

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

MARCIA BERSELLI

**ABORDAGENS À CENA INCLUSIVA:
PRINCÍPIOS NORTEADORES PARA UMA PRÁTICA CÊNICA ACESSÍVEL**

Porto Alegre

2019

Marcia Berselli

**Abordagens à cena inclusiva:
princípios norteadores para uma prática cênica acessível**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Marta Isaacsson de Souza e Silva

Linha de Pesquisa: Processos de criação cênica

Porto Alegre

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Berselli, Marcia
Abordagens à cena inclusiva: princípios norteadores
para uma prática cênica acessível / Marcia Berselli.
-- 2019.
298 f.
Orientadora: Marta Isaacsson de Souza e Silva.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2019.

1. Teatro. 2. Dança. 3. Acessibilidade. 4. Pessoa
com deficiência. 5. Disability Studies. I. Isaacsson
de Souza e Silva, Marta, orient. II. Título.

Folha de Aprovação

Marcia Berselli

**Abordagens à cena inclusiva:
princípios norteadores para uma prática cênica acessível**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Aprovado em 10 de junho de 2019.

Profa. Dra. Marta Isaacsson de Souza e Silva – Orientadora

Profa. Dra. Silvia Susana Wolff – UFSM

Prof. Dr. Sergio Andreas Lulkin – UFRGS

Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas – UFRGS

Agradecimentos

O caminho para a materialização desta pesquisa não seria possível sem a parceria, atenção, dedicação e carinho de algumas pessoas.

Primeiro, agradeço minha orientadora, presente em minha trajetória desde o período de graduação, e a quem serei eternamente grata pela enorme atenção, paciência e empolgação durante esses anos. Se em alguns momentos eu desconfiava das minhas questões de pesquisa, bastava conversar com a Marta para ser contagiada pelo espírito inquieto e repleto de energia de alguém que é apaixonada pela pesquisa em teatro. Obrigada por me contagiar, por ser meu maior exemplo de pesquisadora e professora.

Agradeço às professoras Mônica e Silvia, que aceitaram participar da banca avaliativa e muito contribuíram com seus saberes relativos a práticas e teorias, compartilhando referências e estimulando que eu estivesse atenta a aspectos importantes das práticas cênicas acessíveis. Ao Sergio, agradeço, além do olhar atento a este trabalho, os anos de orientação e a paciência em acompanhar meus primeiros passos no trabalho de teatro com surdos. Nunca me esqueço do primeiro café com o professor Sergio, eu lá falando e falando sobre minhas ideias de teatro sem saber que estava sentada com uma das referências do teatro gaúcho (uma pitada de vergonha ainda permanece!). Serrrrrgio, certamente tua presença na minha formação (sempre com bom humor, sempre com sensatez) foi essencial para que eu buscasse percorrer os caminhos que percorri, e agradecerei eternamente.

Obrigada aos coletivos artísticos Cia Gira Dança e Bureau de l'APA, que me receberam de maneira tão generosa, para conversas presenciais ou à distância, compartilhando de seus pensamentos e práticas sobre práticas cênicas menos restritivas.

Um agradecimento gigantesco às gurias que me acompanharam de um modo tão generoso e sensível que chega a ser difícil explicar. Aline, Andressa, Esther, Ju, Nati, Naty e Vanessa, vocês são mulheres incríveis, pelas quais nutro grande admiração. Como agradecer a disponibilidade e o comprometimento de vocês? Com vocês aprendi sobre práticas cênicas acessíveis, e, em especial, sobre a importância e a necessidade do convívio e do olhar atento ao outro, da escuta sensível, da amigabilidade. Nunca encarei o processo de doutoramento como um fardo, porque com vocês meu trajeto foi permeado de alegria, amorosidade, crítica e, não poderia deixar de citar, deboche (mesmo nos momentos de perda de foco, impossível desanimar estando com vocês em 170 horas de diversão!). Além de parceiras de práticas, ganhei um grupo de amigas maravilhosas, que luxo!

