a mente tenham limitações e que é a interação dessas limitações com ambientes inacessíveis que cria a ideia de deficiência. Isto implica que, mesmo que a sociedade seja 100% acessível, não há ideia de deficiência como tal. (GUERRA, 2021, p. 13)

Então, vinculado ao modelo social, mas como uma resposta a ele, a autora apresenta o modelo radical. O modelo radical considera a deficiência como um constructo social e, portanto, como um sistema de opressão. Afirma que a deficiência é definida pelo grupo opressor, ou seja, as pessoas sem deficiência.

Por sua vez, o vincula a outras opressões, criando uma ideia intersetorial de deficiência. Afirma que todas as opressões (sexo, raça, orientação sexual...) em algum momento da história também foram consideradas deficiências. Está muito centrada na desconstrução da ideia de normalidade, bem como na reivindicação de justiça, o que é chamado de “disability justice”. Supõe uma das primeiras diferenças com o modelo social. Enquanto um reclama por direitos, o outro reclama por justiça. A novidade deste modelo é que ele convoca uma resposta política. Não considera que exista uma deficiência nos corpos e mentes dos deficientes, uma vez que sua ideia é destruir a normalidade. Tudo isso tem o objetivo de alcançar a transformação social através da ação coletiva. (GUERRA, 2021, p. 15)

Me pareceu muito pertinente trazer a reflexão de Itxi Guerra pois, quando a acessei, imediatamente pensei nas práticas de base das propostas de criação que viemos desenvolvendo no Teatro Flexível. A autora também me estimulou a pensar sobre o sistema que nos organiza como sociedade e sobre como a estrutura neoliberal adentra todos os aspectos de nossa existência compartilhada. Ela molda nossos modos de nos relacionar com as outras pessoas a partir de determinadas normas que operam de modo mais central do que pensamos. Ou, do que *eu* vinha pensando. Tomo a liberdade de iniciar esse pensamento aqui nesse texto, um pensamento que ainda está em fase inicial em mim, que não fermentou completamente, que ainda está em crescimento. Assim, para partilhar essas conexões que me atravessaram, sigo no texto compartilhando sobre as abordagens somáticas do movimento e sobre o Contato

Improvisação. Mais ao final do texto pretendo retornar ao modelo radical da deficiência, acredito que possamos nos entender melhor quando eu passar a relacionar essas reflexões com as práticas da cena, práticas que formam e forjam meu local de pertencimento como pesquisadora dessa temática.

As práticas que fundamentam as oficinas: acessibilidade na base

A escolha das práticas que fundamentam as Oficinas de Teatro para pessoas com e sem deficiência, desenvolvidas no período entre 2017-2022, se deu a partir de uma busca por propostas que, em sua gênese, já indicassem premissas da acessibilidade. Gostaria de destacar, aqui, duas premissas importantes, sendo uma delas a ausência de referencial externo para o movimento e a segunda, um desdobramento da primeira, o foco na trajetória do movimento em detrimento da forma. Essas duas premissas foram observadas, em nossas práticas, nas abordagens somáticas do movimento e no Contato Improvisação.

Antes de detalhar sobre as práticas, destaco que as oficinas estão vinculadas a projetos de pesquisa e extensão que coordeno junto à Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e que são promovidas pelo Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq).³ As oficinas vêm passando por algumas transformações ao longo dos anos, apresentando características diversas de acordo com a formação do grupo de pesquisa em cada período, buscando dialogar com o interesse das pessoas que integram o coletivo, bem como respondendo às observações recolhidas na própria prática, ao engajamento sensível na prática e ao aspecto reflexivo na análise dessas mesmas práticas.

³ *Programa de Extensão Práticas cênicas, escola e acessibilidade* e Projeto de Pesquisa *Procedimentos e práticas de colaboração artística horizontal: corpos, repertórios e saberes*. Desde o seu início o Programa de Extensão vem contando com apoio do Fundo de Incentivo à Extensão da Universidade Federal de Santa Maria (FIEX-CAL/PRE/UFSM). Destacamos também o apoio do Observatório de Direitos Humanos (ODH/PRE/UFSM). O projeto de pesquisa já contou com apoio do Programa de Incentivo à Pesquisa ao Servidor Mestre (PEIPSM/PRPGP/UFSM), do Fundo de Incentivo à Pesquisa (FIPE-CAL/PRPGP/UFSM), do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq), do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - Ações Afirmativas (PIBIC-AF/CNPq) e do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PROBIC/FAPERGS).

