

PARA REORGANIZAR A
CONFIGURAÇÃO DO SENSÍVEL:
QUANDO A ACESSIBILIDADE SE
TORNA QUESTÃO NA FORMAÇÃO
DE JOVENS ARTISTAS DA CENA

THIAGO DE CASTRO LEITE

Resumo

>

Por meio de três cenas reflexivas, o artigo explicita como se deu a aproximação de jovens artistas em formação com elementos de audiodescrição e com a temática da acessibilidade no teatro. Ademais, propõe-se uma reflexão, a partir do pensamento de Jacques Rancière, sobre o quanto a presença de pessoas com deficiência em espaços de produção e fruição artística é capaz de reorganizar a configuração do sensível.

Palavras-chave:

Acessibilidade e Teatro. Formação de artistas. Reconfiguração do sensível.

PARA REORGANIZAR A CONFIGURAÇÃO DO SENSÍVEL: QUANDO A ACESSIBILIDADE SE TORNA QUESTÃO NA FORMAÇÃO DE JOVENS ARTISTAS DA CENA

THIAGO DE CASTRO LEITE¹

¹ Doutor em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (2023). Mestre em Educação (2016) pela mesma instituição. Atualmente, integra o corpo docente do Setor de Artes Cênicas do Conservatório de Tatuí, mantendo pesquisas sobre teatro e acessibilidade, bem como sobre formação de espectadores. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1806-7353>. Email: thiago.castroleite@gmail.com

Por meio de três cenas reflexivas, o artigo explicita como se deu a aproximação de jovens artistas em formação com elementos de audiodescrição e com a temática da acessibilidade no teatro. Ademais, propõe-se uma reflexão, a partir do pensamento de Jacques Rancière, sobre o quanto a presença de pessoas com deficiência em espaços de produção e fruição artística é capaz de reorganizar a configuração do sensível.

Introdução

No contexto da formação de jovens artistas da cena, é comum pensarmos em conteúdos programáticos ou estruturas curriculares que carregam como elemento estrutural frentes de estudo como teorias do teatro, histórias do teatro, improvisação, práticas corporais e vocais, entre outros elementos importantes para a realização de um espetáculo teatral. Ainda assim, não são poucas as escolas que têm se debruçado em reorganizar suas estruturas curriculares, a fim de decolonizar seus currículos, de abrir espaço para discussões tão pungentes e decisivas no contexto contemporâneo – como as teatralidades negras, as cosmovisões indígenas, entre tantos outros temas fundamentais para uma reordenação do que vem a ser ensinado em escolas de teatro. Contudo, questões relativas ao tema “teatro e acessibilidade” ainda são escassas ou inexistentes.

Muitas vezes, artistas em formação se deparam com tais questões quando produzem seus trabalhos, escrevem projetos para leis de incentivo governamentais ou, ainda, quando assistem a algum espetáculo cujo recurso de acessibilidade se faz presente – frequentemente com algum(a) intérprete de Libras presente ao lado da cena. Tais ocasiões, se vinculadas, podem sugerir que, para resolver uma questão de acessibilidade, basta contratar uma equipe especializada de interpretação em Libras ou em audiodescrição, por exemplo, e seguir criando o próprio trabalho sem levar em consideração especificidades fundamentais para uma obra acessível. Não que não haja importância em procurar pessoas e instituições com conhecimento especializado nesses campos para tornar uma obra acessível ao público de pessoas com deficiência. Mas seria isso suficiente para que atores e atrizes em formação levassem em consideração a pessoa com deficiência no processo de criação de suas obras?

Num primeiro momento, recorrer a uma empresa que se responsabilize pela tradução daquilo que é dito em cena para a Língua Brasileira de Sinais ou das ações de atores e atrizes para a audiodescrição – tornando possível a fruição da obra para pessoas que necessitem de tais re-

ursos – talvez pareça dar conta das questões de acessibilidade em um espetáculo. Em tese, resolve-se o problema da comunicação, mas outro problema permanece, quase que obscurecido em face da aparente resolução prática da questão. Afinal, tomando esse tipo de atitude, a despeito de sua inegável importância, deixamos de lado os aspectos criativos desses recursos e lembramos da existência desse público somente depois de nossa criação estar pronta. Em outras palavras, seguimos criando para pessoas que ouvem e que enxergam e terceirizamos a tradução dessa obra para especialistas.

Ocorre que esses recursos de acessibilidade guardam possibilidades criativas inexploradas, que poderiam se fazer presentes desde o início de uma criação cênica. Possibilidades essas que poderiam integrar a estrutura curricular de cursos de formação nas artes da cena. Enfim, o que gostaríamos de chamar a atenção é para o fato de que, a despeito de defendermos uma arte para todas as pessoas, uma cena não excludente, seguimos ignorando um público tão relevante quanto qualquer outro, ignorando as implicações para os próprios modos de criar um espetáculo de teatro, da reconfiguração do sensível que a presença de pessoas com deficiência nas plateias e nos palcos pode gerar num contexto maior que a própria arte.