Agradeço minha amiga, presença constante durante meus estudos de pós-graduação, Natália. Parceira de pesquisas, investigações, escritos, debates, problematizações, criações artísticas, receitas veganas e tudo o mais que duas mentes inquietas possam querer fazer. Nati, foi um presente da vida ter te encontrado durante o mestrado, e sabes que o agradecimento pela tua presença no meu percurso é diário e eterno. Obrigada por ler e reler não só as páginas da tese, mas meu projeto de doutorado, meus artigos e minhas infinitas dúvidas e problematizações enviadas sem respeitar fuso horário ou limite de caracteres. Obrigada por me inspirar e estimular a ser a artista, professora e pesquisadora que eu quero ser, a não esquecer ou esconder meus valores, a não ter receio de reconhecer minhas potencialidades e meus limites e a investir com tudo na busca da flexibilização das hierarquias mesmo nos ambientes mais áridos (go, girls!).

Agradeço minha família, sempre me apoiando (do seu jeito!) e incentivando a seguir meus sonhos, mesmo sem compreender muito bem aonde é que, afinal, eles me levariam.

Anna, Biti e Pastor, amores caninos, o mundo precisa saber da força que vocês me deram nesses tantos meses, sempre enrodilhados aos meus pés enquanto eu escrevia o conteúdo dessa tese. Meus parceirinhos, obrigada!

Por fim, agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que me acolhe desde 2009 quando ingressei no Curso de Teatro. Através da assistência estudantil e dos programas de permanência, a UFRGS promoveu que eu, nascida no interior do estado, estudante de escola pública, pudesse desenvolver meus estudos contando com moradia universitária na Casa do Estudante durante a graduação, e com bolsas de pesquisa que estimularam meu interesse pela investigação acadêmica e pela produção artístico-científica. No mestrado, ser bolsista possibilitou que eu me dedicasse integralmente à pesquisa, fator que estimulou minha produção acadêmica e artística e alimentou o desejo de vir a ser professora. Ao iniciar os estudos de doutorado, já em um período de cortes nas verbas para a educação, passei a fazer parte de outra instituição pública de ensino superior, agora como docente. Olhando para essa trajetória, sinto a necessidade de destacar a importância, a necessidade e a imprescindibilidade da universidade pública, gratuita e de qualidade, sem preferências por áreas, sem hierarquias entre os campos do saber. Gostaria também de registrar meus agradecimentos às professoras, professores e técnicos atuantes no PPGAC, fundamentais para o desenvolvimento e conclusão de meus estudos de doutorado. Obrigada a todas e todos que vieram antes de mim e contribuíram para a presença desses espaços de ensino de artes cênicas.

Esquecemo-nos continuamente de que felicidade e beleza são individuais, e em seu lugar colocamos no espírito um tipo convencional formado por uma espécie de média dos diferentes rostos que nos agradaram e dos prazeres que desfrutamos, com o que não possuímos outra coisa senão imagens abstratas, evanescentes e insípidas, pois precisamente lhes falta esse caráter de coisa nova, diferente do que já conhecemos, esse caráter que é peculiar à beleza e à felicidade. E baixamos sobre a vida um juízo pessimista e que supomos justo, pois julgamos ter levado em conta a felicidade e a beleza, quando as omitimos, substituindo-as por sínteses onde não existe um só átomo delas. É assim que boceja previamente de tédio o letrado a quem falam de um novo “belo livro”, pois imagina uma espécie de composto de todos os belos livros que já leu, ao passo que um belo livro é particular, imprevisível e não é feito da soma de todas as obras-primas precedentes, mas de alguma coisa que não se alcança com o haver assimilado perfeitamente essa soma, porque está precisamente fora dela.

