



IACÁ:

Artes da Cena

V. 5, N. 2, 2022
ISSN 2595-2781

dossiê:

CENA DIVERSA

José Flávio Gonçalves da Fonseca
e Paula Gotelip (org.)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ

Reitor: Júlio César Sá de Oliveira

Vice-Reitora: Ana Cristina de Paula Maues Soares

Pró-Reitora de Gestão de Pessoas: Isan da Costa Oliveira Junior

Pró-Reitor de Administração: Seloniel Barroso dos Reis

Pró-Reitora de Planejamento: Simone de Almeida Delphim Leal

Pró-Reitor de Extensão e Ações Comunitárias: Steve Wanderson Calheiros de Araújo

Pró-Reitora de Ensino de Graduação: Christiano Ricardo dos Santos

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-graduação: Amanda Alves Fecury

Pró-Reitor de Cooperação e Relações Interinstitucionais: Jose Caldeira Gemaque Neto

IAÇÁ: Artes da Cena

ISSN 2595-2781

Volume 5, Número 2, 2022

Editor Chefe:

Prof. Dr. José Flávio Gonçalves da Fonseca

Prof. Dr. Emerson de Paula Silva

Organizadores do dossiê Cena Diversa:

Prof. Dr. José Flávio Gonçalves da Fonseca (Universidade Federal do Amapá - UNIFAP),

Profa. Ma. Paula Gotelip (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC),

Foto da capa: Obra "Parlenda" de Paula Gotelip.

Design da capa: José Flávio Gonçalves da Fonseca

Foto: Roberta Colombo

IAÇÁ: Artes da Cena / Universidade Federal do Amapá, Pró-Reitoria de Graduação, Departamento de Letras e Artes, Colegiado do Curso de Licenciatura em Teatro. – V. 5, n. 2 (2022). – Dados eletrônicos. – Macapá: Universidade Federal do Amapá, 2022 - Semestral

Descrição baseada em: IAÇÁ: Artes da Cena, v. 5, n. 2, 2022

ISSN 2595-2781

Modo de acesso: <https://periodicos.unifap.br/index.php/iaca/index>

1. Arte. 2. Artes cênicas. 3. Teatro. I. Universidade Federal do Amapá. II. Pró-Reitoria de Ensino de Graduação. III. Colegiado de Teatro. IV. Título: IAÇÁ: Artes da Cena.

Esta revista não assume a responsabilidade das ideias emitidas nos diversos artigos, cabendo-as exclusivamente aos autores. / É permitida a reprodução total ou parcial dos artigos desta revista desde que seja citada a fonte.

IAÇÁ: Artes da Cena (ISSN 2595-2781)

Editor Chefe

José Flávio Gonçalves da Fonseca

Emerson de Paula Silva, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*

Conselho Editorial

Ana Elvira Wuo, *Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*

Ângela Saldanha, *Centro de Investigação em Artes e Comunicação - CIAC-UAb, Univ. Aberta, Lisboa*

Emerson de Paula Silva, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*

Frederico de Carvalho Ferreira, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*

José Everaldo de Oliveira Vasconcelos, *Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

José Flávio Gonçalves da Fonseca, *Universidade Federal do Amapá*

Raphael Brito dos Santos, *Universidade Federal do Amapá*

Juliana Souto Lemos, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*

Leonel Martins Carneiro, *Universidade Federal do Acre, Brasil*

Mônica Vianna de Mello, *Universidade Regional do Cariri, Brasil*

Narciso Telles, *Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*

Rafael Siqueira de Guimarães, *Universidade Federal do Sul da Bahia, Brasil*

Romualdo Rodrigues Palhano, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*

Tainá Macedo Vasconcelos, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*

Vicente Concilio, *Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil*

Wellington Menegaz de Paula, *Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*

Pareceristas

Adailson Costa dos Santos, *Instituto Federal do Tocantins, Brasil*
Adélia Aparecida da Silva Carvalho, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*
Anderson Barroso de Oliveira, *Pretória, África do Sul*
Bruno Quirino Peixoto, *Goiás, Brasil*
Carla Thaís Freitas dos Santos, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*
Caio Arnizaut Riscado, *Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil*
Cleber Braga, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*
David Limaverde, *Fontys University of Applied Sciences, Holanda*
Fernanda Areias de Oliveira, *Universidade Federal do Maranhão, Brasil*
Francimara Nogueira Teixeira, *Instituto Federal do Ceará, Brasil*
Flaviane Flores Vieira de Magalhães, *Minas Gerais, Brasil*
Ítala Isis de Araújo, *Bahia, Brasil*
José Flávio Cardoso Nosé, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*
José Flávio Gonçalves da Fonseca, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*
José Tomaz de Aquino, *Instituto Federal do Ceará, Brasil*
José Raphael Brito dos Santos, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*
Luiz Davi Vieira Gonçalves, *Universidade do Estado do Amazonas, Brasil*
Luiz Augusto Martins, *Universidade do Estado do Amazonas, Brasil*
Marcelo Azevedo Asth, *Centro Universitário Celso Lisboa, Brasil*
Maria Beatriz Medeiros, *Universidade de Brasília, Brasil*
Marina Brito Almeida, *Universidade Federal do Amapá, Brasil*
Maria Edneia Gonçalves Quinto, *Instituto Federal do Ceará, Brasil*
Paula Gotelip, *Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil*
Renata Sanches, *Universidade Estadual de Campinas, Brasil*
Robson Carlos Haderchpek, *Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*
Sarah Marques Duarte, *Universidade Federal do Paraná, Brasil*
Thaise Luciane Nardim, *Universidade Federal do Tocantins, Brasil*
Vanja Poty Sandes Gomes Menezes, *Universidade do Estado do Amazonas, Brasil*
Xan Di Alexandria Oliveira Moura, *Universidade Federal da Bahia, Brasil*

IAÇÁ: Artes da Cena (ISSN 2595-2781) é um periódico na área de artes, com foco nas artes cênicas, editado sob a responsabilidade do Curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Federal do Amapá. Tem como objetivo contribuir para a divulgação do conhecimento, e compartilhar experiências entre a universidade e a comunidade. A submissão pode ser feita por pesquisadores, docentes e discentes com pesquisa na área para as seguintes seções: dossiê temático, artigos acadêmicos, relatos de experiência e recortes. São aceitas produções advindas de pesquisas teóricas e práticas, sobre os múltiplos olhares das artes da cena. Está aberta a colaborações do Brasil e do exterior. Os procedimentos de análise e apreciação dos artigos pelos pareceristas são realizados com o anonimato dos autores dos respectivos trabalhos e pareceristas, ou seja, por meio de avaliação cega. O prazo de recebimento das contribuições de artigos é de fluxo contínuo.

<https://periodicos.unifap.br/index.php/iaca/index>

SUMÁRIO

<u>EXPEDIENTE</u>	1-5
<u>EDITORIAL</u> <i>José Flávio Gonçalves da Fonseca e Paula Gotelip</i>	6-10
Dossiê	
<u>PRESENÇA E ABORDAGEM DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA NA DRAMATURGIA BRASILEIRA</u> <i>Emerson de Paula</i>	11-25
<u>PERCURSOS ACESSÍVEIS: Reflexões sobre o impacto das legislações e iniciativas de acessibilidade para a presença das pessoas com deficiência em cena no século XXI.</u> <i>Mônica Gaspar</i>	26-38
<u>CORPAR, VIBRAR E INSTALAR: anotações de uma pesquisa-criação sobre neurodiversidade</u> <i>Patrícia Avila Ragazzon</i>	39-50
<u>QUANDO A VIDA PEDE SILÊNCIO: práticas artísticas e autocuidado</u> <i>Fabília Eliane Silva</i>	51-65
<u>ENCRUZILHANDO SABERES NA TRAVESSIA DA ACESSIBILIDADE CULTURAL NO/COM O/ PARA O TEATRO</u> <i>Emerson de Paula e Jefferson Fernandes Alves</i>	66-78
<u>O ABRIR DAS ASAS: a dança na estimulação da expressividade e comunicação em criança com autismo</u> <i>Kauanne Borges Martins e Evanize Kelli Siviero Romarco</i>	79-95
<u>RASCUNHOS SOBRE EXPERIÊNCIAS COM O TEATRO E O DESENVOLVIMENTO DE HABILIDADES SOCIAIS NO AUTISMO</u> <i>Fabício Goulart Moser</i>	96-108
Fluxo Contínuo	
<u>TRANS NA CENA: corpos dissidentes e a decolonialidade no teatro maranhense</u> <i>Antônio Alexandria Souza Bandeira</i>	109-120
Relatos de experiência	
<u>PRÁTICAS TEATRAIS E LEITURA COM CRIANÇAS DO TRANSTORNO DE ESPECTRO AUTISTA: um estudo de caso</u> <i>Paula Gotelip</i>	121-129
Recortes	
<u>NICOLE WOLFMAN</u>	130-135

EDITORIAL: Cena Diversa

José Flávio Gonçalves da Fonseca

flaviofonseca@unifap.br

Universidade Federal do Amapá – UNIFAP

Paula Gotelip

paulagotelip@gmail.com

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

No interesse de abrir espaços de discussão acerca de práticas cênicas em meio a diversidade humana é que surge a proposta deste dossiê da Revista *Iaça: Artes da Cena*, do Curso de Teatro da Universidade Federal do Amapá – UNIFAP.

Trazendo como título “Cena Diversa” esta edição teve como proposta reunir trabalhos que pensassem a prática, o ato e a audiência de/com pessoas com deficiência e neurodivergentes, contribuindo assim para a divulgação do conhecimento e da ampliação das discussões abrangendo as múltiplas deficiências e a neurodiversidade a partir da prática pedagógica, artística ou do ponto de vista do espectador.

O interesse pelo tema surge inicialmente da pesquisa de estágio pós-doutoral em andamento que está sendo realizada pelo Prof. José Flávio Gonçalves da Fonseca no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília – PPGCen/UnB, cuja investigação está ancorada na temática da Acessibilidade Cultural no contexto das Artes da Cena.

Pensando na máxima “nada sobre nós, sem nós” (Sasaki, 2007), bem como para propor uma abordagem sobre a temática da Acessibilidade Cultural, em seu campo expandido, trazendo para a discussão as questões em volta a neurodiversidade, foi convidada a contribuir com a organização do dossiê a artista e pesquisadora Paula Gotelip, que é Doutoranda no Programa de Pós- Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Mestre pelo Programa de Pós- Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, com a pesquisa sobre Processos de Pesquisa e Criação de Teatro para crianças e graduada em Artes Cênicas - Bacharel em Direção Teatral pela Universidade Federal de Ouro Preto (2008), tendo

experiência na área de teatro para Infância e Juventude, atuando principalmente nos temas da arte-educação, acessibilidade, produção e gestão cultural.

Assim, o dossiê “Cena Diversa” contempla artigos, relatos de experiências, relatos de práticas artísticas e pedagógicas junto à multiplicidade e modos de existir na diferença, em todas suas linhas de discussão, considerando assim trabalhos feitos com/por pessoas com deficiência e com/por pessoas neurodiversas, colocando em destaque as temáticas-chave da Acessibilidade Cultural e Neurodiversidade e suas relações com prática cênica.

Para localizarmos a abordagem que está sendo feita sobre estas temáticas, é importante definir que por Acessibilidade Cultural, se entende:

A inclusão de Pessoas com Deficiência em espaços, ações e eventos culturais tendo acesso ao conteúdo, proposta e estética, que se estabelecem nesses espaços, seja como artista ou plateia, bem como a promoção do Artista que possui alguma deficiência para além de uma ação de superação e sim de promoção artística. (PAULA e ALVES, 2022, no prelo)

Já o termo neurodiversidade foi introduzido no final dos anos 90 pela socióloga Judy Singer, pessoa com autismo. O surgimento do termo está diretamente relacionado ao movimento dos familiares de autistas. O texto no qual o termo aparece pela primeira vez tem a seguinte tradução: Por que você não pode ser normal uma vez na sua vida? De um “problema sem nome” para a emergência de uma nova categoria (1999).

O movimento da neurodiversidade representa uma oposição ao modelo médico de deficiência que concebe a pessoa com deficiência como um problema individual, resultante de uma anormalidade biológica. Nesse sentido, esse modelo ignora o papel da sociedade na criação de barreiras e na exclusão das pessoas com deficiência.

Por outro lado, o modelo social de deficiência entende que a deficiência não é um atributo das pessoas, mas está relacionado ao resultado das barreiras criadas pela sociedade.

Enquanto isso, o modelo biopsicossocial adota uma abordagem mais completa, entendendo a deficiência como uma interação complexa entre fatores biológicos, psicológicos e sociais.

Para este dossiê iremos considerar o modelo biopsicossocial de deficiência por considerarmos sua abrangência quanto ao entendimento de deficiência e que ele desenvolve papel fundamental para implementação de políticas públicas de inclusão. Além disso, a Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência adota este modelo.

Portanto, neste Volume 5, número 2, da Revista *laçá – Artes da Cena* é registrada a produção acadêmica relativa às práticas cênicas inclusivas e acessíveis, em meio à urgência de discussões sobre estas temáticas, reunindo pesquisadores, professores universitários, pós-graduandos, artistas – pessoas com e sem deficiência e pessoas neurodiversas.

No primeiro artigo do dossiê, o professor Emerson de Paula, da Universidade Federal do Amapá nos apresenta um ensaio, oriundo de seu estágio pós-doutoral realizado no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena na UNICAMP, que se trata de um primeiro mapeamento da presença, numa produção dramaturgicamente brasileira, de personagens, Pessoas com Deficiência, problematizando a abordagem de autoras/autores, sobre essas Pessoas.

Aproximando-se da perspectiva abordada acima, Mônica Gaspar nos apresenta um recorte de dramaturgias, grupos e espetáculos teatrais que contemplam pessoas com deficiências entre seus personagens ou elencos. A autora elenca exemplos de legislações e/ou iniciativas de acessibilidade adotadas no século XXI que contribuem para uma representatividade nas artes da cena das pessoas com deficiência. O texto traz ainda para a discussão o espetáculo “Somos” (2021) protagonizado por Lucio Piantino, artista plástico e cênico com Síndrome de Down, o qual foi dirigido pela pesquisadora em questão.

O texto de Patricia Avila Ragazzon apresenta uma síntese de sua pesquisa de doutorado no campo dos Estudos da Performance e Estudos da Neurodiversidade, em que a partir de experiências práticas em oficinas de teatro voltadas para pessoas identificadas pelo diagnóstico de deficiência intelectual são propostas composições performativas, contribuindo para proposições de ensino de teatro acessível para pessoas com e sem deficiência.

Fabírcia Eliane Silva em seu artigo, reflete sobre algumas práticas artísticas que tem como disparador o aspecto do silêncio como caminho para o autocuidado e o cuidado com o mundo e as nossas relações. O texto nos apresenta questões em torno da relação íntima que a autora tem, enquanto pessoa autista, com o silêncio e como ela o utiliza enquanto produção artística.

Emerson de Paula retorna com outro artigo escrito junto ao professor Jefferson Fernandes Alves, no qual refletem conjuntamente sobre o aprofundamento do conceito de Acessibilidade Cultural.

Kauanne Borges Martins e Evanize Siviero apresentam em seu texto um estudo relativo a uma proposta artística em dança para uma criança com transtorno do espectro autista, onde foi verificado a relevância desta prática para o processo expressivo e de comunicação.

Já Fabricio Goulart Moser, nos apresenta o que ele considera como rascunhos de uma articulação teórico-prática acerca de seu trabalho de mais de uma década com Teatro para públicos neurodiversos, especialmente, com autismo, nas mais variadas faixa-etárias e em contextos territoriais diversos.

Esta edição da Revista *Iaçá: Artes da Cena*, apresenta ainda um artigo na seção fluxo contínuo, onde Antônio Alexandria Souza Bandeira propõe uma análise sobre a problemática acerca da representatividade trans no teatro maranhense, destacando a ausência destas pessoas nos processos de experimentação, aprendizagem ou composição cênica no contexto local da cidade de São Luís – MA em diálogo com conceitos como escrevivência trans, transpofagia e desobediências de gênero.

Na seção relatos de práticas pedagógicas, Paula Gotelip nos presenteia com seu relato sensível acerca de uma proposta de prática teatral que ela desenvolve com uma criança com autismo visando o seu despertar para o interesse pela leitura.

Por fim, na seção Recortes, será apresentado o registro fotográfico do espetáculo teatral acessível para pessoas com deficiência visual, intitulado *Nicole Wolfman*. Dirigido pela artista, professora e psicóloga Talita Alves, a obra é uma adaptação do texto homônimo da dramaturga, professora, atriz e pesquisadora Adélia Carvalho. O espetáculo é uma experimentação que busca inserir a deficiência como elemento constituinte da ação cênica, ou seja, a deficiência como parte da estética e concepção da cena, possibilitando, com isso, romper barreiras comunicacionais e atitudinais, possibilitando a garantia dos direitos de pessoas com deficiência ao acesso à cultura.

Este dossiê celebra o movimento da Acessibilidade Cultural no Brasil e sua articulação entre regiões, valendo destacar a atuação da Rede Interuniversitária de Acessibilidade Cultural – RIACult, que reúne universidades das regiões Norte, Nordeste, Centro-oeste, Sudeste e Sul do Brasil, sendo elas a UNIFAP, a UFRN, a UnB, a UFRJ e a UFRGS.

No contexto do estado do Amapá, vale salientar os esforços para o fortalecimento da pauta dentro e fora da Universidade, com destaque para a atuação do Grupo de Pesquisa NECID – Núcleo de Estudos em Espaços Culturais Inclusivos e Deliberativos (UNIFAP/CNPq) e do Laboratório de

Acessibilidade Cultural de Macapá – LABAC e da recente implantação do Laboratório de Audiodescrição. Acerca desta Tecnologia Assistiva, podemos ainda elencar as ações de extensão realizadas, tanto para o público do estado, como em parceria com a UFRN, estendendo as discussões sobre audiodescrição nacionalmente. Este movimento, gerou inclusive o encaminhamento da proposta de um Curso de Especialização em Audiodescrição a ser realizado pelo Departamento de Educação à Distância da UNIFAP, com apoio da CAPES, por meio do Programa Universidade Aberta do Brasil.

Esperamos, portanto, através da publicação deste dossiê, contribuir para o fortalecimento da temática, baseada na construção do conhecimento que visem o protagonismo do público específico de Pessoas com deficiência e Neurodiversas, colocando-o como produtores de suas próprias epistemologias.

Referências

ALVES, Jefferson Fernandes e PAULA, Emerson de. **Encruzilhando saberes na travessia da Acessibilidade Cultural no/com o/ para o Teatro**. In: Revista Iaçá: Artes da Cena – Revista do Curso de Teatro da Universidade Federal do Amapá, 2022. (No prelo)

SINGER, Judy. **Why can't you be normal for once in your life? From a 'problem with no name' to emergence of a new category of difference**. Disability discourse, 59-67, 1999.

SASSAKI, Romeu Kazumi. **Nada sobre nós, sem nós: Da integração à inclusão - Parte 1**. Revista Nacional de Reabilitação, ano X, n. 57, jul./ago. 2007, p. 8-16.

SASSAKI, Romeu Kazumi. **Nada sobre nós, sem nós: Da integração à inclusão - Parte 2**. Revista Nacional de Reabilitação, ano X, n. 58, set./out. 2007, p.20-30.

PRESENÇA E ABORDAGEM DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA NA DRAMATURGIA BRASILEIRA

PRESENCE AND APPROACH OF PEOPLE WITH DISABILITIES IN BRAZILIAN DRAMATURGY

Emerson de Paula

emersondepaula@unifap.br

Universidade Federal do Amapá – UNIFAP

Resumo

Este ensaio, oriundo do estágio pós doutoral realizado no Programa de Pós – Graduação em Artes da Cena na UNICAMP, busca apresentar o estado da arte referente a relação da Acessibilidade Cultural no Teatro, com foco num primeiro mapeamento de uma produção dramatúrgica brasileira que apresente entre suas personagens, Pessoas com Deficiência, abordando diversas visões de autoras/autores, sobre essas Pessoas e esse tema, em seus múltiplos contextos temporais.

Palavras-chave: Deficiência, Dramaturgia, Acessibilidade Cultural.

Abstract

This essay, arising from the post-doctoral internship carried out in the Post-Graduation Program in Performing Arts at UNICAMP, seeks to present the state of the art regarding the relationship of Cultural Accessibility in Theater, focusing on a first mapping of a Brazilian dramaturgical production that present among its characters, People with Disabilities, addressing different views of authors, about these People and this topic, in their multiple temporal contexts.

Keywords: Disability, Dramaturgy, Cultural Accessibility.

De que lugar eu falo

As diferentes relações com formas diversas do fazer teatral sempre permearam minhas investigações de pesquisa nas Artes da Cena. A questão da presença das personagens negras na dramaturgia brasileira levou-me a investigar, a nível de Mestrado no Programa de Artes da Cena na UNICAMP, a dramaturgia criada pelo Teatro Experimental do Negro no Brasil, reflexão essa já publicada em livro (O Texto do Negro ou o Negro no Texto) pela Editora Stricto Sensu (2021) e Editora e-Manuscrito (2022). Após este percurso, a ampliação dos trabalhos sobre a potência da textualidade, levou-me ao Doutorado em Estudos Literários na UNESP cuja tese foi publicada em livro pela Editora CRV, intitulado, O Corpo como Texto: Clara Nunes e a Performance da Fé (2021).

Esta abertura sobre outras possibilidades discursivas levou-me também a pesquisar sobre o fazer teatral com/para/a partir das Pessoas com Deficiência, proporcionando um aprofundamento na temática ao cursar a Especialização em Acessibilidade Cultural na UFRJ. O fazer teatral é uma das diversas linguagens em que o corpo se comunica, sendo o local da diversidade/pluralidade em sua essência. Pensar as Pessoas com Deficiência (PcD) neste campo não é uma ação apenas de inclusão, mas de direitos.

Assim, pretendo pensar aqui como a dramaturgia brasileira tem inserido as PcD's em suas produções localizando peças teatrais que têm Pessoas com Deficiência como personagens analisando alguns pontos: como estas personagens estão inseridas no contexto das relações sociais apresentadas nas peças; como a Deficiência é pensada no texto teatral (estereótipo, algo asqueroso ou como castigo); como estas personagens surgiram na dramaturgia brasileira histórica e como estão aparecendo em peças contemporâneas.

Meu lugar de fala é de uma Pessoa sem Deficiência, mas que entende que, enquanto artista da cena, precisa contribuir com um coro já existente de vozes que estão reverberando um discurso ainda invisibilizado e/ou silenciado.

Acessibilidade Cultural e o Teatro

Por Acessibilidade Cultural, temos entendido que o conceito se refere à inclusão de Pessoas com Deficiência em espaços, ações e eventos culturais, tendo acesso ao conteúdo, proposta e estética, que se estabelecem nestes espaços, seja como Artista ou plateia, bem como a promoção do Artista que possui alguma Deficiência para além de uma ação de superação e sim de sua promoção. Este conceito, registrado em produções por mim organizadas em conjunto (Acessibilidade Cultural no Amapá – Volumes 1(2021) e 2 (2022) – Editora e-Manuscrito), procura não só falar da acessibilidade no equipamento cultural/espço teatral, mas também na cena apresentada ao público e quem a realiza.

Nesta perspectiva, vamos ao encontro de três direções de reflexão. De um lado temos a presença da acessibilidade física nos espaços em que o fazer teatral acontece e que promove o acesso de PcD's, em sua multiplicidade, ao local promovendo ações de formação de plateia e processos de recepção teatral. Do outro lado, temos os recursos de tecnologia assistiva como braile, legendagem, Libras, audiodescrição, entre outros, que, oriundos das políticas públicas de Saúde,

Educação e Assistência Social, passam a fazer parte da área da Cultura, estabelecendo então a abertura de um processo inclusivo junto a mesma. Em outra direção, temos a cena teatral em si, que pode comportar todas estas ajudas técnicas de comunicação com/para PcD's dentro de sua proposta cênica, nos levando a refletir sobre a Deficiência como construção estética possibilitando ainda que tais recursos constituam a cena podendo ser considerados como tecnologias assistivas em cena e/ou tecnologias cênicas.

Entretanto, dialogando com todos estes caminhos e seus trânsitos, busquemos agora pensar na presença de PcD's nas Artes da Cena, em específico no Teatro, mas a partir da dramaturgia. A presença de personagens com Deficiência promove um movimento de reflexão não só na prática artística, mas na prática pedagógica em Teatro, estabelecendo a obrigatoriedade de reformulação, por exemplo, dos cursos de Artes Cênicas no Brasil. Artistas com Deficiência e sua produção teatral precisam ser estudados em disciplinas que abordam a História do Teatro e da Encenação bem como nas disciplinas de Teatro-Educação, estabelecendo a Acessibilidade Cultural como metodologia para a área em questão.

As Pessoas com Deficiência são presentes nos mais diversos cursos universitários, mas com a promulgação efetiva das cotas específicas a este público em 2016, o número de PcD's nas instituições de Ensino Superior têm se ampliado. E a presença deste público junto aos cursos de Teatro têm se tornado algo constante e extremamente significativo.

Em outras produções acadêmicas, tenho refletido que, para além do direito, estas pessoas, dentro dos cursos de Teatro, oportunizam e mobilizam saberes que descolonizam olhares, questionando o próprio fazer teatral calcado como uma arte do corpo em cena, onde a boa performance corporal precisa ser aquela que apresente uma grande destreza de voz e movimento, que se supere em altos desempenhos a partir de olhares padronizados em estéticas que se pautam em capacidades corporais que estabelecem padrões normativos e não possibilidades de propostas. Este público nos faz rever, por exemplo, como a dramaturgia tem pensado as PcD's em suas produções uma vez que sua presença num curso promotor de uma formação artística já estabelece a ampliação do olhar para a sua existência nos contextos ficcionais nos provocando a identificar a presença de personagens PcD's e os processos de construção da imagem delas em diferentes textos, contextos e épocas.

Assim, busco, neste primeiro momento, catalogar e analisar a presença de personagens/Pessoas com Deficiência na dramaturgia brasileira em diferentes momentos e produções, a fim de contribuir com os estudos sobre Teatro e Acessibilidade Cultural, refletindo sobre o texto dramático como documento histórico e memorial. Procuo entender a construção dramática de personagens que possuem alguma deficiência, estabelecendo os parâmetros que envolvem esta construção com a concepção histórica do conceito de Deficiência e as diferenças existentes entre a dramaturgia mais histórica e a mais atual, averiguando se na contemporaneidade a produção dramática se apresenta menos intolerante e preconceituosa ao abordar o tema.

As dramaturgias escolhidas para esta pesquisa refletem diferentes contextos e movimentos teatrais do Brasil. As peças selecionadas em minha pesquisa são:

- Além do Rio – Agostinho Olavo
- Apocalipse 1,11 – Fernando Bonassi
- Fluxograma – Jô Bilac
- Maria do Caritó – Newton Moreno
- O grande amor de nossas vidas – Consuelo de Castro
- Jorginho, o machão – Leilah Assumpção
- O dia perdido – Larissa de Oliveira Neves
- Roda de samba – Plínio Marcos
- Encontro – João do Rio
- Halloween – Nery Gomide
- A mulher sem pecado/Anjo negro/Senhora dos afogados/Perdoa-me por me traíres/A falecida /Álbum de família – Nelson Rodrigues

De forma geral, as dramaturgias selecionadas, apresentam uma concepção sobre o corpo com Deficiência e o que é determinado a ele. A partir deste contexto, as obras podem ser classificadas a partir de aspectos como:

- 1 – Personagens que já são Pessoas com Deficiência;
- 2 – Personagens que se tornam Pessoas com Deficiência;
- 3 – Relações sobre a Deficiência e condição humana: castigo x potencialidade;

A presença de personagens que são Pessoas com Deficiência nos textos teatrais é necessária e propulsora do estabelecimento da Acessibilidade Cultural promovendo novas epistemologias ao

Teatro enquanto espaço de criação/fruição. E tão importante quanto pesquisar a existência ou não dessas personagens, é analisar como elas são retratadas.

Este ensaio é a possibilidade de problematizar, pela criação e/ou fruição cênicas, esta rede de relações que constituem a Pessoa, em seu sentido geral, em favor do permanente processo de reinvenção humana, assumindo o caráter político do Teatro como a arte do encontro a partir de suas narrativas.

Dramaturgia: Registro do tempo e do discurso

Refletir sobre as questões importantes vigentes em cada época sempre foi foco do fazer teatral. Avançar no tempo, provocar questionamentos e propagar ideias libertárias também. A dramaturgia, que se configura como um estilo literário, é um elemento de relação com o mundo, ocupando um lugar significativo no campo das Artes da Cena por entendermos que esta linguagem apresenta também ser um registro escrito não efêmero que contribui para a compreensão de diversos fatores da vida humana, seja da arte, seja da sociedade.

O Teatro está ligado ao nosso conhecimento sobre nós mesmos, sobre o que nos cerca e como este pode funcionar como instrumento de reflexão do meio. Durante o Mestrado com foco na dramaturgia brasileira, ponderei que esta relação anteriormente citada, é foco presente no trabalho do/da dramaturgo/a, cuja função é criar um texto a partir de ações que instiguem, no receptor, processos de compreensão do seu tempo. A dramaturgia é um elemento capaz de produzir conceitos acerca de identidades e essas relações – existentes no texto teatral – merecem análise para que possamos entender processos narrativos que tenham um caráter não só ficcional em relação a uma memória histórica, mas que também sejam capazes de apresentar processos identitários oriundos dessa potencialidade ficcional.

Trago neste ensaio a reflexão de dramaturgia em seu sentido considerado original e clássico do termo, tal qual explorado por pesquisadores do Teatro como o inglês Patrice Pavis (1999), que em uma de suas obras mais difundidas, o *Dicionário de Teatro*, a define como uma técnica da arte dramática que, a partir de um conjunto de regras, cria caminhos para uma escrita textual e cênica que tem como foco ser encenada e se transformar em um espetáculo. Portanto, é no aspecto do texto enquanto grafia e suporte do registro de ideias que nos focamos.

Na contemporaneidade, temos uma ampliação do conceito de dramaturgia, que não perde seu lugar de ser um texto/roteiro, mas que encontrou outros suportes de registro como por exemplo, o corpo, numa construção de enredo em que a escrita é registrada por imagens e o corpo é um texto. Mas, partindo do processo de registro gráfico de ideias num documento físico que dialoga com seu tempo e se torna um documento histórico de um recorte social mesmo que partindo do ato ficcional, nos concentramos nos textos dramaturgicos e nas dramaturgas e dramaturgos que os criaram para entendermos o contexto em que sua produção foi feita, a materialização e perpetuação de uma visão de mundo que é veiculada e pode ser lida enquanto narrativa que é, para além da sua provável montagem. O texto teatral é um texto literário que estabelece num imaginário social, visões de mundo que distorce, amplia ou suprime a realidade, mas que sempre discorre, mesmo que por escolha do ponto de vista de quem o produz, sobre ela.

Mesmo passando por crises e transformações, essa literatura voltada para o palco, se adequa ao tempo do fazer teatral e seus diferentes movimentos sempre mantendo a interação entre texto e cena. Assim, analisar diferentes formas de escrita do Teatro moderno e contemporâneo brasileiro é não só entender diversos contextos históricos, mas principalmente entender o percurso político dos discursos sociais de um país.

A dramaturga Adélia Carvalho, em sua tese sobre material criativo para o ensino de dramaturgia, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, 2021), nos contextualiza que desde 1970 há vários entendimentos sobre o texto teatral, tendo este, transitado entre textos de contestação, de caráter coletivo, adaptações, criações autorais produzidas por encenadores, mas sem perder a compreensão da escrita para o Teatro e sua função mesmo oportunizando novas formas do seu fazer. Ainda para a pesquisadora, a dramaturgia sofre mudanças, suas fronteiras se alastram, seu espaço e processo de existir são modificados, mas sua essência enquanto uma escrita de si, onde quem escreve parte do diálogo do seu olhar com a visão social do ambiente em que se insere, ainda prevalece.

Estado da Arte das Personagens com Deficiência na Dramaturgia Brasileira

As dramaturgias aqui elencadas não seguirão uma ordem cronológica de sua produção, mas transitam entre o que chamamos de Teatro Moderno e Contemporâneo. Neste momento,

abordarei apenas parte dos textos anteriormente elencados no intuito de iniciar uma aproximação reflexiva com leitoras e leitores sobre a temática.

A peça *Apocalipse 1,11* de Fernando Bonassi faz parte de uma trilogia bíblica montada pelo grupo Teatro da Vertigem (SP). A peça, baseada em passagens bíblicas entrecruzadas com as mazelas sociais brasileiras desfila um rol de pessoas consideradas à margem como prostitutas, travestis, negros, nordestinos em diálogo com espacialidades (de poder?) como prostíbulos, manicômios, igrejas evangélicas, prisões. O texto apresenta a personagem *Talidomida do Brasil*, que é uma mulher cadeirante e que, em suas cenas, tenta propagar a todo momento pontos cruciais da Constituição Brasileira reforçando que a República Federativa do Brasil deve exercer o poder na promoção e manutenção da soberania a todas as pessoas. A personagem a todo momento em que aparece não consegue terminar sua fala, não tem autonomia em sua condução, pois é colocada/tirada de cena por outras personagens chegando a ser hostilizada em público, violentada, deixando a todo momento em que surge e que repete sua mesma fala sobre direitos constitucionais que não quer mais continuar a falar sobre o assunto, não aguenta mais repetir que também é pessoa digna de direitos sociais.

Importante destacar que o nome da personagem refere-se ao medicamento Talidomida indicado somente para tratamento das doenças previstas nos protocolos clínicos e diretrizes terapêuticas do Ministério da Saúde, as quais são: o eritema nodoso hansênico, lúpus eritematoso, úlceras aftoides em pacientes portadores de HIV-Aids, doença do enxerto contra hospedeiro, mieloma múltiplo e síndrome mielodisplásica (Ministério da Saúde, 2023). Muitas mulheres grávidas fizeram uso do medicamento, introduzido em 1950 no Brasil, para combater os sintomas de enjôo gestacional. Mas seu uso, ocasionou o nascimento de bebês com más formações em membros como pernas e braços. Após estudos e constatações, o medicamento fora retirado de circulação, mas voltando a ser inserido no Brasil em 1965 como tratamento das lesões da pele, uma das complicações da hanseníase. Cientistas classificam o acontecimento como a “tragédia da talidomida no Brasil” por entenderem que se trata/tratou de um problema público de regulação de medicamentos considerando que há vítimas deste processo e quais os direitos que elas possuem após o acontecimento.

A presença desta personagem, que com esta contextualização já nasce com a deficiência, nos mostra de um lado a falta de política pública, com ênfase à Saúde e ao Social à PcD's, o

silenciamento imposto a estas pessoas não sendo ouvido seus discursos e a manipulação de seus corpos, não promovendo autonomia, demonstrando que é um corpo que pode ser controlado/movimentado/pesquisado/violentado. A personagem é mais uma dentre as várias presentes no texto e aparece sempre reivindicando fala e é julgada mesmo nunca conseguindo terminar seu discurso que a todo momento, evoca seu direito de existir. A personagem é mais uma representação de pessoas marginalizadas desde a colonização do Brasil, questão esta também abordada pela dramaturgia.

O período de colonização brasileira, imputou a Pessoas Negras e Indígenas escravizadas, um processo de subordinação. Se estas pessoas, além de seus pertencimentos raciais também apresentassem alguma deficiência, passavam a um outro processo: a inexistência.