Introduzirei algumas considerações a respeito das abordagens somáticas do movimento e do Contato Improvisação, de modo a contextualizar o que compreendemos como central nas oficinas e a qual abordagem corporal nos vinculamos para, na sequência, apresentar o foco das propostas em cada período durante os anos de 2017 a 2022.

A Educação somática é um campo interdisciplinar pautado na consciência do corpo, na percepção interna do movimento e no reconhecimento de hábitos motores. O termo somática é oriundo da palavra grega soma, reinventada por Thomas Hanna (1986) na distinção entre os conceitos de soma e de corpo. O soma indica ao todo que forma o corpo na experiência vivida, sem separação do corpo-mente, agregando, além do aspecto biológico, as crenças, as emoções, as vivências, os repertórios e os valores sociais, culturais, políticos e espirituais. A dimensão do soma acolhe a perspectiva interna de percepção do corpo, em uma relação entre consciência, biológico e meio ambiente (HANNA, 1983).

Ciane Fernandes (2015) destaca a mudança radical de enfoque, com a centralidade da percepção sensorial e do aspecto ecológico integrativo da pessoa com seu meio:

Aspectos fundamentais da somática, advindos da obra dos seis pioneiros mencionados inicialmente [François Delsarte, Emile Jaques-Dalcroze, Bess Mensendieck, Rudolf Laban, Moshe Feldenkrais e Mathias Alexander], residem numa mudança radical de enfoque, que deixa de ser em estilos e gêneros específicos de expressão corporal e passa a ser na experiência como um todo integrado e dinâmico, na natureza do corpo como ser vivo em constante relação, adaptação e aprimoramento com o/no meio. Ao invés de um aprendizado quantitativo, competitivo e árduo em busca de um modelo, a somática se baseia em um contexto de aprendizado receptivo e perceptivo, facilitando a conexão sensorial através da pausa dinâmica e do refinamento do esforço muscular integrados no todo da pessoa e do ambiente. (FERNANDES, 2015, p. 13)

De modo geral, o campo da Educação Somática apresenta diversas ramificações e diferenciações. Fernandes (2015, p. 16) também aponta que atualmente o que entendemos e nomeamos como somática “originou-se de técnicas específicas altamente estruturadas em termos de princípios, procedimentos, treinamentos e

aplicações”. Dentre os diversos métodos e técnicas de educação somática, destaco o método Feldenkrais como uma das propostas de base das oficinas desenvolvidas pelo Teatro Flexível, especialmente a abordagem “Consciência corporal pelo movimento”. Feldenkrais, graduado em engenharia mecânica e elétrica, e com doutorado em física, aliou seus conhecimentos em física, engenharia, judô e psicologia para desenvolver tal abordagem do movimento. A “Consciência pelo movimento” relaciona-se à premissa de que estaríamos sempre agindo de acordo com nossa autoimagem. Para Feldenkrais (1977, p. 27), “Cada um de nós fala, se move, pensa e sente de modos diferentes, de acordo com a imagem que tenha construído de si mesmo com o passar dos anos. Para mudar nosso modo de ação, devemos mudar a imagem própria que está dentro de nós”. A autoimagem está relacionada à ativação de certas células e, segundo Feldenkrais, durante o desenvolvimento do indivíduo na sociedade muitas células permanecem inativas.

A organização das sociedades ocidentais promove que nosso aprendizado esteja vinculado ao alcance de determinado objetivo, sendo tal aprendizagem ajustada a circunstâncias específicas de cada contexto social. Assim, tão logo o objetivo é alcançado, a aprendizagem cessa, levando a uma limitação de desenvolvimento em relação ao nosso potencial. Ainda, os indivíduos costumam realizar um autojulgamento e uma identificação de sua auto-imagem de acordo com seu valor para a sociedade. Tal perspectiva, para Feldenkrais, reforça a manutenção dos padrões, sendo as necessidades particulares negadas na busca pela adaptação de acordo com as normas gerais impostas pelos determinados contextos sociais. Segundo Feldenkrais, nossa autoimagem é condicionada por três fatores: hereditariedade, educação e autoeducação. Apenas a autoeducação estaria em nossas mãos e, mesmo ela, tenderia a colocar nosso comportamento em concordância com os demais. Porém, Feldenkrais destaca que a auto-imagem não é estática, sendo passível de mudança de ação para ação.