Marcel Proust, “Em busca do tempo perdido”

Resumo

A presente investigação está inserida no campo dos estudos dos processos de criação cênica, tendo por objetivo central a identificação de princípios de base para práticas cênicas que possibilitem a interação de artistas/jogadores *com* e *sem* deficiência física. A pesquisa acolhe três problemáticas: primeiro, as peculiaridades de uma cena efetivamente inclusiva do ponto de vista da presença da pessoa com deficiência; segundo, os princípios norteadores de processos formativos para essa mesma cena; e terceiro, a natureza das relações profissionais e éticas nesses processos. Para seu desenvolvimento, a pesquisa se cerca de referenciais artísticos e teóricos bem como de investigação empírica com um grupo formado por pessoas *com* e *sem* deficiência. No que diz respeito aos referenciais teóricos destacam-se estudos das artistas e pesquisadoras Albright (1997; 2013), Johnston (2012; 2016) e Kuppers (2005; 2007; 2011; 2014). De modo a efetivar uma prática cênica acessível, o estudo defende a necessidade de transgressão da construção social da deficiência em três aspectos, rompendo os padrões relativos ao ver, ao fazer e ao conviver. Toma-se como pressuposto à cena inclusiva a promoção dos colaboradores a agentes efetivos da criação, apresentando transformações que desestabilizem modos de ver e de fazer nas artes cênicas a partir do reconhecimento da construção social da deficiência e da abertura à inventividade e aos saberes artesanais; bem como nos modos de conviver, a partir da articulação de coletivos híbridos, que aproximam as pessoas com e sem deficiência, em modos de trabalho que prezam pela visibilidade de todas as etapas do processo criativo e pela participação do coletivo nas decisões.

Palavras-chave: Teatro; Dança; Cena inclusiva; Pessoa com deficiência; *Disability Studies*; Acessibilidade.

Abstract

The present research is in the field of practice based research, with the central objective of identifying basic principles for scenic practices that allow the interaction of artists/players *with* and *without* physical disabilities. The research addresses three issues: first, the peculiarities of an effectively inclusive scene from the point of view of the presence of the disabled person; second, the guiding principles of formative processes for the same scene; and third, the nature of professional and ethical relationships in these processes. For its development, the research focuses on artistic and theoretical references as well as empirical research with a group of people with and without disabilities. Regarding the theoretical references, we highlight studies by the artists and researchers Albright (1997; 2013), Johnston (2012; 2016) and Koppers (2005; 2007; 2011; 2014). In order to carry out an accessible scenic practice, the study defends the need to transgress the social construction of disability in three aspects, breaking the patterns related to seeing, doing and living together. It is assumed to the inclusive scene the promotion of participants to effective agents of creation, presenting transformations that destabilize ways of seeing and doing in the arts of the scene from the recognition of the social construction of disability and openness to inventiveness and craft knowledge; as well as in the way of living together, through the articulation of hybrid collectives that bring people with and without disabilities into work modes that value the visibility of all stages of the creative process and the participation of the collective in decisions.

Keywords: Theater; Dance; Inclusive scene; Disabled people; Disability Studies; Accessibility.

Résumé

La présente recherche s'inscrit dans le cadre des études des processus de création scéniques, ayant pour objectif principal d'identifier les principes de base des pratiques qui permettent l'interaction des artistes/joueurs *avec* ou *sans* handicap physique. La recherche aborde trois questions: premièrement, les particularités d'une scène effectivement inclusive du point de vue de la présence de la personne handicapée; deuxièmement, les principes directeurs des processus de formation pour la même scène; et troisièmement, la nature des relations professionnelles et éthiques dans ces processus. Pour son développement, la recherche se concentre sur des références artistiques et théoriques ainsi que sur des recherches empiriques avec un groupe de personnes handicapées et non handicapées. En ce qui concerne les références théoriques, nous mettons en évidence les études réalisées par les artistes et chercheurs Albright (1997; 2013), Johnston (2012; 2016) et Koppers (2005; 2007; 2011; 2014). Afin de mener à une pratique scénique accessible, l'étude défend la nécessité de transgresser la construction sociale du handicap sous trois aspects, briser les normes liées au voir, à la pratique et au vivre ensemble. Nous présentons comme principe de base pour une scène inclusive, la promotion des participants à agents effectifs de la création, nous présentons des transformations qui déstabilisent les façons de voir et de faire dans les arts de la scène, à travers la reconnaissance de la construction sociale du handicap et l'ouverture à l'inventivité et à l'artisanat; ainsi que dans la manière de vivre ensemble, à travers l'articulation de collectifs hybrides qui rassemblent des personnes handicapées et non handicapées dans des modes de travail valorisant la visibilité de toutes les étapes du processus de création et la participation du collectif aux décisions.