É exatamente sobre estas questões que trataremos abaixo, procurando, a partir de três cenas reflexivas, iluminar o quanto a presença de pessoas com deficiência em espaços de formação teatral traz implicações diretas ao modo como concebemos uma cena e a como nos relacionamos com nossos espectadores.

Cena 1 – Janela da alma

Era abril de 2021 quando a Cia. de Teatro do Conservatório de Tatuí² iniciou seu projeto artístico para aquele ano. Ainda de modo remoto, em virtude da pandemia de COVID-19, o grupo – então formado por estudantes bolsistas de teatro e música, por professoras da instituição e por mim, que o coordenava – dedicava-se a realizar um estudo teórico e prático sobre o espectador. Intitulado “Ações para suspender o tempo”³, o projeto consistia no desenvolvimen-

to de experimentos cênicos *on-line* e de procedimentos de mediação teatral.

De início, o projeto teria como público quatro grupos de estudantes de Ensino Médio da cidade de Tatuí. Contudo, uma situação específica acabou por reorganizar a rota e redimensionar o horizonte de trabalho da Cia. de Teatro. Em um dos encontros de estudo, ao analisarmos o documentário “Janela da Alma” (2001), de João Jardim e Walter Carvalho, um dos integrantes do grupo, com baixa visão, contou-nos algumas de suas experiências como espectador. Guilherme, estudante de bateria, trouxe à tona sua irritação com o filme, que tentara ver em outras oportunidades, mas, toda vez, sentia que sua fruição era incompleta. Principalmente, nas cenas em que relatos de pessoas estrangeiras eram transmitidos, quando, então, o único modo de fruir suas palavras era por meio de legendas. A velocidade com que aquelas legendas eram passadas e sua função exclusiva – fazer com que o espectador não fluente no idioma dos entrevistados pudesse compreendê-los – pareciam não condizer com o próprio tema central do filme: o modo como os humanos se relacionam com o mundo a partir da visão ou da falta dela. Mesmo tratando de questões relativas à visão e à cegueira, o filme não oferecia qualquer recurso de acessibilidade à pessoa com deficiência visual. O que se materializava ali era, portanto, um paradoxo: um documentário cujo acesso ao tema central não estava totalmente contemplado na construção da linguagem cinematográfica. Era um filme sobre visão e cegueira apenas para aqueles que podiam ver.

Motivados pelo debate iniciado a respeito do filme e da experiência relatada por Guilher-

me, chegamos à discussão sobre a diversidade de espectadores existentes e se suas especificidades e demandas são levadas em conta quando um espetáculo teatral é criado. Afinal, enquanto artistas, criamos para pessoas que não enxergam ou que não escutam? Ou ainda, quando pensamos em um projeto de formação de espectadores, consideramos as pessoas com deficiência? Ao lançar essas questões e tomá-las como desafio ao pensamento, adentrávamos o campo de debate sobre teatro e acessibilidade.

Apesar da existência de um curso de Musicografia Braille no Conservatório de Tatuí, da presença de estudantes com deficiência visual em cursos de instrumento e canto e de iniciativas isoladas de professores – como a da Prof^a Adriana Afonso, do setor de Artes Cênicas da instituição, que, em 2019, convidou uma intérprete de Libras para atuar no espetáculo da turma que lecionava –, ações institucionais destinadas a pensar a acessibilidade para espectadores com deficiência ainda eram incipientes na escola. Na própria Cia. de Teatro, proposições dessa natureza nunca haviam sido desenvolvidas ou pensadas enquanto parte relevante nos processos de criação. Cabia a nós, que integrávamos esse grupo, naquele momento, iniciar um novo quadro; dedicar nossos esforços a uma experiência que haveria de transformar nossa perspectiva sobre o teatro e sobre o espectador.

Assim, concluímos que, para de fato adentrar no contexto da acessibilidade, precisaríamos, em primeiro lugar, da presença de um público de pessoas com deficiência. Junto a essa participação, necessitaríamos de uma instrução especializada quanto ao campo de estudo da acessibilidade e, mais especificamente, quanto aos recursos possíveis na construção de uma

² Fundado em 11 de agosto de 1954, o Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” de Tatuí – ou apenas Conservatório de Tatuí (SP), como é conhecido internacionalmente – é uma das mais respeitadas escolas de música e artes cênicas da América Latina. Oferece mais de 100 cursos gratuitos nas áreas de Música Erudita (instrumentos, canto e regência), Música Popular Brasileira, Artes Cênicas e Luteria. Atende aproximadamente 2 mil alunos anualmente, vindos de todas as regiões do Brasil e, também, de outros países, como Argentina, Chile, Coreia do Sul, Equador, Estados Unidos, Japão, México, Peru, Portugal, Síria, Uruguai e Venezuela. É considerado uma das mais bem-sucedidas ações culturais do Estado, oferece ensino de excelência, com a missão de formar instrumentistas, cantores, atores, regentes, educadores e luthiers de alto nível. Sua importância no cenário musical é tão acentuada que garantiu à cidade de Tatuí o título de Capital da Música, aprovado por lei em janeiro de 2007. Atualmente, a instituição é gerida pela Sustentados Organização Social de Cultura.