Assim, a prática está baseada no autoconhecimento corporal e no reconhecimento de nossos hábitos. Os exercícios propostos, então, conduzem a pessoa que está praticando a um maior conhecimento de si e a uma descoberta de suas potencialidades, de seus recursos pessoais que, sem terem sido desenvolvidos, eram

desconhecidos. As atividades são apresentadas pela(o) facilitadora e realizadas em grupo. Cada pessoa desenvolve os movimentos a seu próprio modo, de acordo com suas possibilidades em uma exploração individual ainda que vinculada ao coletivo. A atenção e interesse estão na trajetória dos movimentos, sendo que a pergunta não está centrada no “o que” o corpo faz, mas sim no “como” ele faz. Reconhecendo que hábitos inconscientes conduzem nossas formas de agir cotidianamente, no decorrer da prática, a pessoa pode ir tomando consciência sobre os movimentos realizados pelo corpo em cada pequena ação, identificando tensões desnecessárias, melhores posturas e ampliando as percepções de si.

É na percepção interna do movimento, na sensibilização da pele e na desvinculação do referencial externo a partir do foco na trajetória e não na forma que encontro pontos de conexão entre as abordagens somáticas do movimento e o Contato Improvisação. Em uma investigação da aproximação entre o CI e as práticas do BMC (*Body-Mind Centering*, uma abordagem somática do movimento), Machado (2016) destaca que,

Tanto Contato Improvisação quanto a Educação Somática afirmam-se como práticas que valorizam a consciência corpo/mente e que respeitam os limites do corpo. Além disso, outro ponto importante é o uso do toque, inserido em várias abordagens somáticas e também no Contato Improvisação. No Contato Improvisação, a pele atua como um guia para os dançarinos, ampliando a percepção como uma lente de aumento, ligada à potência dos sentidos. (MACHADO, 2016, p. 73)

Assim, no reconhecimento dessa partilha dos princípios das abordagens somáticas, nas oficinas do Teatro Flexível nos inspiramos também em propostas vinculadas ao Contato Improvisação. CI é uma forma de dança democrática desenvolvida por Steve Paxton junto a colaboradoras e colaboradores como Nancy Stark Smith, Curt Siddall, Daniel Lepkoff, David Woodberry, Nita Little, Laura Chapman e Mary Fulkerson, entre outras. Em 1972 Paxton, após a performance *Magnesium*, convidou o grupo para continuar as explorações que levaram à performance. O coletivo iniciou pesquisas com movimentos que tinham, em si, objetivos como “[...] descobrir como a improvisação em dança poderia facilitar a interação entre os corpos, as suas reações

físicas e como proporcionar a participação igualitária das pessoas em um grupo, sem empregar arbitrariamente hierarquias sociais.” (LEITE, 2005, p. 91).

É possível reconhecer que o Contato Improvisação se desenvolveu a partir do trabalho com princípios de movimentos, abandonando modelos e referenciais externos, em um modo colaborativo de investigação e criação. A prática se desenvolve em uma perspectiva de comunidade de experiência (NOVACK, 1990) que compartilha ideais artísticos e sociais comuns, materializados na dança. Assim, há a negociação e mobilização de compreensões sobre o que seja dança, arte, corpo, contato, diferença etc. Penso ser válido reforçar que a dança é parte da cultura e se relaciona com os contextos políticos e sociais específicos. O CI nasce durante o movimento da Contracultura, incorporando valores desse movimento, o que contribui para sua definição de dança democrática.