Mots-clés : Théâtre; Danse; Scène accessible; Personnes handicapées; Disability Studies; Accessibilité.

Lista de imagens

Imagem 01 - <i>Disabled Theater</i>	66
Imagem 02 - <i>Deafman Glance</i>	75
Imagem 03 - <i>Deafman Glance</i>	76
Imagem 04 - <i>The Life and Times of Joseph Stalin</i>	81
Imagem 05 - <i>Barboni</i>	88
Imagem 06 - Bobò e Gianluca Balarè em cena no espetáculo <i>Guerra</i>	89
Imagem 07 - <i>La Gioia</i>	91
Imagem 08 - <i>Disabled Theater</i>	95
Imagem 09 - <i>Gala</i>	98
Imagem 10 - <i>Gala</i>	101
Imagem 11 - <i>Gala</i>	102
Imagem 12 - <i>Proibido Elefantes</i>	107
Imagem 13 - <i>Proibido Elefantes</i>	108
Imagem 14 - <i>Proibido Elefantes</i>	109
Imagem 15 - <i>Les oiseaux mécaniques</i>	111
Imagem 16 - <i>Proibido Elefantes</i>	112
Imagem 17 - <i>Proibido Elefantes</i>	113
Imagem 18 - <i>Proibido Elefantes</i>	114
Imagem 19 - <i>Les oiseaux mécaniques</i>	115
Imagem 20 - <i>Les oiseaux mécaniques</i>	116
Imagem 21 - <i>Les oiseaux mécaniques</i>	118
Imagem 22 - Participantes na mobilização inicial do corpo	139
Imagem 23 - Desenvolvimento de proposta inicial, buscando a percepção do corpo	141
Imagem 24 - Participantes explorando práticas de Contato Improvisação	142
Imagem 25 - Participantes na proposta <i>Deslocar com ponto de contato</i>	146
Imagem 26 - Mural com as composições que formavam as partituras sintéticas, parte	156
Imagem 27 - No estágio 02 dos <i>Cycles Repère</i> , Exploração <i>Composição Mulher do</i>	161
Imagem 28 - Participantes ocupam os espaços de atuação e expectativa	169
Imagem 29 - No estágio 02 dos <i>Cycles Repère</i> , participantes em exploração do que	170
Imagem 30 - Partitura exploratória – participante realizando ações na parede, com	172
Imagem 31 - Participantes desenvolvem o exercício Bando pela segunda vez no sexto	177
Imagem 32 - Participantes desenvolvendo exercício Bando. Eu observo realizando	178

Imagem 33 - Participantes retomando a composição <i>Dança com vinheta do Fantástico</i> ..	181
Imagem 34 - Participantes retomando a composição <i>Dança com vinheta do Fantástico</i> ..	182
Imagem 35 - Participantes durante desenvolvimento do exercício <i>Deslocar com ponto</i> ...	185
Imagem 36 - Durante exploração, participantes ocupam os espaços de atuação e de	191
Imagem 37 - As seis participantes realizam o exercício <i>Bando</i> , em 2017.02	196
Imagem 38 - Participantes em círculo, no primeiro momento dos encontros	197
Imagem 39 - Participantes realizando a proposta <i>Deslocar com ponto de contato</i>	199
Imagem 40 - Trio e dupla durante desenvolvimento o exercício <i>Sim e não</i>	205
Imagem 41 - Composição a partir de duas propostas	213
Imagem 42 - Composição <i>mão hmmm</i>	219
Imagem 43 - Composição <i>mão hmmm</i>	220
Imagem 44 - Composição <i>mão hmmm</i> retomada na sala de ensaio	220