Nesta linha de raciocínio, em outro contexto, nos encontramos com o texto *Além do Rio* de Agostinho Olavo, texto integrante da obra *Dramas para Negros Prólogo para Brancos* (1961), organizada por Abdias Nascimento, fundador do TEN – Teatro Experimental do Negro em 1944 no Rio de Janeiro.

Conforme já publicado por mim na obra *O Texto do Negro ou O Negro no Texto* (2021) , Abdias Nascimento, analisando a personagem negra em textos nacionais e motivado pela mesma visão do dramaturgo estadunidense Eugene O’Neill no que tange à lacuna de peças com importantes personagens negras, encampa um movimento para um Teatro Negro brasileiro e de dramaturgos no país atentos à questão, promovendo outra contribuição do TEN à história do nosso Teatro: a criação de uma dramaturgia onde o negro não estivesse mais na periferia do texto, sendo agora a parte central da ação, trazendo consigo todos os dilemas e questões de sua identidade e memória, mas não se fixando na relação negro escravo versus negro liberto.

Partindo então da importância do texto e do que está implícito no discurso do mesmo, a referida obra conta com trabalhos de vários autores, procurando com a publicação apresentar peças teatrais em que houvesse personagens complexas e bem construídas para que artistas negros/negras pudessem interpretar. Um dos autores que fazem parte desta coletânea de textos é Nelson Rodrigues com a peça *Anjo Negro*, a qual irei posteriormente irei abordar.

Sobre a peça *Além do Rio*, Adélia Carvalho em sua dissertação de Mestrado (2013) junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (UFMG), nos informa sobre o enredo da peça que a mesma é uma reescritura brasileira do texto grego *Medea* de Eurípedes ambientada no

Brasil Colonial, retratando a estrutura trágica numa perspectiva afro-brasileira, apresentando inclusive a manutenção de nomes da obra original como Creonte e Jasão. Todo o enredo relaciona-se a questão racial, mas enfocaremos a presença de uma personagem de nome *Batista*, chamado de Mudo em todo texto.

Entende-se que a personagem é surda pois se comunica através de gestos, muitas vezes sinalizados como uma possível mímica de uma situação. Sem enredo na trama, *Batista* é considerado alguém sempre a serviço de alguém para algo e, por associação de falas das personagens, vamos entendendo que ele é servidor de *Jasão* e que se gesticula muito, sendo seu corpo como um todo, seu canal comunicador. As rubricas indicam que ele é jocoso, sem posses e mestiço, o que nos leva a vários graus de inferioridade destinadas a personagem que ecoam as imposições sociais estabelecidas durante o processo de colonização brasileira. É considerado um indivíduo tolo para alguns, esperto para outros, mas que faz tudo por dinheiro.

As aparições da personagem na peça estão sempre associadas ao seu uso como servo, como alguém capaz inclusive de fazer ações não lícitas uma vez que, a própria personagem, conforme sua forma de comunicação gestual, estabelece que fará o que lhe é pedido se obtiver retorno financeiro.

A peça demonstra o entendimento de que uma pessoa surda não fala, embora, muitas vezes, alguns trechos insinuam que *Batista*, finge sua Deficiência, o que reforça a ideia de que Deficiência é incapacidade, é não possibilidade de realização de atividades ou produção de conhecimento. A real é que a personagem ecoa sua não inserção social, o descrédito atrelado à Pessoa com Deficiência e sua necessidade de sobrevivência por falta de um emprego fixo e digno. *Batista* também é a personagem engraçada, que promove estripulias e dança e faz a alegria dos momentos de confraternização com sua gesticulação, nos remetendo a um percurso histórico da imagem das Pessoas como Deficiência, usadas como entretenimento nos salões da Monarquia ou nos *Freak Shows* que povoou em muito a América do Norte.

A todo momento ele não é referido pelo seu nome. Só conhecemos sua identificação praticamente pela descrição da personagem no texto. Mudo e Mudinho são as denominações que a personagem recebe e como é identificada reforçando a todo momento entre as personagens, e conseqüentemente para o leitor/público, a abordagem pejorativa de que a Pessoa não é vista, sendo apenas ressaltada sua Deficiência. *Batista* é uma personagem sem destino, sem história, que pode muito bem passar despercebida num primeiro olhar, mas, suas poucas aparições, atreladas

a momentos importantes do contexto dramático, ecoam a interseccionalidade de corpos considerados à margem: além de negro, *Batista* “não fala”, ou seja, é surdo. E por fazer tudo por dinheiro, o que se demonstra fortemente como uma ação pessoal de inclusão social e principalmente de sobrevivência, lhe confere muitas vezes participar de situações de risco e como tal de desconfiança pois ninguém, na trama, acredita em quem não fala.

A abordagem da Deficiência nesta dramaturgia fica aquém da discussão racial, foco maior da peça. Mas ela reflete, o que Lilia Ferreira Lobo (2008) em sua obra *Os infames da história* diz sobre as pessoas pobres, escravizadas e com deficiência no Brasil: vidas não consideradas relevantes, sem importância histórica, vigiadas e punidas. E a ampliação do preconceito quanto a intersecção de camadas: *Batista* é negro e Pessoa com Deficiência.

A abordagem racial em consonância com a Deficiência, encontra em outra dramaturgia, presente também na obra organizada por Abdias Nascimento, um ápice. Um dos autores que fazem parte desta coletânea de textos é Nelson Rodrigues com a peça *Anjo Negro*.

Conforme também já registrado por mim em outras publicações, Nelson marca o momento de fundação do moderno Teatro brasileiro ao realizar, em sua dramaturgia, um mergulho nas relações humanas, no inconsciente humano. Escrita em 1946, a peça *Anjo Negro* integra a obra editada por Abdias pelo motivo racial que fundamenta a construção do texto e que norteia o mesmo, sendo que o protagonista negro, constitui uma personagem complexa, um indivíduo trágico angustiado e não um tipo ou um estereótipo. A dicotomia branco e negro, bem e mal, é diluída nesta peça na oposição entre as personagens e na relação que elas constituem entre si, desconstruindo os signos negro e branco. A proposta de cenário, figurino e luz traz o significado ampliado destes signos e suas relações com o espectador. A peça apresenta em vários momentos o negro em situações que relembram um passado histórico, mas se apresenta como um importante instrumento de análise do deslocamento da personagem negra no texto dramático ao longo do tempo, por principalmente apresentar como protagonista um negro com um papel denso, sendo uma personagem protagonista para a projeção do ator negro, mesmo com toda a discussão que este texto suscita no que tange o racismo.

Reverendo como esta dramaturgia pensou as PcD, encontramos a presença da deficiência visual na obra *Anjo Negro* (1946) em que *Ismael* (homem negro), protagonista da história, cega seu irmão de criação, *Elias* (homem branco), reforçando um conflito em que o racismo, imposto

pela sociedade, utiliza a Deficiência como uma ação de punição e única saída para a resolução de um conflito estrutural.

Na obra, a descrição de *Elias* na rubrica o coloca como um andarilho e maltrapilho sendo a todo momento, enfatizada sua questão de Pessoa com Deficiência visual, levando inclusive a questionamentos pelas demais personagens de como o mesmo consegue se deslocar ou ter percepções de situações e espaços, mesmo sendo cego. *Elias* é irmão de criação de *Ismael*, que vai morar com o mesmo e sua mãe, após o falecimento de seu pai, também homem branco. *Elias* é fruto de um relacionamento interracial e esta é a camada primeira que se apresenta para que *Ismael*, vítima de um racismo introjetado e imposto, cegue o meio irmão, ainda criança, trocando os remédios que o mesmo utilizava para curar uma enfermidade. *Elias* não verá o mundo e não colocará *Ismael*, de frente constantemente ao espelho do racismo estrutural, pautado, entre tantos pontos, na tonalidade da pele.

Elias, depois de anos, vai em busca do reencontro com *Ismael*, após falecimento de sua mãe, mãe esta renegada pelo filho negro. No confronto deste encontro temos, entre tantas revelações e reviravoltas, típico do texto trágico, o encontro de *Elias* com *Virgínia*, mulher branca casada com *Ismael*, cujo relacionamento é fruto de um estupro orquestrado pela própria tia da personagem, como punição por esta ter se relacionado com o noivo de uma de suas filhas que permaneceram virgem por toda a vida. *Virgínia* reproduz toda a violência da branquitude para com a população negra potencializada no assassinato de seus próprios filhos, recém-nascidos, com *Ismael*, todos negros. *Virgínia* e *Ismael* vivem presos numa grande residência de muros altos que pode ser entendida como um mausoléu onde só vêem o que ali está e nada além dos muros de forma que a luz solar não é algo presente.

Embora a intenção de Nelson, com a dicotomia de tons (claro/escuro, preto/branco) seja reforçar a dicotomia racial e os conflitos estabelecidos a partir desta, entendemos como esta escolha dramaturgica também reflete o ato de ver e não ver, de que a cegueira é um problema, é um apagamento de possibilidades. E é esta camada que evidenciamos nesta tragédia que, a princípio, é uma temática paralela aos episódios trágicos e que reforça a ideia de que a Deficiência é um castigo, principalmente quando esta passa a fazer parte da vida da pessoa.

Elias acaba se relacionando com *Virgínia* que celebra o encontro de se relacionar

finalmente com um homem branco e que não vê ou seja: não vê o tempo do amadurecimento em seu corpo de mulher, não vê as marcas de sofrimento em seu existir. *Virgínia* ainda potencializa algo perpetuado como a pureza da PcD por ser alguém que não possui sexualidade pois é um ser não desejado, virgem. Então, transar com *Elias* é se tornar pura e como tal, gerar uma criança branca que, conseqüentemente, será uma afronta a *Ismael* e que não será morta pela mãe. Todos estes fatos são permeados por falas racistas que “justificam” a ação das personagens mas abordam camadas intensas do preconceito para com as Pessoas com Deficiência.

Elias pode ser entendido ainda como um Tirésias, o famoso profeta de Tebas, personagem presente das tragédias gregas que ao chegar revela segredos, anuncia o futuro e que ficou cego por isso. A personagem, mesmo sem enxergar, faz com que todas as personagens vejam o que estava escondido no passado das mesmas e o que o futuro aguarda a partir disso. Não é em vão que, após descoberta da triação de *Virgínia* com o mesmo, *Ismael* o mata com um tiro no rosto. Relembro que, durante todas as cenas em que *Elias* está presente, há uma profusão de ações contra o mesmo potencializada por sua condição de não enxergar ignorando seus outros canais do sentido e como tal, de absorção de conhecimento e percepção espacial.

Numa mirada trágica, *Virgínia* gera uma filha branca que é amada por *Ismael* de uma forma ambígua, ora como filha, ora como mulher mas que também perde a visão após *Ismael* pingar ácido em seus olhos, numa tentativa de fazer com que a mesma nunca saiba que ele é negro. Aqui, Nelson explora a Deficiência adquirida como um processo de salvação para *Ismael*, uma vez que a personagem finalmente receberá a aprovação, o amor e o respeito de uma mulher branca, cega, em paralelo ao seu apagamento identitário.

As reviravoltas intensas do texto reforçam sua estrutura trágica tendo como mote central o racismo estrutural potencializado em estereótipos e arquétipos sociais projetados por um imaginário social colonizador.

Entretanto, o que procuro aqui refletir é esta camada da presença da Deficiência visual neste texto que demonstra ora punição, ora redenção mas nunca respeito, inclusão e diversidade. Refletir este texto, potencializando a questão da visualidade interseccionando racismo e deficiência nos traz um aprofundamento das relações sociais impostas a grupos que, mesmo em

porcentagem numérica significativa, é minoritário representativamente nos espaços sociais a nível de fala, sendo alvo constante de silenciamento e principalmente, apagamento, no sentido amplo dessa palavra.

A presença de *Anjo Negro* na antologia produzida por Abdias, teve a intenção de contar com a presença de um dramaturgo considerado importante, principalmente à época, mesmo sendo branco, na busca de que, a questão racial precisa ser discutida e refletida por todas e todos.

Alberto Guzik no capítulo sobre a dramaturgia moderna no livro *História do Teatro Brasileiro* Volume 2 (2013), sob direção de João Roberto Faria, considera Nelson Rodrigues o autor que mais desenhou no Brasil, um retrato da condição humana, em específico a condição humana carioca. Para o pesquisador, o dramaturgo mostrou as camadas da sociedade que, dentro do seio familiar, revela seus crimes, ambiguidades, preconceitos e desejos de toda espécie. Este é o maior foco de análise da sua obra e que vai ao encontro da defesa de sua presença na obra *Drama para Negros e Prólogo para Brancos*. Nelson então, segundo pesquisadores de sua obra, desnuda e escancara a humanidade colocando em cena “a vida como ela é”.

Se seguirmos essa lógica, vamos conceber como também de forma estrutural a presença da Deficiência na peça *Anjo Negro*, utilizada principalmente como ação de reforço ao racismo estrutural mas sem atenção a sua especificidade com e para além da temática.

Talvez por este viés em retratar a vida e seus complexo processo que Nelson seja um dos autores que mais apresenta Pessoas com Deficiência em suas obras. Localizamos outras personagens com esta identidade ainda nos seguintes textos:

- A mulher sem pecado
- Senhora dos afogados
- Perdoa-me por me traíres
- A falecida
- Álbum de família

Mas a análise destes textos ainda encontrarão outros momentos de socialização da

reflexão até mesmo para entendermos o autor como um parâmetro temporal e comparativo sobre as PcD's.

Deficiência em Cena: A questão na contemporaneidade

Na atualidade, nos deparamos com outros registros dramatúrgicos em que não só temos espetáculos acessibilizados em cena com recursos de tecnologias assistivas mas a presença de atrizes e atores com Deficiência, atuando ainda como criadoras/es de suas próprias dramaturgias nos levando inclusive a pensar que a questão autobiográfica nessas/dessas narrativas, é algo recorrente. O que faz com que ainda pensemos sobre a presença de PcD's no texto teatral: sua presença na contemporaneidade ainda é difusa, inexistente ou presente apenas em dramaturgias escritas/produzidas por PcD's?

Mudar as nossas lentes de visão de realidade é trazer realidades outras para nossas produções e criações buscando perspectivas inclusivas a partir do lugar que estamos, que habitamos e que somos.

O Teatro é lugar da imagem uma vez que o texto é imagem. A ficção tem a possibilidade de recriar a temporalidade e recontar histórias. Na dramaturgia, a Deficiência tem que ser vista como epistemologia que propõe outras imagens produzindo imagens críticas de nós mesmos.

O Texto dramático é um documento histórico e deve ser visto como um lugar crítico a partir das cenas e estéticas que produz, num movimento constante de crítica a nós mesmos.

Atravessamentos conceituais:

BONASSI, Fernando. Apocalipse 1,11. Em NESTROVSKI, Arthur (org). **Trilogia bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002.

CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva Carvalho. **Teatro Negro: uma poética das encruzilhadas**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Letras. Belo Horizonte: 135 p., 2013.

CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva Carvalho. **Casas dramatúrgicas: material criativo para ensino de dramaturgia**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais – Escola de Belas Artes. Belo Horizonte: 239 p., 2021.

FARIA, João Roberto. (Dir.). **História do Teatro Brasileiro volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc, 2013.

LOBO, Lilia Ferreira. **Os infames da história: pobres, escravos e deficientes no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2008

NASCIMENTO, Abdias. (org.). **Dramas para Negros e Prólogo para Brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

OLAVO, Agostinho. Além do rio. In: NASCIMENTO, Abdias do. **Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: TEN, 1961.

PAULA, Emerson de; FONSECA, José Flávio Gonçalves da Fonseca (Orgs.). **Acessibilidade Cultural no Amapá**. Vol. 1. São Paulo: e-Manuscrito, 2021.

PAULA, Emerson de; FONSECA, José Flávio Gonçalves da Fonseca; PELAES, Márcia (Orgs.). **Acessibilidade Cultural no Amapá**. Vol. 2. São Paulo: e-Manuscrito, 2022.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Perspectiva, 1999.

PAULA, Emerson de. **O Texto do Negro ou o Negro no Texto**. Rio Branco: Stricto Sensu Editora, 2021. Disponível em: O-TEXTO-DO-NEGRO-OU-O-NEGRO-NO-TEXTO.pdf (sseditora.com.br)

RODRIGUES, Nelson. Anjo Negro. In: NASCIMENTO, Abdias do. **Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: TEN, 1961.

<https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/saude-de-a-a-z/h/hanseniose/talidomida>

Artigo submetido em 10/12/2023, e aceito em 31/01/2024.

PERCURSOS ACESSÍVEIS: Reflexões sobre o impacto das legislações e iniciativas de acessibilidade para a presença das pessoas com deficiência em cena no século XXI.

ACCESSIBLE PATHS: Reflections on the impact of legislation and accessibility initiatives on the presence of people with disabilities on stage in the 21st century.

Mônica Gaspar

monicafgo@gmail.com

Universidade de Brasília – UnB

Resumo:

O presente artigo aborda algumas dramaturgias, grupos e espetáculos teatrais que contemplam pessoas com deficiências entre seus personagens ou elencos visando observar possíveis impactos das legislações e das iniciativas de acessibilidade adotadas no século XXI como uma das alavancas para uma representatividade mais ampla nas artes da cena desse grupo social. Além das fontes governamentais sobre as legislações, as principais referências incluem pesquisas, reportagens e depoimentos acerca dos grupos e espetáculos aqui evidenciados.

Palavras-chave: Pessoas com deficiência, legislação, acessibilidade.

Abstract:

This article addresses some dramaturgies, groups, and theatrical performances that include people with disabilities among their characters or casts aiming to observe possible impacts of legislation and accessibility initiatives adopted in the 21st century as one of the levers for broader representation in the performing arts of this social group. In addition to government sources on legislation, the main references include research, reports, and testimonials about the groups and performances highlighted here.

Keywords: People with disabilities, legislation, accessibility.

O século XXI apresenta pujantes ações em prol do reconhecimento dos direitos das pessoas com deficiência em diversas áreas da convivência social, econômica, educacional e cultural. Tal reconhecimento foi motivado por um movimento global que busca promover a igualdade, a inclusão e o respeito pelos direitos humanos de todas as pessoas. Para tanto, há legislações internacionais, como a *Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência das Nações Unidas* (2006), que defende a plena participação e igualdade de oportunidades para as pessoas com deficiência, refletindo um esforço conjunto de países ao estabelecer uma série de princípios fundamentais, incluindo igualdade perante a lei, não discriminação, participação efetiva na sociedade, respeito

pela diferença e dignidade, entre outros. A Convenção também reconhece a importância da acessibilidade em diversas áreas, como transporte, informação e comunicação, bem como o direito das pessoas com deficiência de viver de forma autônoma e de participar plenamente na vida cultural, esportiva, política e social.

O Brasil ratificou a Convenção em 2008, promulgou-a pelo Decreto Legislativo nº 186, de 9 de julho de 2008, incorporada à legislação brasileira pelo Decreto nº 6.949, de 25 de agosto de 2009 que se consolidou na *Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência* (LBI) (13.146/2015) também conhecida como *Estatuto da Pessoa com Deficiência*, que é uma das principais legislações que protegem esses direitos.

Em seu artigo 43, a LBI determina que o poder público promova a participação da pessoa com deficiência em atividades artísticas, intelectuais, culturais, esportivas e recreativas, com vistas ao seu protagonismo e para tanto deve incentivar a provisão de instrução, de treinamento e de recursos adequados, em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, além de assegurar acessibilidade nos locais de eventos e nos serviços prestados por pessoa ou entidade envolvida na organização das atividades de que trata este artigo, bem como assegurar a participação da pessoa com deficiência em jogos e atividades recreativas, esportivas, de lazer, culturais e artísticas, inclusive no sistema escolar, em igualdade de condições com as demais pessoas.

Segundo dados do Portal de Acessibilidade da Câmara Federal (2022), podemos citar algumas legislações nacionais importantes neste tema:

- Língua Brasileira de Sinais, Libras, Lei nº 10.436/2002, regulamentada pelo Decreto nº 5.626/2005, sendo, então, reconhecida como Língua. (BRASIL, 2002; 2005). No seu artigo 3º, parágrafos 1 e 2, determina a implantação obrigatória da disciplina de Libras nas licenciaturas de todas as instituições de Ensino Superior no Brasil, com prazo de implantação máximo de dez anos.

- Lei da Regulamentação da profissão de Tradutor e Intérprete da Língua Brasileira de Sinais: Lei nº 12.319, de 2010 (inclusas a alteração e a revogação parcial da Lei nº 14.704, de 2023).

- Lei de Cotas de Ingresso nas Universidades: Lei nº 12.711, de 2012 e Decreto nº 7.824, de 2012.

- Política Nacional de Proteção dos Direitos da Pessoa com Transtorno do Espectro Autista (Lei Berenice Piana): Lei nº 12.764, de 2012 e Decreto nº 8.368, de 2014.

Além de editais de financiamentos à cultura em todos Brasil (FAC-DF, Lei Paulo Gustavo, Petrobrás, por exemplo) que reservam vagas para que pessoas com deficiência inscrevam seus projetos, conforme o artigo 37, VIII, da Constituição Federal, da Lei nº 13.146/2015 e do Decreto nº 9.508/2018, além de exigirem iniciativas que garantam acessibilidade comunicacional dos espetáculos, tais como: – Libras, audiodescrição, legendagem; acessibilidade arquitetônica – rampas, elevadores e banheiros adaptados, calçadas com piso tátil; dentre outras ações de acessibilidade, como necessárias para a aprovação dos projetos e recebimento dos recursos.

A partir de 2021, o edital do FAC-DF, ainda tem, entre seus quesitos, a “contratação e inclusão da força de trabalho de Pessoas com Deficiência para atuar na produção e execução do projeto.” (Edital de chamamento público nº 6/2021 FAC Brasília multicultural p.10), ou seja, acessibilidade não apenas para público, mas também para quem trabalha com a cultura.

Tais legislações e iniciativas, entre outras, aconteceram decorrentes da organização das pessoas com deficiência e, diante delas, este artigo pretende apresentar alguns grupos, dramaturgias e montagens que contemplem pessoas com deficiências em seus elencos e possíveis reflexos das ações em prol das pessoas com deficiência como uma das alavancas para uma maior representatividade desse grupo social em cena. Salienta-se que não se pretende aqui análise mais aprofundada nem dos grupos e nem dos espetáculos mencionados, e sim, levantar o questionamento sobre a importância das novas legislações e iniciativas para a presença cênica das pessoas com deficiência nestas primeiras décadas deste século.

Estudos relacionados à representatividade têm encontrado eco em diversas instâncias sociais, a exemplo do que aponta Conrado Dess:

[...] chamamos de representatividade a operação que torna um representante, por exemplo, um ator negro, capaz de representar a população negra, ou parte dela, em um espetáculo. Nesse caso, observa-se que essa operação tem fundo sincronicamente estético e político. Primeiramente, identifica-se nesse ator as características comuns dessa coletividade e, depois, enxerga-se nele a legitimidade para falar por esse grupo, ou seja, para ali os representar. (DESS, 2022, p. 8/9).

Como vimos, a abordagem de Dess (2022) não se refere às pessoas com deficiência, mas oferece um direcionamento para o caminho deste artigo, ou seja, sabe-se que a presença de um ator/atriz com deficiência em cena certamente não cobre o arco de possibilidades da representatividade, uma vez que cada indivíduo apresenta características que o singularizam. Ainda

assim, defende-se aqui a legitimidade de um ator/atriz com deficiência representar a sua coletividade em contraste com um ator/atriz sem deficiência fazê-lo. De acordo com Dess:

O teatro contemporâneo tem se caracterizado, justamente, por possibilitar que o artista atue simultaneamente nos campos da produção e da reprodução, tornando-se um ator/performer/representante que navega pela representação dramática, como quando falamos de personagens ou fábulas; pela representação estética, quando falamos de imagens ou de ação; ou pela representação política, quando ele resolve denunciar mazelas sociais, propor situações ou abordar as complexidades do sujeito contemporâneo a partir de suas vivências. Estamos, desse modo, diante de um modelo cênico no qual a representatividade passa a ser mais ou menos compatível, dependendo do tipo de representação que se propõe. (DESS, 2022, p. 15).

Corroboro com o pensamento de que o lugar do texto teatral sofreu profunda alteração no teatro contemporâneo nos últimos dois séculos. O teatro, a partir do século XX, concebe um espetáculo no qual o texto, quando existe, pode ser apenas um dos elementos da encenação, ou “uma nova era – ou área (difícil de delimitar) – a de um teatro “pós-dramático” no qual não haveria mais anterioridade do drama, em que o palco seria primordial e o texto não passaria de “um elemento entre outros” (SARRAZAC, 2012, p, 56), desse modo, o teatro ou a dança tendem a apresentar um espetáculo que se contagia por diversas poéticas que não se limitam a quebrar ou não a “quarta parede”, mas destituir tanto a primazia da voz inequívoca do autor, quanto tempos, espaços, corpos e movimentos pré-determinados.

O contágio cênico, seria o “procedimento de trabalho ou criação em que o indivíduo não tem a necessidade de dissimular suas peculiaridades e nem se fazer outro.” (TONEZZI, 2011, p. 5) participando da cena, não tendo suas singularidades ridicularizadas ou escondidas, mas os corpos diferenciados e seus gestos singulares são integrantes da estética que ali se pretende.

A busca da representatividade pelas minorias perpassa séculos. Hoje em dia não é mais admissível apresentar um trabalho artístico com *blackface*, ou seja, pessoas brancas representando ou sendo caracterizadas como se negras fossem. O modelo pós-social da deficiência almeja, entre tantos desafios, a redução da *cripface*, termo que estabelece um paralelismo com o *blackface*, mas se referindo à apresentação em cena de pessoas com deficiência representadas por pessoas sem deficiência.

Não nos foi possível localizar pesquisas que se debrucem especificamente sobre estudar como se dá a presença da pessoa com deficiência na dramaturgia brasileira, no entanto em alguns dos principais dramaturgos brasileiros do século XX (Hilda Hilst, Augusto Boal, Oduvaldo Viana Filho, Dias Gomes) há um quase completo apagamento das pessoas com deficiência entre os seus

personagens. Plínio Marcos e Nelson Rodrigues apresentam personagens com comportamentos condizentes com o que se conhece popularmente como loucura, tema este estudado academicamente por pesquisadores desses dramaturgos. Ainda em Nelson Rodrigues, podemos encontrar personagens relevantes como em *A mulher sem pecado* (1941), no qual o personagem Olegário (protagonista) se passa por parálítico ou em *Anjo negro* (1946), os personagens Elias e Ana Maria são, ou se tornam, cegos.

Diante dessa realidade, inferimos que as poucas menções na dramaturgia brasileira no século XX decorram da invisibilização da presença da pessoa com deficiência em espaços públicos durante séculos, contudo tamanho apagamento vem mudando progressiva e substancialmente no século XXI, quando é possível encontrarmos em sites de busca acadêmica (CAPES, SCIELO, GOOGLE acadêmico, entre outros) uma profusão de pesquisas em artes cênicas que enfatizam representatividade e protagonismo das pessoas com deficiência nas artes cênicas.

Ao tomarmos a representatividade como um ato político no sentido de questionar espetáculos que contemplem personagens com deficiência interpretados por pessoas sem deficiência, enfatiza-se, como atitude crítica, registrar e divulgar as soluções adotadas por diretores ou encenadores, no sentido de observar como operam os elementos de cena e as interpretações quando grupos e espetáculos contam com pessoas com deficiências em seus elencos. Pensando alguns grupos teatrais brasileiros que se apropriam de algo como o “contágio cênico” (TONEZZI, 2011) para compor seus espetáculos com pessoas com corpos diversos e comportamentos diferenciados, ressaltamos aqui três grupos que labutam por mais de uma década de trabalho neste campo.

A Cia Ueinz, fundada em 1997, pelo encenador teatral brasileiro Renato Cohen, falecido em 2003 e o filósofo húngaro (que vive no Brasil desde criança) Peter Pál Pelbart, ainda dirigente da Ueinz. A companhia é composta por pacientes e usuários de serviços de saúde mental, terapeutas e pessoas ligadas ao teatro de São Paulo. Nos primeiros anos, o grupo realizou três diferentes espetáculos com mais de 100 apresentações no Brasil e no exterior. Em 2002, o coletivo desvinculou-se do contexto hospitalar e manteve-se criando espetáculos, não de forma constante, mas ainda hoje a companhia continua a se apresentar com diferentes direções, terapeutas e demais integrantes. Numa interseção entre saúde e arte, em reportagem publicada pelo Ministério da Saúde, Pelbart comenta sobre o texto *Esquizocenia*, encenado em 2022, em SP:

o que está em cena é uma maneira de perceber, de sentir, de vestir-se, de mover-se, de falar, de pensar, mas também uma maneira de representar sem representar, de associar dissociando, de viver e de morrer, de estar no palco e sentir-se em casa simultaneamente. (PELBART, 2022, s/p).

Outro exemplo, é o Roda Viva Cia de dança (RN), foi criado em 1995 e que inclui em seu elenco várias pessoas que apresentam diversidade de corpos e comportamentos. Coordenado nos primeiros anos pelos professores da UFRN Ricardo Lins (fisioterapia), Henrique Amoedo e Edson Claro, pelas artes/dança e, a partir de 2010, renomeado de Giradança, o grupo apresentou, local, nacional e internacionalmente, para além de uma dezena de espetáculos até 2020. Em 2023, o grupo percorreu alguns estados brasileiros com o espetáculo “Graça – uma economia da encarnação”, no qual três bailarinas apresentam-se dançando seus corpos e, segundo Alexandre Américo, é um marco para a Giradança, pois “avança no seu pensamento poético e político”. (AMÉRICO, 2023, s/p). O espetáculo foi apresentado com tecnologias assistivas como libras e audiodescrição, em espaços que dispunham de acessibilidade arquitetônica e foi contemplado pelo Prêmio Rumos Itaú Cultural em 2022.

O Projeto PÉS (DF), teatro-dança com pessoas com e sem deficiência, criado e dirigido por Rafael Tursi, há doze anos como projeto de extensão da UnB, aberto à comunidade. O PÉS iniciou-se como pesquisa acadêmica de seu criador para com o tempo e com o interesse da comunidade foi se transformando de um projeto de pesquisa para um grupo teatral. Nesses doze anos ininterruptos, o PÉS apresentou quatro espetáculos. O coletivo, em 2024, conta com cerca de 20 dançantes, a metade delas com alguma deficiência físicas, neurodivergências ou sensoriais e, segundo o site do projeto não se pretende o virtuosismo, mas “corpos dançarinos que bailem e valem sobre palcos e salões, mas, sim, corpos que saibam se mover e gerar movimentos que, sozinhos ou em grupo, sejam, por si só, movimentos expressivos artisticamente.” (<https://www.projetopes.com/quem-somos>). Desde 2022, o PÉS conta com recursos do FAC-DF para algumas de suas atividades, inclusive ajudas de custo para manutenção do grupo e os espetáculos contam com libras e audiodescrição em apresentações individuais ou alguns dias contemplam tais recursos durante temporadas.

Estes grupos mistos, pois contemplam em seus elencos pessoas com e sem deficiência, trabalham em busca de ampliar a percepção, inicialmente de cada um de seus integrantes sobre seus corpos, do convívio em grupo por pessoas que muitas vezes não tiveram essa oportunidade,

além de propor ao público e, conseqüentemente, à sociedade, uma nova atitude frente à presença de personagens com deficiência em cena ao apresentarem as soluções éticas, estéticas e de representatividade adotadas durante as montagens.

Para observar algumas dramaturgias e montagens que contemplem em seus elencos pessoas com deficiência, dividiremos tais trabalhos em duas categorias, sendo a primeira, alguns exemplos que têm a pessoa com deficiência como seu personagem principal, com a trama girando em torno dele, e a segunda, considerando exemplos que contenham personagens com deficiência, mas cujo dramaturgo não tenha envolvimento direto com a causa.

No primeiro caso, temos, por exemplo, *O filho eterno* (2007), de Cristóvão Tezza, ganhador de inúmeros prêmios nacionais e internacionais. Segundo pesquisa, intitulada “Diálogos sobre dramaturgia: uma leitura de *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza”, desenvolvida por Marilene Danadoni e Luiz Fernando Santos e voltada para a análise do romance, embora não fazendo referência à montagem, a obra “evidencia a presença da teatralidade, enquanto especificidade do gênero dramático como elemento híbrido que ocupa a margem do todo narrativo da prosa do escritor” (DONADANI e SANTOS, 2021, resumo). A obra foi adaptada para o teatro em 2011, em forma de monólogo. Segundo Daniel Herz, diretor do espetáculo; “essa ideia de aceitar e amar a diferença foge da dimensão narcísica de querer que o outro seja nosso espelho e abre espaço para a universalidade” (HEINZ, 2019, s/p). A adaptação teatral ficou a cargo de Bruno Lara Rezende e a montagem, apresentada no Brasil e no exterior, completou a marca de 300 apresentações em 2019, com muitas premiações. Pensando a representatividade da pessoa com deficiência, em que pese o tema seja os temores de um pai que tem um filho com Síndrome de Down, tanto no texto quanto na encenação, a presença do rapaz se dá por intermédio do olhar desse pai, que nos oferece as suas reflexões sobre a vida social, familiar, pessoal desse *filho eterno*, sem que a sua própria voz seja ouvida tanto no livro quanto na montagem.

Abordagem que traz a pessoa com deficiência em primeiro plano transcorre em “Ícaro” (2016), texto escrito especificamente para o teatro por Luciano Mallman, e interpretado por ele mesmo, ator que se tornou cadeirante durante um treino de acrobacia em 2004. A montagem contém depoimentos ficcionais sobre a trajetória do próprio ator e de outras pessoas cadeirantes “sobre temas que são comuns a todos: relacionamentos humanos, gravidez, resiliência, limitações de cada um.” (MALLMAN, 2019, s/p). O monólogo foi vencedor do Prêmio Açorianos de melhor

dramaturgia em 2017, e percorreu o Brasil durante cinco anos, com montagens e leituras dramáticas do texto com ou sem a presença do ator-dramaturgo. Diferentemente de “O filho eterno”, nesse caso, a representatividade da pessoa com deficiência é cabal tanto no texto como na montagem.

Outro espetáculo que consta desta categoria, ou seja, espetáculos com pessoas com deficiência protagonizando cenas que se referem à sua trajetória, é “Somos como somos e não cromossomos”¹, espetáculo patrocinado pelo Fundo de Apoio à Cultura do DF. Pretendo detalhar um pouco mais sobre este trabalho, considerando que o acompanhei desde a sua criação, até a apresentação e os desdobramentos. “Somos” foi apresentado de forma on-line em 2021 e é protagonizado por Lucio Piantino, artista plástico e cênico com Síndrome de Down e dirigido por esta pesquisadora.

O texto foi concebido por Lurdinha Danezy, também artista plástica e ativista das questões relativas aos direitos das pessoas com deficiência, a partir de depoimentos do Lucio sobre a própria vida como artista e como membro da comunidade, sobre seus desejos profissionais e pessoais e sobre a descoberta da sexualidade. Lucio interpreta quatro personagens em quatro esquetes distintas, sendo três em monólogo e uma na qual ele conversa e dança com outros dois atores. O espetáculo começa com o Lucio, um rapaz adulto, branco, corpulento, vestido com uma camisa de mangas compridas com listras brancas e pretas, calças jeans, um avental com marcas de tintas e uma boina marrom, pintando um quadro no palco, diante da plateia que ouve uma carta na qual a mãe descreve suas apreensões quando descobriu que o recém-nascido tinha Síndrome de Down, as principais dificuldades e conquistas até os 13 anos de Lucio. Na peça, em 2021, Lucio contava com 26 anos.