Muitos dos primeiros participantes, membros da audiência e críticos sentiram que a estrutura de movimento do Contato Improvisação literalmente incorporava as ideologias sociais do início dos anos 70, que rejeitavam os papéis tradicionais de gênero e as hierarquias sociais. Eles viam a experiência de tocar e compartilhar peso com um parceiro de qualquer sexo e de qualquer tamanho como uma maneira de construir uma nova experiência do self interagindo com outra pessoa. [...] O grupo sem diretor simbolizava uma comunidade igualitária em que todos cooperavam e ninguém dominava. Finalmente, o modo de praticar e desenvolver Contato Improvisação se assemelhava a uma dança social, uma reunião informal em que qualquer um poderia participar, que desejasse fazê-lo; as distinções entre dançarinos amadores e profissionais foram conscientemente ignoradas inicialmente (NOVACK, 1990, p. 11, trad. nossa).

O Contato Improvisação foi se transformando ao longo dos anos, tanto pela abertura que a própria prática admite como característica central, como pelo investimento de participantes que relacionam a técnica a outras abordagens de seus repertórios. Além disso, cada cultura vai apresentar particularidades na relação do mover e do contato, as quais são acolhidas pelo CI na experiência da dança. A partir de indicações pontuais, com uso ou não de exercícios técnicos direcionados pela(o) facilitadora, o foco está em mover mantendo pontos de contato físico, partilhando o

direcionamento de movimentos e jogando com compartilhamento de peso, transição pelos níveis (alto, médio e baixo), rolamentos, quedas e pausas.

No CI, as definições estáticas de limites entre uma pessoa e outra são mobilizadas pelo investimento em pontos de contato físico que ocorre conjuntamente à tomada de decisão compartilhada. Tal característica estimula a ação de “desafiar as noções convencionais de identidade e geografia, criando em vez disso uma experiência somática que reconstrói a partir de dentro as noções que temos de alteridade” (ALBRIGHT, 2001, p. 40, trad. nossa). E aqui identifico um importante ponto que reforça a potência do CI enquanto prática acessível. Assim como as abordagens somáticas, no reconhecimento do movimento e de sua expressividade a partir de uma perspectiva interna, os modelos rígidos advindos das normativas sociais são abalados, possibilitando que se coloque em questionamento a ideia de normalidade. Ainda que tal abalo possa ser instável e passageiro, restrito ao momento de envolvimento com o movimento na composição pelo espaço, acredito que ele promova reverberações mais profundas a partir da mobilização de nossa percepção de mundo, de nossos modos de leitura dos ambientes e dos seres que ali habitam. Me parece que aqui ganha lugar a perspectiva ecológica, centrada na interação e despertada a partir do interno, daquelas percepções sutis e muitas vezes difíceis de capturar pela palavra.

Nesse sentido, as práticas escolhidas nos estimulam a rever as determinações rígidas que temos a respeito do que pode o corpo e de quais corpos são aptos à cena. Sem o referencial externo, as práticas convidam que revisitemos alguns padrões que moldam nossos modos de nos relacionar com outros corpos e ampliam possibilidades de criação. Na relação sensível entre as pessoas, começa a se fazer presente uma ideia de coletivo que vivência junto as experiências e que, de dentro (dentro aqui fazendo referência tanto ao interno do corpo quanto ao interno do coletivo), determina o que é ou não interessante de ser desenvolvido a partir dos desejos, limites e possibilidades do próprio grupo, sem a necessidade de seguir modelos de movimento ou de uma linguagem estética previamente estabelecidos.

Assim, está no centro das práticas das oficinas a experiência desenvolvida com o coletivo em uma perspectiva de comunidade, de estreitamento de laços, ainda que provisórios. Ainda que existam determinações iniciais que partem da(o) facilitadora, e

que, assim, já formatam de alguma maneira a prática e seus caminhos, há a atenção de manter espaços vazios para as definições que nascem das decisões do coletivo. Sintetizo o que venho expondo com a identificação de dois aspectos, reconhecidos durante esses cinco anos de práticas, que me parecem favorecer a acessibilidade: o sentido de comunidade e a elaboração da autoridade somática.