³ Sobre o projeto, é possível conferir um minidocumentário realizado pelo Conservatório de Tatuí, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PNOrfmJ46Uc>.

cena acessível e inclusiva. Por fim, era de fundamental importância ter a compreensão dos desafios presentes naquele processo e do contexto de estudo ao qual estávamos vinculados.

Inseridos num espaço de formação, nosso empenho em compreender um universo desconhecido ainda não estava orientado por uma necessidade produtiva. Logo, qualquer expectativa com relação à criação de um espetáculo cênico *on-line* profissional ou inserido em algum mercado de arte digital não fazia qualquer sentido. Era, pois, enquanto experimento pedagógico, em um espaço de estudo e prática, que nos reuníamos naquele coletivo para dedicar atenção aos elementos materiais que conduzem à recepção da cena. Em outras palavras, era em razão do pertencimento do nosso projeto a uma escola pública que experimentávamos uma relação distinta com aquilo que estávamos fazendo. Afinal, uma escola não se resume a ser o lugar destinado ao treinamento de aprendizes, mas, fundamentalmente:

o lugar onde *algo* – tal como um texto, um motor, um método particular de carpintaria – realmente se torna separado de seu próprio uso e, portanto, também se torna separado da função e significado que ligam aquele algo à família ou à sociedade. É esse trazer para o jogo, esse *transformar algo em matéria de estudo*, que é necessário, a fim de se aprofundar em alguma coisa como um objeto de prática e estudo. (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013, p. 43, grifo do autor)

Ressaltar esse contexto é importante por algumas razões. Em primeiro lugar, pelo fato de que qualquer noção de erro ou expectativa de acerto deve ser reconsiderada. Afinal, a despeito de ambos, no contexto de uma experiência escolar, o que verdadeiramente deve estar em jogo é a dimensão formativa do que se faz (CARVALHO, 2016), ou seja, a possibilidade de transformação do sujeito que a integra em um novo alguém. Em nosso caso, o que importava era desfrutar das oportunidades de investigação cênica, das percepções novas que o contato com pessoas com deficiência nos ofereceria, do novo mundo que se abria diante de nós. Se tudo o que fizessemos “desse errado”, se não conseguíssemos concretizar uma cena acessível a vários pú-

blicos, mas chegássemos ao final do projeto com um entendimento das razões que nos levaram a isso e com o estabelecimento de uma aproximação entre o público com deficiência da cidade e o Conservatório, o percurso realizado já teria valido a pena. Em outras palavras, a razão de ser do Conservatório de Tatuí, enquanto escola pública, teria sido contemplada.

Portanto, o que nos aguardava no decorrer desse projeto não era somente a resolução de um problema sobre acessibilidade – o que já não seria de pouca importância. Tampouco intencionávamos fazer com que os integrantes daquele grupo terminassem o processo aptos a atuar profissionalmente, ainda que esse desejo pudesse ser alimentado. Quando decidimos realizar o projeto com pessoas com deficiência, o que nos mobilizava era o desejo de compreender, de construir relações que, até aquele momento, não existiam; abrir nossa percepção para outras perspectivas de produção e fruição artística, até então desconsideradas. Em suma, era vislumbrando uma transformação em nosso modo de criar e de entender nosso papel enquanto artistas que nos lançávamos naquele desafio.

Cena 2 - A raiz da árvore

Para angariar um público que pudesse integrar o projeto “Ações para suspender o tempo”, chegamos à conclusão de que seria sensato e oportuno entrar em contato com a Apodet – Associação das Pessoas com Deficiência de Tatuí. Afinal, a instituição realiza um precioso trabalho de inclusão social e luta pelos direitos da pessoa com deficiência na cidade de Tatuí desde 1997. Assim, fizemos um convite para que seus associados participassem do projeto, acompanhando três experimentos cênicos que seriam realizados. Explicitamos as questões que nos mobilizavam e o desejo de que pudessem auxiliar a Cia. de Teatro na construção de uma cena acessível e na ampliação dos laços entre o Conservatório e as pessoas com deficiência da cidade, agindo na formação de novos espectadores e de novos artistas. Tratava-se, pois, da constituição de um espaço de diálogo até então inexistente, uma vez que muitas das pessoas com deficiência que integraram o projeto ja-

mais haviam entrado no Conservatório ou, até então, se relacionado com uma criação cênica com recursos de acessibilidade. No grupo de associados que participaram do projeto predominava a presença de pessoas com deficiência visual e, em menor número, pessoas com mobilidade reduzida e com Síndrome de Down.

Dias antes da primeira apresentação, duas pessoas representantes da Apodet visitaram o espaço da Sala Villa-Lobos – onde ocorreria a transmissão do experimento cênico – para verificar a acessibilidade física do lugar. Próximo à entrada da sala, a raiz de uma árvore havia rompido o piso, o que poderia ser um problema para a entrada de pessoas cegas e pessoas com mobilidade reduzida. Solicitamos à direção do Conservatório o conserto do piso para evitar qualquer risco de acidente na entrada do público. A escola atendeu prontamente e no dia do encontro o piso estava consertado. Ainda que pareça simples ou banal, esse tipo de cuidado é fundamental e somente com a presença de pessoas com deficiência dentro da escola é que ele se evidencia. Ou seja, a invisibilidade de uma barreira física só se mostra, ali, visível, quando alguém, antes ausente, assume um lugar naquele espaço, redimensionando uma certa configuração do sensível – o modo como aquilo que é visível e dizível se organiza numa determinada estrutura social.