O primeiro personagem é o ‘Artista’. Ao terminar o quadro, Lucio senta-se de frente para a plateia e fala de suas experiências na arte. Para compor esse personagem, durante os longos meses de ensaios e, com a autorização da dramaturga, tivemos a possibilidade de adaptar o texto original tanto para as possibilidades expressivas quanto para as predileções linguísticas do ator facilitando assim a sua acolhida do texto. Para a composição do segundo personagem o ‘BBoy’ é preciso que

¹ O espetáculo pode ser assistido em:

https://www.youtube.com/watch?v=tiHsNSXaTpc&ab_channel=LucioPiantinoeCiaDiversosDias –

Acesso em 22.04.2024

se saiba que Lucio dança, não profissionalmente, vários estilos, além de tocar alguns instrumentos de percussão e essas são atividades cotidianas que lhes dão muito prazer, então, contratou-se um coreógrafo e um percussionista para que desenvolvessem junto com o ator aquele personagem. Neste momento, o cenário é o palco com uma cesta de basquete e Lucio está vestido com roupas de *street dance*. Ouve-se uma conversa telefônica chamando a atenção do público sobre pessoas com deficiência e suas dificuldades na locomoção pelas ruas. De repente o palco se transforma em um grande espaço de dança, com luzes estroboscópicas e som alto, bolas girando.

O terceiro personagem é o ‘Deputado’. Lucio, aqui em Brasília, várias vezes foi convidado para comparecer tanto na Câmara Legislativa quanto na Federal, por ocasião das lutas para o empoderamento das pessoas com Síndrome de Down. Talvez por esse motivo, o rapaz queira ser deputado. Então, a dramaturga criou um candidato a deputado em campanha. Com os ensaios, optamos por criar um ambiente mais intimista, então, o futuro deputado aparece em cena em seu quarto, com um roupão e uma touca e está ensaiando um discurso. Ele vai, volta, escreve um pouco e constrói o que pretende falar diante do futuro eleitor e a plateia observa essa intimidade do personagem.

A quarta personagem é ‘Ursula Up’, uma *drag queen*. Lucio é um adulto e vive a sua sexualidade assim como todas as pessoas. Resolvemos, então, aliar a dança que ele tanto gosta com uma provocação para a plateia. Com seu macacão preto com *corselet* vinho, peruca loira estilo *Marilyn Monroe*, colares, anéis e uma maquiagem de *drag* bem acentuada, Úrsula Up literalmente, sai de um armário cor-de-rosa e dança um *pot-pourri* de músicas do universo *drag*. E nesse clima de alegria e uma certa subversão, o espetáculo termina. Em 2023, Ursula UP renasce como uma das protagonistas do espetáculo *Conversa de Drags*, também dirigido por esta pesquisadora.

Sobre a outra categoria de textos dramáticos/montagens que iremos analisar, o foco recairá em obras compostas por dramaturgos que não sejam ou tenham (ao que se saiba) relação direta com pessoas com deficiência, interessando-nos, ainda, o autor cujo texto não seja especificamente sobre essa temática, além das dramaturgias já mencionadas de Nelson Rodrigues e Plínio Marcos, salientamos a pesquisa do ator Alexandre Lino (não cego), que se aliou a dramaturgos que exploravam ou queriam explorar a temática da cegueira. Em 2016, o espetáculo “Volúpia da cegueira” (2016), composto especialmente por Daniel Porto para essa montagem, com quatro atores, sendo dois deles efetivamente cegos, o que nos possibilita analisar a convivência cênica

entre atores com e sem deficiência, o que faz parte das conquistas recentes “ampliando com isso a zona que sua condição lhe permite transitar, naturalmente diversa daquela em geral ocupada por um ator comum” (TONEZZI, 2011, p. 96). A dramaturgia de “Volúpia da Cegueira” descortina um tema sensível, que é a sexualidade das pessoas com deficiência. Sobre o espetáculo o diretor deu o seguinte depoimento: “Apesar de poética, a peça também tem um caráter documental forte, que está presente em todos os meus trabalhos. A ideia é tentar mostrar que quando estamos falando de sexo, pelo menos nesse campo, ser cego ou vidente não faz diferença” (LINO, 2016, s/p).

Um outro exemplo que mostra como há muito ainda a caminhar para que as pessoas com deficiência exerçam na arte seus diferentes papéis com as suas representatividades é a montagem binacional Portugal – Espanha (Catalunha), do premiado livro “Ensaio sobre a cegueira” (1995), de José Saramago, que estreou em junho/2022. A montagem conta com quatorze atores/atrizes das duas nacionalidades, porém, tanto nessa adaptação quanto em outra realizada, em 2004, também em Portugal, pelo grupo teatral “O Bando”, não há nenhum ator cego ou com deficiência visual severa, ainda que, no texto de Saramago, como se sabe, com exceção de uma personagem, todos os outros já são ou se tornam cegos no decorrer da história. Em entrevista com Nuno Cardoso, o diretor artístico do projeto de 2022 declarou:

A cegueira de que ele [José Saramago] nos fala é a cegueira da razão, a cegueira das pessoas que não enxergam, mas se veem, que não reparam, mas que se aprimoram perante o espelho para saírem bonitas à rua, e daí tudo o que vivemos, tudo o que estamos a viver agora na Europa. - 2022 – (CARDOSO, 2022, s/p).

No Brasil, o texto de Saramago foi montado várias vezes, a maioria delas sem pessoas com deficiência visual no elenco, porém em 2019, houve uma montagem inspirada no texto de Saramago, em Curitiba com quatro protagonistas cegos e um cão guia no elenco. Segundo reportagem:

A adaptação do livro para o palco é feita pelo grupo Pés no Chão, e estão no elenco os atores cegos Luiz Guilherme Colaço, Luís Gustavo Moreira de Andrade e Davyd Vinícius, e a atriz Juliana Luccas dos Santos, com baixa visão, além do cão-guia Amora. A atração conta com direção de Marcelo Cabarrão, audiodescrição e tradução em Libras – língua de sinais. (<https://curitibadegraca.com.br/atores-cegos-encenam-peca-baseada-no-livro-ensaio-sobre-a-cegueira/>)

Há ainda que se refletir sobre algumas soluções de acessibilidades cênicas aliadas ao texto a fim de apontarmos e problematizarmos em que medida transcorre a apropriação dramaturgicamente de temas e personagens com deficiência depois de tantos séculos de disfarce, apagamento e exclusão

social. Pensamos que merecem ser destacadas as dramaturgias e as montagens bilingues (libras – português) escritas por autores surdos, que vêm encenando e dirigindo vários espetáculos. Pesquisa de Lucas Sacramento Resende (2020) aborda o Teatro Surdo Brasileiro, o qual tem apresentado formas de criação de uma dramaturgia sinalizada pela Língua Brasileira de Sinais, argumenta que “podemos falar da dramaturgia sinalizada em língua de sinais, que se mostra como um diálogo-narrativa que apresenta o espetáculo teatral-surdo” (RESENDE e REIS, 2020, p. 81). Integrantes do Teatro Surdo Brasileiro registram, estudam e constroem espetáculos com pessoas surdas, apresentados de forma bilingue – português sinalizada por libras. Um desses espetáculos foi a montagem teatral “Cidade de Deus – casos e conflitos”, (2017), dirigida pelo pesquisador acima citado e foi tema de sua dissertação na UnB (RESENDE, L. S. Tradução teatral: produzindo em Libras no teatro surdo. 2019. 94 f., il. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) — UnB, DF. Disponível em: (<http://icts.unb.br/ispui/handle/10482/36719?locale=en>). A peça representou o Brasil em um festival internacional de teatro surdo na França e, em termos de representatividade, destaca-se por ter direção e elenco compostos apenas por atores surdos.

Caminhando para o fim desse artigo, penso que o teatro enquanto arte ampla e integrativa possibilita a convivência entre pessoas, dividindo a mesma paisagem cênica com a perspectiva de criações ou adaptações que contemplem em seus elencos corpos e comportamentos diferenciados que expressem linguagens, ações, movimentos e sentimentos coletivos sem desprezar as especificidades físicas, psicológicas e atitudinais de cada um, honrando assim o lema das pessoas com deficiência: “nada sobre nós sem nós”.

As legislações e iniciativas de acessibilidade são fatores que agiram em prol tanto da desinvisibilização quanto do fortalecimento dos direitos das pessoas com deficiência em diversos setores da sociedade e, assim, penso que os grupos e espetáculos aqui mencionados, embora sejam um pequeno extrato do segmento, talvez sinalizem que tais fatores foram também agentes impulsionadores para que essa presença social esteja mais vastamente representada nas artes da cena neste século XXI.

Reafirmo que ampliar e registrar o estudo de espetáculos e de grupos que contemplem em seu elenco pessoas com deficiência é matéria-prima indissociável para a percepção de como o fazer teatral possibilita a criação de narrativas para a movimentação no espaço dramaturgico e/ou cênico de quaisquer pessoas que vivam a cena como uma forma de expressão que as represente.

REFERÊNCIAS

DESS, Conrado. **Notas sobre o conceito de representatividade**. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 43, p. 1–30, 2022. DOI: 10.5965/1414573101432022e0206. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21115>. Acesso em: 22 abr. 2024

DONADONI, M. M., & Santos, L. F. M. dos. (2021). **Diálogos sobre dramaturgia: uma leitura de O filho eterno, de Cristóvão Tezza**. REVISTA ESTUDOS EM LETRAS, 2(1), 176–188. <https://periodicosonline.uems.br/index.php/estudosletras/article/view/5768> - Acesso em 22.04.2024

RESENDE, Lucas Sacramento & REIS, Maria da Glória M. dos. **Teatro surdo brasileiro: considerações sobre a elaboração da dramaturgia sinalizada em libras**, Revista Espaço, JUL-DEZ-2020

RESENDE, L. S. Tradução teatral: produzindo em Libras no teatro surdo. 2019. 94 f., il. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) — Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal. Disponível em: <http://icts.unb.br/jspui/handle/10482/36719?locale=en> – Acesso em 23.04.2024

SARRAZAC, J-P. **Léxico do drama moderno contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

SARRAZAC, J.-P. **Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltés**. São Paulo: Perspectiva, 2017
TEZZA, C. O filho eterno. 11ª ed.- Rio de Janeiro: Record, 2007

TONEZZI, José. **A cena contaminada: um teatro das disfunções**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TONEZZI, J. (2012). 13. **Cena e Contágio: O Caso da Companhia de Arte Intrusa**. O Percevejo Online, 3(2). <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2011.v3i2.%p> – Acesso em 22.04.2024

SITES CONSULTADOS:

Acessibilidade na Câmara - <https://www2.camara.leg.br/a-camara/estruturaadm/gestao-na-camara-dos-deputados/responsabilidade-social-e-ambiental/acessibilidade/legislacao-2/leis-sobre-os-direitos-das-pessoas-com-deficiencia> - Acesso em 22.04.2024

Atores cegos encenam peça baseada no livro Ensaio Sobre a Cegueira - <https://curitibadegraca.com.br/atores-cegos-encenam-peca-baseada-no-livro-ensaio-sobre-a-cegueira/> - Acesso em 23.04.2024

Companhia Giradança reflete sobre corpos femininos em espetáculo no Sesc Santo Amaro - <https://www.sescpe.org.br/2023/04/19/companhia-giradanca-reflete-sobre-corpos-femininos-em-espetaculo-no-sesc-santo-amaro/> - acesso em 22.04.2024

Convenção sobre Direitos das Pessoas com Deficiência Comentada / Coordenação de Ana Paula Crosara Resende e Flavia Maria de Paiva Vital _ Brasília : Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência, 2008. – Disponível em: <https://www.gov.br/governodigital/pt-br/legislacao/ConvenoDireitosPessoasDeficinciaComentada.pdf> - Acesso em 22.04.2024

Edital de chamamento público nº 6/2021 FAC Brasília multicultural - <https://www.cultura.df.gov.br/wp-conteudo/uploads/2021/04/Edital-6-FAC-Brasilia-Multicultural.pdf>),

Luciano Mallmann perde os movimentos e se redescobre - <https://www.sembarreiras.jor.br/2019/07/15/luciano-mallmann-perde-os-movimentos-e-se-redescobre/> - Acesso em 22.04.2024

Lucio Piantino e cia Diversos dias – Youtube - https://www.youtube.com/watch?v=tiHsNSXaTpc&ab_channel=LucioPiantinoeCiaDiversosDias – Acesso em 22.04.2024

O Filho eterno - <https://www.rionoteatro.com.br/o-filho-eterno> - Acesso em 22.04.2024

LEI Nº 13.146, DE 6 DE JULHO DE 2015. - https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm

Projeto Pés <https://www.projetopes.com/quem-somos> - Acesso em 22.04.2024

Saúde com Arte: Ueinz (SP) - <http://www.ccms.saude.gov.br/noticias/saude-com-arte-ueinz-sp> - 2022 - Acesso em 22.04.2024

Teatro São João faz "Ensaio sobre a Cegueira" da gente "encerrada na raiz da sua razão Lisboa, 08/06/2022 - Rádio Renascença
<https://rr.sapo.pt/noticia/vida/2022/06/08/teatro-sao-joao-faz-ensaio-sobre-a-cegueira-da-gente-encerrada-na-raiz-da-sua-razao/287599/> - Acesso em 22.04.2024

Volúpia da Cegueira': Peça que aborda sexualidade entre pessoas cegas estreia no Rio - <https://almanaquedacultura.com.br/teatro/volupia-da-cegueira-peca-que-aborda-sexualidade-entre-pessoas-cegas-estrela-no-rio/> - Acesso em 22.04.2024

Artigo recebido em 23/04/2024, e aceito em 26/04/2024.

CORPAR, VIBRAR E INSTALAR: anotações de uma pesquisa-criação sobre neurodiversidade¹.

BODYING, VIBRATING, AND INSTALLING: notes of a research-creation about neurodiversity

Patrícia Avila Ragazzon

patiatoespelhado@gmail.com

Universidade Federal da Bahia - UFBA

Resumo

O presente estudo apresenta uma síntese da pesquisa de doutorado envolvendo Estudos da Performance e Estudos da Neurodiversidade. A partir de experiências práticas em oficinas de teatro voltadas para pessoas identificadas pelo diagnóstico de deficiência intelectual e das perspectivas dos autores Nick Walker (2014), Erin Manning (2016) e Estée Wolfond (2020) são gerados princípios para o desenvolvimento de composições performativas e seus movimentos denominados na investigação como corpar, vibrar e instalar. Com estas reflexões pretende-se trazer proposições para um ensino de teatro acessível para pessoas com e sem deficiência, em um aprendizado abrangente para as diferentes formas de percepção do mundo.

Palavras-chave: Estudos da Performance, Estudos da Neurodiversidade, corpar, vibrar, instalar.

Abstract

This study presents a synthesis of doctoral research involving Performance Studies and Neurodiversity Studies. Based on practical experiences in theatre workshops for people diagnosed with intellectual disabilities and the perspectives of authors Nick Walker (2014), Erin Manning (2016) and Estée Wolfond (2020), principles are generated for the development of performative compositions and their movements, referred to the research as bodying, vibrating and installing. These reflections are intended to provide suggestions for accessible theatre education for people with and without disabilities, in a comprehensive learning experience for the different ways of perceiving the world.

Keywords: Performances Studies, Neurodiversity Studies, bodying, vibrating, installing.

Criar um estudo, é recortar um pedaço do desejo que se encontra em movimento, definir o que vai ser dançado de uma improvisação. Este é o grande desafio de comunicar, capturar uma pesquisa de quatro anos e sintetizá-la em algumas páginas. Esta escrita se apoia nos principais aspectos da tese de doutorado defendida recentemente, no Programa de Pós-Graduação em Artes

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. *This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.*

Cênicas da Universidade Federal da Bahia. *Corpar, vibrar e instalar: percursos entre composições performativas e neurodiversidade* é uma investigação sobre a potência do movimento em formação, de algo que pode vir a ser, processual e inacabado, em um campo relacional gerador de possibilidades, de particularidades perceptuais, com bases em processos de criação em performance para diferentes modos de perceber o mundo. Tais processos se voltam para uma política de afetos como proposições para um ensino de teatro voltado para todas as pessoas, com o objetivo de ampliar reflexões e discutir novas pedagogias em Artes Cênicas, envolvendo performance e acessibilidade.

Corpar, vibrar e instalar são uma hipótese poética de micromovimentos que constituem os processos de criação. Algo como um estado gerador de potencial criativo, relacionando corpo, objetos, espaço, luzes, cores, sons, etc. São quase imperceptíveis, mas compreendem o movimento em formação de algo que virá a ser (uma cena, uma coreografia, uma ação simples), mas ainda se encontra em estado latente.

O primeiro passo para a compreensão destes micromovimentos vem de um processo que considero absolutamente relacional e colaborativo, em oficinas de teatro voltadas para pessoas identificadas pelo diagnóstico de deficiência intelectual, iniciada muito antes do doutorado, entre 2014 até 2019, no projeto **Ligados pela arte** da APABB RS, Associação de Pais e Amigos do Banco do Brasil no Rio Grande do Sul. O público das oficinas era formado por jovens e adultos entre 16 a 59 anos com transtornos e/ou síndromes diversas que afetam o desenvolvimento sensorio-motor em diferentes níveis, com diagnósticos clínicos de síndrome de Down, de Rett, de Tourette, Transtorno do Espectro Autista em diferentes níveis de suporte, esquizofrenia, Transtorno do Déficit de Atenção e Hiperatividade, entre outras (des)ordens de percepção, podendo ou não estar associados à deficiência intelectual.

Pelo entendimento dos processos de exclusão sócio-culturais, compreende-se que o teatro ocidental, utilizado na formação de professores, possui características que exigem habilidades físicas, aptidão para a realização de cenas, uso da palavra, enfim, eficiência. Um teatro criado por pessoas sem deficiência para ser assistido por pessoas sem deficiência também. As pessoas que participavam das oficinas eram excluídas de várias ações educativas e artísticas por sua condição, muitas vezes, desde a mais tenra infância, portanto, o fazer teatral era evidenciado a partir de seus diversos modos de se relacionar com seus corpos, seu meio, sua forma de perceber o mundo.

As variações de percepção da experiência conduz ao paradigma da neurodiversidade, desenvolvida pelo artista e ativista com autismo, Nick Walker (2021): “Não há um estilo “normal” ou “correto” de cérebro ou mente humana, não mais “normal” ou “correto” do que etnia, gênero ou cultura.²” (Walker, 2021, E-book Kindle, localização 189 – tradução minha). Esta afirmação aponta para a diversidade de percepções que são naturais nas espécies, apesar de conter a dicotomia mente-corpo, um dos pressupostos do pensamento hegemônico ocidental, o autor defende a neurodiversidade em uma perspectiva ecológica de biodiversidade da humanidade.

Infelizmente, quando o projeto das oficinas iniciou, eu ainda não tinha acesso a estes estudos, nem à literatura envolvendo artes e acessibilidade, em sua maior parte, em língua inglesa. Recentemente, há muito mais pesquisas sendo desenvolvidas nestes campos, no entanto, em 2014, muitas dificuldades foram enfrentadas, relacionadas à minha inexperiência entre pessoas com deficiência e os escassos materiais. Pela intuição, sensibilidade artística e tentativa e erro como método, as práticas foram sendo criadas gradativamente, e aos poucos se alinhando aos experimentos do corpo em movimento, relação com objetos e espacialidade, elementos que faziam parte de minha prática pessoal como atriz e performer. Uma trajetória híbrida entre as artes da cena, visualidades e materialidades que acompanham minha trajetória no Ato Espelhado Companhia Teatral, grupo criado em 2008, em Porto Alegre.

Não foi um percurso em linha reta, mas espiralado, com muitos momentos de frustração, e também, muitas alegrias quando sentia que estava me aproximando de processos de criação envolvendo a performance. Para além das definições e contradições que o campo da Performance pode conter, a situo como fenômeno artístico, envolvendo a corporeidade do performer, obra aberta e relacional. Para a artista mexicana, Ileana Diéguez Caballero (2016), a performance é um lugar contaminado por hibridismos artísticos, atuando em esferas políticas e simbólicas, em uma criação em zona borrada, escapando de conceituações rígidas.

Assim surgem as **composições performativas** como processos de criação em performance voltados para a diversidade de percepções de mundo. São propostas experienciais envolvendo o movimento em formação, como o esvoaçar de um tecido, o dançar com uma bola, o brincar com

² There is no “normal” or “right” style of human mind, any more than there is one “normal” or “right” ethnicity, gender, or culture.

o pó de cupim caído debaixo de uma mesa velha. São tonalidades trazidas pelas diferentes pessoas das oficinas, tendo na neurodiversidade uma política de afetos e de novas cenas possíveis.

Assim, a performatividade se aproximava da neurodiversidade por ambas serem um campo de relações e transições diferenciadas em co-composição com o mundo. Aspectos como cheiros, sonoridades, luzes e sombras percebidas pelo meio, poderiam ser aproveitadas como composição performativa. Porém, haviam ainda tonalidades nestes movimentos em formação, emergindo corpar, vibrar e instalar, micromovimentos quase imperceptíveis que ocorrem no interior de um processo de criação de forma contínua e movente, em constante inacabamento. Estes micromovimentos são inseparáveis, interdependentes e concomitantes, só separados para fins de investigação. Estão vinculados aos processos de criação que acontecem a todas as pessoas, fluindo imagens, gestos, afetos que direcionam a experiência, sem propor uma hierarquia que classifique o que emerge dele, seja uma cena, uma dança, uma ação simples, ou mesmo uma não-ação, pois o movimento permaneceria interno, nesse caso.

Hipotética e poeticamente, corpar, vibrar e instalar são desdobramentos de um centro experiencial em agitação nos processos de criação, atravessados por imagens, gestos, aromas, cores, entre outras intensidades. O corpo em movimento está sempre presente neste centro experiencial, sendo perpassado por todas as texturas, produzindo um corpo em ação, um corpo verbo, daí corpar. Na relação entre movimento e outros materiais em co-composição, o corpo afeta e é afetado, como o corpo vibrátil inspirado nas obras de Lygia Clark (Rolnik, 1999) e a noção do corpo-coisa de André Lepecki (2012), um corpo que vibra a partir do objeto, situando o movimento vibrar. No deslocamento pelo espaço o corpo o perpassa é perpassado por ele. O corpo modifica o espaço ou o espaço modifica o corpo? De qualquer forma, há um trajeto onde este corpo se instala na espacialidade, movendo o instalar.

Corpar, vibrar e instalar estão imersos em percursos de criação onde o ambiente possui uma qualidade propícia de acolhimento de experiências sensíveis que possam ser ativadas e experimentadas por qualquer pessoa. Não se trata de nenhuma novidade, são trajetos que sempre estiveram presentes em ensaios, aulas e outros processos de criação antes de tomarem forma, antes de se tornarem uma improvisação, possuir sua estrutura cênica. Sua importância está em refletir sobre a menor partícula de uma composição performativa, um germe da criação que pode redirecionar a qualidade da experiência, influenciando padrões externos, propondo outros modos

de fazer, assistir, ensinar e aprender nas Artes Cênicas.

Assim, corpar, vibrar e instalar se abrem para uma perspectiva artístico-filosófica, inspirada na pesquisa da artista canadense, Erin Manning, envolvendo neurodiversidade e filosofia do processo. Para Manning (2016), a neurodiversidade é um padrão que pode co-compôr com o mundo a partir de diversas experiências. A autora desenvolve o termo **percepção autista** (2013; 2016), sendo esta, a capacidade de estar em um campo experiencial se formando em sintonia com cores, formas, sons, cheiros e vibrações em movimento. A percepção autista não se refere a uma pessoa autista em particular, mas foi formulada a partir do relato e de produções escritas por muitas pessoas autistas, que se aproximaram de Manning por suas propostas:

Eu defino a percepção autista como uma experiência direta dos efeitos do campo emergente. Quando os autistas percebem algo pela primeira vez, eles não tendem a ver formas como não autistas. Em vez disso, eles veem a própria emergência da percepção: bordas, sombras, cores, formas. O que leva meio segundo para um neurotípico pode levar até cinco minutos para um autista. Essa demora na tomada de forma permite que os autistas habitem perceptivamente na transformação da experiência e lhes dê uma sensação vivida da maleabilidade das formas (Manning 2016, p. 191-192 – tradução minha³).

A percepção autista é um campo emergente em que vários fluxos se combinam, sem hierarquias deste corpo sobre o mundo, pois ambos são parte da mesma experiência complexa. Importante mencionar que a percepção autista (Manning, 2013; 2016) é um modo de relacionar a experiência ao processo criativo, em que a autora não propõe romantizar ou ignorar aspectos e condições de uma pessoa autista, a falta de acessibilidade para estar na sociedade e a necessidade de suportes. É uma proposta para compreender a neurodiversidade a partir da perspectiva artística, vinda de características relacionais do autismo com o mundo e que podem ser articuladas filosófica e politicamente. A neurodiversidade é vista como uma qualidade da experiência em que germinam outras percepções, possibilitando outros modelos que se contraponham ao modelo neurotípico hegemônico e dominante.

Um corpo que não está separado do seu entorno, um corpo-mundo, onde os movimentos em formação são parte de uma mesma experiência processual e relacional. Partindo desta

³ Define autistic perception as a direct experience of emergent field effects. When autistics first perceive, they do not tend to see forms as nonautistics do. Instead, they see perception's very emergence: edges, shadows, colors, shapes. What takes a half second for a neurotypical to perceive as form can take up to five minutes for an autistic. This lag in the taking of form allows autistics to perceptually dwell in the shapeshifting of experience and gives them a lived sense of the malleability of form.

compreensão, corpar, vibrar e instalar formam as composições performativas desenvolvidas. Esta foi a forma escolhida para falar sobre o processo das oficinas, a partir de uma perspectiva poética do movimento, articulando saberes entre as Artes Cênicas e os Estudos da Neurodiversidade, este último, pelo viés filosófico. Mas de que maneira corpar, vibrar e instalar podem ser micropolíticas de acessibilidade para as pedagogias da cena?

A metodologia de pesquisa adotada foi a abordagem da pesquisa-criação (Fortin, 2010) em uma auto-etnografia em primeira pessoa, visto que a análise das oficinas foi desenvolvida a partir da observação participante, envolta em diários de trabalho, fotografias, vídeos, memórias e afetos vivenciados. Com estas bases, surgiram os questionamentos iniciais do estudo: como falar da experiência nas oficinas, articulando saberes entre as Artes Cênicas e os Estudos da Neurodiversidade? Quais os meus interesses nesta experiência? Em que a experiência poderia contribuir para uma prática pedagógica acessível?

Na tentativa de responder a estas questões, emergiram três grandes blocos de investigação: os procedimentos das oficinas relacionados aos Estudos da Deficiência e Neurodiversidade, os processos de criação em performance e as proposições para um ensino de teatro acessível. A abordagem artístico-pedagógica das práticas nas oficinas se deteve nas perguntas: o que era feito nas oficinas? Como era feito? Quais os resultados? As oficinas foram analisadas a partir da observação, com o objetivo de pontuar seus princípios geradores. As práticas foram construídas com base na sensibilização corporal, exploração improvisacional com objetos e elementos diversos e deslocamentos espaciais. Durante os primeiros seis meses os encontros foram se definindo por metodologias empíricas e ajustes entre os experimentos.

As atividades no projeto foram desenvolvidas com seis turmas, em encontros semanais, integradas por 10 ou 12 participantes e com 40 minutos de duração, tempo designado pela instituição. No primeiro ano do projeto, havia apenas uma professora por turma, no segundo, ingressou a professora auxiliar Cristiane Bilhalva. Importante ressaltar que sua participação foi muito mais presente do que a de uma professora auxiliar, ela faz parte desta investigação, tanto quanto os participantes do projeto.

A rotina das práticas incluía uma ciranda inicial, seguida por uma proposta de sensibilização corporal. Em seguida, eram desenvolvidos jogos com objetos, tais como: bolas, tecidos, fitas, boias de natação, bambolês e cordas. Nesta etapa, podia ser observado o grau de interesse e pela

atividade, podendo ser modificada, adaptada ou descartada. Para a maior parte dos participantes, esta parte do trabalho promovia um despertar do corpo em movimento, realizando atividades diferentes das cotidianas, levando-os a se moverem e serem movidos por sua própria vontade, diferentemente de outras atividades impostas, das terapias de reabilitação terapêutica ou aulas de educação física a que muitos estavam acostumados.

Na terceira parte da proposta, a experiência em performance penetrava nas práticas a partir de sugestões de modificação de objetos e sua forma de utilização, o deslocamento dos elementos pelo espaço, a criação de circuitos por onde eles pudessem criar movimentações. Ao longo dos seis anos de projeto, foram inventadas muitas formas de mover, de perceber a experiência sentida de acordo com as características de cada participante. Alguns se moviam muito, outros criavam encenações curtíssimas ou coreografias que evanesciam subitamente, outros ainda, apenas olhavam. Havia também aqueles que aproveitavam o tempo, o curto espaço da aula, de uma sala ampla para correr, se deitar ao chão, ou simplesmente olhar através das janelas da sala.

Durante algum tempo, a percepção era que alguns participantes não estavam interessados nos encontros, que seus ruídos ou ecolalia, a repetição de sílabas ou palavras ouvidas, fazia parecer que eles preferiam estar isolados em si mesmos, ao invés de estar em coletividade. Mas esta era uma perspectiva de um padrão de normalidade típico, ou neurotípico. A neurotipia é um dos modelos hegemônicos que nos constituem, estruturados em na padronização sensorial e cognitiva, em pressupostos de uma normalidade da estrutura social. Para Manning (2016), assim como o patriarcado, a branquitude, o colonialismo, entre outros marcadores de exclusão, a neurotipicidade determina quais narrativas serão contadas, quais os valores educacionais devem ser considerados e quais vidas merecem ser vividas.

No decorrer da experiência, foi percebido que barulhos, repetições e outras formas de manifestação durante os encontros eram formas de se expressar no mundo. Com o tempo, as falas desconstruídas, as agitações, os déficits de atenção, entre outras particularidades perceptuais passaram a ser acolhidas como uma necessidade de **facilitação** da experiência. Não se tratava da adequação de pessoas com síndromes ou transtornos às aulas de teatro, mas a facilitação, termo desenvolvido pela artista, mãe de uma pessoa autista e pesquisadora canadense, Estée Wolfond (2020), referindo-se à prática relacional, uma sintonia envolvida em um processo de criação para se

estar junto. Algo benéfico para todos os padrões de neurodiversidade, típicos ou atípicos, pois possibilita a colaboração entre os seres que aprendem em coletividade.

A facilitação é um agenciamento realizado com confiança e compreensão mútua, buscando um ritmo em comum para as complexas especificidades de percepção, interdependência e relacionalidade de cada um, sem julgar os gestos do outro, sem impor um padrão de aprendizagem, conhecimento e forma de comportamento adequada. Para além das noções de inclusão ou acessibilidade, a facilitação é um encontro entre diferenças que não está baseada na imitação da normalidade, pois para Wolfond (2020), o movimento da neurodiversidade é o próximo passo criativo para alinhar processos artísticos colaborativos e partilhar saberes em um campo mais abrangente do que o proposto pelo olhar neurotípico, dominante e limitante.

É um aspecto pedagógico que diz respeito a compor e estar junto em um ambiente receptivo de sala de aula, ou de ensaio, onde se aprende em coletividade, não por participar de todas as atividades, mas simplesmente, por estar em convívio com outras pessoas e suas diferentes criações. Meus alunos me ensinaram esta partilha de afetos e de potência para a criação de novas cenas. Deste aprendizado, emergem corpar, vibrar e instalar como movimentos em formação que desembocam em composições performativas, a partir de um ruído ou um balançar, de um impulso que leva alguém a levantar do lugar e sair andando pela sala, impulsionado pela própria vida que é afetada pelo entorno e o faz mover-se.

Mas se corpar, vibrar e instalar estão sempre em movimento, como emergem nos processos de criação? A utilização de materialidades diversas auxilia na estabilização do movimento. Para a pesquisadora Celida Mendonça (2010), as materialidades são elementos visíveis, audíveis, sensíveis e palpáveis: tecidos, bolas, cordas, elementos da natureza como folhas secas, água ou terra, músicas, poemas, danças, que possam provocar interesse para a criação. As composições performativas se tornam assim, uma pedagogia em performance (André, 2014), à medida em que cada estudante pode criar seu próprio trajeto, deslocando-se pelo seu próprio modo processual a partir de seu corpo em movimento e sua relação entre objetos e espacialidade.

As práticas propostas podem ser as mesmas para todas as pessoas, o que vai variar é o grau de complexidade, a necessidade de oferecer mais ou menos suporte e as materialidades disponíveis, verificando o que faz sentido dentro de cada contexto e/ou grupo. Por exemplo, em um trabalho com tecidos, pode-se direcionar a ação para a criação de uma narrativa, pode-se propor

movimentos específicos em uma sequência de situações, ou ainda, pode-se simplesmente deitar-se no chão e cobrir o corpo dos alunos/as/es com o tecido e ir sugerindo, espreguiçamentos, deslocamentos e danças pelo espaço.

Pela perspectiva artística, a neurodivergência não se situa nos limites dos diagnósticos ou características patológicas, mas se abre para um mundo que pode estar em constante co-composição. As composições performativas foram construídas neste processo de interação estudantes-professoras, apontando para políticas e proposições para um ensino de teatro acessível, para pessoas de diferentes faixas etárias, artistas ou não artistas, em ambientes que ativem processos de criação em coletividade.

Emergem da experiência de cada um, em relação com as diferentes materialidades, com as relações estabelecidas com seus corpos e com o espaço. Ao longo das oficinas, percebi que durante as práticas, não havia a necessidade de interferir o tempo todo, interromper fluxos ou aprisionar os extravasamentos de alguns movimentos corporais, ou seja, a menos que estes prejudicassem ou colocassem alguém em risco, nada deveria ser imposto e tudo poderia ser sugerido. Os pequenos ou grandes ruídos feitos por muitas pessoas autistas, não precisam ser silenciados, ou ser solicitada a atenção, pois estes são modos de relação com a experiência processual de cada um, são linguagens não verbais, vindas de seus corpos.

Para desenvolver composições performativa, não há necessidade de ter experiência prévia ou habilidades específicas no campo das Artes Visuais ou da Performance. Basta se inspirar em brincadeiras, canções, ritmos, no manuseio de objetos e elementos de fácil acesso que podem ou não ter alguma complexidade, a depender das particularidades e necessidades de cada grupo. Esta política de afetos se inspira na poética da performance educacional de Elyse Lamm Pineau (2010) voltada para a criação que surge da prática pedagógica compartilhada entre todos os participantes. Para a autora, há uma estética do ensinar e do aprender constituída continuamente na experiência de sala de aula. Em suas bases, a valorização da performance se dá pela força do processo, e não do que é produzido:

A performance privilegia as fluidas, contínuas e frequentemente contraditórias representações da experiência humana que resistem à reificação e ao fechamento. A performance reconhece que as identidades são sempre múltiplas, sobrepondo-se a um conjunto de seres reais e possíveis que encenam a si mesmos contextualmente e em comunidade (Pineau, 2010, p.103).