Sumário

INTRODUÇÃO	15
ORGANIZAÇÃO DA TESE	22
ASPECTOS PRELIMINARES	24
PESSOA COM DEFICIÊNCIA: NOMENCLATURAS E AS PERSPECTIVAS DO MODELO SOCIAL E DO MODELO MÉDICO	24
DISABILITY STUDIES	29
REVISÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO ACADÊMICA A RESPEITO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COM	
DEFICIÊNCIA NAS ARTES CÊNICAS	36
<i>As pesquisas desenvolvidas em território nacional</i>	37
<i>As pesquisas em âmbito internacional</i>	41
<i>Análise geral</i>	42
OS COLETIVOS ARTÍSTICOS	45
<i>Cia Gira Dança</i>	45
<i>Bureau de l'APA</i>	46
INVESTIGAÇÃO EMPÍRICA: OFICINAS TEATRO FLEXÍVEL	47
1.0 TRANSGREDINDO OS PADRÕES DO VER: PRINCÍPIOS ESTÉTICO-ÉTICOS DE UMA	
CENA INCLUSIVA	49
1.1 PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS A RESPEITO DO CORPO.....	50
1.2 O PALCO, ESPELHO DO SOCIAL?	54
1.3 ABSTRAIR, ESPETACULARIZAR... E O QUE MAIS? A PRESENÇA DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA NAS ARTES	
CÊNICAS E A PROBLEMATIZAÇÃO DA INTERAÇÃO	59
1.3.1 <i>Teatralidade, abstração, corporeidade: problemáticas</i>	62
1.3.2 <i>A deficiência em primeiro plano: o corpo desviante e o obstáculo à empatia</i>	65
1.4 CRIAÇÕES DE WILSON, DELBONO E BEL: PRINCÍPIOS ESTÉTICOS RECONHECIDOS A PARTIR DO MODO DE	
ARTICULAÇÃO DA PRESENÇA DA PESSOA COM DEFICIÊNCIA NA COMPOSIÇÃO CÊNICA	70
1.4.1 <i>A ênfase nos sentidos e a transgressão dos modos tradicionais de comunicação: o alargamento do</i>	
<i>olhar sobre a deficiência em Robert Wilson</i>	71
1.4.2 <i>Pippo Delbono: o contraste entre o sublime e o grotesco promovendo o alargamento do olhar sobre</i>	
<i>a deficiência</i>	85
1.4.3 <i>A abstração da deficiência pela inclusão em uma malha de corporalidades diversas: Jérôme Bel e as</i>	
<i>tentativas de transgressões no olhar sobre a deficiência a partir de uma estética do cotidiano</i>	92
1.5 PRINCÍPIOS DE ORGANIZAÇÃO DA COMPOSIÇÃO CÊNICA A PARTIR DA INTERAÇÃO ENTRE ARTISTAS COM E	
SEM DEFICIÊNCIA: CIA GIRA DANÇA E BUREAU DE L'APA	104
1.5.1 <i>Estrutura em blocos</i>	104
1.5.2 <i>A deficiência como agenciadora do conflito cênico</i>	106
1.5.3 <i>Ações que se afastam de referenciais da vida cotidiana (ou que não tem referencial externo) e</i>	
<i>repetição</i>	109
1.5.4 <i>Colagem</i>	117
1.5.5 <i>Enquadramento da cena</i>	118
1.5.6 <i>O investimento no excesso de visibilidade das diferenças</i>	120
2.0 TRANSGREDINDO OS PADRÕES DO FAZER: A INTERAÇÃO ENTRE PESSOAS COM E	
SEM DEFICIÊNCIA REVELANDO PRINCÍPIOS NORTEADORES PARA UMA PRÁTICA CÊNICA	
ACESSÍVEL	124
2.1 ABORDAGENS SOMÁTICAS DO MOVIMENTO: O PRINCÍPIO DO RECONHECIMENTO DAS POSSIBILIDADES	134
2.1.1 <i>Feldenkrais e Contato Improvisação: práticas de relação</i>	137