Para Jacques Rancière, esse redimensionamento, essa reconfiguração, está diretamente vinculada a um litígio que se instaura na organização dos lugares e das ocupações dos corpos e das vozes em uma sociedade: um conflito que se dá naquilo que o autor denomina “partilha do sensível”. A noção de partilha do sensível nasce de uma premissa básica: a política – em um sentido mais geral (ARENDDT, 2009) – é, em si, uma configuração estética.

As relações estabelecidas entre os humanos, dentro da estrutura social, carregam um modo de aparecer específico, uma ordem do visível, do dizível e do pensável. Tais relações se dão a partir de uma espécie de divisão partilhada, uma distribuição dos lugares e ocu-

pações por cada pessoa ou grupo social que é considerado dentro de um comum partilhado. Enquanto divisão das partes que compõem o comum, a partilha age em diversas camadas, como, por exemplo, nos espaços, nos usos do tempo e nas atividades exercidas por aqueles considerados por ela. Em outras palavras, ela explicita quem “pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter essa ou aquela ‘ocupação’ define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

Mas a partilha não só indica as partes desse todo, como também define que espécie de todo é esse, ou seja, o que há de comum entre aqueles que integram essa estrutura. Ao reparar as partes entre aqueles que são contados na divisão, estabelece-se também um todo que dá conta dessa partilha⁴. Por essa razão, a partilha carrega em si um duplo sentido, de “comunidade e separação” (RANCIÈRE, 2018, p. 40), na medida em que fixa, “ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2009, p.15, grifo do autor).

O litígio nessa partilha se instaura quando aqueles que não eram contados nessa divisão tomam um lugar, manifestam, por meio de seus corpos e de suas vozes, a visibilidade que lhes era negada. Assim, reordenam a divisão anterior, criando uma nova partilha, em que passam a ser considerados. Ocorre que essa divisão se encontra em constante disputa e tensão. Segundo Rancière, há uma espécie de força que procura manter essa divisão, que tem por intuito zelar pela manutenção da partilha; trata-se, pois, do que o autor vai chamar de “polícia”. No quadro de seu pensamento, o termo “polícia” não diz respeito necessária e exclusivamente ao aparato armado de força e repressão do estado – como a polícia militar –, mas refere-se a toda instituição que visa legitimar e garantir que uma determinada partilha do sensível permaneça operando tal como está.

⁴ No idioma francês, o termo *partage* possui uma dupla acepção: pode ser compreendido como “a repartição (divisão em partes de um todo) e a participação em um todo comum. Ambos os sentidos da palavra são fundamentais para a compreensão do conceito ranciéreano de partilha do sensível” (in: CARVALHO, 2022, p. 62, grifo do autor).

Toda vez que uma partilha se reconfigura, a ordem policial tende a considerar essa nova configuração como sendo aquela cuja manutenção é seu objetivo. É por essa razão que tal ordem caracteriza-se como um

modo de estar-junto que situa os corpos em seu lugar e nas funções segundo suas “propriedades”, segundo seu nome ou sua ausência de nome, o caráter “lógico” ou “fônico” dos sons que saem de sua boca. O princípio desse estar-junto é simples: dá a cada um a parte que lhe cabe segundo a evidência do que ele é. (RANCIÈRE, 2018, p. 41)

De modo que essa ordem acaba por se configurar como uma espécie de regra que gere o aparecimento ou não de corpos e vozes legítimos dentro da estrutura social, que estabelece as ocupações e desocupações de cada indivíduo segundo o lugar que lhe foi conferido na distribuição das partes.

Entretanto, a despeito dessa divisão e do zelo por sua manutenção, há sempre uma parcela daqueles que não são contados e que, por essa razão, constituem-se como os “sem-parte” na configuração do sensível. É o conflito – ou o litígio – gerado por ocasião do aparecimento desses corpos e dessas vozes que precipita uma fratura potencial na ordem policial. Pois esse litígio “se diferencia de todo conflito de interesses entre partes constituídas da população, já que é um conflito sobre a própria contagem das partes. Não é uma discussão entre sócios, mas uma interlocução que põe em jogo a própria situação de interlocução” (RANCIÈRE, 2018, p. 112). Não se trata, pois, de uma divergência acerca das distribuições internas entre aqueles que contam como “partes” de uma ordem (partilha), mas, antes, de uma situação na qual aqueles não contados na partilha manifestam sua palavra (*logos*) no sentido de requerer uma parte na repartição do *comum*.