A performance possibilita acessar os movimentos corporais, vibrar e instalar de maneira mais direta e efetiva, sem simulacros envolvendo interpretação de um texto, criação de um personagem ficcional ou jogo teatral. O próprio performer fala, atua e joga envolvido no processo de criação. São pedagogias em performance, que de acordo com a performer e pesquisadora, Carmina André (2014) é uma pedagogia em devir, em que o experimento é vivido sem um treinamento específico visando a um formato estético pré-concebido.

Para finalizar, organizei algumas proposições para um ensino de teatro acessível, são orientações para a criação de novos percursos que podem ser multiplicados, privilegiando os processos e não o que é produzido. Não se trata, de forma alguma, de uma sistematização de práticas ou uma receita para grupos com dificuldades de aprendizagem. São uma proposta de facilitação da experiência (Wolfond, 2020), sem imposições e a partir de uma percepção pessoal, em um trabalho que considero colaborativo que aqui compartilho. As proposições são divididas por um critério experiencial, são elas: proposições práticas voltadas para pessoas neurodivergentes; proposições programáticas com partilhas para atividades em sala de aula; proposições perceptuais que são contribuições poéticas para a relação estudante-artista-professor/a.

Proposições práticas: considerando uma pedagogia voltada para a acessibilidade, é importante descrever a prática para a turma sem o uso de metáforas, olhar para a aluna/e/o, porém sem fixar o contato visual, pois, para muitas pessoas é uma situação difícil e pode ser considerada e percebida por alguns como invasiva. Da mesma forma, o toque também pode não ser considerado uma atitude de aproximação, bem como o excesso de estímulos sensoriais simultâneos, que podem causar desconforto em muitos estudantes. É uma atitude responsável e sensível que a professora/o esteja aberta às adaptações, mudanças, estados de humor e, acima de tudo, outras formas performativas que possam vir a ser inventadas em sala de aula.

Proposições programáticas: associadas ao movimento em formação, corporais, vibrar e instalar trazem ao corpo seu protagonismo, a partir de práticas sensoriais com materialidades de diferentes texturas, pesos, tamanhos, e/ou práticas em contato com a natureza. Podem surgir muitas composições performativas a partir de locomoções diferentes, propostas variadas de brincadeiras, sugestões sobre algo que pode estar acontecendo naquele momento com determinada pessoa. As práticas requerem cuidado, atenção, escuta. Provavelmente, não será fácil desenvolver as atividades nos primeiros encontros, pois também é preciso confiança de grupo.

Exige paciência da professora/o que irá aos poucos percebendo o fluxo de cada grupo, ativando outras linguagens não-verbais e em relação com a turma. A fala não é o único modo de comunicar, este é um modo neurotípico de associar a verbalização à compreensão.

Proposições perceptuais: trata-se de uma pedagogia em performance aberta a uma política de afetos, utilizando a intuição, o tecer redes e construir um espaço seguro e acolhedor para toda a turma. Acredito que seja importante que a professora/o se mantenha artista, permanecendo em estado de criação em sala de aula, performando e criando junto. Não há uma metodologia a seguir, mas há modos de fazer, há performance, fusão entre arte e vida, aprendizagem entre professora/o e os alunos/as/es. As pedagogias em performance são processos vivenciais que acolhem corpar, vibrar e instalar, permitindo mudar padrões, criar novas formas que estão por vir. Da mesma forma, as composições performativas convidam para estas proposições como práticas generativas, multiplicadoras para influenciar outras ideias, de acordo com cada grupo e suas possibilidades.

Como André (2014) defende, “um pedagogo em performance é aquele que se coloca em risco de perder o próprio projeto” (*Idem*, 2014, p.160), pois colocamos os aprendizes a aprender aquilo que ainda não sabemos. A única certeza é a instabilidade do corpo, em que a proposta das composições performativas são um meio sensível para apresentações de mostras, trabalhos de conclusão e outros formatos que abarquem a neurodiversidade de experiências. Não há uma forma específica que delimite formatos cênicos específicos, mas criações que promovam aberturas a percursos distintos, que após o encontro possam ser discutidas ou dançadas em conjunto.

Que cada vez mais os corpos neurodiversos sejam visibilizados em um mundo que venha a acolher sons desconexos e a produção de linguagens específicas, aquelas que vem do corpo. É imprescindível ressaltar a partir desta pesquisa o quanto pessoas neurotípicas perdem em não ter o contato com estas experiências, o quanto é enriquecedor compartilhar e tecer junto. É uma perda social em aprender novos modos de ser e estar no mundo, uma perda política em potencializar outros corpos que podem mobilizar novos espaços sociais, e uma perda estética em perceber as infinitas possibilidades de criação ao fazer, ensinar e experienciar a arte. O movimento permanece e cada gesto, que por menor que seja, faz toda a diferença dentro de uma experiência, podendo vir a reverberar no que acontece fora dela.

Referências

André, C. M. O mar alto de pulsão: Um ensaio sobre pedagogia em performance. **Sala Preta**, 14(1), 156-165. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867> p.156-165. 2014.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81821> Acesso em: 10 out. 2023.

DIÉGUEZ, Ileana Caballero. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e políticas**. 2. d. Uberlândia: EDUFU, 2016.

FORTIN, Sylvie. Fortin; Trad. Helena Mello, S. (2010). Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena**, (7), 77.

<https://doi.org/10.22456/2236-3254.11961> Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961> Acesso em 01 fev. 2024.

LEPECKI, André; MAYER, Tradutora - Sandra. 9 variações sobre coisas e performance. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 093–099, 2019. DOI: 10.5965/1414573102192012095.

Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194> Acesso em: 5 fev. 2024.

MANNING, Erin. **Always More Than One: Individuation's Dance**. Durham and London: Duke University Press, 2013.

MANNING, Erin. **The minor gesture**. Durham and London: Duke University Press, 2016.

MENDONÇA, C. S. Sobre importâncias: saboreando materialidades no processo de criação cênica. In: **IV Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade**. São Cristóvão –SE. Barcelona: Edições APEC, 2010.

PINEAU, E. L. Nos Cruzamentos entre a Performance e a Pedagogia: uma revisão prospectiva. **Educação & Realidade**, 35(2). Recuperado de

<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/14416> Acesso em: 01 fev. 2024.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark. In: **The experimental exercise of freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel**. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. Disponível em: <https://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>

WALKER, Nick. **Neuroqueer Heresies: Notes on the Neurodiversity: Paradigm, Autistic Empowerment, and Postnormal Possibilities**. ISBN: 978-1-945955–26–6. [E-book Kindle]. 2021.

WOLFOND, Estée Klar. *Neurodiversity in Relation: An Artistic Intraethnography*. [thesis]. Montreal: Concordia University – Department of Communication Studies; 2020.

Artigo submetido em 10/12/2023, e aceito em 12/02/2024.

QUANDO A VIDA PEDE SILÊNCIO: práticas artísticas e autocuidado

WHEN LIFE CALLS FOR SILENCE: artistic practices and self-care

Fabília Eliane Silva

fabriciaeliane@usp.br

Universidade de São Paulo - USP

Resumo

Neste artigo, reflito sobre algumas práticas artísticas com o silêncio como caminho para o autocuidado e o cuidado com o mundo e as nossas relações. Tendo como autor de referência para pensar a sociedade contemporânea Byung-Chul Han, teço questionamentos acerca da importância de práticas artísticas contemplativas em nossas vidas. As reflexões partem da relação íntima que tenho com o silêncio enquanto pessoa autista.

Palavras-chave: Silêncio, Autocuidado, Autismo, Performance Arte.

Abstract

In this article, I reflect on some artistic practices with silence as a path to self-care and care for the world and our relationships. With Byung-Chul Han as a reference author for thinking about contemporary society, I raise questions about the importance of contemplative artistic practices in our lives. The reflections come from the intimate relationship I have with silence as an autistic person.

Keywords: Silence, Self-care, Autism, Performance Art.

Só uso a palavra para compor meus silêncios
Manoel de Barros

Era uma vez...

Nasci de cara emburrada e assim segui por boa parte da vida, sendo sempre taxada como uma pessoa muito séria e que não sabia sorrir. Tinha, por inúmeras razões, um sentimento de inadequação ao mundo que me fez inúmeras vezes ao longo da vida pensar em desistir da mesma. Porém, aos 37 anos algo mudou profundamente minha trajetória. Na época, meu filho tinha 9 anos e fora recentemente diagnosticado como autista e com TDAH¹. E com o diagnóstico dele, comecei a estudar muito sobre o tema e só falava sobre isso, ao ponto de me identificar com o que seria ser uma mulher neurodivergente. Foi então que após alguns meses

¹ TDAH: transtorno do déficit de atenção e hiperatividade.

tive meu prprio diagnstico. E todos os CIDs², apelidos e dificuldades que tive durante a vida, passaram a fazer algum sentido.

Uma dessas dificuldades era com o barulho e com vozes simultneas. Meu filho, extremamente falador, tinha me deixado exausta inmeras vezes desde pequeno. Mas agora eu entendia o que significava hiperfoco e regulao emocional. E falar e produzir sons (assobios principalmente) era a maneira que ele mais usava para sua regulao. Eu, no extremo oposto, sempre fui quieta e precisava do silncio para me equilibrar do excesso de ruidos e falaao do mundo.

Tinha diante de mim um impasse: como eu poderia vivenciar o silncio e assim conseguir cuidar da minha sade mental sem oprimir a necessidade de fala do meu filho?

Buscando caminhos e pondo ateno a outras pessoas em contextos diferentes ao meu, fui percebendo que o problema com o excesso de ruidos atingia tambm pessoas que no eram neurodivergentes.

Em um mundo cheio de ruidos e excesso de estmulos sonoros, visuais, comerciais, conseguir instantes de vida para deixar-se viver uma poética da contemplao e criar “ilhas” de silncio interno e externo é questo de sobrevivncia. Sobrevivncia no só da nossa sade mental, mas ousa dizer que da prpria vida, pois se no criamos mecanismos de conexo conosco, em busca de cuidado e autoconhecimento, reagimos ao mundo ao invs de agir, tendo como consequncia a falta de empatia e a agressividade nas nossas palavras e aes, como temos visto há tanto tempo em nossa sociedade.

HAN(2017), ao tratar sobre a sociedade do cansao, fala-nos que no vivemos mais na sociedade disciplinar, como já fora, mas que no sculo XXI a sociedade que temos é a do desempenho. E nós, seus habitantes, se antes éramos sujeitos da obediência, agora somos sujeitos da produao e do desempenho. O autor aponta-nos que em nome do aumento da produao que se foi estabelecendo em nosso sculo, a busca pela disciplina foi substituída por outra busca: o desempenho ou positividade: [...] “A positividade do poder é bem mais eficiente que a negatividade do dever. Assim o inconsciente social do dever troca de registro para o registro do poder. O sujeito do desempenho é mais rápido e mais produtivo que o sujeito da

² Classificao Internacional de Doenas e Problemas Relacionados à Sade

obediência.” (Han, 2017, p.25)

Para produzir mais e ter supostamente mais desempenho, as pessoas precisam trabalhar mais. E o mecanismo de auto exploração é ativado. Ficamos acreditando e cobrando-nos que somos capazes de fazer sempre mais e mais coisas e em menos tempo. Tornamo-nos multitarefas! Exploramos a nós mesmos.

Porém, ainda segundo o autor, para que nossa cultura se desenvolva, ela necessita que se faça possível uma atenção profunda, o que tem sido cada vez mais difícil pois temos ido na direção oposta com uma atenção dispersa, mudando muito rapidamente de foco de uma coisa à outra, de uma tarefa a outra, buscando fazer cada vez mais coisas, afinal, somos capazes!

Somos?

A que preço?

HAN nos lembra da frase de Walter Benjamin que diz que o “tédio é um pássaro onírico que choca os ovos da experiência”. Confesso que por diversas vezes ao longo da vida e da minha formação acadêmica, vi-me diante desta frase de Benjamin e por alguma razão eu tinha dificuldade de entendê-la. Pois quando a encontrei no contexto de Han, parei.

Cansada de um dia exaustivo, dei-me alguns minutos deitada antes de levantar e cumprir outras excessivas demandas com a casa que me esperavam. Aconcheguei-me com a frase e ali fiquei, sem ficar remoendo muito como era de praxis eu fazer diante de uma dificuldade. Deixei que ela entrasse pelos poros enquanto eu somente respirava e descansava uns minutos, sem qualquer pretensão maior. Eu só queria me dar o direito ao tédio um pouquinho. E finalmente eu entendi. Só ao me permitir o tédio pude chocar a frase! Talvez quem me leia ache isso uma grande bobagem, pois consiga compreender imediatamente o que Benjamin quis dizer. Mas há coisas que não funcionam assim em um cérebro neurodivergente. É uma metáfora. Minha mente não é muito boa com elas (não é à toa que geralmente não entendo piadas).

Mas voltando antes que me distraia novamente: lendo Han e permitindo-me experimentar o tédio, pude finalmente compreender o quanto ele é importante para que possamos compreender, assimilar, refletir, aprender com uma experiência. [...] Se o sono perfaz o ponto alto do descanso físico, o tédio profundo constitui o ponto alto do descanso espiritual. Pura inquietação não gera nada de novo. Reproduz e acelera o já existente. [...] (Han, 2017, p.33).

E ainda,

[...] Quem se entedia no andar e no tolera estar entediado, ficar4 andando a esmo inquieto, ir4 se debater ou se afundar4 nesta ou naquela atividade. Mas quem 4 tolerante com o t4dio, depois de um tempo ir4 reconhecer que possivelmente 4 o pr4prio andar que o entedia. Assim, ele ser4 impulsionado a procurar um movimento totalmente novo. (Han, 2017, p.33-35)

“O t4dio 4 o p4ssaro on4rico que choca os ovos da experi4ncia”. “O t4dio 4 o p4ssaro on4rico que choca os ovos da experi4ncia”. “O t4dio 4 o p4ssaro on4rico que choca os ovos da experi4ncia”.

Temos nos permitido sentir t4dio? Tenho *me* permitido?

E p4ssaro, tenho *me* permitido ser?

Buscamos est4mulos visuais, sonoros e tantos outros quase que intermitentemente. A grande maioria de n4s foge do instante presente seja pelo sono, pela ocupa4o, pelos medicamentos. E tudo acontece no necessariamente de modo consciente ou proposital, afinal, o capitalismo na era da positividade est4 posto, quer queiramos ou no, e suas consequ4ncias em nossa vida cotidiana tamb4m. E esse t4dio est4 profundamente associado ao sil4ncio interno, a aten4o ao momento presente e a cessaa4o do excesso de fazer. Mas como se “combate” isso quando h4 todo um entorno dizendo que podemos e devemos fazer e ter mais?

Onde fica a experi4ncia na sociedade do cansaa4o?

Para definir experi4ncia, recorro a Larossa(2021,p.68). Segundo o autor:

A experi4ncia 4 o que nos acontece, no o que acontece [...]. Mesmo que tenha a ver com a aa4o, mesmo que 4s vezes acontea na aa4o, no se faz a experi4ncia, mas sim se sofre, no 4 intencional, no est4 do lado da aa4o e sim do lado da paix4o. Por isso a experi4ncia 4 aten4o, escuta, abertura, disponibilidade, sensibilidade, exposi4o. [...]

Larossa, em di4logo com Byung-Chul Han e com Thich Nhat Hanh, traz-nos reflex4es muito importantes: se a experi4ncia 4 aten4o, escuta, abertura, sensibilidade, como ela 4 poss4vel em uma sociedade que preza exatamente pelo seu oposto? Estamos na grande maioria do tempo desatentos, alheios ao momento presente. 4 raro quando conseguimos efetivamente escutar o que o outro nos diz sem que nossa mente se distraia. Quando nos permitimos a contempla4o, a respira4o consciente? Quando nos permitimos escutar verdadeiramente e seguir nossas necessidades vitais de descanso e colocar-nos em estado de escuta aos outros, sem interfer4ncias tecnol4gicas ou pensamentos ansiosos?

Larossa (2021) fala-nos que a falta de tempo tornou a experi4ncia uma grande raridade e que o sujeito moderno busca constantemente informa4es, consome not4cias insaciavelmente,

busca novidades e excitação constante, o que fez com que se tornasse em um sujeito com incapacidade de silêncio. E este sujeito do estímulo, que é agitado, excitado por tudo, é atravessado por tudo, porém, nada acontece com ele. Deste modo, a falta de memória e de silêncio provocados pela velocidade “são também inimigos mortais da experiência” (p.22)

Han (p. 57) fala-nos da existência de dois tipos de potência: a positiva e a negativa. A potência positiva diz respeito à potência de fazer algo. Já a potência negativa é a potência de dizer não, não fazer. Diz que caso só tivéssemos a potência positiva, ou seja, do fazer, iríamos parar numa hiperatividade tão grande que seria fatal para nossa sociedade.

Fiquei muito feliz ao encontrar nas palavras de Han (p. 58) a conclusão de que a meditação zen budista possui a potência do não fazer, do vazio. Ela não é um processo passivo, muito pelo contrário. É uma prática “para alcançar em si um ponto de soberania, de ser centro. [...]”. Acrescento, uma prática que busca o equilíbrio do nosso ser, trazendo para o centro da vida a importância de sermos seres melhores para nós mesmos e para o mundo. Os três preceitos puros do zen budismo são justamente:

1. Não fazer o mal
2. Fazer o bem
3. Fazer o bem a todos os seres

E, embora o verbo fazer apareça escrito nos três preceitos puros do zen budismo, aqui o verbo fazer diz respeito a *ser*: um caminho que leve a nossa transformação em nome de um mundo mais humano, empático e altruísta.

A cobrança e auto cobrança externa e interna por fazer mais e ter mais na sociedade capitalista na era da positividade (usando o termo cunhado por Han), produz e aumenta cada dia mais os barulhos da cidade. E os barulhos da mente.

Os ruídos de carros de som, as propagandas, placas de aluga-se, vende-se, compra-se, “venha você também ser um campeão”; o pastor pregando na esquina ou na estação de trem; as pessoas brigando e elevando a voz por tão pouco no trânsito. Os fogos do jogo de futebol; as festas dos vizinhos na madrugada. Motos buzinando para chegarem mais rápido ao destino da entrega. Carros buzinando e xingando na impaciência para chegar logo a algum lugar. Celulares sem fone no metrô; carros com som alto ostentando seus mega auto falantes e invadindo o espaço público com o gosto musical privado, falta de senso de coletividade e ver-se no direito de fazer barulho alto em

qualquer lugar compartilhando cada um os seus ruídos no volume alto; o engajamento que a internet faz, buscando nos distrair quase sempre com trivialidades e quando vemos já se passaram horas em redes sociais. O excesso de barulho externo com tanto ruído chamando a produzir mais, convidando a consumir mais, fazer mais, ocupar-se mais, ter mais, assistir mais.

Nossa impossibilidade e falta de coragem de encarar nosso próprio silêncio com todos os questionamentos, dores, angústias, solidão e também autoconhecimento que o silêncio pode trazer, compromete nossa saúde mental e a existência saudável em comunidade.

“Ouvir” o silêncio dentro.

Sentir o silêncio fora.

Viver plenamente a experiência que a vida nos dá.

Sendo uma pessoa que sempre teve o desejo pela arte – em especial as artes cênicas - atravessando a vida de um modo ou de outro, passei a me debruçar pela busca por processos artísticos em consonância com o silêncio. Há alguns anos já era praticante zen budista e buscadora de processos que pudessem me ajudar a praticar a atenção plena: minha mente atípica era extremamente acelerada e incursionava demais no passado e no futuro, causando-me enormes sofrimentos psíquicos. Procurar o zen e a atenção plena foi para mim um modo de buscar a própria vida. E passei a me debruçar sobre um caminho que unisse as práticas de atenção plena e meditação com artes cênicas, em especial a caminhada como prática artística e a fotoperformance.

De repente, o silêncio se fez!

*Eu me recuso a correr. Eu resisto. Não vou perder um único momento nem um único passo.
Reivindico minha liberdade, minha paz e alegria a cada passo. Esta vida, eu quero vivê-la
profundamente.
Thich Nhat Hanh*

Na busca pelo silêncio como prática artística de cuidado, era necessário desacelerar. Desautomatizar. Reivindicar o espaço de jogo³ no cotidiano para que pudesse tornar possível uma outra lógica de funcionamento do corpo-mente.

³ Quando digo *jogo*, refiro-me ao conceito do modo como o filósofo Johan Huizinga o definiu em seu livro **Homo Ludens**. Na presente obra, o autor define *jogo* como algo diferente da vida cotidiana, sujeito a regras previamente estabelecidas e consentidas entre os participantes, que causa diversão e alegria e ressignifica o tempo e o espaço cotidianos.

Naquele ponto da vida, havia tido um semestre conturbado com questões de saúde física e mental muito presentes no eixo familiar. O hospital virou quase sinônimo de “rotina” e, diante de tantos enfrentamentos, precisava achar alguma mínima brecha para voltar plenamente ao silêncio, mesmo que por algumas horas.

O desafio se fez na escolha por realizar uma travessia no Parque Nacional da Serra da Bocaina, em uma viagem rápida. Travessia é uma palavra utilizada para explicar uma caminhada cujo ponto de partida e chegada já são previamente definidos antes da caminhada se iniciar:

travessia: deslocamento com o objetivo de percorrer um território predefinido. O percurso construído em uma travessia pode se configurar como uma linha reta ou um contorno de uma cidade ou região. Embora o trajeto ou a ideia do trajeto seja preconcebido, há variações de tempo. O espaço dessa prática ultrapassa os limites da cidade, podendo acontecer em zonas menos urbanizadas e no campo. Uma travessia pode ser realizada só ou na companhia de uma ou mais pessoas. (Veloso, 2021, p. 295)

Buscando manter a respiração conscientemente a cada passo, tentando não olhar para cada nova subida desafiadora que se apresentava, fui subindo. “Só estou dando mais um passo. O importante é este passo, agora, não a chegada ao topo”. Ia pensando assim a cada novo obstáculo, e foram muitos. Por inúmeros momentos achei que não ia mais conseguir subir. Era bastante íngreme para o meu corpo pós-pandêmico e com joelhos geneticamente ruins. Precisei fazer algumas breves pausas. Confesso: não consegui manter minha atenção plena o tempo todo. Em certos momentos só pensava: quando é que acabarão os morros?

Após muito cansaço, suor e água, cheguei. A vista de fato era magnífica, era possível até ver o mar de Paraty e Angra dos Reis, lugares que nunca estive! Agradei muito ter conseguido subir e admirei a paisagem respirando conscientemente e feliz a maior parte do tempo. Curiosamente, descobri depois que a Monja Coen⁴ organizou alguns retiros ali perto e uma das propostas do retiro era justamente a subida até o Pico da Macela. Fiquei me perguntando como ela, um tanto mais velha do que eu, poderia subir aquele morro. E imediatamente a resposta que me veio foi: provavelmente respirando conscientemente a cada passo, sem pressa para chegar ao topo.

Após admirar muito a paisagem, sentei-me para apreciar o instante presente. O vento

⁴ Monja Coen Roshi: monja zen budista brasileira, primaz fundadora da Comunidade Zen Budista Zen do Brasil. É uma das maiores líderes espirituais do Brasil, conhecida e reconhecida por todo o mundo.

soprava suave em meu rosto e havia o ruído das abelhas que polinizavam flores ao meu lado. A vista à minha frente era impressionante. Há tanta beleza no mundo que na pressa nos passam despercebidas! Permitir-se estar presente, respirar o agora. Contemplar. Permitir-se encantar com o cotidiano. Nem sempre é fácil, eu bem sei. Mas é algo capaz de mudar nossa percepção sobre a vida. Educar-se para o silêncio, ir na contramão da maioria, deixar o celular de lado muitas vezes, abdicar da cultura de *selfies*. Desacelerar. Tenho muito o que aprender nessa jornada, mas o caminho é bonito e me fascina.

A descida foi um desafio à parte: embora relativamente mais rápida e fácil, os joelhos começaram a doer. Lembrei-me dos atores do Nô: dobrei levemente os joelhos e ativei meu centro de força para distribuir melhor o peso e assim não cansar ainda mais minhas pernas exaustas. Desci, com fome, mas muito feliz.

*Amar montanhas
Nelas, desacelerar
Há mAR, montanhas!⁵*



Imagem 1: Vista da Serra da Bocaina/SP, 2022. Fonte: Arquivo pessoal

⁵ Os haicais que aparecem no texto foram escritos por mim.

Outra modalidade artística com o caminhar escolhida foi a deriva. Deriva é uma:

Caminhada aleatória realizada prioritariamente no contexto urbano. O percurso definido em uma deriva nunca coincide com uma linha reta, nem com a distância mais curta entre dois pontos. Trata-se de um caminhar sem rumo, deixando-se levar pelo sabor dos acontecimentos e pelas pessoas que eventualmente se encontra pelo caminho. Pode durar algumas horas e até mesmo dias. Em uma deriva, experimenta-se a sensação de perder-se, mesmo em um espaço conhecido. Porém o que está em jogo é mais a perda de tempo do que o ato de se perder. Pode ser associada à vagabundagem e à boemia. Pode ser realizada só ou na companhia de outras pessoas, raramente acontece em grupos muito grandes. Guy Debord e o movimento situacionista são referências quando o assunto é deriva. (Veloso, 2021, p. 157)

Ruas, caminho

Enfrento o medo

Respiro e sigo

Para realizar à deriva, escrevi previamente um programa performativo que é, de acordo com a pesquisadora Eleonora Fabião,

[...] o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio [...] quanto mais claro e conciso for o enunciado—sem adjetivos e com verbos no infinitivo - mais fluida será a experimentação [...] (Fabião, 2013, p. 4)

PROGRAMA DE DERIVA

Perder-se para encontrar-se

Foi então que vi: Mora dentro do agoRA

OAR.

Material necessário: roupa e sapato confortável, garrafa d'água, um dado, caderno e caneta.

Duração: 30 minutos de deriva. 10 minutos de escrita.

Ao colocar o primeiro pé na rua, lançar o dado ao alto: se sair número par, andar para sua direita. Se número ímpar, ir para a direção esquerda.

Andar prestando atenoção a seus passos e aos elementos da natureza que chamem sua atenoção. Ao se aproximar desse elemento, estabelecer algum tipo de contato (tocar, cheirar, escutar).

-Inspirar e expirar profundamente por trs vezes mantendo esse contato com o elemento escolhido.

Para cada elemento encontrado estabelecer a mesma relao sensorial e antes de se despedir, inspirar e expirar profundamente (em comunho com o que fora escolhido) por 3 vezes.

Sentar-se em local confortvel e que lhe parea seguro aps 30 minutos de deriva. Inspirar, expirar e escrever sobre a experincia de 5 a 10 minutos.



Imagem 02 – Fotografia feita por Igor Erbert, 2023. Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 03 – Fotografia feita por Igor Erbert, 2023. Fonte: Arquivo pessoal

Quantos minutos foram? 30? 40? Um dia? Voltar a caminhar com a calma necessária para aproveitar cada minuto, sem pressa. Respirar enquanto se caminha, a cada passo, sabendo onde estão os pés e o que toca o chão. Deixar-se levar e perder-se pela natureza, nossa irmã. Vida que pulsa como a nossa, que também exige seus cuidados, escuta e respeito. Sentir seus cheiros (ou a ausência deles), descobrir texturas novas - algumas ásperas demais que me lembram uma lixa; outras tão macias que parecem acariciar a pele. Encontrar desenhos perdidos, escondidos em suas folhas, galhos, insetos escondidos que se revelam. Respirar junto com elas e marcar no meu DNA: eu estou aqui e a única vida que existe é esta de agora. E ela é calma, é tranquila, é serena, confortavelmente feliz. Habitar a rua num outro olhar, na pausa, no direito de escutar-se e escutar a natureza em suas texturas e fios e folhas. Felicidade parece ser somente isso, sem precisar de nada mais: só poder caminhar em silêncio - dentro e fora - deixando-se, podendo deixar-se levar para onde o olhar deseja, para aquilo que atrai o olhar, para onde há vontade de estar perto de se aconchegar, escapando aos movimentos em fluxo contínuo e tantas vezes impensáveis do modo automático do cotidiano.

Felicidade. É só isso. Poder deixar-se levar e sentir para onde te convida com respeito

e cuidado.

(escrita automtica realizada logo aps a deriva)

J a fotoperformance surgiu como um caminho praticamente orgnico para a natureza silenciosa que habito, atravs de uma questo: seria possvel fotografar o silncio, convidar ao silncio atravs do prprio silncio? E ao tentar responder a pergunta, lembrei-me de alguns objetos com os quais, ao estabelecer uma relao, poderiam contribuir nessa busca.

Como a definio de fotoperformance pode ser um pouco confusa, pesquisei em diversas referncias, encontrando nas palavras da pesquisadora Elaine Tedesco uma explicao mais precisa:

A nomenclatura fotoperformance comporta o senso de uma performance que mediada pelo registro tecnolgico de imagens estticas, podendo ser apenas uma, uma seqncia, um conjunto, capturados tecnicamente pelos mais diversos equipamentos (cmeras fotogrficas, videogrficas, mquinas copiadoras, *scanners*, radiografias etc). O que importa o desejo de criar uma fotoperformance e no um retrato ou um ensaio. (Tedesco, 2015, p. 358)

Tendo em mente que na fotoperformance a fotografia no um arquivo, um simples registro de uma outra obra artstica, mas sim a prpria produo artstica, escolhi trs objetos relacionais: uma concha grande, um pedao de tronco e um caderno. Todos os objetos foram escolhidos por se assemelharem a ouvidos ou, no caso do caderno, representa o prprio ouvido do silncio.

Em momentos diferentes com cada objeto, parti para uma explorao silenciosa dos mesmos, explorados na relao corpo-objeto procurando produzir imagens que pudessem trazer os conceitos desejados (silncio, escuta, respirao).

Definidas algumas possibilidades, parti para lugares que, quando no ocupados demais por pessoas, so ao meu ver o prprio silncio: lugares onde a natureza predominante.

A natureza no se cala; em si mesma silenciosa. Se ruge por desassossego em seus excessos.

Frei Betto



Imagem 04 – Fotografias feitas por Flávio M. Silva, 2023. Fonte: Arquivo pessoal



Imagem 05 – Fotografia feita por Quésia Souza, 2023. Fonte: Arquivo pessoal

Após a decisão de como seria cada fotoperformance, antes de cada registro, respirações conscientes eram feitas, o contato com o momento presente era estabelecido e assim, respirando

calmamente, os registros eram realizados. Criar imagens que remetessem ao silêncio era para mim tão importante quanto viver o silêncio naqueles breves instantes.

E que esta história percorra todos os cantos...

Mesmo quando tudo pede um pouco mais de calma, até quando o corpo pede um pouco mais de alma, a vida não para.

Lenine

Minha vida pede silêncio com certa frequência, mas não é somente a vida de uma neuroatípica que precisa dele.

Porém, o que é precisar de silêncio em uma sociedade que parece caminhar cada vez mais para o ruído, para a distração nessa busca insana por ter mais coisas que cobram um preço tão alto da nossa saúde física e mental?

Não tenho respostas, apenas divagações de um caminho possível para cuidarmos de nós mesmos, das nossas relações e de todos os seres vivos.

Caminhar sem pressa, tendo o elemento contemplativo como companhia, sem pressa de chegar, fazer, produzir, ter. Fazer da vida uma constante busca por ser um ser melhor – para todos, inclusive para mim mesma, pois, se os ruídos internos e externos preenchem o espaço de quietude que minha vida pede, posso acabar reagindo ao mundo de modos que não aprecio em função do desequilíbrio ocasionado.

Se não temos tempo para escutar as nossas próprias necessidades de cuidados (por estarmos envolvidos demais com a aceleração em nossa vida), como é possível que escutemos aos outros? E, sem escuta, será que é possível a convivência saudável entre as pessoas? Entre as pessoas e a natureza? É possível que a gente *bote reparo* no que realmente deveria importar que é o cuidado com o mundo e com as relações, tendo a ética como fio condutor de nossas vidas?

A arte salva ao nos dar a oportunidade de compartilhar, ressignificar e brincar com nossos desejos, angústias, medos, questionamentos, sonhos, dando assim movimento a tudo que está guardado dentro de nós. Por que não a ter como forte aliada em nossa vida em busca do silêncio tão necessário à nossa (sobre)vivência no mundo?

Referências

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Editora Planeta, 2008.

BETTO, Frei. **Aldeia do silêncio**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX Revista do LUME**, Campinas, n. 4, 2013.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. 2ª. Edição ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. HANH,

Thich Nhat. **A arte de caminhar**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2021.

HANH, Thich Nhat. **Silêncio**: o poder da quietude em um mundo barulhento. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. 4ª. edição. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ALICE, Tania. **Performance como revolução dos afetos**. São Paulo: Annablume, 2016.

TEDESCO, Elaine. “Interdito: entre o objeto e a imagem”. **Ouvirouver**. Uberlândia v. 11 n. 2 p. 350-359 jul. |dez. 2015.

VELOSO, Verônica G. **Percorrer a cidade a pé**: ações teatrais e performativas no contexto urbano. São Paulo: Appris, 2021.

Artigo submetido em 14/12/2023, e aceito em 04/02/2024.

ENCRUZILHANDO SABERES NA TRAVESSIA DA ACESSIBILIDADE CULTURAL NO/COM O/ PARA O
TEATRO

CROSSING KNOWLEDGE IN THE CROSSING OF CULTURAL ACCESSIBILITY IN/WITH/TO THEATER

Emerson de Paula

emersondepaula@unifap.br

Universidade Federal do Amapá – UNIFAP

Jefferson Fernandes Alves

jefferson.alves@ufrn.br

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Resumo

O presente artigo é uma reflexão conjunta dos pesquisadores no que tange o aprofundamento do conceito de Acessibilidade Cultural e o entendimento da presença de três camadas de aprofundamento que o mesmo possui e estabelece nos processos existentes na área em questão.

Palavras-chave: Acessibilidade Cultural, Encruzilhada, Teatro.

Abstract

This article is a joint reflection of researchers regarding the deepening of the concept of Cultural Accessibility and the understanding of the presence of three layers of depth that it possesses and establishes in the existing processes in the area in question.

Keywords: Cultural Accessibility, Crossroads, Theater.

A criação e promulgação do Plano Nacional de Cultura em 2010¹ visa, através de uma série de metas, orientar a criação de políticas públicas de Cultura junto as diferentes esferas governamentais. Em sua meta 29 temos uma ênfase de que os mais diversos espaços culturais no país estejam efetivamente acessíveis e promotores de fruição contribuindo com o estabelecimento da acessibilidade cultural, até 2020. O referido documento teve sua vigência ampliada até 2022.

Por acessibilidade cultural temos entendido que o conceito se refere a inclusão de Pessoas com Deficiência em espaços, ações e eventos culturais tendo acesso ao conteúdo, proposta e estética, que se estabelecem nesses espaços, seja como artista ou plateia, bem como a promoção

¹ Para mais informações sobre o Plano Nacional de Cultura, acessar: <http://pnc.cultura.gov.br/>

do Artista que possui alguma deficiência para além de uma ação de superação e sim de promoção artística.

Tal conceito se coaduna com o enfoque da Deficiência a partir do modelo social, o qual nos provoca a repensar a compreensão que se tem da Pessoa com Deficiência marcada pela falta, pelo pecado e pela incapacidade, na medida em que é posto em relevo a construção social da anormalidade, problematizando, por conseguinte, a culpabilidade do próprio corpo diferente. Assim, o cerne da questão estaria nas relações sociais estabelecidas, uma vez que, segundo “(...) os impedimentos corporais somente ganham significado quando convertidos em experiências pela interação social.” (Cf. DINIZ; BARBOSA; SANTOS, 2009, p. 67).