2.2 O COLABORATIVO COMO PRINCÍPIO PARA A PRESENÇA DA PESSOA COM DEFICIÊNCIA ENQUANTO EFETIVO CRIADOR: <i>CYCLES REPÈRE</i>	148
2.3 CORPOS, REPERTÓRIOS, INTELIGÊNCIAS CRIATIVAS: DESESTABILIZAR DE SABERES E O PRINCÍPIO DA INDISCIPLINA	158
2.3.1 <i>Processo de criação indisciplinar</i>	162
2.3.2 <i>A indisciplin a favor da inteligência criativa</i>	166
2.4 DAS POSTURAS DAS COLABORADORAS: O PRINCÍPIO DA AMIGABILIDADE/DISPONIBILIDADE.....	173
2.4.1 <i>Habitar um território: conhecimentos de base</i>	174
2.4.2 <i>Alinhamentos provisórios: comunidade</i>	188
2.4.3 <i>Liberdade para apresentar proposições</i>	192
2.5 O PRINCÍPIO DA COMUNICAÇÃO: A VISIBILIDADE NOS PROCESSOS CRIATIVOS ACESSÍVEIS	193
2.5.1 <i>Clareza quanto às regras</i>	196
2.6 O DESLOCAMENTO DO INTERESSE DA FORMA PARA A PERCEPÇÃO E ESTÍMULO SENSORIAIS DAS PRATICANTES: ÊNFASE NO <i>COMO</i> EM DETRIMENTO AO <i>O QUE</i>	202
2.6.1 <i>Práticas nas oficinas: situações dramáticas x composições materiais</i>	208
2.6.2 <i>O mímético, o não dramático: breve análise das composições</i>	215
2.7 MODOS DE OBSERVAR ALTERANDO O OBJETO OBSERVADO: PRINCÍPIO SOBRE O OLHAR	221
2.8 A GEOGRAFIA DO ESPAÇO: ACESSIBILIDADE ARQUITETÔNICA.....	227
3.0 TRANSGREDINDO OS PADRÕES DO CONVIVER: AS RELAÇÕES ENTRE OS INDIVÍDUOS INDICANDO À ACESSIBILIDADE	231
3.1 EM BUSCA DA DISSOLUÇÃO DAS HIERARQUIAS: A FIGURA DE LIDERANÇA	233
3.1.1 <i>Hierarquia flutuante, hierarquia horizontal, hierarquia equalizada: buscando reconhecer as relações de poder no nicho estabelecido na oficina</i>	236
3.1.2 <i>O coletivo e o indivíduo: as posições assumidas</i>	242
3.2 AS RELAÇÕES ENTRE AS DIFERENTES FUNÇÕES: UM OLHAR PARA O EXERCÍCIO DA FACILITADORA	245
3.2.1 <i>A postura dos colaboradores na tendência à democracia</i>	252
3.3 EXPECTATIVAS E VALORES NA ABERTURA À DIVERSIDADE: OS DESAFIOS EM RELAÇÃO À AVALIAÇÃO.....	255
3.3.1 <i>Mais da perspectiva somática: a avaliação a partir da autoridade interna</i>	260
3.4 TENSIONAMENTOS ENTRE PERSPECTIVAS ARTÍSTICAS, TERAPÊUTICAS, REABILITATÓRIAS, PEDAGÓGICAS...: A VALIDAÇÃO DO TRABALHO	264
3.4.1 <i>Habitar o desconhecido: sobre a necessidade de forjar espaços de convívio na arte como uma defesa radical da diferença</i>	267
CONCLUSÃO	273
REFERÊNCIAS	281
ANEXOS.....	291
1.0 TERMO DE CONSENTIMENTO	291
2.0 CARTAZES DE DIVULGAÇÃO.....	292
<i>Pesquisa de interesse</i>	292
<i>Divulgação da oficina</i>	293
3.0 PRIMEIRA ETAPA DAS OFICINAS TEATRO FLEXÍVEL – 2017.01: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO.....	293
4.0 CRONOGRAMA/PLANEJAMENTO.....	295
5.0 SITE TEATRO FLEXÍVEL	297