Em nossas práticas, o sentido de comunidade emerge como uma possibilidade de convívio sensível, em que reconhecemos o que partilhamos como comum e, assim, nos iguala de alguma maneira, assim como aquilo que nos diferencia, sem, contudo, nos afastar. No Teatro Flexível a definição de sentido de comunidade dialoga com o exposto por Petra Kuppers, professora, artista e ativista da deficiência. Ela expressa a ideia de um certo alinhamento provisório que ocorre no seio do coletivo, como uma fusão de identidades em que se reconhece aquilo que é individual e aquilo que é coletivo. Para Kuppers: “[...] quando nós trabalhamos juntos, prestar atenção cuidadosa às múltiplas identidades significa que nos esforçamos para manter aberto o desconhecido: uma sensação de diferença dentro do conhecido” (KUPPERS, 2011, p. 80, trad. nossa).

Em artigo que adentra na ideia de sentido de comunidade vinculada ao favorecimento de uma cultura de cuidado e afeto, junto à pesquisadora Flavia Grützmacher dos Santos, analisei aspectos das oficinas reconhecendo que:

Comunidade significa laços estabelecidos através de confiança, de partilha de sentidos, de pertencimento; assim como da manutenção de arestas, das subjetividades. No jogo entre coletivo e individual, entre eu e a outra pessoa, tal qual uma dança de CI, a comunidade se estabelece em uma estrutura firme para sustentar o coletivo, mas flexível para se adaptar às demandas particulares. (SANTOS; BERSELLI, 2022, p. 357)

O sentido de comunidade, por sua vez, favoreceu o desenvolvimento da autoridade somática ou autoridade interna (FORTIN, 2011), compreendida como a elaboração, manutenção e legitimação de um pensamento crítico vinculado às experiências corporais vivenciadas. Há, aqui, uma valorização da própria percepção do corpo e do movimento, pautado pelo que se percebe internamente. O coletivo é fundamental ao sustentar o grupo como um todo, promovendo um espaço de confiança e fornecendo o estímulo a cada uma das pessoas participantes. Mesmo nos anos em

que desenvolvemos as oficinas em ambiente virtual os aspectos do coletivo estiveram presentes, aliados e sustentados pela autonomia. Autonomia observada, por exemplo, na participação com ou sem imagem da câmera. Uma escolha individual que, pautada nas necessidades de cada pessoa, recebia o apoio e o acolhimento do coletivo. Para contribuir com o pensamento que venho apresentando a respeito do coletivo, partilho abaixo o depoimento de uma das participantes das oficinas dos anos de 2017 a 2019:

[...] essas abordagens do colaborativo, da equidade, do pertencimento [...] e eu acho que isso é importantíssimo porque ele é, ele aglutina o grupo né, ele cria tensões, cria vínculos, que provocam esse aglutinamento, o que é necessário para que haja um engajamento e que se esteja não só na construção de algo pontual, mas que se possa também trabalhar na construção daquilo que tá colocado a médio ou longo prazo, e eu acho que as pessoas só conseguem fazer isso [...] se estão confortáveis, se existe um vínculo, se se sentem engajados, se sentem que o seu, a sua energia, a energia que está colocando no grupo, não está sendo desperdiçada, assim como sentem que a energia alheia contamina o trabalho do grupo e, portanto, a si. Então, eu acho que essas práticas todas, elas têm isso em comum, que elas trabalham a partir desta perspectiva, de uma colaboração [...], em que todos são agentes e que todos se reconhecem como tal e que, para que algo tenha desenvolvimento, precisa desse protagonismo de todos. E aí eu acho que isso combina o grupo junto, né, faz todos ficarmos em prol de algo em comum, então tem/temos responsabilidades também, [...] porque através dessas abordagens [é] que existe essa disponibilidade, essa atmosfera, essa maneira de fazer que proporcionam, que se possa realmente convergir os esforços em prol de algo, uma maneira que não fique numa perspectiva [...] de só um compromisso ou de um dever, mas também daquilo que é um prazer também né, é importante salientar isso.⁴

Por fim, de modo a partilhar os enfoques e modificações das oficinas em cada período, assim como informações de cunho operacional, proponho, na sequência do texto, uma apresentação concisa e pontual sobre o que viemos desenvolvendo desde o ano de 2017.