É nesse sentido que o exercício artístico da Pessoa com Deficiência não pode ser entendido como uma manifestação de superação, em decorrência de que essa perspectiva de excepcionalidade incorre na reiteração de uma culpa que residiria na incapacidade da Pessoa com Deficiência em atuar nas diversas esferas da sociedade, cujo protagonismo individual seria responsável, única e exclusivamente, pelo enfrentamento das restrições físicas, comunicacionais e, até, econômicas.

Por sua vez, tais representações que cobririam um espectro que vai da incapacidade até a manifestação comunicacional e artística como ato heroico comportam concepções e práticas capacitistas que abrigam a recorrência de cosmovisões que orbitam em torno dos modelos caritativo e médico que procuram explicar a deficiência como pecado ou como disfunção, face ao padrão socialmente hegemônico da normalidade corporal, de tal sorte que a Pessoa com Deficiência é considerada uma manifestação depreciada ou negativa do ser humano (Cf. MARTÍN, 2017).

Assim, a acessibilidade cultural se encontra numa encruzilhada epistemológica que se configura em três direções, mas com um ponto de cruzamento: o corpo

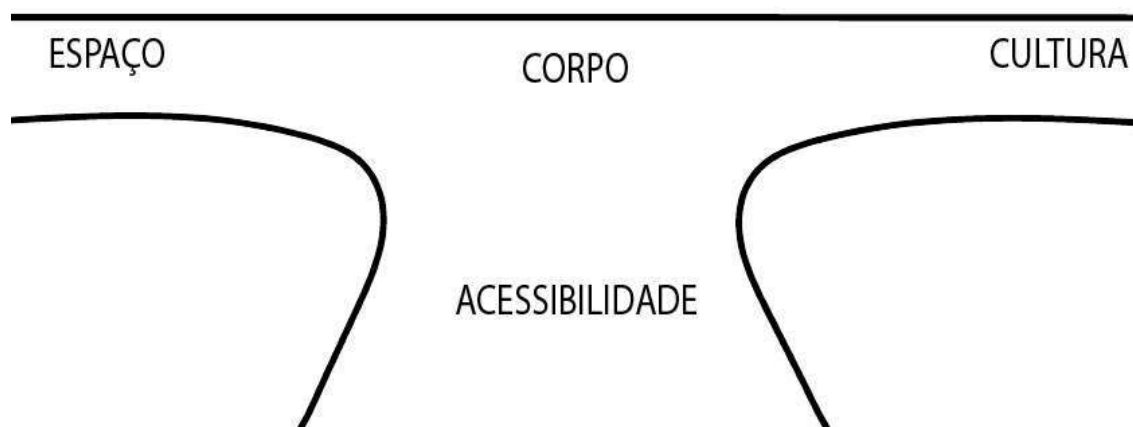


Figura 1: Encruzilhada Epistemológica 1

Fonte: Imagem construída para este texto por Luciana Bittencourt

Descrição da Imagem: Desenho de um caminho com 3 direções. Dentro do mesmo há palavras assim sinalizadas: De frente e no centro abaixo a palavra ACESSIBILIDADE, acima desta a palavra Corpo. A esquerda a palavra Espaço e a direita, a palavra Cultura.

Entender o conceito como uma encruzilhada é estabelecer o corpo como um lugar de plurissingularidades, pois, como aponta MARTINS (1997, p.28), podemos ver o conceito em questão como um “*locus tangencial*”:

(...) [do] qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam, (...) é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação.

Esta encruzilhada de três pontas, nos apresenta o corpo como o lugar em que todas estas áreas se encontram uma vez que, este é um operador e propulsor de possibilidades de criação e reconfiguração do conhecimento. Nos interessa falar das pessoas e suas potencialidades e não apenas da deficiência que este corpo possui e que faz parte da história do mesmo.

A encruzilhada, considerada em sua essência algo do feminino, entrecruza perspectivas e atravessamento de caminhos, sendo não só um lugar de passagem, mas de retorno, tendo em sua epistemologia pontos de confluência, encontro, mas também de risco. Travessia de conhecimento, a encruzilhada dialoga com uma ação cerebral que são as sinapses neurais, a “relação funcional de

contato entre as terminações/extremidades das células nervosas. Trata-se de um conceito que provém de um vocábulo grego com significado de “união” ou “vínculo”².

A sinapse é uma região de proximidade entre um neurônio e outra célula por onde é transmitido o impulso nervoso. É associada ao funcionamento correto do cérebro, permitindo a construção do conhecimento. Assim, a encruzilhada e a sinapse são locais em que a interação de informações promove conhecimentos.

Nesta perspectiva, é este corpo em capacidade latente de produzir e promover conhecimento que nos importa refletir no âmbito da acessibilidade cultural uma vez que todo e qualquer corpo é um espaço de comunicação construído. Dotado de sentidos, mesmo que na ausência de um, necessitamos ter o entendimento de que o corpo é fala e, assim sendo, enuncia, de diferentes formas.

O fazer artístico é uma das diversas linguagens em que o corpo se comunica sendo o local da diversidade/pluralidade em sua essência. Assim, pensar as Pessoas com Deficiência (PcD) neste campo não é mais uma ação apenas de inclusão, mas de direitos.

Busquemos agora pensar na presença de PcD's nas Artes da Cena, em específico no Teatro, a partir de uma nova encruzilhada epistemológica:



Figura 2: Encruzilhada Epistemológica 2

Fonte: Imagem construída para este texto por Luciana Bittencourt

Descrição da Imagem: Desenho de um caminho com 3 direções. Dentro do mesmo há palavras e expressões assim sinalizadas: De frente e no centro abaixo a expressão A Deficiência como Estética, acima desta a palavra Pessoa. A esquerda a expressão Teatro com PcD e a direita, a expressão Teatro para PcD.

² Conceito explicado em sua totalidade disponível em: <https://conceito.de/sinapse>

Nesta nova trilha investigativa aqui proposta, percebemos que o corpo continua a ser nosso ponto de cruzamento uma vez que, entre criação e recepção, nosso foco é a pessoa com suas diferentes potencialidades de aprendizagem e construção do conhecimento. Tal cruzamento é costurado, transversalmente, por relações estabelecidas por uma dualidade deficiência/não deficiência, cujas iniciativas em torno da acessibilidade cultural podem concorrer para, pelo menos, problematizá-la, na medida em que se celebre a multiplicidade dos corpos em estados de comunhão cênica, tendo a diferença como intrínseca da constituição do ser humano.

Assim, o viés da compreensão da deficiência a partir dos direitos humanos, revela que fruir ou criar práticas espetaculares é um exercício da cidadania cultural que pode contribuir com a expansão e reinvenção das esferas e dos circuitos implicados com tais práticas, uma vez que a manifestação desses corpos como espectadores ou como agentes da cena perturbam, tensionam e rasuram a distribuição de papéis orquestrados, a partir do paradigma da normalidade, a qual informa o que é comum e o que é específico nas diversas esferas sociais, inclusive, na área cultural, sacramentando uma partilha do sensível (Cf. RANCIÈRE, 2009). Assim, a acessibilidade cultural assume como horizonte estético-político o reordenamento dessa partilha.

O CORPO RECEPTOR

As tecnologias assistivas, em suas diferentes propostas, têm contribuído para que PcD's possam ter acesso as mais diferentes formas do fazer teatral. Recursos como braile, audiodescrição, legendagem, Libras, miniaturas, pranchas de comunicação, linguagem adaptada e materiais sensoriais, inicialmente pensados para inclusão das Pessoas com Deficiência na Educação e na vida social, bem como para uma ação de estabelecimento de reabilitação no âmbito da Saúde, passam a ser incorporadas na atualidade também ao universo do fazer teatral.

Os corpos PcD's são receptores destas tecnologias, mas não num sentido de passividade ou formatação para um ideal normativo de corpo. As tecnologias assistivas promovem o acesso da informação cultural a este público para que o mesmo, de forma autônoma, possa produzir uma ação pessoal de recepção e fruição da linguagem teatral.

Essa perspectiva da fruição da cena teatral por parte da Pessoa com Deficiência põe em movimento o reordenamento da partilha do sensível, na medida em que se dilata as formas de

mediação sensorial da cena a partir do agenciamento das tecnologias assistivas, considerando aquela/e que assume o exercício da expectativa de forma diferenciada.

Se para Guénoun (2003) a arte teatral se constitui em uma atividade eminentemente política por conta de sua natureza de “reunião pública”, na qual a plateia se encontra não apenas com a cena, mas consigo mesma, na medida que olha e é olhada por seus pares, a participação das Pessoas com Deficiência no exercício de expectativa da cena suscita a própria expansão dessa reunião pública, uma vez que procura, também, exercitar seu direito de olhar e ser olhada.

Aqui cabe uma observação que julgamos pertinente. Se a tecnologia assistiva se materializa em diversos procedimentos e modalidades tradutórias que levam em conta as singularidades perceptivas e comunicacionais das pessoas com deficiência, na medida em que a acessibilidade cultural vai sendo incorporada à cosmovisão cênica de quem realiza a cena, tal tecnologia passa a ser incorporada ao próprio movimento de concepção da cena ou de sua recepção, convertendo-se, ao nosso juízo, em mais uma tecnologia cênica.

Em geral, apesar das diferentes acepções que o termo adquire nas diversas culturas, lugares e épocas, trata-se da tecnologia empregada para viabilizar as manifestações espetaculares, sejam elas de natureza artística ou de outra ordem, que se caracterizam pela necessidade de criar uma representação, ou apresentação, “ao vivo”, que se oferece aos sentidos, percepções e significações do espectador (ARAÚJO, 2011, p. 116).

Se considerarmos a linha de raciocínio de Araújo, poderíamos compreender que a linguagem fácil, a Libras, a audiodescrição, a Legendagem, o braile, a exploração tátil, etc, como manifestações da tecnologia assistiva, já na feição de procedimentos tradutórios, integrariam a tecnologia da cena. Mas a nossa linha de raciocínio leva em conta a consciência dos artistas e realizadores na perspectiva de irem entendendo tais procedimentos balizadores da expansão do campo cênico, a qual ganha relevo com a própria ocupação da cena por parte de Pessoas com Deficiência.

O CORPO PROMOTOR

Pensemos agora no fazer teatral com PcD's. Esta presença precisa ser entendida para além de uma ação obrigatória de inclusão e de que este público, junto ao fazer artístico, estabelece sempre uma ação de superação de algo e não de promoção e aperfeiçoamento de seu talento.

Entendamos este corpo em sua essência natural: um promotor de comunicação que tem também no Teatro, a possibilidade de se expressar e como tal dialogar de forma sinestésica/poética/sensorial com a sociedade.

O Teatro com PcD's promove um movimento de reflexão não só na prática artística, mas na prática pedagógica em Teatro promovendo a obrigatoriedade de reformulação, por exemplo, dos cursos de Artes Cênicas no Brasil. Artistas PcD's e sua produção teatral precisam ser estudados em disciplinas que abordam a História do Teatro e da Encenação bem como nas disciplinas de Teatro-Educação estabelecendo a acessibilidade cultural como metodologia para a área em questão.

As Pessoas com Deficiência são presentes nos mais diversos cursos universitários, mas com a promulgação efetiva das cotas específicas a este público, em 2016, o número de PcD's nas instituições de Ensino Superior, têm se ampliado. E a presença deste público junto aos cursos de Teatro têm se tornado algo constante e extremamente significativo.

Para além do direito, estas pessoas dentro dos cursos de Teatro, oportunizam e mobilizam saberes que descolonizam olhares questionando o próprio fazer teatral calcado como uma arte do corpo em cena, onde a boa performance corporal precisa ser aquela que apresente uma grande destreza de voz e movimento, que se supere em altos desempenhos a partir de olhares padronizados em estéticas que se pautam em capacidades corporais que estabelecem padrões normativos e não possibilidades de propostas. Este público nos faz rever, por exemplo, como a dramaturgia tem pensado as PcD em suas produções. Elas existem? E se existem, a deficiência é um estereótipo, é uma imagem asquerosa ou uma ação de castigo? Pensemos por exemplo no uso da promoção da cegueira na obra *Anjo Negro* (1946) de Nelson Rodrigues em que, Ismael (homem negro), protagonista da história, cega seu irmão de criação Elias (homem branco), trazendo à tona ainda um conflito em que o racismo imposto pela sociedade, utiliza a deficiência como uma ação de punição e única saída para a resolução de um conflito estrutural³.

Partindo das representações sobre o seu corpo e o corpo do outro, a atriz Jéssica Teixeira⁴, por sua vez, constrói uma dramaturgia assentada na estranheza corporal com o propósito de

³ Para mais informações sobre a obra, acesse: <http://educacao.globo.com/literatura/assunto/resumos-de-livros/anjo-negro.html>

⁴ Sobre a biografia de Jéssica Teixeira, acessar: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/6997/>

problematizar, em cena, não apenas seu corpo, mas a própria cultura voyerista estigmatizadora e as práticas culturais e históricas de padronização e de “eugeniação.”

Bom... mas antes de tudo, preciso dizer a vocês, já que estamos nos conhecendo um pouco melhor agora, que, ao longo da minha vida, eu fui perdendo um pouco a paciência. Digo que perco a paciência, porque, muitas vezes, não tenho a oportunidade de falar primeiro, ou até de falar, porque Ele sempre chega antes de mim. E, geralmente, ele chega gritando ou grunhindo estranhamente feito um rinoceronte. Difícil ele falar baixinho ou tranquilamente (TEIXEIRA, 2021, p. 7).

Organizado em fragmentos o texto e, conseqüentemente, o espetáculo E.L.A.⁵, protagonizado por Jéssica Teixeira e dirigido por Diego Landim, assume como ponto de partida a pesquisa da própria atriz sobre o seu próprio corpo “estranho” e as formas como ele é percebido socialmente nas múltiplas interações a que foi e é submetido.

Sendo assim, assumindo seu próprio corpo como matriz criadora dramaturgic e cênica, Jéssica Teixeira nos convida para um exercício de estranhamento sobre as formas intersubjetivas e políticas de constituição do olhar, na perspectiva de problematizar as diversas formas de tirania a que está submetido, socialmente, o corpo, sobretudo àquele que foge aos padrões de normalidade.

Ser multifacetado é tudo e é muito importante entendermos que nosso corpo é isso: ele é estranho, político, é desejo – desejado e desejável –, ele é tecnologia, estético, ético. A gente precisa ser multifacetado para dar conta de tudo isso, e nem sabemos se vamos conseguir dar conta, né? Mas temos que tentar operá-lo da maneira que acharmos melhor. E só quem pode dizer o que é melhor para o nosso corpo é a gente mesmo (Jéssica Teixeira. In: BARBOSA, 2021, s/p).

O CORPO ESTÉTICO

Entre as possibilidades analíticas aqui já apresentadas, é importante pensarmos como a Deficiência pode fazer parte da concepção e produção cênica. Neste caminho, podemos pensar nas tecnologias assistivas em diálogo constante com a produção dos espetáculos teatrais, entendendo a mesma como constituinte da cena. O ato de não ver pode contribuir com a produção de uma dramaturgia sonoro-espacial produtora de visualidades inventivas e imaginativas junto às Pessoas com Deficiência Visual. O silêncio, pode compor uma estética teatral sendo não só um elemento de acesso a informação artística para as Pessoas com Deficiência Auditiva, mas como mola propulsora do conflito de uma dramaturgia em questão.

⁵ Esse espetáculo contou com 30 apresentações, de fevereiro de 2018 a março de 2019, sendo a maioria, em palcos de Fortaleza/CE.

Reconhecemos que tais propostas são caminhos para a acessibilidade cultural no Teatro, mas que, enquanto concepção estética, pensar em uma Deficiência específica na criação cênica pode não atender aos diferentes tipos de Deficiência existentes. Por isso, é importante pensar que nesta encruzilhada epistemológica aqui aberta, não se pretende excluir os recursos de tecnologia assistiva existentes e já disponíveis, mas, entender as potencialidades destes recursos e como a proposta comunicacional dos mesmos pode integrar o escopo de criação dos espetáculos teatrais.

Enfocando a questão do corpo estético a partir da própria perspectiva do/da Artista com Deficiência poderemos ir um pouco mais além do que a manifestação das tecnologias assistivas ou sua transformação em tecnologias da cena. É nessa direção que Carolina Teixeira⁶, pesquisadora e Artista com Deficiência, a qual se dedica, sobretudo, à dança, procura refletir sobre sua produção e de outros pares, cujo estudo de Doutorado nos apresenta o conceito de “estética da impossibilidade”:

A ‘impossibilidade’ seria a meu ver, uma espécie de ‘exterioridade sensível’ do corpo deficiente, ela existe enquanto a percepção das ausências físico-corporais da deficiência, porém materializa-se sob a forma de apropriação e ressignificação do corpo nas práticas sociais, e no caso da dança, pela descoberta de movimentos, gestos e ações físicas que revelam novas possibilidades corporais (TEIXEIRA, 2016, p. 114).

Tal estética, segundo Carolina Teixeira, não se identifica com as questões da “habilidade” e nem da “superação”, assentando-se, fundamentalmente, no princípio artístico de ressignificação das práticas corporais cotidianas vivenciadas pelos/as Artistas com Deficiência, contribuindo com o próprio campo artístico, considerando três dimensões articuladas: os saberes e experiências do corpo com Deficiência em cena, as interações e trocas construídas no processo criativo entre os agentes da cena, e a obra construída e o conhecimento dela derivado.

Essas dimensões comportam uma constelação pedagógica que emerge no próprio campo das Artes Cênicas, a partir da intervenção artística dos corpos com Deficiência, engendrando esteticamente um reordenamento da partilha do sensível, na medida em que problematiza os regimes do olhar.

Nesse sentido, o viés assumido por Carolina Teixeira, flagrantemente influenciado pelas proposições sobre a “estética da deficiência”, de Tobin Siebers (2010), suscita o redimensionamento

⁶ Sobre a biografia de Carolina Teixeira, acessar: <http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/pesquisadora-utiliza-a-arte-para-falar-sobre-deficiencia-no-brasil/475458>

do enfoque sobre a Arte no que concerne o seu papel social e seu aspecto histórico, contemplando e, ao mesmo tempo, não se contentando com a ênfase política ou temática da Deficiência nos processos de criação e fruição das Artes Cênicas.

PESSOA É CORPO

Enquanto corporeidade, trazemos o conceito a partir de Csordas (2008), quando este nos diz que “o corpo é um ponto de partida produtivo para analisar a cultura e o sujeito” (p. 145) e que nas encruzilhadas cognição e emoção/mente e corpo, é preciso reconhecer o corpo “pelo que ele é em termos vivenciais, não como um objeto, mas como sujeito” (p. 142).

Nas encruzilhadas aqui propostas, entender a potencialidade do corpo no fazer teatral é um caminho para o estabelecimento efetivo da acessibilidade cultural nas Artes Cênicas. O corpo de uma Pessoa, com Deficiência ou não, é um processo de narração preenchido por camadas de tempo que se presentificam no espaço que se estabelece em nós. Qualquer Pessoa, em contato com o fazer teatral, por exemplo, percorre uma travessia que vai da transformação a partir da vivência de um processo artístico para a transposição desse processo para sua vida diária. Pautando-se numa vida de trânsitos por caminhos diversos, mas que se cruzam, a Pessoa, com Deficiência ou não, se permite criar suas próprias encruzilhadas em diálogo com as encruzilhadas que a vida lhe propõe, fazendo destas, caminhos de conhecimento e autoconhecimento, uma vez que “é na encruzilhada que se praticam as transformações” (RUFINO, 2019, p. 21).

A travessia deste caminhar epistemológico aqui riscado nas duas encruzilhadas apresentadas (Figuras 1 e 2), presentes na trilha do viver de Pessoas com Deficiência, nos mostram que, mais do que duas possibilidades diversas de travessia, estas encruzilhadas são um entroncamento, estão entrelaçadas. Todo corpo é um texto que, a partir das próprias vivências junto ao fazer teatral, escreve significados para além do artístico, engendrando um jogo intrincado que separa e articula as dimensões cotidiana e extracotidiana da vida.

Provocando uma reflexão sobre o que vem a ser a noção de pessoa na sociedade, nos aproximamos dos estudos de Amadou Hampaté Bâ (1981), ao refletir sobre a noção de pessoa na África Negra. Para o pesquisador:

O que é a pessoa?

Os Fula e os Bambara possuem dois termos próprios para designar a pessoa. São eles:

a) *neddo* e *neddaaku*.

b) *maa* et *maaya*.

A primeira palavra de cada um desses quatro termos acima significa “pessoa” e a segunda “as pessoas da pessoa”.

Por que “as pessoas”?

A tradição ensina, com efeito, que há primeiro *maa*: pessoa receptáculo, e *maaya*: diversos aspectos de *maa* contidos na *maa* receptáculo. A expressão de língua bambara “*maa ka maaya ka ca a yere kono*” significa: “As pessoas da pessoa são múltiplas na pessoa” (p. 181).

Hampaté Bâ (1981) nos mostra que ser uma pessoa é ser complexo, é carregar em si uma multiplicidade de ideias e processos, é ser um corpo de plurrisingularidades. Nossa existência não se dá apenas a partir da nossa concepção. Ela se consolida e se fortalece com o nosso desenvolvimento enquanto indivíduo, desenvolvimento este em várias áreas e possibilidades, tendo no corpo seu local de estabelecimento da aprendizagem.

Se constituir enquanto pessoa não é ser uma unidade única, pronta e acabada, pois, segundo as tradições africanas:

O ser humano não é uma unidade monolítica, limitada a seu corpo físico, mas sim um ser complexo habitado por uma multiplicidade em movimento permanente. Ele não se trata, portanto, de um ser estático, ou concluído. A pessoa humana, como a semente, evolui a partir de um capital primeiro, que é seu próprio potencial e que vai se desenvolvendo ao longo da fase ascendente de sua vida, em função do terreno e das circunstâncias encontradas. As forças liberadas por esta potencialidade estão em perpétuo movimento, assim como o próprio cosmos (HAMPÂTÉ BÂ, 1981, p. 183).

Podemos entender que nenhuma Pessoa está acabada, fechada em si, se constituindo enquanto pessoa durante todo seu caminhar de vida. Em analogia a esta percepção, verificamos que a presença das Pessoas com Deficiência no/com o e para o Teatro, é um processo significativo de construção e reconstrução de epistemologias junto as Artes Cênicas promovendo um fazer teatral conectado a um mundo externo que não exclui percursos internos, pois somos também o que é a nossa comunidade, porque somos comunidade, e nos constituímos vivendo em comunhão uma vez que:

A pessoa está ligada a seus semelhantes. Não a concebemos isolada, independente. Da mesma maneira que a vida é unidade, a comunidade humana é una e interdependente. As relações humanas, codificadas, fizeram nascer um protocolo, um saber-viver, e geraram uma civilização social cujas regras são transmitidas de boca a boca e tomam corpo no teste da própria vida. Sempre em virtude do profundo sentimento da unidade da vida, a pessoa humana não é cortada a partir do mundo natural que a rodeia e com o qual mantém relações de dependência e equilíbrio (HAMPÂTÉ BÂ, 1981, p. 188).

A pessoa é uma rede relações, inclusive dos espaços que ocupa. As vivências artísticas de PcD's são necessárias e propulsoras do estabelecimento da acessibilidade cultural, inclusive no fazer

cênico, promovendo novas epistemologias ao Teatro, seja enquanto espaço físico ou de criação/fruição.

Nesse sentido, verifica-se a possibilidade de problematizar, pela criação e/ou fruição cênicas, essa rede de relações que constituem a Pessoa, tendo como referência seu inacabamento e inconclusão, em favor do permanente processo de reinvenção humana, assumindo o caráter político do Teatro, e das Artes Cênicas, como a Arte do Encontro.

REFERÊNCIAS:

ARAÚJO, José Sávio. **O papel da tecnologia cênica e seus desdobramentos para uma economia da produção cultural no Nordeste**. *Moringa*. João Pessoa, Vol. 2, n. 1, 113-129, jan./jun. de 2011.

BARBOSA, Diego. **“Todo mundo se olha no espelho e se sente estranho”**; Jéssica Teixeira lança livro sobre o corpo. *Diário do Nordeste*. Verso. Fortaleza, 21/01/2021. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/todo-mundo-se-olha-no-espelho-e-se-sente-estranho-jessica-teixeira-lanca-livro-sobre-o-corpo-1.3036455>. Acesso em: 28/06/2021.

CSORDAS, Thomas. **Corpo/Significado/Cura**. Tradução de José Secundino da Fonseca e Ethon Secundino da Fonseca. Revisão técnica de Carlos Alberto Steil e Luis Felipe Rosado Murilo. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

DINIZ, Débora; BARBOSA, Lívia; SANTOS, Wederson Rufino dos. **Deficiência, Direitos Humanos e Justiça**. *SUR*. Revista Internacional de Direitos Humanos. v. 6 • n. 11 • dez. 2009 • p. 65-77.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras: uma idéia (política) do teatro**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

MARTÍN, Mario Toboso. **Capacitismo**. In: PLATERO, R. Lucas; ROSÓN, Maria; ORTEGA, Esther. (Eds.). *Barbarismo queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Ed. Bellaterra, 2017, p. 73-81.

MARTINS, Leda. **Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Eduções, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SEBIERS, Tobin. **Disability Aesthetics**. (corporealities discourses of disability). University of Michigan Press, 2010.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. **A estética da experiência: Trajetórias do corpo deficiente na cena contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos**. Tese (Doutorado). Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia, Salvador/BA, 2016.

TEIXEIRA, Jéssica. **E.L.A.** Fortaleza: Aliás Editora, 2021.

Artigo submetido em 31/01/2024, e aceito em 21/02/2024.

O ABRIR DAS ASAS: a dança na estimulação da expressividade e comunicação em criança com autismo

THE SPREADING OF WINGS: dance as stimulation of expressiveness and communication in children with autism

Kauanne Borges Martins

kauannearte@gmail.com

Universidade Federal de Viçosa – UFV

Evanize Kelli Siviero Romarco

eva_siviero@ufv.br

Universidade Federal de Viçosa - UFV

Resumo

Este estudo teve como objetivo contextualizar uma proposta artística para uma criança com transtorno do espectro autista e verificar sua relevância para o processo expressivo e de comunicação. Para tanto foi feita uma revisão de literatura com os temas: dança, autismo, expressividade, comunicação e afetividade, apoiada em autores como DEWEY (2010), FERNANDES (2015), GARDNER (1995) e SIVIERO (2018). Foi uma pesquisa de natureza exploratória e descritiva, onde foi feito um estudo de caso com uma criança de 6 anos de idade, do sexo feminino, diagnosticada com transtorno do espectro autista. Foi realizado um encontro semanal onde as práticas foram através de linguagens artísticas, principalmente a dança. A metodologia escolhida se mostrou potente ao verificar o desenvolvimento expressivo e de comunicação corporal da participante, bem como mudanças afetivas significativas em suas relações familiares.

Palavras-chave: Dança, TEA, Expressividade, Comunicação, Afetividade.

Abstract

This study had an artistic proposal for a child with autism spectrum disorder as a method to verify the relevance of arts for the expressive and communication process. With this purpose, a literature review was carried out with the themes: dance, autism, expressiveness, communication and affectivity, supported by authors such as DEWEY (2010), FERNANDES (2015), GARDNER (1995) and SIVIERO (2018). It was an exploratory and descriptive research, where a case study was carried out with a 6-year-old female child diagnosed with autism spectrum disorder. By weekly meeting, the practices were through artistic languages, mainly dance. Ultimately, the chosen methodology proved to be powerful in verifying the participant's expressive development and body communication, as well as significant emotional changes in her family relationships.

Keyword: Dance, ASD, Expressiveness, Communication, Affectivity.

INTRODUÇÃO

O interesse pela temática deste estudo surgiu a partir da minha experiência como estagiária em uma escola de educação básica da rede privada, na cidade de Viçosa (Minas Gerais). O estágio obrigatório, requisito para o título de licenciada em Dança, se deu no segmento da educação infantil, onde tive a oportunidade de conhecer uma criança com transtorno do espectro autista, que despertou em mim o interesse pelo aprofundamento na área da dança e educação especial. A essa criança dei o codinome “Borboleta”, pois nossa aproximação passou por um processo, quando ela girava com os braços abertos, eu via asas que buscavam alçar grandes voos.

Na metamorfose, o processo de desenvolvimento da lagarta para a borboleta passa pela etapa de casulo como uma fase interna e intensa de transformação. Apesar de aparentar quietude para quem observa, revela um constante movimento que faz a lagarta atingir sua plenitude e voar como borboleta. Esta metáfora é aplicada à aprendizagem em dança, visualizando-a como um casulo de desenvolvimento, onde a pessoa com autismo pode descobrir seus movimentos e expressividade, capacitando-a a comunicar-se e espalhar sua individualidade.

De acordo com o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais DSM-5, produzido pela Associação Americana de Psiquiatria, o Transtorno do Espectro Autista (TEA) é um transtorno de neurodesenvolvimento ¹ que afeta a comunicação e interação social e que é marcado pela repetição de padrões de comportamento, interesse e ou atividade, de modo que a gravidade pode variar em três níveis de suporte. Com base em informações da Organização Mundial da Saúde (OMS), os diagnósticos de TEA têm sido crescentes nos últimos 50 anos, sendo que uma em cada 100 crianças é autista. Para este estudo foi escolhido trabalhar com as terminologias TEA ou autismo².

Entendo que é de suma importância desenvolver pesquisas que busquem relacionar todas as áreas do conhecimento com o diagnóstico em pauta. Sendo assim, acredito que a dança, ao lidar com o corpo e possuir um caráter comunicativo, apresenta grande potencial no que diz respeito à

¹ O desenvolvimento do sistema nervoso.

² World Health Organization. Autismo: Fatos importantes. Disponível em: <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/autism-spectrum-disorders>. Acesso em 22 out. 2023.

estimulação da expressividade e comunicação de pessoas com autismo. Desse modo, desenvolvi um estudo de caso para investigar como um processo criativo em dança poderia estimular a expressividade e comunicação em uma criança com autismo. Foram realizados encontros semanais com a participante a fim de desenvolver práticas em dança que pudessem incentivar sua expressividade corporal e verificado se houve mudança na comunicação afetiva para com os familiares da mesma.

Considerando que o referencial teórico acerca da relação dança e autismo é escasso, entendo que essa pesquisa se mostrou importante para os profissionais da arte e de outras áreas do conhecimento, pois apresentou a possibilidade de se realizar um estudo de caso, no qual estive em contato frequente com uma criança com TEA através da dança. Busquei relacionar produções sobre os temas dança, arte-educação e autismo, realizadas por graduandos, profissionais da dança, mestres e doutores, disponibilizadas através de sites científicos e da Biblioteca da UFV, sem restrições de ano e idioma. Ademais, esse estudo propôs um diálogo corporal bilateral onde afetar a participante e ser afetada por ela através da dança foi um desejo latente, com intuito de experimentar junto a ela artifícios para manifestar suas emoções, sensações e desejos.

A dança e o autismo: diálogos com o espaço pessoal e suas relações interpessoais

Pensar a dança junto a uma criança com autismo é uma busca por romper a barreira de quena existência da pessoa com autismo se cria uma bolha impermeável. De acordo com Fernandes (2015) é importante entender que:

Cada introspecção abre portas a espaços diferentes. As linhas das palmas das mãos, uma corrente que gira, o movimento que se faz com um cadarço, os olhos voltados para dentro, um som constante... cada pequeno detalhe oferece uma viagem à pessoa dita autista e uma paisagem singular a quem tenta entrar em relação com ela, penetrando em sua “bolha”, compartilhando seu espaço íntimo. (FERNANDES, 2015, p. 75)

Também é possível pensar que todos nós, pessoas com e sem TEA, vivemos dentro de uma bolha com diferentes formatos e tamanhos. Entendo a imagem da bolha como um invólucro flexível, que se move conforme as condições dentro de si e ao seu redor e, ao imaginar que cada ser humano possui dentro de sua bolha o aspecto dialógico, que pode expandi-la, quando se deseja estabelecer interações com o outro ou diminuí-la, quando não se mostra disposto a criar vínculos comunicativos, cria-se, também, a imagem de um espaço de interseção das bolhas comunicativas

onde as relações interpessoais acontecem.

Nesse caso, essa bolha com aspecto dialógico, na pessoa com autismo pode apresentar contornos que não se expandem ou que podem apresentar um limite para tal, o que pode dificultar o encontro com outras bolhas no campo relacional.

A partir desse entendimento, pensar essa bolha pode ser uma forma de trabalhar com uma comunicação poética com as pessoas com autismo onde, à medida em que o corpo se dilata e retraem seus movimentos, se exercita a possibilidade de se comunicar através dele. Nessa perspectiva, compartilho do pensamento de Siviero (2018) ao indicar que cada sujeito deve ter autonomia e responsabilidade sobre suas ações, e que essa prerrogativa para este estudo favorece uma relação de coletividade e não de assistencialismo e permite que cada um coloque o modo como deseja ser afetado e afetar o outro através do movimento.

Ademais, Fexeus (2013 apud SIVIERO, 2018), indica que uma compreensão empática das escolhas comunicativas é possível através do rompimento das barreiras corporais que, conseqüentemente, abre caminhos para entender efetivamente o que o corpo emissor deseja falar. Logo, “[...] o observar, o perceber, o fazer, o sentir e o pensar em conjunto com a apreensão intuitiva e a imaginação de se relacionar com o outro são uns dos mecanismos que propulsionam o dançar” (SIVIERO, 2018, p. 176).

Em busca da conexão e diálogo através do corpo e do conhecimento de si e do outro, para que se efetive a comunicação, como supracitado, considero relevante o conceito de inteligência interpessoal, definido por Gardner (1995) na Teoria das Inteligências Múltiplas.

Uma das inteligências apontada por Gardner (1995, p. 15) é a interpessoal que “[...] a capacidade de compreender outras pessoas: o que as motiva, como elas trabalham, como trabalhar cooperativamente com elas”. Ademais, de acordo com Mallmann e Barreto (2012), essa inteligência traz como aspectos a percepção dos estados de ânimo, a possibilidade de fazer amigos, realizar atividades em grupo, mediar conflitos e se comunicar. Considerando as áreas afetadas pelo TEA, a estimulação da inteligência interpessoal é necessária para que se possa obter benefícios no que diz respeito à comunicação e interação social da pessoa com autismo.

Sendo assim, o próximo capítulo traz considerações acerca das relações na dança a partir

da afetividade e do processo de comunicação expressiva que se buscou alcançar através do estudo.