Para que essa reconfiguração do sensível se dê, Rancière atribui um papel crucial à instauração de uma cena de dissenso, compreendido, aqui, não como “um conflito de pontos de vista nem mesmo um conflito pelo reconhecimento, mas um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum”, ou seja, sobre o que

nele é visto e ouvido, “sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados” (RANCIÈRE, 1996, p. 374). É a partir da verificação do pressuposto da igualdade de qualquer ser falante com seus pares, do colocar em xeque a distribuição ordenada dos lugares e ocupações mantida pela ordem policial, que esse dissenso se instaura. Em outras palavras, é apenas em face desse litígio que a reconfiguração do sensível se torna possível.

É nesse sentido que recorrer à noção de partilha do sensível e de sua reconfiguração por meio de uma cena dissensual nos auxilia a responder uma das questões levantadas pelos integrantes da Cia. de Teatro no início das discussões sobre acessibilidade e teatro: criamos nossos trabalhos artísticos para todos os espectadores possíveis? Evidentemente, podemos pensar que essa partilha distribui o espaço público e as partes ocupadas pelas pessoas no âmbito da estrutura social, numa perspectiva mais ampla. Contudo, quando tratamos especificamente da questão dos espectadores aos quais nossas criações são destinadas, podemos também nos questionar: será que todas as pessoas são contadas enquanto espectadoras na partilha do sensível que configuramos num espaço teatral? Às vezes, debatemos esse conceito à luz das condições políticas maiores, referindo-nos às manifestações de grande porte ou à luta por direitos sociais e políticos em outras esferas. Todavia, em nosso caso, quando se evidencia a não presença das pessoas com deficiência na plateia de nossas produções teatrais, bem como a falta de pensamento sobre essas questões nos próprios cursos de formação em artes cênicas, só há uma constatação: ali, também há uma partilha que não considera essas pessoas. Elas não aparecem nem como pessoas “excluídas”, pois sobre elas pesa somente o silêncio daqueles que não existem sequer como vozes e discursos que reivindicam uma presença.

No caso de nosso projeto, era a presença dos corpos e das vozes de pessoas com deficiência dentro da estrutura física do Conservatório de Tatuí – inicialmente, apontando um problema estrutural relativamente simples de se resolver – que tornava evidente o quanto aquela

arquitetura não as levava em consideração enquanto potencial público. Era o aparecer desses corpos e dessas vozes que modificava uma certa topografia do que era tido como comum e possível naquele lugar, alterando, assim, “a partilha policial do sensível que insiste em regular e controlar os desejos, deslocamentos e aparências de corpos dissidentes, desviantes e abjetos” (MARQUES, 2022, p. 14). Por essa razão, pudemos identificar essa presença como uma espécie de atividade política no sentido rancièrreano, afinal, é ela “que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como ruído” (RANCIÈRE, 2018, p. 43).

De certo modo, era esse tipo de situação que se instaurava em nosso projeto. A entrada das pessoas com deficiência no espaço físico do Conservatório como espectadoras e, inclusive, a afirmação do direito de ocupar aquele lugar suscitaram um certo constrangimento à instituição, uma vez que, ali, havia pessoas até então não consideradas enquanto público pela escola. Enfim, inevitavelmente, a presença daqueles corpos e o ressoar daquelas vozes começavam a reorganizar o modo de pensar e operar da instituição junto às pessoas com deficiência da cidade de Tatuí, compreendidas, a partir daquele momento, como potenciais espectadoras.

Cena 3 – Aprendendo a descrever (poeticamente) uma cena

Tendo em vista a predominância de pessoas com deficiência visual naquele grupo de espectadores, optamos por dar atenção a recursos que favorecessem o acesso desse público a uma criação cênica, como elementos de audiodescrição. Na medida em que investigávamos como fazer uso desses elementos, tivemos a oportunidade de organizar um encontro formativo com a artista, educadora e pesquisadora Andreza Nóbrega, que, nos últimos anos, tem atuado em diversos projetos de acessibilidade para teatro, bem como ministrado consultorias e conferências acerca desse assunto. A fim de abrirmos a discussão para a comunidade de estudantes e professores do Conservatório de Tatuí e para

o público em geral, o encontro foi realizado na plataforma *Zoom* e transmitido via *Youtube*.

Naquela noite, 18 de agosto de 2021, chamava a atenção o cuidado com o qual Andreza se descrevia e o modo como as imagens que utilizava durante sua explanação eram traduzidas em palavras; o panorama apresentado acerca de pesquisas e ações dedicadas à acessibilidade no teatro que são referências no Brasil e suas experiências de criação com pessoas cegas e com baixa visão, bem como junto à comunidade surda.

De certo modo, o que acabou se instaurando, ali, foi uma discussão sobre os efeitos da relação entre cena teatral e recursos de acessibilidade, de como ambos são afetados um pelo outro. De um lado, o próprio teatro “é desafiado na perspectiva de violar seus estereótipos, sentimentos e julgamentos em relação a determinados segmentos sociais que não se enquadram nos parâmetros de normalidade e que, historicamente, não usufruíam da cena teatral, como os cegos e os surdos” (ALVES, 2019, p. 166). De outro, na medida em que a cena teatral pode ser configurada enquanto arranjo poético e metafórico, que rearticula as referências materiais e simbólicas do real, ela também “pode desafiar os procedimentos tradutórios de acessibilidade a investigarem as respectivas potências poéticas dessas traduções, a partir do contato (e do contágio) com a linguagem artística e sua respectiva obra, como, no caso em questão, o espetáculo teatral” (ALVES, 2019, p. 166). Após o encontro formativo com Andreza, iniciamos a prática com elementos de audiodescrição.