Introdução

As artes cênicas são tradicionalmente reconhecidas enquanto espaço promotor de questionamento e reflexão. Naturalmente provocador, o palco já foi o local promotor da catarse, purgando as emoções dos espectadores na representação trágica que confirmava o poder do destino sobre os homens; bem como seu contrário, espaço didático e dialético, apresentando os diferentes pontos de vista sobre uma mesma situação, convocando o espectador a perceber a complexidade das relações sociais e o provocando à ação de modo a modificar contextos sociais de injustiça e abuso de poder. Território da diferença, controversamente o palco ainda não é de todo acessível, limitando a participação de seus agentes. Se rapidamente realizarmos um exercício de memória, buscando recuperar imagens dos últimos espetáculos a que assistimos, provavelmente poderemos esboçar um padrão corporal. Se ampliarmos nosso exercício, rememorando agora espaços de ensino de teatro ou dança, através de workshops a que tivemos possibilidade de participar ou exercícios de jovens artistas em formação que tenhamos presenciado, provavelmente encontraremos o mesmo padrão. Tal perspectiva indica o perfil que será encontrado não só nos espaços de compartilhamento de criações artísticas, mas também nas escolas de teatro e de dança das instituições de ensino superior.

As artes cênicas apresentam em seu desenvolvimento um histórico de formações calcadas em técnicas rígidas e qualidades físicas específicas, que exigiam ou almejavam corpos próximos de um ideal de perfeição, dotados de altas habilidades, eficientes e aptos ao virtuosismo dos movimentos. Porém, ao longo dos anos, algumas práticas criativas passam a desmistificar a visão de perfeição do sujeito criador, colocando em cena corpos e movimentos mais próximos do cotidiano, desvelando mecanismos da própria criação em oposição à manutenção de uma ilusão de verdade, apresentando criadores que manipulam materiais de cena, improvisam, se misturam com o público, realizam atividades cotidianas; investindo em proposições estéticas diferenciadas, centradas na experiência mais do que na representação. A presença de estruturas corporais afastadas dos padrões ditados pela sociedade do consumo, da jovialidade e de uma determinada beleza, ou seja, uma estética corporal que não se encaixa no padrão do belo convencional, também começa a encontrar espaço nas criações, evidenciando a cena como local a ser ocupado pela diversidade. Tais modificações reverberam e alimentam transformações nas estéticas das cenas.

Porém tal presença não está de todo consolidada – apresentando inclusive questões éticas que emergem quando da observação de projetos com propósitos diversos e que exigem problematizações – e nem se configura como uma possibilidade que abarque as diferenças de

modo amplo. Nesse sentido, encontrar espaços relativos a atividades cênicas acessíveis para pessoas com deficiência, por exemplo, é tarefa árdua e nem sempre com resultados que condizem com as propostas de acessibilidade e inclusão disseminadas pelos discursos atuais. Contradição do espaço plural que as artes cênicas se propõem a ser. A ausência de tais espaços é um indicativo de uma dificuldade relativa ao reconhecimento de quais práticas podem ser desenvolvidas e como elas podem ser desenvolvidas.