A expressividade e comunicação pela dança e a criança com autismo

A posição de se mostrar engajada e demonstrar à criança que há disponibilidade em realizar uma brincadeira, ou dançar junto, faz com que se estabeleça uma relação pautada na empatia e na construção de afetos e confiança. Nesse sentido Lima, diz que:

[...] os afetos, sejam emoções ou sentimentos, também têm uma função importante na motivação da conduta e para a aprendizagem. Para Piaget o afeto é uma importante energia para o desenvolvimento cognitivo. Todos nós temos experiência de nos dedicarmos com mais empenho aos assuntos de que gostamos e que nos são agradáveis. Outras vezes, pelos mais variados motivos, tomamos tamanha aversão a certas matérias, as quais se tornam impossíveis de aprender. São situações em que observamos como o afeto pode interferir na nossa capacidade racional de agir. (LIMA, 2013, apud, SILVA e KRISCHKE, 2014, p. 4)

Arelado a valorização dos afetos e das relações interpessoais, gostaria de destacar o Método “Son-rise” que foi desenvolvido por pais norte-americanos de uma criança com TEA da qual os médicos abriram mão do tratamento, tendo em vista que a criança possuía um Quociente de Inteligência (QI) abaixo de 30 (FRANÇA, 2019). Acerca do método:

A meta é criar novas formas de comunicação e interação, é realmente entrar no mundo do sujeito, e isso pode acontecer através de um movimento de igualar-se, realizando os mesmos gestos, movimentos e brincadeiras que ele faz, para que assim se possa criar um vínculo e o indivíduo venha a se sentir à vontade para interagir com as pessoas ao seu redor. (FRANÇA, 2019, p. 9)

Nesse sentido, a estratégia utilizada no estudo de caso para estimular o desenvolvimento da comunicação expressiva foi a dança e, por isso, considero demasiadamente importante delimitar os conceitos de expressividade e comunicação com os quais trabalhei, tendo em vista que foram fundamentais para a análise dos resultados obtidos.

Segundo Dewey (2010, p. 164) um ato é expressivo “[...] quando há nele um uníssono entre algo armazenado das experiências anteriores – algo generalizado, portanto – e as condições atuais”. Nesse ato, “há uma descarga da emoção, mas essa emoção não é descartada, é significada e moldada em algum material, em alguma expressão corporal” (PIAI, 2021, p. 83).

A autora Piai (2021, p. 85), aponta ainda que a arte se utiliza da “[...] expressão de

significados” e que, ao contrário da ciência que faz uso de afirmações, a arte maneja materiais obtidos com a experiência e as relações do ser como o meio em que se insere. Sendo assim,

É durante os momentos de interação mais plena com o ambiente que a criatura está mais viva, mais concentrada e mais composta. São nesses momentos em que a fusão entre o material sensorial e as relações acontecem de modo mais completo. A arte reconhece o eu no ambiente. Esse reconhecimento é a sua expressão. (PIAI, 2021, p.89)

Entendo, amparada por Lopes (1989, p. 24), que “[...] fazer arte exige um equilíbrio de nossas capacidades e potencialidades de comunicação que terão, no silêncio do espaço cênico, o desafio e a resposta mais concreta sobre o que é nossa massa corporal como instrumento de representação”. Desse modo, no espaço cênico, a efetivação da expressividade implica em ir além do gesto funcional em busca da interpretação da narrativa que se propõe apresentar, de maneira tal a ultrapassar os limites da literalidade e adentrar no campo poético da arte pois, “[...] para se tornar um veículo de expressão o material objetivo sofre modificações e transformações advindas das emoções e das ideias, e provoca transformações nelas” (PIAI, 2021, p. 84).

No que se refere à comunicação, considero para esse estudo dois de seus aspectos: o verbal e o não-verbal. O primeiro diz respeito ao uso da palavra para transmissão de mensagens, emoções ou desejos e o segundo é marcado por elementos como a “[...] expressão facial, os gestos, a postura, a posição das pernas, tronco, cabeça” (BRANDÃO, 1979, p. 11) implicados em gerar uma interação com o meio, sem fazer uso dos símbolos verbais.

No contexto do TEA, uma característica que se estabelece é a compreensão literal de elementos da comunicação pois, como aponta Ferreira (2023), o raciocínio da pessoa autista se dá de forma mais linear, de modo que metáforas e outras figuras de linguagem apresentam certa dificuldade em se compreender. Essa característica é exemplificada por Maurício de Souza, na tirinha apresentada na Revista Autismo (2019, p. 7) (Figura 1), através do personagem André, uma criança com TEA que integra a Turma da Mônica.



Figura 1: Tirinha sobre literalidade. Fonte: Revista Autismo, 2019

Assim sendo, o uso de materiais de apoio pode facilitar a compreensão da narrativa a ser interpretada durante o processo criativo, de modo que seja palpável e visível, ao menos inicialmente, o entendimento do que se deseja comunicar, principalmente em se tratando do contexto a ser traduzido e representado com o corpo. Um dos materiais que pode valer para essa compreensão, são os livros que possuem recursos sensoriais para a apreensão da informação. Segundo Ochoa (2015), materiais didáticos com essas características são positivos para a aprendizagem, tanto de crianças típicas³ quanto atípicas⁴.

Ainda segundo a autora, uma proposta multissensorial é benéfica pois, quando se amplia as possibilidades de percepção de um determinado assunto, cria-se um leque que abrange pessoas com e sem deficiência, permitindo que cada uma escolha o que funciona melhor para si. Tendo em vista as indicações, optei por fazer uso de um livro sensorial como ferramenta de trabalho neste estudo.

O Casulo – Caminhos Metodológicos

A pesquisa foi qualitativa a partir da qual se propôs a investigação de aspectos como “[...]”

³ Crianças que possuem desenvolvimento em consonância com o que é esperado pelos marcos do desenvolvimento.

⁴ Crianças que não possuem desenvolvimento de acordo com o que é esperado para a idade na qual se encontra.

o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (MINAYO, 2002, p. 21-22). A pesquisa foi feita por meio da observação participante que, de acordo com Mariani e Carvalho (2009) surge dentro de um contexto de questionamento do papel e das práticas, no que diz respeito às finalidades e os usos dos resultados das produções científicas”.

Esta pesquisa foi de natureza descritiva e exploratória, e foi realizado um estudo de caso (com projeto submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos da Universidade Federal de Viçosa que foi aprovado com o número do protocolo CAAE 66468222.6.0000.5153) com apenas uma criança com autismo de 6 anos do sexo feminino que, como já mencionado, será indicada como “Borboleta”. No entanto, no primeiro dia houve a participação da irmã da Borboleta, criança de 4 anos de idade, que se mostrou um ponto interessante tendo em vista o tema dessa pesquisa e as possibilidades no que tange ao desenvolvimento da comunicação expressiva através da relação entre as duas. Sendo assim, foi feito o convite, para a responsável, de que a irmã também participasse dos encontros, mesmo que não fosse analisada dentro do estudo de caso.

Nesse sentido, desenvolvi uma proposta artística, através da dança, a fim de estimular o processo de comunicação expressiva da participante. Foi realizado um encontro semanal com duração de aproximadamente 40 minutos, no Departamento de Artes e Humanidades/UFV, sede do curso de Dança. Nesses encontros, as práticas foram através de linguagens artísticas, principalmente a dança. Ao todo, foram realizados 13 encontros, sendo o último deles uma apresentação do processo criativo desenvolvido. Houve a criação de um livro sensorial intitulado “Borboletas que dançam” que foi o mote para a construção dos encontros, de modo que foi estabelecida a relação de uma página do livro para cada encontro. Ademais, foram utilizados objetos sensoriais e cênicos que visavam estimular a expressividade da participante, bem como trabalhar suas habilidades de comunicação corporal e verbal.

Foram realizadas filmagens dos encontros, como registros para análise da evolução da participante durante o processo criativo. Deste modo, as imagens apenas puderam ser tornadas públicas por meio do Trabalho de Conclusão de Curso, de Simpósios e de artigos para publicação em periódicos. Para a coleta de dados foram utilizados nesta pesquisa dois roteiros, sendo um de

observação das práticas realizadas, preenchido pela pesquisadora ao término de cada encontro e um de entrevista com a responsável para traçar o perfil da participante. O questionário se dividiu em duas partes: uma direcionada às características e contextos da participante e outra à comunicação e expressividade. Ao término da pesquisa, a segunda parte da entrevista foi realizada novamente para verificar se houveram alterações comportamentais da participante.

O abrir das asas – Resultados obtidos

Com intuito de contextualizar a proposta artística em dança, durante o estudo de caso, foi elaborado um livro sensorial, de minha autoria, através do qual se deu a narrativa da história que guiou o processo criativo. O livro possuiu elementos sensoriais relacionados aos sentidos do tato e visão, que foram utilizados, também, como objetos cênicos durante os encontros.

Essa alternativa foi escolhida a partir da proposição de Ochoa (2015) de que livros sensoriais facilitam a apreensão de informações que, no contexto do estudo de caso, foram relacionadas aos elementos da história que se pretendia contar com o corpo. Foi verificado, através do apontamento da responsável pela Borboleta, que o livro despertou interesse na criança e que o momento da leitura em família, onde também houve a participação da irmã da Borboleta, foi um momento divertido e que elas haviam interagido com os elementos sensoriais do livro.

Desse modo se estabeleceu uma costura entre a história da metamorfose da borboleta e o processo criativo em dança. De acordo com os apontamentos de Dewey (2010) e Piai (2021) sobre o ato expressivo, o que se buscou neste estudo foi uma elaboração gradual da narrativa com o corpo para que se alcançasse, através da junção das experiências vividas ao longo do processo, o desenvolvimento e efetivação da expressividade.

Ao longo dos encontros, busquei a perspectiva apontada por Siviero (2018) de “dançar com” a Borboleta. Essa ação fez com que ela observasse os meus movimentos e como eu os experimentava com prazer e, dessa forma, se sentisse motivada a realizar a atividade junto comigo, de modo que “[...] pelo movimento e na dança, a comunicação se faz e refaz mecanismos que antes não eram entendidos ou sequer compartilhados entre os alunos e entre professor-alunado.” (SIVIERO, 2018, p. 183).

No que diz respeito ao uso dos objetos cênicos para estimular o processo expressivo e de comunicação, desde o primeiro encontro foi possível identificar mudanças significativas. No encontro 1, um tecido grande foi utilizado pela Borboleta de modo funcional ao colocá-lo para cobrir seu corpo como se usasse uma coberta. Todavia, através dessa ação, foi criada uma narrativa de que as borboletas estavam dormindo. Quando indicado que elas acordassem, a Borboleta levantava o tronco e, quando dito que dormissem, ela se deitava novamente.

Esse momento configura uma brincadeira de “faz de conta” que, segundo Lopes (1989), é uma das fases do desenvolvimento do Jogo Dramático Infantil que compreende a faixa etária de 6 a 8 anos, na qual se enquadra a participante e onde “no ‘brincar de teatro’, ou faz-de-conta, o atuante fará o personagem escolhido numa determinada situação que é criada” (LOPES, 1989, p. 74). Nesse estudo de caso, a estrutura coreográfica criada foi baseada na transformação da lagarta em borboleta e nas ações realizadas por elas, de modo que interpretamos tanto a lagarta quanto a borboleta.

Para a estimulação do gesto expressivo da borboleta, foram utilizados objetos como asas e fitas presas aos punhos para representação das cores/rastro que as borboletas espalhavam durante o voo. A partir desses objetos foi verificado que, em seis encontros, as fitas presas nos punhos geraram movimentações na Borboleta. O intuito de utilizar um acessório preso ao punho foi a busca por estimular a movimentação dos braços, tendo em vista que se objetivava interpretar um voo. No encontro 2, houve um fato muito importante que, mesmo quando a participante retirou os rastros dos punhos, prosseguiu realizando movimentos com os braços. Em outros encontros, por mais que as fitas não foram colocadas no punho, ela pegou-as e fez movimentos.

Também no encontro 2, houve um momento em que, devido à indisposição para se movimentar demonstrada pela Borboleta, prendi o rastro de fitas nas asas e fiz movimentos para que ela apenas observasse. Obtive a atenção da participante, tendo em vista que ela observou por um bom tempo essa ação. Ao longo de todo o processo, em vários momentos fiz a mesma junção dos objetos e, no encontro 12, onde houve o último ensaio e a gravação da videoarte “Borboletas que dançam”, a participante se deslocou amplamente pelo espaço, deu pulinhos e girou, tendo em suas mãos as asas com os rastros.

Nesse momento, foi perceptível o exercício de seu ato expressivo o qual compreendo como o corpo implicado na missão de representar algo, de acordo com Lopes (1989), através da junção

da vivência do momento presente com as experiências anteriores, como aponta Dewey (2010). Nesse caso, a Borboleta representou o voo das borboletas, de modo que a expressão dessa narrativa com seu corpo foi fruto das experimentações realizadas com o objeto sensorial cênico, ao longo dos encontros, e dos estímulos dados corporalmente através da minha realização junto a ela e com a sua irmã.

O processo expressivo da Borboleta também foi verificado na relação com a lanterna e o varal de fitas. A lanterna, experimentada pela primeira vez no encontro 10, foi inserida por meio do contexto da música “Borboleta azul”, do grupo Pé de Sonho, que foi utilizada como trilha sonora para a apresentação. Na música, uma lagarta questiona a uma borboleta se o casulo é um lugar escuro e, tendo em vista a escolha de trabalhar com objetos para estimular a expressividade, considerei a utilização da lanterna promissora.

Inicialmente, o ambiente foi iluminado com luz reduzida, mas ao longo do encontro, explorei diferentes abordagens para a lanterna. A Borboleta, começou a iluminar a palma das mãos e os braços (Figura 1), destacando a expressividade desse gesto. Essa experimentação com a luz no corpo foi estendida (Figura 2), e nos encontros 12 (ensaio geral) e 13 (apresentação), a Borboleta continuou a iluminar seu corpo com lanternas, evidenciando uma ressignificação do objeto longe do uso convencional.





Figuras 2 e 3: Borboleta se iluminando, do lado direito de quem vê. Fonte: Arquivo pessoal

O varal de fitas, por sua vez, foi um objeto idealizado através da observação da filmagem do encontro 8, onde criei um circuito e nós passamos entre os rastros que estavam pendurados ao longo de um fio. Com base na possibilidade de utilizar a trajetória realizada nesse encontro para criar o desenho espacial da composição coreográfica, elaborei um varal com fitas maiores.

O ápice de sua interação com o objeto aconteceu no encontro 12, quando a Borboleta segurou as fitas e girou olhando para cima e sorrindo (figuras 4 e 5), onde houve uma descarga de emoção através da expressão corporal o que, de acordo com Piai (2021), caracteriza a expressividade artística. A autora traz ainda a concepção de que a arte se pauta na união dos materiais que surgem por meio das experiências com as relações que o indivíduo estabelece com o ambiente no qual está inserido. Isso se mostra na situação apresentada no encontro 12, tendo em vista que a Borboleta havia experimentado previamente a interação com aquele material e as relações promovidas através dele e se sentiu confortável para interagir plenamente com o ambiente através de suas movimentações.



Figuras 4 e 5: Voo no varal de fita. Fonte: Arquivo pessoal

Com base nas exposições sobre os encontros e nos apontamentos trazidos pelos responsáveis da Borboleta, foi possível verificar que o processo artístico realizado durante o estudo de caso, demonstrou resultados positivos, não exclusivamente acerca da expressividade e comunicação da participante, mas também no que diz respeito à interação com sua irmã. O registro da apresentação, no encontro 13, foi compartilhado pelo pai da Borboleta em uma de suas redes sociais, sob a narrativa de que ele nunca havia visto suas filhas interagindo como naquele momento, o que demonstra que essa relação se alterou ao longo do processo.

Na entrevista inicial, a mãe da Borboleta apontou que suas filhas não brincavam juntas, tendo em vista a dificuldade de organizar brincadeiras que contemplassem a Borboleta e a irmã. Após o primeiro dia do estudo de caso, a mãe trouxe o relato de que a irmã havia demonstrado tamanha felicidade em participar do encontro, pois havia realizado as mesmas atividades que a

Borboleta e que haviam brincado juntas. Já no encontro seguinte, houve um momento que a irmã pegou as mãos da Borboleta e elas giraram juntas. O espaço de desenvolvimento artístico permitiu que a interação e a comunicação entre irmãs acontecessem, demonstrando o pensamento de Fexeus (2013 apud SIVIERO, 2018) acerca do benefício em romper as barreiras corporais em direção à compreensão das escolhas comunicativas do outro.

Durante o mesmo encontro, a Borboleta se sentou de forma brusca sobre a barriga de sua irmã, gerando desconforto devido à diferença de tamanho. A Borboleta observou enquanto a irmã chorava, e foi necessária uma mediação para explicar que não foi intencional machucar. Após conversa, a Borboleta abraçou a irmã, que sorriu e compreendeu a situação.

Faço a leitura desse momento como um ato de afeto, sentimento que, conforme Lima (2013, apud, SILVA e KRISCHKE, 2014), tem um papel importante no processo de aprendizagem e na motivação de condutas, como um espaço de favorecimento para que a inteligência interpessoal se desenvolva. Confirmando o pensamento de Gardner (1995), nessa circunstância a Borboleta compreendeu, através da mediação feita por mim, o porquê a irmã estava chorando e buscou pelo abraço a reconexão para prosseguirem a atividade juntas.

A mediação com base na afetividade, o contexto da arte/educação e das práticas pedagógicas inclusivas em Dança, trazidos através do fazer artístico coletivo onde a metodologia criada favoreceu a participação ativa da Borboleta no processo de criação, foram de suma importância para o desenvolvimento de sua inteligência interpessoal e comunicação comigo e com sua irmã.

Considerações finais

Conforme o exposto, considero que a contextualização da proposta artística através da dança demonstrou grande relevância para o processo de expressão e comunicação da participante. Foi possível, através dos encontros e da observação constante, identificar seus repertórios de comunicação, seja verbal ou corporal, e trabalhar de modo a estimular seus atos expressivos e comunicativos, principalmente através do corpo.

O uso dos objetos sensoriais cênicos se mostrou fundamental durante o estudo, tendo em vista que, por meio deles, foi possível verificar o desenvolvimento de atos de expressividade artística da Borboleta, como nos momentos de interação com a lanterna, as asas e o varal de fitas, discutidos nesse trabalho. Foi possível verificar, uma mudança em sua relação diária com os objetos no

ambiente de sua casa, já que a Borboleta passou a interagir com os materiais deixados à sua volta, ato não identificado antes do estudo.

Ademais, foi verificado que a proposta artística, pautada na arte da dança e no uso da afetividade como um princípio indispensável, influenciou no desenvolvimento da expressividade artística da Borboleta a medida em que mudanças foram identificadas entre o início e o final do processo no que diz respeito à implicação de seu corpo para representar a narrativa da metamorfose da borboleta. Acerca da comunicação, foram verificadas mudanças, principalmente, na interação com sua irmã, já que a Borboleta deixou de realizar atos de comunicação impulsiva direcionados a ela e se mostrou mais receptiva à sua proximidade.

Entendo que o estudo contribuiu para que a Borboleta se desenvolvesse no campo artístico, tendo em vista que pude acompanhar algumas apresentações realizadas no âmbito escolar, durante o Estágio Supervisionado, e perceber que havia uma postura assistencialista para sua participação. Sobre outra perspectiva, no processo criativo realizado nesse estudo haviam sinais de movimento, onde cada uma de nós sabia o que era para ser feito e se exercia a liberdade e pluralidade de movimento, bem como o respeito aos tempos de realização.

Durante todo o estudo, busquei a sensibilidade e o olhar voltado mais para o processo, de modo que o movimento fosse ponte para o estabelecimento das relações interpessoais e da comunicação da Borboleta para com sua irmã e comigo e não uma busca pela forma e pela obra estética para ser apresentada. Compreendi que um processo bem trabalhado através da construção de intimidade com a narrativa criada, da experimentação dos objetos bem estabelecida e da relação de satisfação em vivenciar aquele momento com aquelas pessoas, favoreceria a Borboleta a chegar em uma demonstração de resultado onde ela fosse protagonista de sua dança e realmente gostasse do que estava fazendo, culminando na apresentação do produto final intitulada “Borboletas que dançam: o abrir das asas”.

Enfim, acredito que a Dança desempenha um papel significativo na vida das pessoas com TEA, especialmente no desenvolvimento da expressividade, comunicação, relações interpessoais e condutas afetivas, como evidenciado neste estudo. Destaco a relevância das disciplinas de Dança e Educação Especial na graduação em Dança da UFV e dos estágios supervisionados, que permitiram meu envolvimento com essas temáticas, promovendo um olhar crítico sobre o ensino da Dança e defendendo uma abordagem inclusiva na construção

de conhecimento.

Finalizo esse estudo com novas motivações e questionamentos. Como fortalecer essa metodologia e torná-la mais acessível a profissionais, pessoas com autismo e seus familiares? Comotransformar o livro sensorial criado em um material que possa estar disponível em escolas e outros ambientes de desenvolvimento da pessoa com TEA? São algumas das perguntas que circundam o casulo e que motivarão novos movimentos. Sinto que há muito a se fazer tendo em vista os resultados obtidos e as possibilidades que foram apresentadas através do estudo e da prática em dança realizada.

Referências

- BRANDÃO, S. M. **A conscientização da comunicação não-verbal na educação universitária**. 1979. Dissertação (Mestrado em Psicologia da Educação) - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1979. 193 p. Disponível em <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/StartDo/handle/10438/8985>. Acesso em 15 set. 2023.
- DEWEY, J. *Arte como experiência*. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FERNANDES, A. V. **Dança e autismo: espaços de encontros**. 2015. 525 p. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015. Disponível em <https://theses.hal.science/tel-01300873/document>. Acesso em 10 set. 2023.
- FRANÇA, S. S. **A relação como caminho: The Son Rise Program no tratamento do autismo infantil**. 2019. 26 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) - Universidade do Vale do Taquari, Lajeado, 2019. Disponível em <https://www.univates.br/bduserver/api/core/bitstreams/a1e5ebb4-ae62-4721-892693ec1b2f0638/content>. Acesso em 03. nov. 2022.
- FERREIRA, A. **Tea e literalidade**. Organização neurodiversa pelos direitos dos autistas, 2023. Disponível em <https://ondaautismos.com.br/blog/tea-literalidade>. Acesso em 15 set. 2023.
- GARDNER, H. **Inteligências múltiplas: a teoria na prática**. Tradução: Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995. 257 p.
- INSTITUTO MAURÍCIO DE SOUZA. **André em: ao pé da letra**. Revista Autismo, [S.l.], ano V, n. 5, p.7, 2019. Disponível em <https://www.canalautismo.com.br/revista/>. Acesso em 15 set. 2023.
- LOPES, J. *Pega teatro*. Campinas: Papyrus, 1989. 186 p.
- MALLMANN, M. de L. C.; BARRETO, S. de J. B. **A dança e seus efeitos no desenvolvimento das inteligências múltiplas da criança**. 2012. 12 p. Artigo (Especialização em Psicopedagogia) Instituto Catarinense de Pós-Graduação, 2012. Disponível em www.educadores.diaadia.pr.gov.br/modules/mydownloads_01/singlefile.php?cid=33&lid=56 86. Acesso em 03 jul. 2023.

MANUAL DIAGNÓSTICO E ESTATÍSTICO DE TRANSTORNOS MENTAIS [recurso eletrônico]: DSM-5. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2014.

MARIANI, F.; CARVALHO, A. de L. **Pesquisa participante: um recorte teórico acerca da abordagem de pesquisa e suas influências epistemológicas.** Revista Da Faculdade De Educação, [S.l.], v. 12, n. 2, p. 169-181, 2009. Disponível em

<https://periodicos.unemat.br/index.php/ppgedu/article/view/3648>. Acesso em 02. nov. 2022.

MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade.** Petrópolis: Vozes, 2002. Disponível em <https://wp.ufpel.edu.br/franciscovargas/files/2012/11/pesquisasocial.pdf> Acesso em 02 nov. 2022.

OCHOA, M. F. **Livros sensoriais e sinestésicos: experimentando a arte através dos cinco sentidos e a falta deles.** 2015. 96 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/134691>. Acesso em 20 set. 2023.

PIAI, M. A. L. **Da Impulsão à Expressividade: Uma Análise da Expressividade Artística a Partir da Filosofia Deweyana.** Revista Apotheke. Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 79-91, 2021. Disponível em <https://doi.org/10.5965/24471267722021079>. Acesso em 20 set. 2023.

SILVA, E. de C.; ORLANDO, R. M. **A interface dança e autismo: o que nos revela a produção científica.** Revista Educação Especial, [S. l.], v. 32, p. 1–18, 2019. DOI: 10.5902/1984686X33121. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/educacaoespecial/article/view/33121>. Acesso em: 6 out.2023.

SILVA, L. F.; KRISCHKE, A. M. A. **Afetividade no ensino de dança: implicações e inspirações de um processo criativo e transformador.** XI Simpósio de Arte-educação - Dialogando com as tecnologias. Guarapuava, Paraná, 2014.

SIVIERO, E; FERREIRA, E. L. **Acessibilidade e formação em dança: reflexões sobre o corpo, alteridade e deficiência.** Repertório, Salvador, ano 21, n. 31, p. 165-189, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/26575>. Acesso em 05 out. 2023.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. **Autismo: Fatos importantes.** Disponível em: <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/autism-spectrum-disorders>. Acesso em 22 out. 2023.

Artigo submetido em 09/02/2024, e aceito em 17/04/2024.

RASCUNHOS SOBRE EXPERIÊNCIAS COM O TEATRO E O DESENVOLVIMENTO DE HABILIDADES SOCIAIS NO AUTISMO

BORRADORES SOBRE EXPERIENCIAS CON EL TEATRO Y EL DESARROLLO DE HABILIDADES SOCIALES EN EL AUTISMO

Fabricio Goulart Moser

fabriciomoser@usp.br

Universidade de São Paulo – USP

Resumo

Este texto apresentará alguns rascunhos de uma articulação teórico-prática que vem sendo elaborada em mais de uma década de atividades teatrais com públicos neurodiversos, especialmente autistas, entre crianças, jovens e adultos, em instituições, projetos e eventos plurais. Com este objetivo, contextualizarei neste texto algumas vivências práticas e referências teóricas que, a partir da graduação, passaram a sustentar o planejamento das minhas atividades teatrais nos mais variados contextos, sejam eles artísticos ou culturais, na educação ou na saúde. Desse modo, se desenhará aqui uma das percepções que surgiram durante este percurso: que fazer teatro, além de promover as nossas habilidades artísticas, é um meio assertivo, conforme preceitos da psicologia, de estimular as nossas habilidades sociais, o que faz da atividade uma alternativa para ajudar no desenvolvimento global de pessoas no Transtorno do Espectro Autista (TEA).

Palavras-chave: Teatro, Jogo, Neurodiversidade, Autismo, Habilidades Sociais.

Resumen

Este texto presentará algunos borradores de una articulación teórico-práctica que ha sido elaborada durante más de una década de actividades teatrales con públicos neurodiversos, especialmente autistas, entre niños, jóvenes y adultos, en instituciones, proyectos y eventos diversos. Con este objetivo, contextualizaré en este texto algunas experiencias prácticas y referentes teóricos que, luego de graduarme, comencaron a sustentar la planificación de mis actividades teatrales en los más variados contextos, ya sean artísticos o culturales, en educación o salud. De este modo, se delinearé aquí una de las percepciones que surgieron durante este trayecto: que hacer teatro, además de promover nuestras habilidades artísticas, es un medio efectivo, según los preceptos de la psicología, para estimular nuestras habilidades sociales, lo que convierte a la actividad en una alternativa para ayudar en el desarrollo global de personas con Trastorno del Espectro Autista (TEA).

Palabras-clave: Teatro, Juego, Neurodiversidad, Autismo, Habilidades Sociales.

INTRODUÇÃO

Este texto apresentará alguns rascunhos de uma articulação teórico-prática que vem sendo elaborada em mais de uma década de atividades teatrais com públicos neurodiversos,

especialmente autistas, entre crianças, jovens e adultos, em instituições, projetos e eventos plurais. Tal articulação reflete parte menor de uma investigação de cunho pessoal que é muito mais duradora e abrangente e tem por propósito principal estudar, fundamentar e difundir os vínculos produtivos entre as artes da cena, o teatro, a educação e a saúde. Desse modo, se desenhará aqui uma das percepções que surgiram durante o percurso desta pesquisa maior: de que fazer teatro, além de promover as nossas habilidades artísticas, é um meio assertivo, conforme preceitos da psicologia, de estimular as nossas habilidades sociais, o que faz da atividade uma alternativa para ajudar no desenvolvimento global de pessoas com o Transtorno do Espectro Autista (TEA).

Com este objetivo, contextualizarei neste texto algumas vivências práticas e referências teóricas que, a partir da graduação, passaram a sustentar o planejamento das minhas atividades teatrais nos mais variados contextos, sejam eles artísticos ou culturais, na educação ou na saúde. Tal proposta de conexão teórico-prática ainda se fundamentará em estudos de referência a respeito da cultura, do teatro e da psicologia para apresentar alguns conceitos chave que são importantes como, por exemplo, neurodiversidade, autismo, habilidades sociais, jogo e jogo teatral. Alguns relatos a respeito de experiências práticas, como a descrição e comentários sobre jogos teatrais, auxiliarão na construção do argumento sobre o qual se estrutura e apresenta este texto: de que fazer teatro de maneira continuada ajuda naturalmente as pessoas no desenvolvimento de suas competências sociais e que, portanto, também pode favorecer a construção de uma conduta mais autônoma de pessoas com TEA.

Esta ideia de aplicação do teatro, que além de artística é, em algum nível, educacional e terapêutica, começou a tomar forma com o meu ingresso na equipe do Instituto Priorit, no Rio de Janeiro, um centro especializado no atendimento transdisciplinar de autistas e de outros públicos neurodiversos. Entre 2012 e 2020 e em 2023 ministrei aulas de teatro nesta instituição como uma atividade em grupo complementar as terapias individuais utilizadas com estes públicos, como a psicologia, a fonoaudiologia e a terapia ocupacional. Durante todo este período participei continuamente das reuniões de equipe, onde eram realizados estudos sobre o autismo, discutidos casos clínicos e os aspectos operacionais do trabalho transdisciplinar em uma equipe multiprofissional. As aulas de teatro eram semanais, com 45 minutos de duração, individuais ou em grupos de até 6 pessoas, sendo exceção os grupos de jovens e adultos que chegavam a 15 integrantes. Para ajudar na condução destas atividades se contava geralmente com monitores,

universitários que participam desempenhando funções de mediação, modelo e apoio aos participantes.

Antes disso eu já havia trabalhado de maneira transdisciplinar com o teatro em situações similares, no que se refere a atuação em equipes multiprofissionais, com agentes da saúde e educação, para públicos específicos. Nestes casos o objetivo era criar através da atividade teatral espaços de pertencimento para a melhora da autoestima, da convivência social e da qualidade de vida dos participantes. Desse modo, em Dourados, em Mato Grosso do Sul, entre 2007 e 2009, junto a equipe do Grupo de Apoio aos Povos Guarani Kaiowa (GAPK), conduzi semanalmente uma oficina de teatro e um laboratório de criatividade para crianças, jovens e adultos integrantes da Associação de Jovens Indígenas (AJI). Ainda entre 2008 e 2009, como instrutor de atividades terapêuticas, ofereci aulas de teatro aos usuários do Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) e do CAPSAd (Centro de Atenção Psicossocial Álcool e outras drogas), ocasião em que tive o primeiro contato com um raciocínio clínico e anamneses e comecei a atuar com pessoas neurodiversas.

Posteriormente, de forma simultânea à atuação no Priorit no Rio de Janeiro, continue explorando a interação entre habilidades artísticas e sociais em projetos locais, nacionais e internacionais com públicos neurodiversos e com pessoas com deficiência. Em sua maioria, estas atividades culturais se desdobraram em oficinas acessíveis de teatro ou audiovisual, que sempre tiveram muita procura e foram viabilizadas através de editais públicos ou por instituições privadas. Neste percurso ainda fiz teatro com um grupo de crianças com Altas Habilidades/Superdotação, circulei por dezenas de cidades no Brasil e em Portugal realizando oficinas sobre estas vivências e, a partir de 2018, me tornei consultor independente e professor nas pós-graduações sobre Autismo, TDAH e Terapia Ocupacional do Child Behavior Institute (CBI) of Miami, onde coordeno a especialização em Artes Aplicadas na Promoção da Saúde, criada por mim no ano de 2022.

Nos primeiros anos em que atuei junto ao Priorit a instituição passou pela estruturação da sua metodologia de trabalho, o que me motivou a buscar referências teóricas e a reavaliar as atividades teatrais que eu vinha realizando nos últimos anos em diferentes instituições, projetos e eventos. Passei a refletir atentamente sobre como as práticas teatrais que eu vinha propondo se articulavam com as práticas da saúde que coabitam e atuam nestes espaços, e ainda, com as outras atividades educacionais, esportivas e artísticas que geralmente também estão presentes nestes contextos e eram oferecidas no instituto, como a psicopedagogia, a psicomotricidade, a capoeira, o

judô, a música e a dança. Neste movimento de aproximação, pude conhecer de maneira mais detalhada alguns conceitos, objetivos, ferramentas e estratégias usadas por estas áreas da saúde e da educação para promover o desenvolvimento global de pessoas com TEA e encontrei, em diálogo com o campo da psicologia, um conceito que, em certo nível, se articulou de modo muito natural com o teatro e seu fazer: o Treinamento de Habilidades Sociais.

AUTISMO, NEURODIVERSIDADE E TREINAMENTO DE HABILIDADES SOCIAIS

No recente artigo *Autismo, neurodiversidade e estigma: perspectivas políticas e de inclusão* (2023), as psicólogas Ana Gabriela Rocha Araujo, Mônia Aparecida da Silva e Regina Basso Zanon, ajudam a caracterizar as pessoas com TEA desde um ponto de vista histórico e social. Como destacam as autoras, o autismo se manifesta de forma muito singular em cada indivíduo, suas causas “são multifatoriais, envolvendo a interação de aspectos neurobiológicos e ambientais” e tem “fortes indícios de causas genéticas”, e se identifica na pessoa por questões particulares no “desenvolvimento sociocomunicativo e padrões comportamentais”, domínios que impactam a autonomia e a convivência de uma pessoa em uma sociedade que é extremamente padronizada e capacitista. Como mostra o texto, há muito debate sobre o TEA, sendo que anteriormente, na primeira metade do século XX, ele chegou a ser classificado como uma patologia e só muito recentemente passou a ser compreendido como mais uma das condições neurobiológicas presentes na diversidade humana (2023, p.1).

Conforme o mesmo estudo, essas mudanças na compreensão do autismo acompanharam o surgimento do movimento da neurodiversidade, uma “contraproposta à ideologia de divisão entre normal e anormal ou patológico, na contramão do modelo médico e do discurso de eugenia até então vigente”. Conforme registram as pesquisadoras, o movimento luta por direitos e combate estigmas sobre o TEA e outras condições neurológicas, advertindo a sociedade que não se tratam de doenças que necessitam de cura, constituem a “identidade” da pessoa, de seu modo de ser, pensar e se relacionar com o outro e o mundo. O termo foi cunhado pela autista e socióloga australiana Judy Singer em um texto de 1998 e, atualmente, abrange “um grupo heterogêneo” de “padrões neurológicos distintos”, como o autismo, o “transtorno bipolar, o transtorno de déficit de atenção e hiperatividade, a síndrome de Torette, dislexia, epilepsia e a síndrome da apraxia infantil” (2023, p. 3).

Em sintonia com o movimento da neurodiversidade e com uma visão mais apurada das características e demandas específicas das pessoas com TEA, passei a buscar diálogos efetivos entre as minhas práticas teatrais e as das áreas da saúde e educação que tradicionalmente atuam para auxiliar no desenvolvimento destes públicos. Nesta procura, os estudos da psicologia se mostraram um terreno fértil para estabelecer relações teórico-práticas com os estudos das artes cênicas e do teatro, sendo possível articular de maneira orgânica diversos conceitos e vivências entre estes dois campos. Na abordagem da Terapia Cognitivo Comportamental (TCC), o conceito de Habilidades Sociais (HS), e o seu treinamento, é uma destas ferramentas usadas pela psicologia para ajudar as pessoas no amadurecimento social, comunicacional e comportamental, e que, por ser utilizado no Priorit como referência para o desenvolvimento destas áreas nas pessoas no TEA, se converteu, da mesma forma, em um guia para o planejamento, execução e avaliação das minhas atividades teatrais com estes mesmos públicos.