Compreendida como recurso de acessibilidade que procura transpor para a linguagem oral aquilo que é visto, a audiodescrição, fundamentalmente,

utiliza a descrição em palavras como nutriente para a imaginação criadora do sujeito, usuário e espectador do evento visual. Uma técnica cujo propósito fundamental é a comunicação. Ou seja, tornar comum aos outros uma dada informação. Nesse caso, prioritariamente, a informação advinda das imagens. (NÓBREGA, 2012, p. 86)

Considerando essa definição, procuramos explorar algumas formas de transposição da imagem para a palavra. Num primeiro momento, com as cenas em desenvolvimento, criávamos analogias quando imagens metafóricas apareciam, buscávamos uma “neutralidade” quanto à intencionalidade da voz, ao descrever as ações dos atores e das atrizes, esforçávamos-nos em reunir o máximo de informações do que era dado a ver. Nesse exercício, cada integrante da Cia. de Teatro passava pela experiência de descrever ao menos uma parte das cenas em desenvolvimento. Era uma prática de audiodescrição embrionária, ainda incipiente, mas que já nos dava uma certa dimensão dos desafios que teríamos pela frente. Pois, tal como indicam Alves e Cerejeira, há uma série de elementos em jogo que precisam de cuidado e atenção:

Considerar a audiodescrição de uma cena teatral é um desafio instigante, visto que estarão imbricados diversos aspectos e sutilezas relacionados a um processo que envolverá escolhas e sobretudo, negociações, seja no sentido de demarcar e priorizar o que será crucial para o entendimento e a compreensão dos espectadores com deficiência visual, seja pelo equilíbrio e adequação de pausas e silêncios necessários à formação das imagens mentais por esse público. (ALVES; CEREJEIRA, 2021, p. 15)

Num segundo momento, contamos com uma contribuição de extrema importância: a orientação sobre acessibilidade e inclusão, com Karla Cremones, professora do curso de Musicografia Braille do Conservatório de Tatuí, e a orientação sobre elementos de audiodescrição, com Luiz Henrique Kichel, consultor de audiodescrição, ex-aluno do Conservatório e deficiente visual. A partir dos encontros realizados com os dois, fomos compreendendo melhor os caminhos que estávamos percorrendo. Luiz era enfático em afirmar que tínhamos que nos preocupar com os elementos de acessibilidade para a fruição da pessoa com deficiência visual. Não se tratava de simplificar nada, mas de dar condições para que esses espectadores fruissem o material cênico como qualquer outro espectador vidente. Do contrário, corríamos o risco de operar na chave do capacitismo, ou seja, a par-

tir de uma lógica que discrimina a pessoa com deficiência, tomando-a, prioritariamente, como alguém “incapaz” ou “menos capaz de” fruir uma criação artística, por exemplo.

Sob a ótica do capacitismo, as atitudes para com as pessoas com deficiência vinculam-se à desvalorização de seus potenciais. E, fundamentalmente, tomam a deficiência como algo necessariamente negativo, uma condição que impossibilitaria ou reduziria as chances de alguém ter uma experiência existencial como qualquer outra pessoa tida como “normal”. Em outras palavras, o “capacitismo é a concepção presente no social que lê as pessoas com deficiência como não iguais, menos aptas ou não capazes para gerir as próprias vidas” (DIAS, 2013, p. 2). Era contra esse tipo de atitude que Luiz nos orientava e alertava.

Enquanto pessoa cega, ele nos indicava as lacunas que deixávamos nos elementos de audiodescrição, problematizando nossas escolhas na elaboração das cenas; interpretava nossas ações, escutando atentamente o desenvolvimento de cada material cênico e compartilhava suas impressões sobre a comunicabilidade para as pessoas que não enxergam ou que possuem baixa visão. Assim também agia Karla, debatendo acerca dos rumos das cenas, refletindo conosco sobre as possibilidades interpretativas do que criávamos para os futuros espectadores.

Ao longo desses encontros com Karla e Luiz, fomos repensando o modo de construção das cenas, procurando encontrar uma maneira de fazer com que os elementos de audiodescrição se fizessem presentes de forma poética; que constituíssem a dramaturgia não como elemento de tradução proferido por alguém externo à cena, mas que ganhasse os ouvidos do público pela voz dos próprios atores. De modo que, de um entendimento inicial sobre as regras instituídas acerca da audiodescrição, passávamos a experimentá-la enquanto linguagem artística. Em uma dessas experimentações, por exemplo, identificamos que a descrição dos elementos da cena poderia interferir diretamente na fruição dos espectadores a partir de um dado específico, o temporal.