⁴ Depoimento partilhado com Flavia Grützmacher dos Santos, bolsista de Iniciação Científica do grupo durante os anos de 2020 a 2022. A participante, que concordou por meio de termo de consentimento livre e esclarecido seguindo as normas da Universidade Federal de Santa Maria, foi nomeada Sol de modo a manter o anonimato. O depoimento integra o relatório da pesquisa, registrado no portal de projetos da instituição de ensino.

Durante os anos de 2017 e 2018 as oficinas foram oferecidas para público de pessoas acima de 16 anos, inicialmente ocorrendo em dois encontros semanais e, posteriormente, passando a um encontro semanal, sempre no período noturno. Foram oferecidas presencialmente no prédio do Centro de Artes e Letras da UFSM. No primeiro ano, além das abordagens corporais já mencionadas, jogos teatrais (tendo como referência Augusto Boal e Viola Spolin) também integravam as práticas. Em 2018 passamos a partilhar algumas composições com estudantes de escolas públicas da cidade de Santa Maria, em uma estrutura composicional que nomeamos *Sobre a necessidade de fazer furos na tampa*. Para chegar nas composições, investimos em estratégias criativo-pedagógicas que facilitam a mobilização de hierarquias no processo criativo, a partir da base do modo colaborativo. Além do CI e das abordagens somáticas, as Funções Flutuantes, os *Scores* e os *Cycles Repère* serviram de base para as criações.⁵

Já em 2019 as oficinas, seguindo para o mesmo público, passaram a ocorrer em um encontro semanal no período diurno. A troca de turno foi uma tentativa de atender melhor ao público da oficina, dado as dificuldades de acessar o campus da universidade no período noturno. Elas foram oferecidas no prédio do Centro de Educação da UFSM. Nesse ano não houve compartilhamentos externos e focamos na retomada de algumas composições desenvolvidas no ano anterior. A partir da estrutura inicial, houve desdobramentos de criações, com um maior aprofundamento no uso de recursos como projeção de imagens, ampliando o uso de apenas imagens pré-gravadas e avançando para o uso de imagens gravadas, editadas e projetadas em tempo real.

Em 2020, já vivenciando o contexto pandêmico, houve uma mudança drástica no formato das oficinas, que passaram a ser oferecidas via plataforma virtual (*Google Meet*). Na transformação da prática, chegamos no formato de *Cardápios Somáticos*. Os cardápios apresentavam uma estrutura de prática a ser realizada no espaço da casa, de modo individual, com a opção da partilha da imagem via telas. Além da prática via *Meet*, houve a partilha de material no site do grupo, em dois formatos: áudio e descrição

⁵ Para saber mais sobre as estratégias e procedimentos de criação mencionados, consultar BERSELLI, M.; CORSO BRESSAN, V.; GEDOZ TIEPPO, J.; PEROSA SOLDERA, N. Processo colaborativo e a busca pela horizontalidade das relações entre as funções da cena: procedimentos, práticas e estratégias de criação. *Conceição/Conception*, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 90–115, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8650145>. Acesso em: 13 ago. 2022.

escrita. A descrição escrita foi apresentada em documento apenas contendo texto, documento com arte gráfica e imagem com arte gráfica de modo a que cada pessoa pudesse acessar o material no formato mais acessível e de acordo com os leitores de texto utilizados. A partir desse formato, passamos a investir mais nas abordagens somáticas do movimento em detrimento às composições cênicas. Com a ideia de cardápio, reconhecemos a possibilidade de público flutuante, ou seja, não necessariamente a pessoa precisava participar de todos os encontros.

Nos anos de 2021 e 2022 transformamos os cardápios e chegamos nas *Cápsulas Performáticas - recomendação: para todos os corpos*⁶. As cápsulas favoreceram que voltássemos a explorar as composições, mesmo que mantivéssemos o modelo remoto via ambiente virtual e utilizando do espaço da casa. Nesses anos, desenvolvemos práticas síncronas e assíncronas, sendo uma semana dedicada a cada modalidade. A partir de 2021 assumimos efetivamente o modo flutuante para o público da oficina e o espaço da casa como centro da criação, investindo nos materiais disponíveis no cotidiano como disparadores performativos. Para tanto, a abordagem somático-performativa (FERNANDES, 2012) passou a ser a metodologia utilizada, unindo as abordagens somáticas à performance:

A Pesquisa Somático-Performativa aplica procedimentos e princípios da Educação Somática e da Performance para fluidificar fronteiras, sintetizar informações multi-referenciais de forma integrada e sensível, e fazer conexões criativas imprevisíveis, com resultados processuais em termos de performance/escrita dinâmicas e intercambiáveis. (FERNANDES, 2012, p. 02)

Nesse sentido, as cápsulas se revelaram como o que chamamos de doses de autocuidado, tanto em relação à casa que é o nosso corpo (BERTHERAT, 2008) quanto à casa espaço físico que nos abrigou e protegeu durante o período pandêmico.