Em sua obra *Manual de Avaliação e Treinamento de Habilidades Sociais* (2003), o psicólogo e pesquisador espanhol Vicente Caballo aborda o conceito através de uma extensa e profunda revisão de literatura. Em meio ao complexo debate sobre a definição do termo, o autor caracteriza em certo momento as Habilidades Sociais como:

Conjunto de comportamentos emitidos por um indivíduo em um contexto interpessoal que expressa sentimentos, atitudes, desejos, opiniões ou direitos desse indivíduo de modo adequado à situação, respeitando esses comportamentos nos demais, e que geralmente resolve os problemas imediatos da situação enquanto minimiza a probabilidade de futuros problemas. (CABALLO, 2003, p. 6)

Vicente Caballo ainda explica que as Habilidades Sociais ficam evidentes através dos comportamentos da pessoa, na forma como ela age ou reage quando exposta a uma situação em específico, e pode ser avaliada de três formas: agressiva, passiva, assertiva. Como ensina o autor, a avaliação de um “comportamento socialmente hábil” é bastante flexível e variável, deve ser considerado sempre “dentro de um determinado contexto” e depende de uma série de fatores, como “idade, sexo, classe social e educação”, “valores, crenças, capacidades cognitivas e estilo de interação”, além da “experiência do indivíduo”. Nesse sentido, ele afirma que é possível que a pessoa aprenda “as habilidades que não possui” em um determinado momento ou “que encontram sua manifestação impedida por outros fatores (ansiedade, pensamentos negativos, etc)”, e assim melhore a sua autoestima e a sua interação social com os demais e o mundo, trazendo benefícios para a sua saúde de uma maneira global (2003, p. 12/3).

As Habilidades Sociais, segundo Vicente Caballo, podem ser divididas em seis áreas, sendo a primeira da Comunicação, que se refere a base da interação e envolve elementos fundamentais do seu processo, como iniciar e manter uma conversa, saber fazer perguntas e respondê-las, elogiar, gratificar, pedir e receber orientações. As HS de Civilidade dizem respeito às interações curtas, como cumprimentos, e inclui a capacidade de agradecer. As HS de Enfrentamento se referem a tomada de posição, manifestação de opiniões respeitando concordâncias e discordâncias, admitir erros, se desculpar, fazer, aceitar e recusar pedidos, expressar sentimentos e lidar com críticas. O grupo das HS Empáticas dizem respeito à capacidade de reconhecer sentimentos e se identificar e expressar apoio pela perspectiva de terceiros. As HS de Trabalho tratam das posturas que facilitam a resolução de problemas, o gerenciamento de pessoas e equipes, a coordenação de grupos, tomadas de decisões, mediação de conflitos, falar em público e resolver questões interpessoais. Por fim, as HS de Expressão de Sentimento Positivo caracterizam as pessoas que tem comportamento bondoso, com capacidade de fazer amizades, expressar solidariedade e cultivar sentimentos positivos, como amor e carinho.

Além de debater as HS, Vicente Caballo reúne nesta extensa obra uma série de dinâmicas e exercícios para o seu treinamento, vivências baseadas em evidências que ajudam no amadurecimento sociocomunicativo e comportamental das pessoas em diferentes momentos da vida. Muitas destas dinâmicas se assemelhem a exercícios teatrais, pois exigem dos participantes a representação de papéis e personagens variados e os envolvem diretamente na resolução de problemas que ocorrem em diferentes cenários e situações cotidianas. Neste sentido, o estudo teórico-prático das HS e de seu treinamento começaram a dialogar de maneira teórico-prática com as minhas ideias e atividades teatrais, proporcionando um tipo de relação com as áreas da saúde e da educação, no sentido de promover de maneira transdisciplinar o amadurecimento global de pessoas no TEA.

JOGO, TEATRO E JOGO TEATRAL

Esta articulação da atividade teatral com a psicologia e as HS focada no desenvolvimento sociocomunicativo e comportamental de pessoas autistas aconteceu de forma natural, por que as minhas ideias sobre o teatro estavam fundamentadas em torno da noção de jogo, uma herança das experiências no curso de Artes Cênicas, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), no Rio de

Grande do Sul. Entre os anos de 2002 e 2006, em projetos de ensino, pesquisa e extensão, estudei as relações produtivas entre o teatro e o jogo, como no Tau do Claun, grupo de pesquisa da palhaçaria e técnicas circenses que foi liderado por Rozane Cardoso e onde atuei com fomento do Fundo de Incentivo a Pesquisa (FIPE/UFSM). Esta mesma perspectiva de conexão foi experimentada ainda em diversos projetos de criação artística, especialmente em meu monólogo de formatura, que foi orientado por Adriana Dal Forno com fomento do Fundo de Incentivo a Extensão (FIEX/UFSM) e que resultou na peça “Dom Quixote” e na monografia de conclusão de curso *A Trajetória Cênica de Dom Quixote composta pelo Jogo do Ator* (2006).

Neste processo de formação, comecei a compreender os vínculos entre teatro e jogo através da leitura da obra *Homo Ludens – o jogo como elemento da cultura* (2000), do historiador holandês Johan Huizinga. Nos capítulos deste livro fundamental, o autor debate a natureza e o significado do jogo através de uma perspectiva histórica, colocando no horizonte diversas reflexões sobre o tema para defender a tese de que a atividade lúdica é “algo inato ao homem e mesmo aos animais” e uma “categoria absolutamente primária da vida”. Através deste viés, ele demonstra o poder seminal do jogo e o localiza como um fenômeno anterior a “cultura, tendo esta evoluído” dele, o que quer dizer, nos mesmos termos, que o jogo não mais um elemento da cultura, é sim o elemento que forma a cultura humana, portanto, rege as relações sociais (2000, p. 3/5).

Johan Huizinga explica que o objetivo do seu estudo é destacar a “função social” do jogo, o que significa valorizar a relevância do lúdico no processo de construção das relações interpessoais que sustentam a sociedade. Para ilustrar a ideia de que o jogo é um “fator cultural da vida”, o autor demonstra como ele “está presente em tudo que acontece no mundo” e que é nele e através dele “que a civilização surge e se desenvolve”, tendo o jogo gerado e marcado ao longo da história diversas manifestações humanas, como a linguagem, a poesia, o direito, a guerra e o teatro. Dessa forma, ele sintetiza as características básicas do jogo e aponta que um de seus aspectos fundamentais é a representação:

Atividade livre, conscientemente tomada como 'não séria' e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublimarem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes. A função do jogo, nas formas mais elevadas que aqui nos interessam, pode de maneira geral ser definida pelos dois aspectos fundamentais que nele

encontramos: uma luta por alguma coisa ou a representação de alguma coisa. Estas duas funções podem também por vezes confundir-se, de tal modo que o jogo passe a “representar” uma luta, ou, então, se torne uma luta para melhor representação de alguma coisa. (HUIZINGA, 2000, p. 8)

Por meio do raciocínio de Johan Huizinga ficam evidentes as relações entre o teatro, o jogo e o social, todos operam através do fator lúdico, a ponto de lembrarmos que, em sua essência, a vida poderia ser vista como um complexo jogo ou uma grande peça de teatro. Se para o autor é possível pensar que a sociedade, que existe de uma maneira concreta através das relações interpessoais, nasceu do jogo e se, como illustrei anteriormente, o teatro é jogo, então é possível concluir que na atividade teatral jogamos não apenas com nossas habilidades artísticas, mas também com nossas competências sociais. Como ele observa, o jogo tem suas bases “na manipulação de certas imagens, em uma certa “imaginação da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens)”, tal qual acontece com o teatro, onde a atividade lúdica opera com essa categoria fundamental do pensamento humano, a imaginação, que é a chave para a representação e pode ser também para a compreensão de si, do outro e do mundo em que vivemos (2000, p. 7).

No campo das artes cênicas e dos estudos teatrais, o jogo sempre foi um conceito norteador para diversas investigações que buscam destacar as suas relações com a cultura, a sociedade, a educação e a saúde, gerando diversas obras de referência como *Jogo, Teatro e Pensamento* (1968), do pedagogo teatral inglês Richard Courtney. Durante a primeira metade do século XX, a pedagoga teatral americana Viola Spolin utilizou os termos jogo e teatro de forma articulada e, a partir da atuação em contextos sociais, como escolas, institutos, comunidades, estruturou a didática do Jogo Teatral. Entre suas obras de referência está *Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin* (2006), onde a autora apresenta este conceito e sua metodologia, além de uma gama de atividades que podem ser alternativas para auxiliar em processos educacionais.

Por meio do jogo e de soluções de problemas, técnicas teatrais, disciplinas e convenções são absorvidas organicamente, naturalmente e sem esforço pelos alunos. Jogos teatrais são ao mesmo tempo um simples divertimento e exercícios teatrais que transcendem ambas as disciplinas para formar a base de uma abordagem alternativa para o ensino/aprendizagem. (SPOLIN, 2006, pg. 20)

Em outro livro, *Jogos Teatrais* (2006), Ingrid Dormiem Koudela, pedagoga teatral brasileira e professora da Universidade de São Paulo (USP), responsável pela tradução e difusão da obra de Viola Spolin no Brasil, comenta a visão da pedagoga americana sobre o conceito de Jogo Teatral, seu fator lúdico e simbólico e o seu viés social,

O processo de atuação no teatro deve ser baseado na participação em jogos. Por meio do envolvimento criado pela relação de jogo, o participante desenvolve sua liberdade pessoal dentro do limite de regras estabelecidas e cria técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo. A medida que interioriza essas habilidades e essa liberdade ou espontaneidade, ele se transforma em um jogador criativo. Os jogos são sociais, baseados em problemas a serem solucionados. O problema a ser solucionado é o objeto do jogo. As regras do jogo incluem estrutura (Onde, Quem, O que) e objeto (Foco) mais o acordo em grupo. (KOUDELA, 2006, pg. 43)

Neste sentido, o Jogo Teatral desenvolve a capacidade criativa, a iniciativa e a autonomia do sujeito, que na cena inventa modos de agir, proporcionando, naturalmente, um treinamento das habilidades de comunicação e interação. O teatro, quando coloca o sujeito no papel de ator e espectador diante de situações sociais abre espaço não só para o desenvolvimento de um comportamento espontâneo, mas também para a criação de um olhar perspicaz, crítico sobre a cena, um saber que quando usado no cotidiano de maneira efetiva ajuda a pessoa a pensar antes de agir e a obter uma conduta mais assertiva. Por meio do fazer teatral o participante trabalha criatividade, espontaneidade e intuição e experimenta comportamentos, formas de comunicação e de interação com os demais, conhecendo ferramentas sociais que são essenciais para a construção da sua autonomia.

JOGOS TEATRAIS E HABILIDADES SOCIAIS: RASCUNHOS TEÓRICO-PRÁTICOS

Os jogos estão presentes em diversos processos, artísticos, culturais, educacionais e terapêuticos, e a noção de sua estrutura permite escolher posições, construir relações e definir objetivos em comum entre o fazer teatral e a psicologia e as Habilidades Sociais. O entendimento do fator lúdico se tornou fundamental para observar as relações que poderiam ser estabelecidas entre estes termos e perceber como o trabalho articulado sobre essas áreas através do teatro pode promover saúde, bem-estar e melhorar a qualidade de vida das pessoas com autismo. O teatro e a sociedade têm raízes no fator lúdico, se organizam através de estruturas coletivas e são sustentados em colaboração mútua por meio de uma linguagem de comunicação que é compartilhada, criam e recriam modelos de ação e suas convenções, como no jogo.

A arte teatral se estrutura através de uma linguagem e o seu ensino e aprendizado acontece, exclusivamente, por meio de uma experiência autônoma, do fazer. No teatro, a cena é um sistema complexo de convenções, códigos, signos e sinais, criada intencionalmente para gerar comunicação entre os seus participantes e entre os atores e público. A serviço das imagens, ideias, sensações,

sentimentos, a encenação teatral articula, no espaço e no tempo, os componentes cenográficos, os desenhos sonoros e visuais, a dramaturgia, entre outros elementos fundamentais, como a expressividade dos atores, que é um dos cerne de sua linguagem e comunicação e um fator que exerce grande influência sobre a arte-terapia e o teatro em/e educação. Diferentes campos da ciência observam que os autistas tendem a ter prejuízos sociais por conta da singularidade de seus padrões de comunicação e comportamento, que são considerados atípicos, competências que podem ser exercitadas e aprendidas organicamente através dos jogos teatrais.

O jogo, como o teatro, é um espaço abstrato da concreta experiência humana, que por sua forte função social provoca uma eficiente e prazerosa convivência coletiva com base na criação e desenvolvimento de uma linguagem de interação compartilhada. Uma aula de teatro é um espaço social por natureza, no qual o aluno permanece em contínuo estado de jogo com os demais, se revezando no papel de ator e de espectador, o que torna esse tipo de encontro um espaço propício para exercitar, de forma lúdica, comunicação, comportamento e interação, as relações e a empatia. Através do teatro pessoas diagnosticadas com autismo, ou não, podem conhecer a si mesmas e aos outros e exercitar as suas habilidades sociais, a criatividade e espontaneidade através da imaginação e da ação autônoma, compreendendo melhor o mundo em que vivemos para poder agir de maneira assertiva e com qualidade de vida.

Nas aulas de teatro os alunos são estimulados a participar de jogos individuais e coletivos, a vivenciar técnicas para o treinamento de atores e a improvisar situações dramáticas similares ou não ao seu cotidiano, a representar emoções, personagens e papéis sociais e a experimentar outras perspectivas de vida, um exercício de criatividade, espontaneidade e empatia. Além disso, ao desempenhar o papel do ator, estes participantes podem vivenciar uma parte fundamental da prática do teatro, que consiste em estudar continuamente a si mesmo, usar dos exercícios para melhorar o seu desempenho na cena e na vida e aperfeiçoá-lo através do ensaio. Por um outro lado, ocupando a posição de espectador, o participante é estimulado a ler a cena, a desenvolver um olhar analítico que relacione e interprete os atos e palavras, olhares e posturas, falas e gestos, expressões e reações, condutas e comportamentos, formas e cores, um saber com impacto funcional e assertivo para a qualidade da vida e das relações sociais cotidianas.

A condição da presença e do trabalho do ator sobre si na dinâmica e complexa estrutura teatral, que envolve ainda aperfeiçoar o seu olhar de espectador, traz benefícios para o

desenvolvimento global do indivíduo. Como comprovam pesquisadores de todo mundo, a participação numa aula de teatro evoca a atenção compartilhada sobre uma linguagem, ao mesmo tempo que aborda questões emocionais, estimulando habilidades artísticas, criativas e espontâneas, e também, naturalmente, habilidades sociais, de comunicação e de interação, um benefício especial para pessoas com TEA. Teatro é a arte da ação e ação é comportamento, o ator e o espectador agem intencionalmente, como o sujeito no curso da vida em direção aos seus desejos, desse modo, através da prática teatral o ser humano adquire uma atitude autônoma e um pensamento flexível, por que exercita a ação e a empatia e compreende melhor a si e ao outro no mundo em que vivemos.

A fim de que o indivíduo consiga se integrar socialmente de modo assertivo é possível estimular outros elementos da linguagem, a expressividade, entonação, intensidade e articulação da voz, as posturas e gestos, o contato visual e a expressão facial, o que pode ser feito organicamente nos jogos teatrais. Através das aulas de teatro, da criação de diversas cenas e personagens o aluno pode experimentar diferentes padrões e estilos de comunicação, levando em conta fatores como, por exemplo, sexo, idade, papel ou classe social, educação e até religião. Para avaliar se um comportamento é hábil, a pessoa com autismo pode recorrer ao que aprendeu nas aulas de teatro, com a experiência de espectador ao interpretar as cenas, relacionando o conteúdo e o contexto, as causas e consequências daquilo que observa. Na medida em que muda o espaço e o tempo muda a representação, como é no teatro é na vida, mudamos a forma como agimos dependendo do contexto e das situações se estabelecem, não temos o mesmo comportamento todos os dias, sozinho em casa ou no trabalho, dando uma palestra ou numa festa da empresa.

É possível observar na cena teatral quais inabilidades do ator estão prejudicando a sua atuação, a ansiedade ou a dispersão, a falta de contato visual ou de ritmo, a agitação psicomotora e a dificuldade de articulação vocal, entre outros elementos. Todos estes aspectos podem ser treinados e aperfeiçoados por meio de exercícios teatrais específicos, como os jogos teatrais e alguns exercícios específicos para atores ou de improvisação, melhorando a sua atuação no palco e na vida. Como numa peça de teatro, a cena é um espaço onde as dificuldades sociais ficam evidentes quando encenamos o cotidiano, em uma ida ao cinema, por exemplo, a falta de autonomia para comprar um ingresso na bilheteria pode ser trabalhada através da cena improvisada, como por diversas vezes pude vivenciar com crianças, jovens e adultos nas aulas de teatro.

As aulas de teatro criam ambientes para o exercício das habilidades artísticas e sociais dos alunos, o propósito não é encenar espetáculos, embora isso aconteça naturalmente com alguns grupos. O principal objetivo neste caso não é formar atores, mas fazer com que as pessoas experimentem na cena comportamentos hábeis e inábeis, lidando com as reações que estas condutas provocam nos outros. Oferecer os benefícios da linguagem teatral para a formação do indivíduo em sintonia com a possibilidade de treinar e aperfeiçoar a sua capacidade de se comunicar e de interagir socialmente com mais autonomia e assertividade. Por este viés, os encontros semanais são mobilizados em grupo, a partir de atividades lúdicas, exercícios para o treinamento de atores, laboratórios de criatividade, jogos teatrais e dinâmicas de improvisação, criação e ensaio de cenas dramáticas.

Os jogos teatrais aplicados nas aulas de teatro seguem objetivos terapêuticos, colocam o aluno em situação comunicativa e sócio interacional e exigem o uso de suas faculdades expressivas, recursos vocais e gestuais, aliados ao improviso. Essas dinâmicas sensibilizam os participantes sobre as suas possibilidades motoras e emotivas, para seu esquema corpóreo-vocal e para a faculdade de projetá-los na comunicação durante a atuação. Dessa forma, muitos elementos da expressividade, como a atividade dialógica, a alternância da fala, a intensidade, a entonação e a ênfase da voz, as pausas e o ritmo, os tipos de posturas, qualidades de movimentos e gestos, são experimentados em diferentes exercícios na prática do teatro. Por exemplo, um jogo popular bastante conhecido, como o do telefone sem fio, envolve a pessoa e a coloca em um espaço de aprendizagem onde deverá se comunicar, levar um recado a outra pessoa e modular a voz como em uma situação social corriqueira.

Em um jogo teatral complexo, como na cena improvisada aonde a pessoa vai até o supermercado para realizar uma compra, mas que não pode utilizar a linguagem verbal, a linguagem gestual é desafiada. Ainda em outra dinâmica os participantes precisam sustentar um diálogo saltando entre diferentes quadrados espalhados no espaço: para cada um deles, uma intensidade de voz pré-determinada: baixo, normal, alto, devagar ou rápido. A forma como o indivíduo manifesta a sua expressividade impacta diretamente na qualidade da sua interação social e o teatro é um espaço social prazeroso para ele experimentar diferentes formas de comunicação de maneira lúdica. Durante a aula de teatro o aluno acaba lidando com diversos elementos das Habilidades Sociais, seja numa cena em que ele deve entrevistar pessoas, ou em outra em que ele testemunha

um grave acidente, ou ainda quando ele é o gerente de uma loja e precisa lidar de maneira assertiva com os conflitos de seus com funcionários.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAUJO, A. G. R., SILVA, M. A. da., & ZANON, R. B. (2023). **Autismo, Neurodiversidade e Estigma: Perspectivas Políticas e de Inclusão**. *Psicologia Escolar E Educacional*, 27, e247367. <https://doi.org/10.1590/2175-35392023-247367>
- CABALLO, Vicente. **Manual de Avaliação e Treinamento das Habilidades Sociais**. São Paulo: Santos Livraria e Editora Cavalieri, A.M., 2003.
- COURTNEY, Richard. (1968) **Jogo, Teatro e Pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais – o fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

Artigo submetido em 15/03/2024, e aceito em 11/04/2024.

TRANS NA CENA: corpos dissidentes e a decolonialidade no teatro maranhense

TRANS ON STAGE: dissident bodies and decoloniality in Maranhão's theater

Antônio Alexandria Souza Bandeira

antonio.bandeira@discente.ufma.br

Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Resumo

Este artigo propõe uma análise sobre decolonialidade na cena teatral maranhense, ao propor diálogos a respeito da inserção e experimentação cênica com pessoas trans* sendo estes participantes atores profissionais ou artistas do cotidiano. Discutindo a problemática acerca da representatividade trans no teatro maranhense, as novas epistemologias trans* e constatando as ausências desta população em processos de experimentação, aprendizagem ou composição de produtos cênicos na cena local. O artigo visa potencializar a reflexão da diversidade dos corpos dissidentes e propor novas concepções sobre epistemologias trans nos espaços artísticos através de percepções do autor e dialogando com conceitos como escriturabilidade trans, transpofagia e desobediências de gênero.

Palavras-chave: Representatividade Trans, Escriturabilidade Trans, Transpofagia, Teatro Maranhense, Corpos Dissidentes.

Abstract

This article proposes an analysis of decoloniality in the Maranhão theater scene, reflecting the insertion and scenic experimentation with transgender people in São Luís - MA, whether these participants are actors professionals or everyday artists. Thinking about the problem of Trans Representativeness in Maranhão Theater, the new trans* epistemologies and noting the absences of this population in experimental processes, learning or composition of scenic products in the local scene. The article aims to enhance reflection on the diversity of dissident bodies and propose new conceptions about trans epistemologies in artistic spaces of the author's perceptions and dialoguing with concepts such as trans writing-living, transpofagic and gender disobedience.

Keyword: Trans representativeness, Trans writing-living, Transpofagic. Maranhão Theater. Dissident Bodies.

CORPOS DISSIDENTES E A CENA

Discussões a respeito das vivências das transgeneridades têm se tornado pauta de reflexões em diversos campos de conhecimento a partir do surgimento de novas epistemologias e proposições de ações que visam compreender a vivência de identidades consideradas dissidentes

em vários espaços sociais. Estas discussões têm se inclinado em compreender como pessoas trans*¹ se relacionam em alguns espaços a partir de suas produções de conhecimento, partindo de um saber que é do próprio indivíduo e reflexo também de toda uma comunidade, corroborando com questões sobre cultura e identidade.

Estas novas epistemologias vêm fomentando a compreensão do sistema de opressão hegemônico no qual estamos inseridos, que geram processos de subversão e estigmatização a partir das heranças coloniais as quais nos foram deixadas em sociedade. Uma herança carregada de normas que subverte a diversidade das identidades, condicionando-as em campos de subalternização e as colocando constantemente em locais de vulnerabilidade. Dessa forma, corroborando com a configuração e amplitude dos movimentos fundamentalistas que estigmatizam, precarizam e excluem as identidades consideradas dissidentes pela norma.

Estas configurações e sistemas excludentes estão presentes nas mais diversas esferas de construção de conhecimento, sejam elas das ciências exatas, ciências humanas ou da própria área artística, que é o local no qual estamos empreendendo está reflexão, para ser mais específico, o teatro. Situações como estas de ausência de representatividade, estigmatização, exclusão e precarização de pessoas trans* sejam elas profissionais do teatro ou artistas do cotidiano, também, colaboram com a exclusão das transgeneridades na cena artística que é realizada e vem se moldando no teatro maranhense.

Ao refletir a existência das identidades - em especial as transgeneridades - e como se localizam na cena maranhense, as questões que vão surgindo nos levaram a analisar de que forma os ideais de corpo e as normativas de gênero se relacionam nos espaços do teatro, como se propagam, de que forma elas coexistem. Nos atentando a necessidade emergente de refletir possíveis práticas herdadas da colonialidade e propor práticas decoloniais para a cena artística local.

Ao usar o termo colonialidade, minha intenção é nomear não somente uma classificação de povos em termos de colonialidade de poder e de gênero, mas também o processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de subjetivação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos (Lugones, 2014, p. 939).

¹ A palavra trans é utilizada junto a um asterisco para evidenciar as múltiplas identidades que a palavra “trans” pode englobar. (RYAN, 2014), abrindo para a transgeneridade uma maior gama de significações.

Refletir essas identidades na cena teatral local e propor reflexões sobre práticas que de fato sejam decoloniais nos permite dialogar em busca de alternativas que possam tornar a cena local cada vez mais abrangente, além de provocar a necessidade de espaços plurívocas, discutindo as novas epistemologias trans* (Dias, 2020). Estes novos conhecimentos que aqui estão sendo flexionados vêm proporcionando saberes insurgentes sobre as transgeneridades e suas múltiplas identidades se fazem extremamente importantes para reflexão de uma nova cena que seja menos conservadora.

Tendo a consciência que o teatro se caracteriza como um mecanismo e auxilia no diálogo com a sociedade para essas identidades e que traz benefícios como o estímulo a expressividade, o autoconhecimento, a descoberta de si, descoberta do outro se faz necessário discutir a abertura de espaços de experimentação que sejam promotores de equidades e que estimulem novas formas de fazer e pensar artisticamente a fim de compreender e combater os mecanismos de regulação para as identidades dissidentes nos campos de criação artística.

As discussões sobre as transgeneridades têm fomentado questões diversas que vem se tornando pertinentes para este campo de conhecimento em que estamos empreendendo esta discussão. Questões estas que vem possibilitando reflexões sobre os espaços do fazer artístico e a sua abertura para corpos trans* seja nos espaços de ensino, sejam nos palcos, nas curadorias, editoriais em arte etc. Estes espaços citados acima são majoritariamente são protagonizados por pessoas cisgêneras.

Levanto aqui algumas questões que são pertinentes e me atravessam durante toda a elaboração deste material: Como se perpetua o estigma aos “corpos não normativos”? De que forma pode-se possibilitar quebras que reconfiguram o sistema excludente nas práticas e curadorias em artes? Pode-se possibilitar espaços de escuta para as transgeneridades?

Em suma, tanto na prática sociopedagógica, quanto na prática artística, a perspectiva pretende o desenvolvimento afetivo-cognitivo humano. É na escuta das subjetividades e na compreensão e incentivo à relação pessoa-pessoa-contexto que embasamos nossas propostas artístico-pedagógicas. (Simão, Sampaio, p. 666, 2018)

Ao buscar referências que norteiem as minhas concepções sobre as transgeneridades na cena local, observei como a cena maranhense ainda é um ambiente muito restrito para nós transgeneridades e fui beber em fontes que pudessem me proporcionar um novo aprendizado sobre a minha identidade para além das referências locais, principalmente no que diz respeito a

construção de saberes, sejam de outras áreas ou não. Através disso pude observar um novo movimento no que diz respeito ao fazer artístico de pessoas trans e refletir de que forma poderia pensar dentro da cena maranhense.

Através de conhecimentos absorvidos no desenrolar das leituras realizadas sobre as transgeneridades e estudos que discutem novas epistemologias dissidentes pude observar que nossas corpos estão muito mais focadas em propor trabalhos que dialoguem a nossa existência no mundo, afinal, é a única opção que temos, afinal para (Carvalho, 2022) “meu corpo veio antes de mim”. Vale ressaltar que “Nós nos apoderamos daquilo que nos colocam como sendo a única mensagem possível, e nos empoderamos daquilo que a gente pode falar de nós mesmos” (Jesus, 2016, p. 222),

Estas retóricas que buscam a emancipação aos processos de estigma que são vivenciados pelas transgeneridades são a possibilidade de articular novas metodologias de combate que proponham a possibilidade de se pensar um teatro que seja permissivo aos corpos. As práticas hegemônicas e os mecanismos de controle sociais devem estar ausentes dos campos de proposição artística, principalmente se refletirmos a função do teatro em sociedade e o diálogo com as práticas consideradas subversivas ao longo dos anos, tornando o teatro um espaço de articulação e movimento para certas proposições.

Ao levantar tais questões, temos conhecimento de que o cenário de estigma e (des)identificação se enfraquecerá a partir do protagonismo e de seus processos criativos dissidentes nos proporcionando várias formas de pensar e existir os corpos na cena para além da representatividade. Refletir a ausência destas corpos, a historicidade, praticar a escuta ativa e exercer o lugar de fala que busca um movimento de afirmação muito mais de pessoas trans* para pessoas trans* em busca da emancipação de seus corpos, poderão se tornar uma possibilidade de quebra da hegemonia cis-hetero-normativa na cena teatral.

Se faz necessário relembrar que o movimento trans* e a discussão em vários ambientes de proposição artística ou de outras áreas de conhecimento, estão muito mais voltados hoje para refletir essas vivências de forma significativa, presente, a partir de seus conhecimentos em sociedade do que a teorizar, a fim de que não tentem compreendê-las através de conceitos.

Levando em consideração que os nossos corpos escrevem as nossas histórias e se faz necessário propor novas formas de concepção sobre o gênero em sociedade e de como ele pode ser negociado.

Para Kristopher Wells (2017), o gênero é um evento contínuo, que precisa ser constantemente desafiado e questionado através de seu encontro “vivido”. Para ele, isso se torna em uma verdadeira experiência de aprendizado: aquela que está sempre em formação. (Dias, 2020, p. 336)

Está é a importância de discutir as práticas e os corpos dissidentes na cena maranhense e propor através dessas reflexões novos olhares para o espaço teatral a partir de corpos que tanto tem a escrever. De que forma novas práticas podem nos possibilitar combater as normas sociais e possibilitar que as nossas falhas se inscrevam nos espaços? Se faz necessário repensar as formas pelas quais estamos escrevendo nossas histórias e abrir novas possibilidades de construção de conhecimento e identidade no teatro maranhense.

EM BUSCA DE EMANCIPAÇÃO CÊNICA

Após propor questionamentos sobre a cisnorma e o efeito que ela causa nas práticas teatrais através dos processos de subalternação aos quais as transgeneridades são sentenciadas, vamos dialogar a partir de corpos desobedientes que se posicionam de forma contrária as estruturas dominantes colonizadas e tentar possibilitar reflexões em busca de gerar a capacidade de se pensar sobre os corpos trans* enquanto corpos subjulgados, invisíveis e (des)oportunizados na cena maranhense.

Se mesmo após a descolonização funcionamos em uma relação de colonialidade, a descolonialidade, então, seria um caminho para se construir perspectivas próprias, que consideram o percurso colonial, reconhecem seus traços operantes e decidem o que fazer com eles, dentro do escopo permitido pela cultura, que, como já dissemos, também responde a traços coloniais. Como não é possível excluir as influências de uma colonização, o que se espera com a descolonialidade é encontrar uma identidade que não aquela imposta pelos europeus, ainda que suas influências permaneçam”. (Simão; Sampaio, p. 674, 2018)

Através dessas reflexões buscaremos compreender os estigmas gerados e atribuídos às identidades trans, sejam elas transmasculinas, transfemininas ou não-binárias na cena teatral e de que forma dialogando podemos (re)significar essas existências no contexto influenciado por práticas dominadoras e excludentes em sociedade. Práticas estas que são impostas por um sistema colonial que se configura enquanto um opressor em potencial para quem foge a norma, tornando cada vez mais difícil o acesso de pessoas trans na cena teatral profissional.

Todos esses séculos de vivências pautados em corpos normativos nos propuseram efeitos que desencadeiam processos de exclusão, de escassez de oportunidades, sucedendo a ausência e quase não existências das transgeneridades em cena ou quaisquer espaços de teatro que seja, devido as influências dos processos de colonização aos quais fomos submetidos, um sistema onde é perpetuada a cisnormatividade compulsória, levando a comportamentos de estigmatização e exclusão das mais diversas formas de expressões de gênero existentes. Um sistema onde um corpo fora da norma é tido como não recomendado à sociedade.

Ao construir esse diálogo questionei-me sobre a comprovação de um fato que pudesse ter sido excludente para pessoas trans e que pudesse comprovar a cisnormatividade no teatro maranhense. Como comprovar o que já é existente? Seria muito mais me comparar a norma. A minha fala enquanto transmasculino, pesquisador, mestrando pela Universidade Federal do Maranhão em artes cênicas e como um profissional que não pisa em um palco há cerca de 7 anos me deixa respaldado pela falta de espaço. Fui o primeiro homem trans a se formar como professor de teatro no maranhão e isso não muda absolutamente nada.

Não há como trazer relatos de outres aqui neste espaço, pois não foi feito um levantamento formalizado, seria necessário um mapeamento mais abrangente para trazer dados concretos sobre processos de transfobia ou evidências da cisnormatividade, porém, acredito que para a academia seja valido um discurso que é predominantemente transcêntrico e que busca propor novas formas de pensamento sobre o ambiente artístico no qual estou inserido. Trago algumas questões pessoais como as colocada acima e relato a experiência brevemente de uma companheira de luta que transicionou no curso de licenciatura em teatro da UFMA e que também tinha suas críticas a cena maranhense.

Em nossos grupos e rodas de diálogos, tanto a minha experiência quanto de outra amiga formada por mais de 10 anos se configura desta forma, acredito que de tantas outras que tentam fazer parte destes ambientes. Hoje ela participa de outra área de conhecimento e retomou a graduação a fim de buscar um ambiente que propusesse oportunidades de forma mais ampla e que fosse mais acessível quanto a realidade dela. São experiências pautadas na minha relação com o mundo e que gostaria de deixar aqui registrado.

Acredito que seja necessário frizar aqui que discussões como estas se fazem importantes, mas se configuram como incipientes em um país que é considerado um dos mais violentos para pessoas trans* no mundo e um Estado que faz parte de uma das regiões mais perigosas para se viver como pessoa trans* segundo a ANTRA (2017). É urgente dialogar a representatividade em todos os espaços e na cena teatral não se faz diferente pois se trata de uma ferramenta de caráter político e social, não excluindo também a formação de opinião na qual a arte teatral propõe a partir de seus significados.

Estes processos excludentes que acometem as identidades trans no teatro não obtiveram enraizamento em nossa sociedade se fundamentando na própria arte e muito menos só no estado do Maranhão. Estes processos de enquadramento que se propagam por todas as camadas da sociedade acabam reverberando no teatro, levando em consideração que o sistema é uma engrenagem e por considerar que a arte é uma ferramenta de reparo desta engrenagem através da reflexão e criticidade da humanidade, esta quebra se faz necessária refletir para que possamos construir novos caminhos e ressignificar as corporalidades na cena ou por trás dela.

A arte é a porta voz de muito de nós no contexto em que estamos inseridos. Felizmente, está problemática relacionada a pessoas trans vem sendo discutida a partir das ciências sociais e conseqüentemente ao longo dos anos tem se perpetuado através de estudos em diversas áreas. Durante muito tempo a presença de pessoas trans vem sendo discutida nas artes e acabamos caindo nas mesmas questões, ausência de oportunidades. Em uma entrevista sobre Representatividade Trans, Renata Carvalho questiona: “Queremos colocar em discussão porque nossas vivências são de tanta comoção nomeio artístico e nossa presença, não é?” Lemos & Gosciolla (2018, p.16).