Assim, o espaço onde a cena se desenvolvia – os objetos, as árvores, as plantas – e

a própria atriz eram descritos com seu tempo de existência no mundo. Um café coado há 10 minutos; uma xícara de dez anos; um banco de madeira fabricado há cinquenta anos; a atriz com seus vinte e sete anos que se depara com uma foto, de três anos atrás, em que está abraçada à sua avó, de noventa e três anos de idade. Tudo isso debaixo de um céu de infinitos tempos. A imagem exibida ao público adquiria novos contornos com o dado temporal. Afinal, essa informação comunicava algo que interferia diretamente na leitura da cena, tanto para as pessoas com deficiência visual quanto para as videntes.

Desse estudo contínuo, chegamos a um último experimento cênico *on-line*⁵ concebendo três cenas. Cada uma delas oferecia uma modalidade distinta de audiodescrição, que adquiria um novo estatuto na configuração das situações apresentadas – como se não houvesse uma distinção evidente entre cena e elementos de audiodescrição (enquanto recurso de tradução da imagem visual). Na primeira delas, as descrições se faziam presentes na própria narrativa das atrizes. Recorrendo a objetos vinculados à memória, uma atriz começava a tecer comentários sobre suas avós. Para relatar uma lembrança de uma delas, pegava um porta-retratos e, na medida em que narrava, descrevia as imagens que tomavam conta da cena. Uma descrição que se materializava no esforço em detalhar os traços que acompanhavam o rosto da atriz e de sua avó. Após encerrar a narração sobre a avó, a câmera desligava e outra atriz ganhava a cena. Ela também trazia uma foto de sua avó e, em um jogo poético entre lembrança e invenção, explicitava os aspectos visuais que compunham a cena, criando vinculações entre ela e a avó. Por fim, uma terceira atriz aparecia em cena e, ao comentar da avó, mostrava uma imagem de Santa Luzia. Enquanto descrevia a imagem, narrava a lembrança da casa da avó, onde, recorrentemente, fazia-se a oração à Santa. Ao término da oração, a câmera era desligada.

Na segunda, era a voz da consciência, enquanto personagem, que indicava as ações realizadas, os elementos visuais que apareciam na

cena e o estado de ânimo do ator que agia. Tratava-se de um homem com shorts, sem camisa, encostado em um mancebo repleto de objetos pendurados, dentro de seu quarto. A voz chamava-o. Ele despertava e, ao som das indicações proferidas pela voz – como vestir-se com determinada camisa, pegar a mochila, colocar um capacete –, executava uma série de ações. Como se estivesse correndo, numa luta contínua por chegar a tempo em seus compromissos, ia obedecendo a voz que seguia lhe dando ordens, ora para comer, ora para acelerar a corrida. Em um determinado momento, então, a voz solicitava que o homem, em pé, encostasse a cabeça sobre um pequeno travesseiro e dormisse, como se o dia tivesse chegado ao fim.

Na terceira cena, era por meio do diálogo entre dois personagens, dos comentários sobre o espaço, sobre os objetos e sobre as ações a serem realizadas por ambos, que se comunicava aquilo que as imagens estavam a mostrar. Deitado em uma cama, um rapaz acordava ao som do celular. Ele verificava quem lhe chamava e atendia a ligação em vídeo. Tratava-se de sua esposa. Durante o diálogo, ela lhe perguntava sobre as características do lugar em que ele estava, solicitando que lhe mostrasse os detalhes. Ele o fazia, tecendo comentários sobre as cores da parede, sobre as características do quarto de hotel, sobre a paisagem que havia para além da janela desse quarto. Ela, então, o convidava para acompanhá-la, remotamente, em uma corrida. Esquivando-se do convite, ele afirmava não ter levado tênis e roupa para tal atividade, pois estava viajando a trabalho. A mulher solicitava que o marido abrisse a mala, indicando-lhe onde encontrar os materiais de corrida, pois ela mesma os havia colocado junto às roupas de trabalho. Por fim, ela sai à rua, iniciando a corrida, quando, então, a conexão com a internet trava e a ligação cai.

Ao fim desse experimento, ficou evidente para nós o quanto a elaboração dessas cenas pressupunha a audiodescrição como componente dramático, cuja natureza oferecia novas possibilidades ao material poético que havíamos criado. Em cada uma delas um tipo de

⁵ Este experimento cênico se encontra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XMxmtFFMFD0>.

efeito era gerado. Na primeira cena, a vinculação entre memória e imagem reunidas em uma narrativa em primeira pessoa desenhava o que era exibido ao público. Na segunda, a velocidade e a voracidade com que a voz da consciência dirigia as ações do homem acabava por configurar um certo efeito tragicômico à situação. Na terceira, a curiosidade da esposa e a especificidade com que descrevia sistematicamente a localização das roupas na mala do marido, além de comunicar detalhes daquilo que ele lhe mostrava, garantia uma comicidade ao diálogo. Experienciávamos ali a concretude de uma audiodescrição que se apresentava enquanto possibilidade de invenção.