⁶ Os *Cardápios Somáticos* e as *Cápsulas Performáticas* podem ser acessados no site do grupo www.teatroflexivel.com.br.

Considerações parciais: por uma abordagem radical da diferença na partilha das singularidades

Ao observar as práticas desenvolvidas nas oficinas, buscando atentar, em meu horizonte reflexivo, para o modelo radical da deficiência proposto por Itxi Guerra (2021), destaco a importância de reconhecer, desde o início do processo de criação, a diversidade como fator fundamental do que constitui as comunidades formadas nas oficinas. Penso na diversidade buscando não me vincular a modelos externos, mas às características apresentadas no interior do coletivo que se reúne para o desenvolvimento das práticas.

A ausência de referencial externo para o movimento (com o foco na trajetória do movimento em detrimento da forma e na percepção interna do movimento), a sensibilização da pele, o sentido de comunidade e a elaboração da autoridade somática foram algumas das características que identifiquei como fomentando a acessibilidade nas oficinas e que, então, busquei apresentar nesse texto a partir da contextualização das práticas que embasam e dão suporte às oficinas. Todas essas características se vinculam a um contexto que é contrário à alta performance, que se fundamenta no respeito do corpo que se coloca à criação, reconhecendo o que é possível a cada dia. Para reconhecer o que é possível precisamos nos permitir reconhecer as fragilidades e os limites como constituintes de nossa soma; aprender a confiar em nossa própria percepção que vai sendo sensivelmente refinada a cada dia de prática. Como coloca Itxi Guerra (2021, p. 50),

[...] temos que reavaliar a debilidade, a vulnerabilidade, a dependência e a fragilidade. Saber que somos vulneráveis nos aproxima do outro, da interdependência. Isso significa romper com o sistema de saúde que nos divide em sãos e enfermos. Isso implica lutar pela diversidade sem cair no ideal humano. Sem tomar como referência aquele corpo perfeito, sempre forte e saudável.

Sem ingenuidade, mas com algum vestígio de utopia que nos ajuda a manter o movimento, penso que podemos reconhecer como possível uma abordagem que não busca negar a deficiência, mas reconhecer como operamos com ela a partir de uma construção social ditada por normativas específicas vinculadas a alto rendimento,

determinada performance social e corpo produtivo. Por fim, acredito que busquei com esse texto apresentar a acessibilidade nas artes da cena em uma perspectiva ecológica centrada na interação, revelando a presença do corpo como soma e favorecendo movimentos coletivos para romper com as normativas que atuam na manutenção do capacitismo e de outras formas de opressão. Sem o desejo da alta performance, espero que esse texto ecoe em você que me lê, de modo a provocar atravessamentos que façam sentido no contexto em que você se insere.

REFERÊNCIAS

ALBRIGHT, Ann Cooper. À corps ouverts. Changement et échange d'identités dans la Capoeira et le contact improvisation. **Protée**. 2001, vol. 29, n. 2, p. 39-49. Recuperado de <<<http://id.erudit.org/iderudit/030624ar>>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

BERSELLI, Marcia. **Abordagens à cena inclusiva: princípios norteadores para uma prática cênica acessível**. 2019. 298 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Recuperado de: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/197213>. Acesso em: 13 ago. 2022.

BERSELLI, Marcia; FAZZIONI, Matheus. A colagem e o encenador-performer na cena acessível de Pippo Delbono: uma análise a partir de Questo Buio Feroce e Vangelo. **Conceição/Conception**, [S. l.]. 2021, v. 10, p. 01-17. ISSN 2317-5737. Recuperado de: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8664074>. Acesso em: 14 jun. 2022.