Após essas sucessivas tentativas de propor representatividade, exercitar o lugar de fala a partir desses corpos, está discussão sobre o corpo na cena se tornou pauta de diálogos propostos por pessoas transgêneras que buscam seu lugar nos espaços das produções artísticas, em busca de combate ao TRANSFAKE² foi se fortalecendo e as pessoas trans ao longo de suas vivências foram reivindicando seus lugares de pertencimento. Lugar este que por muito tempo foram protagonizados por pessoas cis-hetero-normativas.

² Pessoas cisgêneras interpretando pessoas trans em cena

Como marco de atenção da presença de pessoas transgêneras na produção artística brasileira, indicamos o Manifesto Representatividade Trans, Já! Lançado em janeiro de 2018 pelo Movimento Nacional de Artistas Trans (MONART). Nesse documento, artistas transgêneras/os brasileiras/os de todas as linguagens (musical, teatral, da dança, da performance, do audiovisual, do circo etc.) apresentam o argumento de que a presença de pessoas trans no exercício artístico não pode ser substituída ou minorizada pelas duvidosas expressões e pesquisas estéticas de pessoas cisgêneras sobre pessoas transgêneras. (Leal; Rosa, 2020, p. 4)

Este movimento que foi promovido através da iniciativa de Renata Carvalho³ e outras pessoas trans foi se propagando e ganhando força para as discussões que envolvem o campo do nosso conhecimento hoje, cada vez mais pessoas trans* começaram a ter noção da força de seus corpos, da importância de suas falas e não somente suas narrativas em cena. A partir deste movimento que foi proposto é possível atualmente ver nas artes cênicas cada vez mais pessoas trans* presentes e o TRANSFAKE uma prática cada vez menos realizada.

Dessa forma novas abordagens e questionamentos que fundamentam esta luta foram se enraizando através dessas pensadoras/es citados a cima. A mudança deste paradigma tem refletido a presença de pessoas trans não somente nos campos de atuação, mas em todos os campos de composição artística (Leal, 2018). Portanto, é importante destacar aqui que essa discussão se faz cada vez mais necessária no que diz respeito ao acesso e permanência de pessoas trans na cena teatral maranhense ocorra de forma significativa e para além das narrativas pessoais.

Atualmente ao nos deparamos com o termo intitulado transpofagia que dialoga com estas vivências além dos conceitos de representação e representatividade das pessoas trans na cena, refletimos quais processos anticoloniais ele nos apresenta, para além das discussões representativas. O termo surgiu a partir de um espetáculo intitulado Manifesto Transpofágico estreado na 6ª edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo e foi escrito, criado e interpretado por Renata Carvalho, uma personalidade travesti que tem sido fundamental na luta contra os processos colonizadores e excludentes no Brasil impostos pelas ideologias dominantes.

Sendo assim, a elaboração posta em jogo pela atriz e dramaturga Renata Carvalho, em Manifesto Transpofágico, alinha-se a uma luta anticolonial de gênero na qual visa-se a não depender do material hegemônico para criar a partir dele. Na transpofagia não é o canibalismo que dá vetor aos processos de criação em performance: as transgeneridades põem em questão cada corpo, cada regionalidade ou seja, ao passo que os ditames de

³ Renata Carvalho é artista travesti, dramaturga e diretora teatral brasileira. Graduanda em ciências sociais e uma das maiores referências no Brasil no que diz respeito ao movimento de luta pela representatividade de pessoas trans nas artes cênicas.

dominação colonial trabalham em uma fantasia com especificidades de gênero e étnico-raciais (normatividade branca e cisgênera), a luta anticolonial conduzida pelas transgeneridades por meio da perspectiva transpófaga prescinde o canibalismo e nos remete à atividade de criação de novos imaginários, em que até mesmo a cisgeneridade é convidada a transicionar gênero. (Leal; Rosa, p. 06, 2020)

Retratar a inserção de corpos trans nos fazeres artísticos não se faz suficiente defronte aos problemas sociais vivenciados hoje pelas pessoas trans, exclusão de direitos básicos a partir de invisibilidades. O ponto é criar pontes que dialoguem para além das práticas existentes, buscando maneiras de descolonizar práticas e conceitos existentes, não os substituindo, mas ressignificando. O passo determinante para combatermos as práticas dominantes de existência é refletir quais efeitos elas provocam sob nossa existência e como os processos de colonização perpetuam até os dias atuais.

Ao trazer as questões de alteridade de si para si e a crescente nestes pontos analíticos, nos são apresentadas como os campos artísticos tem possibilitado estes espaços de (auto)reflexão não somente sobre as perspectivas práticas do fazer artístico, mas principalmente as intrínsecas a nossa existência. Exemplificando como esses processos colonizadores influenciam também nossas noções de corpo, modos de agir, existir e ser no mundo e relatando que as perspectivas estão se voltando para processos de ressignificação da historicidade que atravessa os nossos corpos em busca de um processo descolonizador.

É necessário pensar de que forma poderá se realizar possíveis alternativas emancipatórias. O primeiro passo será o intuito em compreender de que forma está se concretizando essa relação no contexto em que me insiro, São Luís do Maranhão. Qual a forma o teatro atualmente tem se relacionado com essas “corpas” (LEAL, 2020)? Observamos pessoas transgêneras em nossas práticas artísticas, nos lugares de convívio? De que forma se sucede a existência das pessoas trans em práticas teatrais, seja na cena ou por trás da cena? Ao pensar na inclusão, o teatro tem se disponibilizado a sensibilizar ou incluir? Estes questionamentos devem perdurar durante a reflexão sobre nossos universos.

Há que se aventar que a virada de gênero em curso tende a promover uma reconfiguração epistêmica nos repertórios e teorias da cena. Ou seja, não se trata apenas de inserir pessoas trans nos circuitos de produção e consumo da cena, mas verificar a medida em que essas redes de produção e recepção se oxigenam e ganham novas acepções e novos arranjos” (Leal, Rosa, p. 05. 2020)

Ao buscar elencar estas questões a respeito da decolonialidade na cena Maranhense e realocar o pensamento da pessoa transgênera no fazer artístico, surgem demandas referente a presença de corpos considerados “desobedientes” na prática artística e é cabível afirmar que a ausência se sucede por motivos óbvios como: falta de escuta, oportunidade, invisibilidade que suscitam estigmas, normas que tanto empurra estes corpos para a marginalidade nas práticas e criações teatrais. Para refletirmos; o corpo trans vivencia a igualdade e equidade na cena teatral maranhense?

REFLEXÕES PARA CORPOS DESOBEDIENTES

Neste artigo residem reflexões sobre a necessidade de virada sobre o conceito de corporalidades/identidades no teatro maranhense, consequente aos fatos que tem ocorrido no mundo, em nosso país, em nosso continente, se faz necessário dialogarmos sobre as transgeneridades e a notável ausência dessas corpos que são consideradas desobedientes na cena teatral. Seja nos ambientes da cena, por trás da cena ou no universo da experimentação do teatro fora da cena. Refletimos sobre como nos localizamos enquanto artistas neste cenário e de que modo podemos suscitar reflexões que reverberam em nosso contexto. É uma tentativa de proposição.

Elencar questões sobre colonialidade, decolonialidade, representatividade, transpofagia e ressignificar certos comportamentos é propor refletir esses modos de subalternização que reforçam estigmas perante os corpos não normativos nos leva a um processo de emancipação cultural, identitário, buscando (re)modelar esses espaços, a partir de novas perspectivas que vem surgindo ao longo dos anos. Levantar estas questões e afirmar novos posicionamentos contra a cisnorma já nos posiciona em um processo de virada identitária, como foi citado em linhas anteriores.

Não existem fórmulas para quebrar os preceitos existentes, mas a pós-modernidade tem nos trazido o questionamento como fórmula para quebra de concretismos existentes sobre as diversas identidades e através disso é possível conhecer como se configuram suas resistências. Pensar sobre os percursos que as pessoas trans* tem trilhado artisticamente e se voltar ao contexto em que estamos inseridos nos possibilita enxergar que a cena maranhense não se expressa totalmente enquanto um espaço de acolhimento para identidades dissidentes.

Ao pensar sobre novas epistemologias nas artes cênicas que busquem desmistificar as barreiras e vê-las como ponte para essa virada teatral, se faz necessário construir pontes e quebrar paradigmas em uma cena que ainda é carregada de conceitos irrigados de cisnormatividade. Afirmamos a necessidade de buscar formas de combater os paradigmas da cisgeneridade em prol da liberdade de novas criações dissidentes e a partir dessas novas criações possibilitar diálogos para o teatro a partir das narrativas de pessoas trans*.

Não é sobre ditar soluções para problemas existentes -final ainda estamos construindo estas pontes - mas propor novos olhares e possibilitar caminhos a partir da necessidade de fomentar novas práticas e processos imersivos no teatro maranhense. É permitir que o questionamento direcionado as estruturas dominantes ocorram e propor uma transição de dentro para fora, nos livrando das amarras predeterminadas pelos estigmas sociais e transcender as limitações impostas para então construirmos novos caminhos.

É de suma importância ao finalizar essas reflexões que empreendemos aqui afirmar que esta análise se empreende em um contexto específico, porém, não é um problema específico de um local somente, levando em consideração que para nós pessoas trans o mundo como um todo não é acolhedor e muito menos permissivo. Ainda é necessário quebrar muitas barreiras que infelizmente estão construídas em nossa direção.

REFERÊNCIAS

- CARVALHO, Renata. **Manifesto Transpofágico**. São Paulo: Editora Casa 1, 2022. ROSA, Guimarães.
- JESUS, J. G. de. **As guerras de pensamento não ocorrerão nas universidades**. In: COLLING, L. Dis-sidências sexuais e de gênero. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 217-232
- LEMOS JR., U.; GOSCIOLA, V. **Representando a representatividade**. In: Revista Aspas. 8(1), 2018. p. 98-107. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v8i1p98-107>. Acesso em: 01 de mar. de 2021.
- LEAL, Dodi; ROSA, André. **Transgeneridades em Performance: desobediências de gênero e anticolonialidades das artes cênicas**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 10, n. 3, e97755, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266097755>. Acesso em: 14 de maio de 2021.
- LUGONES, María. **Rumo a um feminismo descolonial**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.

RYAN, H. **What does trans* mean, and where did it come from?** [Web log post]. Slate.2014. Disponível em: http://www.slate.com/blogs/outward/2014/01/10/trans_what_does_it_mean_and_where_did_it_come_from.html. Acesso em: 18 fev. 2024.

SIMÃO & SAMPAIO. **Corpo e Descolonialidade em Composição Poética Cênica**. In: Rev. Bras. Estud. Presença vol.8 no.4. Porto Alegre Oct./Dec; 2018. P- 665-690. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266078809>. Acesso em: 15 de maio de 2021.

Artigo submetido em 21/01/2024, e aceito em 21/02/2024.

PRÁTICAS TEATRAIS E LEITURA COM CRIANÇAS DO TRANSTORNO DE ESPECTRO AUTISTA: um estudo de caso.

THEATER PRACTICES AND READING WITH CHILDREN WITH AUTISM SPECTRUM DISORDER: a case study.

Paula Gotelip

paulagotelip@gmail.com

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Resumo

O Transtorno do Espectro Autista (TEA) pode apresentar desafios no desenvolvimento da leitura. Este artigo aborda o trabalho realizado com crianças e jovens diagnosticados com TEA, utilizando de práticas teatrais, leituras teatralizadas e conscientização corporal como componentes-chave para despertar o interesse pela leitura. O termo “prática teatral” foi preferido em vez de “aulas de teatro” para evitar a expectativa de familiares quanto a um produto final. Um estudo de caso de uma criança de 11 anos com TEA é apresentado, com destaque para o impacto das práticas na leitura. Acompanha o artigo uma entrevista com a pedagoga que acompanha a criança há três anos que fornece *insights* sobre o interesse pela leitura antes e depois das práticas teatrais.

Palavras-chave: Leitura, Teatro, Autismo, Terapia expressiva, Multiletramento.

Abstract

Autism Spectrum Disorder (ASD) can present challenges in the development of reading. This article discusses the work carried out with children and young people diagnosed with ASD, using theatrical practices, theatrical readings and body awareness as key components to awaken interest in reading. The term "theater practice" was preferred to "theater classes" to avoid family members expecting a final product. A case study of an 11-year-old child with ASD is presented, highlighting the impact of the practices on reading. Accompanying the article is an interview with the pedagogue who has been accompanying the child for three years, who provides insights into the interest in reading before and after the theater practices.

Keywords: Reading, Theater, Autism, Expressive therapy, Multilearning.

Introdução

Este artigo surgiu a partir do trabalho que desenvolvido com crianças e jovens com diagnóstico dentro do Transtorno de Espectro Autista (TEA). O trabalho envolveu práticas teatrais,

leituras teatralizadas e conscientização de si e do mundo para estimular o interesse pela leitura e escrita.

Optei pelo termo "prática teatral" em vez de "aulas de teatro". Essa escolha facilitou a compreensão dos familiares sobre o que ocorria no encontro. Também permitiu que as crianças experimentassem, brincassem e explorassem a criatividade, sem a pressão de criar e apresentar uma cena final em nossos encontros. Nas conversas iniciais com os familiares, percebi que o termo "prática teatral" gerou questionamentos interessantes. Isso expandiu a compreensão do que é uma aula de teatro, diminuindo a expectativa por um produto final. Assim, reduziu-se também a ansiedade de familiares e crianças por um resultado estético.

Partindo desta contextualização relato aqui, especificamente, um estudo de caso de uma criança de 11 anos com diagnóstico dentro do TEA. A pedagoga Daisy da Costa Buchele¹ foi entrevistada para contribuir com este artigo. O objetivo da entrevista foi compreender e avaliar o impacto das práticas na leitura, sendo que ela acompanha o caso há três anos. Destaco trechos da entrevista para ilustrar como a leitura evoluiu antes e depois das aulas de teatro. Assim, antes de descrever a prática em si, apresento abaixo trechos da entrevista:

Paula: Poderia me descrever brevemente como o via antes das aulas de práticas teatrais?

Daisy: Era a sensação de uma terra estéril onde eu trabalhava com o cognitivo, tinham outros buracos que eu via que não conseguia acessar e que outros meios também não acessavam. Todo ambiente é de alguma forma muito árido.

Paula: Mas ele já realizava leituras?

Daisy: Durante todo este tempo ele já estava lendo. Ele lê, mas foi através do trabalho com o teatro que se fez frestas. Existia uma vida, mas num processo bem profundo. Eu via tantas possibilidades, mas, não havia vida em nada e para tudo ele olhava com profundo desinteresse.

Paula: Como você o percebe após as aulas de práticas teatrais?

¹ Daisy é formada em pedagogia curativa no Camphill Rudolf Steiner, Escócia; graduada em pedagogia e pós-graduada em Resolução de conflitos e estudos de paz pela cátedra da UNESCO

Daisy: Quando começou o teatro foi como se ele tivesse se encontrado, como se ele tivesse começando a se encontrar porque ele está no início do processo, o seu lugar no tabuleiro. Havia pouco entendimento de si como autoconhecimento. Então, o primeiro movimento dele foi em relação aos livros, sempre ofereci livros, mas ele não tinha o menor interesse.

Com as aulas ele começou a estar aberto a leitura e a verbalizar algo como: nossa, eu poderia ler este livro mil vezes. Eu começo a ler com ele cada vez mais livremente. Ele está com um nível de presença que se percebe no olhar, a pele já não está tão translúcida como era antes. O humor dele se mantém constante, ele se mantém constante, vibracionalmente agora. Ele começa a fazer relação com o mundo. É uma coisa muito incrível de poder acompanhar o interesse pelo mundo a sua volta e, livros é igual ao mundo.

A fala de Daisy associa o interesse de mundo ao interesse pela leitura e demonstra como as práticas teatrais possibilitam a compreensão do indivíduo e desse indivíduo no mundo. As práticas permitiram que o aluno em questão pudesse se perceber abrindo espaços para outras linguagens, resultando no interesse pela linguagem verbal.

As aulas de teatro têm sido usadas como Terapia Expressiva, uma metodologia auxiliar e complementar às intervenções junto a pessoas com TEA. No artigo *Terapias Expressivas: Teatro* os autores Pier Maria Furlan et al definem a Terapia Expressiva da seguinte forma:

As Terapias Expressivas privilegiam a expressão como a principal chave de acesso ao ser, ao compreender, ao relacionar-se, à comunicação e às dinâmicas profundas; incidem atualmente em diversos níveis: no cognitivo, no corporal, no expressivo e no comportamental; agem com finalidades terapêuticas de reabilitação e de ressocialização, de ajuste emocional, de introspecção, de redução do estigma e de prevenção do desconforto. (FURLAN et al, p. 17, 2012)

Acompanhei este aluno e outros durante um semestre e percebi o quão potente são as aulas de teatro junto às crianças com TEA. Abaixo descreverei, considerando este relato de caso, como organizo os encontros e os estímulos à leitura a partir da prática teatral.

Os jogos e a forma como é realizada a leitura divergem de um aluno para o outro, mas mantenho em comum a divisão do tempo da aula em três momentos distintos. Diante do exposto passo a descrever como acontecem nossos encontros e como a leitura e a escrita nos encontram durante as aulas.

Os autores Paulo Evaldo Fensterseifer e Santiago Pich no artigo *Ontologia pós- metafísica e o movimento humano como linguagem* nos apontam “o ser humano como ser que se dá na linguagem” (2012, p. 29) e de acordo com eles “o corpo faz-se humano ao dar-se como linguagem.” (2012, p. 29). Portanto, entendo que meu corpo é sensível ao mundo e que significando o mundo, significo meus gestos nele e passo a entender meu corpo como criador de sentidos e significados.

A palavra escrita é resultado da conceituação que fazemos de nossas ideias. Partindo disso apostei de forma intuitiva e a partir da minha experiência como pessoa disléxica que as sinestésias associadas a situações provocadoras são estímulos capazes de despertar pensamentos criadores e, posteriormente, as palavras.

Entendi logo nos primeiros contatos que, a utilização de jogos teatrais e a subjetividade do teatro ou a imaterialidade da criação não seria de fácil compreensão. Optei por ter no local uma variedade de materiais: livros, brinquedos, peteca, bola, diferentes tipos de papel, massinhas, argilas, pedras, galhos, água, lápis, giz, cola, tesoura, revistas, entre outros, todos com significado no ambiente social dele, prontos para serem ressignificados.

No entanto, alguns alunos apresentam rigidez cognitiva e a ressignificação destes elementos é difícil ou impossível. Nestes momentos iniciais não apresento a ele tecidos, chapéus ou outros adereços que poderiam ser disparadores de experimentações cênicas, mas insiro elementos presentes no ambiente de casa ou escola.

A opção por estes objetos foi necessária, pois algumas crianças com TEA também apresentam quadros como ansiedade e esta materialidade acolheu as mãos ansiosas em seu primeiro momento, sendo utilizado como de costume. Com o passar das semanas o objeto, a partir de estímulos provocadores, transformou-se e passou a ocupar outro lugar na memória. Foi ressignificado.

Percebi nas primeiras semanas que a mudança de jogos ou a apresentação de materiais diferentes em uma aula eram gatilhos para ansiedade, comprometendo nosso encontro. Com isso, compreendi que havia algo que precisava mudar, neste caso: eu precisava mudar o modo como ministrava as aulas.

A partir destas descobertas passei a me envolver mais intensamente com ele nas criações e nas frustrações. Aguardei pela iniciativa criativa que, neste contexto, era ativada pela produção de sons vocais ou por vozes que escutamos ou observamos na sala.

Acredito que você está se perguntando se eu não escrevi algo de errado, uma vez que ver sons é algo impossível. Será? Experimenta ver o som do vento nos bambuzais e destes, no telhado de madeira, depois me conta como é este som ou outros sons que você viu.

Estes sons e/ou vozes o transportam para fora da materialidade das aulas sendo através deste estímulo o acesso ao subjetivo da criação artística. Em uma das aulas fomos transportados para um outro mundo de harmonia, segurança, prosperidade e alegria. Neste local a nossa voz ecoava, como se estivéssemos em uma garagem vazia.

Neste mundo ele interpretou quadros expostos na parede e realizou leitura em voz alta de textos e palavras encontradas pelo caminho. Diversas vezes, travessamos o jardim correndo em busca de duendes e enquanto procurávamos eu mantinha o foco dele, na construção narrativa da história. Os adultos e diferentes crianças que passam por ali no momento da aula também se tornam caçadores de duendes.

A construção destas narrativas vai ao encontro do trabalho que a escritora e pesquisadora Yolanda Reyes que em seu livro *Ler e brincar, tecer e cantar* (2012) descreve a maneira como conduz as oficinas de textos junto aos seus alunos. Na descrição, um trabalho que também começou de forma intuitiva, ela descreve que:

A única rota que me ocorreu nesse trabalho intuitivo e sem bússola que é acompanhar outros a escrever foi a de ajuda-los a se sentirem confortáveis com essa necessidade de ter outras vidas e ser outros e falar com outras vozes e contar a si mesmos a história – a própria história-, mas de outra maneira (de mil maneiras). Se, no fundo, nós mesmos constituímos a matéria básica de nossa narrativa, começo por dar a cada um a possibilidade de descobrir sua própria possibilidade: não a que agradaria a mim, mas essa que eles mesmos guardam, às vezes, sem querer. Nessa história, tão singular como a impressão digital, nesse tom de voz que ninguém mais tem e que quase nunca nos é permitido ouvir em meio ao burburinho e às vozes impostadas, se oculta o ponto de partida da própria criação (REYES, 2012, p.47).

Acredito na potência da experimentação de ser outro, de ser objetos, de ter vozes múltiplas que possa levar ao conhecimento de si e que a leitura é reflexo deste caminho. Essa foi a rota que segui com este estudante. Foi este o caminho que o ajudou em um (re)encontro com as palavras.

Organização das aulas

As aulas acontecem no ensino não formal. São encontros individuais de duas horas. O local é convidativo com seus corredores verdes, o jardim é alto, há caminhos de pedras que parecem

labirintos. O local abriga uma marcenaria, uma casa com várias portas e janelas e até uma jabuticabeira. Posso afirmar que se assemelha a uma chácara, tal como a de D. Benta, aonde haviam jabuticabeiras:

... vários pés, mas bastava um para que todos se regaliassem até enjoar. Justamente naquela semana as jabuticabas tinham chegado “no ponto” e a menina não fazia outra coisa senão chupar jabuticabas. Volta e meia trepava à árvore, que nem uma macaquinha. Escolhia as mais bonitas, punha-as entre os dentes e tloc! E depois do tloc, uma engolidinha de caldo e pluf! – caroço fora. E tloc, pluf, tloc, pluf, lá passava o dia inteiro na árvore.

As jabuticabas tinham outros fregueses além da menina. Um deles era um leitão muito guloso, que recebera o nome de Rabicó. (LOBATO, 2014, p.49)

Assim como no sítio, o espaço da aula e a sala propiciam ao aluno o deslocamento dos espaços de terapias cotidianas e o contato com seres como Rabicó ou outros que se escondem pelas folhas e galhos nos fazendo interromper as aulas para nos aventurarmos (como personagens) a procurá-los. Somos atravessados por lar(gato)s, taturanas, micos e pássaros. Parte dessa frase pode ser vivenciada por quem passa pelo local. Qual delas? Depende de você, passa lá!

Todo início de semana organizava as aulas, mas a cada dia um desafio que se orquestra em três etapas:

- 1 — Chegança: no qual recebia a criança. Demonstrava como o espaço estava disposto naquele dia e iniciava o aquecimento.
- 2 — O que tem para fazer hoje? Nesta etapa lembrava com o aluno como foi a último encontro e se daremos continuidade ou se vamos experimentar algo novo;
- 3 — Re-pouso: que pode ser um cochilo ou mesmo observar o trajeto das formigas que caminham pelo chão ou a dança do lagarto com o gato.

No caso deste aluno a chegança normalmente consiste em suspendê-lo do cotidiano, permitindo que fale da sua noite ou da sua manhã. A partir de uma palavra ou ação dele, me aproximo da proposta da aula planejada. Para os nossos encontros preciso dispor em um estímulo disparador que conduz ao jogo.

O que tem para fazer hoje? É a segunda etapa, guiada por este estímulo disparador, exploro a construção de narrativas que podem ser orais, composição de sons vocais. Passamos a explorar o local, investigar as sombras e os objetos. À medida que a narrativa se desenrola, proponho estímulos para ajudar na construção da história. Preciso estar atenta, especialmente durante as

aulas com essa criança. Não posso propor alterações na cena, apenas elementos que a enriqueçam até alcançar um fechamento.

No terceiro momento é o re-pouso, nele viso a assimilação da experiência vivenciada no encontro. O repouso é essencial para todos, porém, levando em conta o perfil dos meus alunos, o relaxamento é equivalente a aterrissar novamente no mundo antes das aulas, retornando às atividades diárias. Eu às vezes pouso meus olhos sobre alguma coisa e permaneço com eles parados por um tempo, como um descanso ou como se me desconectasse do mundo, acredito que você também já fez isso.

É neste sentido que deixo disponível alguns bons minutos para que pouse novamente, mas com elementos ressignificados na bagagem. Durante este momento, lemos um texto que pode ser poesia ou literatura infanto-juvenil. A escolha do conteúdo depende do que foi discutido na aula para harmonização com a criação elaborada.

Como ferramenta, conto com uma pequena biblioteca (física e virtual) para buscar, compartilhar ou apreciar o texto juntos.

Diferente do brincar livre as aulas de práticas teatrais têm um direcionamento composto por regras e foco que visa a construção de uma narrativa. O estímulo pode ocorrer através da improvisação, de teatro radiofônico, de jogos dramáticos ou jogos teatrais. As narrativas são documentadas através de gravações em áudio, vídeos ou textos, permitindo o acesso de familiares e equipe de apoio para auxiliar no estudo do caso e nas medicações.

Já está na hora de ir embora?

No livro de Yolanda Reyes mencionado acima ela diz que:

Saber ler e saber brincar, as duas assinaturas básicas do escritor, exigem uma educação que ainda não se introduziu em nosso currículo acadêmico, desde a infância até a vida adulta... Sem o desejo de brincar, de montar um mundo e habitá-lo mas também sem as habilidades para coloca-lo à prova à custa de palavras, de definições, de matrizes, de convenções e de emendar, torna-se difícil arriscar a explorar a própria voz... Quem sabe o desafio de acompanhar os outros a escrever seja devolver-lhes, em primeira instância, o desejo de brincar e de resgatar as conexões entre linguagem e vida. (REYES,2012, p.52).

As práticas teatrais tem se mostrado um instrumento importante no auxílio a intervenção de pessoas com TEA conforme demonstra os artigos: *A utilização do teatro enquanto recurso*

artístico e instrumento de intervenção no transtorno do espectro autista: uma revisão de literatura (2018) de Penélope Lopes de Lima e *El teatro como herramienta de intervencions em alunos com transtorno del espectro autista y discapacidad intelectual* (2016) escrito por Maria Calafat-Selma, Pilar Sanz-Cervera e Raúl Tárraga-Minguez.

Em todos os trabalhos que desenvolvi, o espaço durante a aula permite autoconhecimento às crianças. Também possibilita explorar o diálogo com o mundo, ressignificando ações, objetos e situações. Durante as práticas é possível ter contato com seu corpo, explorar e investigar movimentos gestuais e vocais de si e do outro e consequentemente ampliando as habilidades sociais.

A experimentação permite a linguagem pelo corpo e pela arte e através desta linguagem o contato com a palavra no mundo. Os trabalhos têm foco no estímulo à leitura, mas a integração social, o interesse pelo mundo a sua volta demonstrou-se como resultado complementar. Outros alunos têm exibido desempenho notável em diversas áreas. Estas incluem percepção de si e do outro, melhorias na coordenação motora fina e na pronúncia de palavras. Também se observa uma compreensão aprimorada de sensações e sentimentos.

O teatro tem sido usado como importante ferramenta ao auxílio as intervenções de pessoas neurodiversas, vide estudos recentes no que tange a pessoas com autismo, dislexia e *boderline*. Compreendo a necessidade de conscientizar outras áreas, como saúde e educação, para expandir a utilização dessa prática. O objetivo é promover a socialização, a reabilitação e, sobretudo, permitir que corpo e arte sejam vistos como linguagem para entender o conhecimento.

Referências

FENSTERSEIFER, Paulo Evaldo; PICH, Santiago. **Ontologia pós-metafísica e o movimento humano como linguagem**. Impulso, Piracicaba, v. 22, n. 53, p. 25-36, jan./abr. 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15600/2236-9767/impulso.v22n53p25-36> . Acesso em : 04 de dezembro de 2019.

FURLAN, Pier Maria; ROSA, Massimo; MONCALVO, Marta; BERNADI, Marta; ROVELLI, Giulia; CARATTO, Luciano; PICCI, Rogo Luigi; ZAMPAGLIONE, Carola. **Terapias Expressivas: Teatro**. **Journal of nursing na Health**. Junho de 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/enfermagem/article/view/3495> . Acesso : 03 de dezembro de 2019.

LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho**. 1.ed, São Paulo: Globo.2014.

LOPES DE LIMA, Penélope. A utilização do teatro enquanto recurso artístico e instrumento de intervenção no transtorno do espectro autista: uma revisão de literatura. **Journal of Specialist**, [S.l.], v. 1, n. 4, apr. 2019. ISSN 2595-6256. Disponível em: <<http://www.journalofspecialist.com/jos/index.php/jos/article/view/117>>. Acesso em: 03 dezembro de 2019.

REYES. Yolanda. **Ler e brincar, tecer e cantar**. Tradução: Rodrigo Petrocio; São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.

SELMA, Maria; SANZ-CERVERA, Pilar; TÁRRAGA-MINGUEZ, Raul. El teatro como herramienta de intervención em alunos com transtorno del espectro autista y discapacidad intelectual. **Revista nacional e internacional de Educación Inclusiva**. Volume 9, número 3, novembro de 2016. Disponível em: <https://www.revistaeducacioninclusiva.es/index.php/REI/article/view/255> . Acesso em: 03 de dezembro de 2019.

Artigo submetido em 12/03/2024, e aceito em 21/04/2024.

RECORTES: Nicole Wolfman**Resumo**

Esta seção apresenta registros do espetáculo Nicole Wolfman (texto de Adélia Carvalho) resultante da investigação de Trabalho de Conclusão de Curso de Talita Alves, egressa do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá. Com uma construção estética que coloca a deficiência como elemento constituinte da ação cênica e que utiliza elementos que ganham a função de tecnologia assistiva na encenação, a exemplo da audiodescrição aberta, esta experiência artística se propõe também a estabelecer uma experiência pedagógica através de uma ação de mediação teatral (com exploração tátil da maquete do espaço de apresentação, de réplicas dos figurinos e com a audiodescrição do material de divulgação) para pessoas com deficiência visual, propiciando não somente o acesso físico, mas também o acesso à linguagem teatral, colaborando para a formação de público, em específico de pessoas com deficiência.

Palavras-chave: Acessibilidade Cultural, Tecnologia Assistiva, Mediação Teatral, Nicole Wolfman, Fotografia.

Abstract

This section presents recordings of the play Nicole Wolfman (text of Adélia Carvalho) the result of the research for the Final Course Work of Talita Alves, a graduate of the Theater Degree course at the Federal University of Amapá. With an aesthetic construction that places disability as a constituent element of the scenic action and uses elements that take on the function of assistive technology in the staging, such as open audiodescription, this artistic experience also sets out to establish a pedagogical experience through an action of theatrical mediation (with tactile exploration of the model of the performance space, replicas of the costumes and with audio description of the promotional material) for people with visual impairments, providing not only physical access, but also access to theatrical language, helping to educate audiences, specifically people with disabilities.

Keywords: Cultural Accessibility, Assistive Technology, Theater Mediation, Nicole Wolfman, Photography.

Talita Stefene Alves Dantas, graduada em Teatro pela Universidade Federal do Amapá – UNIFAP, durante seu Trabalho de Conclusão de Curso, montou o espetáculo “Nicole Wolfman”. O referido trabalho utilizou a descrição das ações feitas pelos próprios atores (audiodescrição aberta) e a paisagem sonora como elementos estéticos para a criação, indo além da abordagem da tecnologia assistiva como mero recurso de acessibilização dos espetáculos, mas como parte integrante da poética da obra. As fotografias a seguir foram tiradas pela equipe da ONG HUMANIZARTE e as descrições foram realizadas por Flávio Gonçalves, exceto a audiodescrição do *flyer*, que é de autoria de Talita Alves. Consultoria de Kérsia Celimary e Romário Silva.



Descrição da imagem: Fotografia retangular na horizontal de uma cena do espetáculo “Nicole Wolfman”. O espaço – Sala Preta do Curso de Teatro da UNIFAP – tem as paredes e o teto pintados de preto. O piso é de concreto polido. No centro da sala, no chão, há um tatame de E.V.A. vermelho, montado no formato de quadrado. Em lados opostos do quadrado de E.V.A, de frente um para o outro estão os atores, Kai Henrique, com figurino composto por camisa e calça brancos e Talita Alves com figurino composto de um top e calça pretos. Atrás de cada um dos atores há uma cadeira tipo escritório preta. Ao redor da cena, o público está sentado, em cadeiras e em colchonetes. A plateia é composta por pessoas com e sem deficiência visual. Fim da descrição da imagem.



Descrição da imagem: Fotografia quadrada da maquete tátil do espetáculo “Nicole Wolfman”. É uma réplica da Sala Preta do Curso de Teatro da UNIFAP e reproduz as paredes, teto e piso da sala. Também são reproduzidos na maquete o tatame de E.V.A. vermelho, montado no formato de quadrado no centro da sala. Há também as cadeiras dos atores, em lados opostos do quadrado de E.V.A, de frente um para o outro e as cadeiras e colchonetes que formam a plateia estão ao redor. Do lado superior direito da imagem, que corresponde, na maquete, ao fundo da sala, há a reprodução da central de ar (ar-condicionado). A maquete está colocada sobre uma mesa de madeira. Fim da descrição da imagem.



Descrição da imagem: Fotografia retangular na vertical. Elisângela Silva, uma mulher cega está realizando a exploração tátil da maquete da Sala Preta. Ela é branca, tem cabelos pretos de tamanho logo abaixo dos ombros. Ela está usando máscara que protege o nariz e a boca e está trajando um vestido de tecido jeans. A mão direita de Elisângela segura uma bengala e o ingresso de papel. Logo acima, pendurada pela alça no braço de Elisângela há uma bolsa de couro preta. A mão esquerda está tocando os objetos da maquete tátil que está sobre a mesa. Próximo a ela pode ser visto as mãos da mediadora que auxilia os espectadores na exploração tátil. Ao fundo, a porta de entrada da sala preta, com duas pessoas posicionadas aguardando a entrada do público. Fim da descrição da imagem.



Descrição da imagem: Fotografia retangular na vertical. Em plano fechado, duas mãos tocando a maquete tátil da sala preta. Elas tateiam as réplicas das cadeiras da plateia, que tem assentos e encostos de cor azul e pernas de metal pintados de preto. As cadeiras são sem braço. Próximo às mãos, ainda podem ser visualizados as réplicas de dois colchonetes, que são de material courino de cor azul. Fim da descrição da imagem.



Descrição do *flyer* do espetáculo Nicole Wolfman no QR Code acima e no link abaixo:
<https://drive.google.com/file/d/1xP6GwmkUHK9xH2d5-btXQ6CX9GFZSpTj/view?usp=sharing>