Considerações finais

As três cenas apresentadas trazem momentos diferentes de um mesmo processo, contudo há nelas um fator decisivo para que viéssemos a adentrar o campo da acessibilidade: a presença de pessoas com deficiência. No primeiro caso, não fosse o fato de um estudante com baixa visão integrar a Cia. de Teatro, talvez tivéssemos percorrido outro caminho, talvez tecêssemos novas compreensões sobre a participação do espectador no evento artístico, entretanto, seria possível que seguíssemos ignorando o público com deficiência. No segundo caso, foi a presença de pessoas com deficiência no espaço físico do Conservatório de Tatuí que evidenciou a falta de relação da instituição com esses espectadores e acabou por explicitar o quanto não as considerávamos como parte na partilha do sensível que regia nossa expectativa de público. Por fim, foi a presença de uma pessoa com deficiência visual orientando e problematizando nossas ações, convidando-nos a compreender e a exercitar a audiodescrição, por meio de uma experimentação criativa, que ressignificou nossa concepção habitual de cena teatral.

Nesse sentido, a experiência vivenciada ao longo de 2021 mostrou-se significativa no que diz respeito a ampliar a compreensão desses artistas em formação sobre a cena e sua comunicabilidade, sobre o acesso de pessoas com deficiência aos teatros e, principalmente, sobre o fato de as levarem em consideração (ou não) ao

conceberem seus espetáculos. Ainda que tal discussão pudesse ser mobilizada por outros caminhos, em nosso caso, foi a partir da investigação sobre o espectador que ela emergiu e, sobretudo, pela presença de uma pessoa com deficiência visual como parte integrante do elenco. Foi em face da pergunta sobre quais espectadores estão implicados em nosso imaginário quando criamos que chegamos à constatação do quanto excluímos uma parcela relevante de pessoas, ignorando a possibilidade de sua presença.

Mas não só isso. Ficou-nos evidente o quanto são necessárias à formação de novos(as) artistas da cena experiências sobre teatro e acessibilidade; o quanto é urgente a presença de pessoas com deficiência em espaços de formação e produção artística; o quanto um recurso de acessibilidade como a audiodescrição se revela transformador da cena, coloca-se como fio dramático que solicita de atores e atrizes uma nova atitude criativa. Em outras palavras, ficou-nos evidente que, ao compreender essa realidade e nos esforçarmos em conceber uma cena acessível a pessoas com deficiência visual, passávamos a ressignificar nosso próprio atuar e nossos mecanismos de construção de cena, de composição poética.

Ainda que seja difícil dimensionar exatamente quanto essa experiência agiu na formação de cada estudante de teatro e música integrante da Cia. de Teatro, podemos inferir que, ao fim do projeto, já não eram os mesmos. O espectador com deficiência visual passava a pertencer a seu horizonte, a possibilidade de construir uma cena acessível deixava de ser desconhecida para se tornar fato, porque, ali, algo novo lhes havia acontecido: uma reordenação da partilha do sensível que estruturava seu imaginário. Em outras palavras, era como se o mundo tivesse ampliado de tamanho.

REFERÊNCIAS

ALVES, Jefferson Fernandes. Acessibilidade e Teatro: a presença das pessoas com deficiência visual como provocação. *Urdimento*, Florianópolis, v.1, nº 34, pp. 161-171, mar./abr. 2019.

ALVES, J. F., & CEREJEIRA, T. de L. T. Visualidade e audiodescrição: a cena teatral sob o ponto de vista da deficiência visual. *Revista Aspás*, 10(2), 8-23, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v10i2p8-23>. Acesso em: 10/04/2023.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2009. 394p.

CARVALHO, J. S. (org.). *Jacques Rancière e a escola: educação, política e emancipação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2022. 480p.

CARVALHO, J. S. *Por uma pedagogia da dignidade: memórias e reflexões sobre a experiência escolar*. São Paulo: Summus, 2016. 224p.

DIAS, A. Por uma genealogia do capacitismo: da eugenia estatal à narrativa capacitista social. I Simpósio Internacional de Estudos sobre Deficiência. SEDPcD/Diversitas/USP. Anais. São Paulo: Programa Cidade Legal, 2013.

MARQUES, Ana Cristina Salgueiro. O método da cena em Jacques Rancière: dissenso, desierarquização e desarranjo. *Galáxia*. v. 47, 2022, pp.1-21. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-2553202253828>. Acesso em: 21 mai. 2022.

MASSCHELEIN, Jan; SIMONS, Maarten. *Em defesa da escola: uma questão pública*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. 176p.

NÓBREGA, Andreza. Caminhos para inclusão: uma reflexão sobre áudio-descrição no teatro infanto-juvenil. 2012. 240 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Educação, Recife, PE.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009. 72p.

RANCIÈRE, Jacques. O desentendimento: política e filosofia. São Paulo: Ed. 34, 2018. 160p.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: A crise da razão. Aduato Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 568p.

Abstract

Based on three reflective scenes, the article explains how the approach of young artists in training with elements of audio description and the theme of accessibility in the theater happened. Moreover, it proposes a reflection, based on the thought of Jacques Rancière, about how the presence of people with disabilities in spaces of artistic production and fruition is able to reorganize the configuration of aesthetics.

Keywords

Accessibility and Theater. Training of artists. Reconfiguration of aesthetics.

Recebido em: 16 mai 2023

Aceito em: 07 ago 2023

Publicado em: 30 out 2023