BERSELLI, Marcia; ISAACSSON, Marta. Desestabilizar saberes: a indisciplina favorecendo a ampliação do acesso às artes cênicas. **Ephemer Journal**. 2020, vol. 3, n. 5, p. 142-158. ISSN 2596-0229. Recuperado de: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4057>. Acesso em: 13 ago. 2022.

BERSELLI, Marcia; ISAACSSON, Marta. Práticas cênicas acessíveis e a interação entre artistas com e sem deficiência: um breve olhar sobre o trabalho dos encenadores Bob Wilson e Pippo Delbono. **Pitágoras 500**, Campinas, SP. 2018, v. 8, n. 2 [15], p. 45-58. ISSN 2237-387X. Recuperado de: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8653873>. Acesso em: 13 ago. 2022.

BERTHERAT, Thérèse. **O corpo tem suas razões**: antiginástica e consciência de si. [Trad. Estela dos Santos Abreu]. 20 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BRASIL. Lei nº 13.146 de 06 de Julho de 2015. **Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência** (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Subchefia para Assuntos Jurídicos [da Presidência da República. Brasília, DF, 06 jul. 2015.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. [Trad. Daisy A. C. Souza]. São Paulo: Summus, 1977.

FERNANDES, Ciane. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. In: Congresso da Associação Brasileira de Artes Cênicas. Porto Alegre. Outubro de 2012. **Anais VII Congresso da ABRACE**. TEMPOS DE MEMÓRIA: vestígios, ressonâncias e mutações. Recuperado de: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2546>. Acesso em: 27 jun. 2022.

FERNANDES, Ciane. Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. **Presença**, Porto Alegre. 2015, v. 5, n. 1, p. 9-38. ISSN 2237-2660. Recuperado de: <https://doi.org/10.1590/2237-266047585>. Acesso em: 13 ago. 2022.

FORTIN, Sylvie. Nem do Lado Direito, nem do Averso: o artista e suas modalidades de experiências de si e do mundo. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Org.). **O Averso do Averso do Corpo**: Educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra, p. 25-42, 2011. Recuperado de: <http://festivaldedancadejoinville.com.br/acervo/wp-content/uploads/2017/09/IV-Seminarios-de-Danca-O-Averso-do-Averso-do-Corpo.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2022.

GUERRA, Itxi. **Luta contra o capacitismo**: anarquismo e capacitismo. Terra sem Amos: Brasil, 2021.

HANNA, Thomas. Dictionary definition of the word somatics. **Somatics**: Magazine Journal of the Bodily Arts and Sciences, vol. IV, n. 2, p. 19-28, 1983.

HANNA, Thomas. What is Somatics? **Somatics**: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences, Volume V, n. 4, Spring-Summer 1986. Retrieved 17 November 2014. Recuperado de: <https://somatics.org/library/htl-wis1>. Acesso em 13 ago. 2022.

KUPPERS, Petra. **Disability Culture and Community Performance**. Find a Strange and Twisted Shape. London: Palgrave, 2011.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. Contato improvisação (contact improvisation) um diálogo em dança. **Movimento**. 2005, vol. 11, n. 2, p. 89-110. ISSN 1982-8918. Recuperado de: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/2870>. Acesso em: 13 ago. 2022.

MACHADO, Mayana Marengo. Relações entre Contato Improvisação e as práticas do BMC. **Revista Nupeart**, Florianópolis. 2016, v. 16, n. 2, p. 67-79. ISSN 2358-0925. Recuperado de: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/8677>. Acesso em: 13 ago. 2022.

NOVACK, Cynthia J. **Sharing the Dance**: Contact Improvisation and American Culture. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990.

SANTOS, Flavia Grützmacher dos; BERSELLI, Marcia. Uma cultura de cuidado e afeto: apontamentos sobre segurança e confiança em uma oficina de teatro desenvolvida com/para mulheres. **Revista Científica de Artes/FAP**. 2022, vol. 26, n. 2, p. 339-359. ISSN 1980-5071. Recuperado de: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/4593>. Acesso em: 13 ago. 2022.

Recebido em: 14/08/2022

Aceito em 11/11/2022