Em contrapartida à situação de espaços formativos, a cena contemporânea vem ampliando a participação do artista com deficiência. Mas qual a possibilidade de formação desse artista, que não dentro dos próprios grupos, se as instituições de ensino são inacessíveis? Vale destacar os poderes estabelecidos quando tratamos de uma estrutura de grupos ou coletivos artísticos, ou seja, as relações de força que se estabelecem nos grupos, que têm a ver com os saberes e poderes sobre as práticas, os modos de desenvolvimento, o que é possível fazer e o que se valida como arte e a manutenção do espaço dos colaboradores avaliados pelas figuras de liderança que determinam percursos e trajetórias.

Aproveito para destacar, sobre as instituições de ensino, o curso de Dança – *BA (Hons) Dance and Professional Practice* – da Coventry University (Reino Unido), que desde 2002 vem refletindo sobre o acesso de estudantes com deficiência. Nesse curso, além de transformações de currículo e de abordagem sobre o ensino de dança, há a presença do LSA – *Learning Support Assistant* – ou Assistente de Suporte à Aprendizagem, função destinada a um estudante que está em um semestre mais avançado e que atua voluntariamente auxiliando os estudantes com deficiência nas aulas (WHATLEY, 2008). Tal informação indica que a área da dança se destaca no quesito acessibilidade, o que pode ser confirmado pela presença de artistas com deficiência que é mais recorrente em espetáculos de dança. Qual a razão do avanço da área da dança na promoção do acesso de artistas com deficiência, e por que o teatro não acompanhou tal movimento? Seria a questão da mimese, da representação vinculada a um referencial externo permeado de mal-entendidos, desconhecimento e, em decorrência disso, preconceito, um dos motivos para a lentidão em termos de acessibilidade no campo do teatro? Com a cena pós-dramática e performativa, o que influenciaria a manutenção da cena como espaço de exclusão? Seria o aspecto formativo, as dificuldades em relação a metodologias e práticas, o maior empecilho?

A partir desse cenário, e atravessada por diversos outros questionamentos, a presente pesquisa desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS) busca contribuir com o avanço da reflexão acerca desta questão central:

quais os princípios norteadores de processos formativos para uma cena inclusiva? Entendo a cena inclusiva como aquela que considera a presença das pessoas com deficiência como agentes efetivos da criação, assim como sinaliza à potência dos artistas e não à ausência, revelando corpos que promovem poéticas à cena e que podem colocar em atrito a construção social da deficiência.

Identifico, então, como problemáticas da pesquisa o desenvolvimento de uma cena efetivamente inclusiva do ponto de vista da presença da pessoa com deficiência, sem a manutenção de estereótipos nem a reafirmação de preconceitos, aspectos dos quais é possível se afastar através de escolhas estéticas e do desenvolvimento de práticas que estimulem o participante a encontrar seus modos de resposta a partir de sua singularidade, criatividade e inventividade; e, finalmente, a natureza das relações profissionais e éticas nesses processos, através de aspectos que dizem respeito aos modos de operar dos coletivos relativos às práticas e procedimentos empregados e ao papel do facilitador do processo, aspectos que informam como a cena é transformada a partir do contexto específico de interação entre artistas com e sem deficiência e suas escolhas inerentes.

Dessa forma, o objetivo da pesquisa está centrado em identificar princípios de base para práticas cênicas que possibilitem a interação de artistas e jogadores *com* e *sem* deficiência física. Interessa compreender como as práticas são articuladas em grupos formados por pessoas *com* e *sem* deficiência (grupos híbridos), buscando privilegiar as potências criativas emergentes das relações entre esses diferentes criadores.

O pressuposto de flexibilizar as práticas diz respeito a buscar modos de operar sobre algumas propostas possibilitando que estas se tornem menos restritivas. Para tal, há o entendimento de que cada grupo ou coletivo de artistas, quando da reunião para o desenvolvimento do trabalho criativo, se apropria das práticas de modo específico. Ou seja, cada grupo opera com e sobre os procedimentos a partir dos interesses e repertórios das pessoas envolvidas no processo. Destaco, assim, o interesse em refletir sobre como, na reunião e encontro de corpos diversos, se desenvolve o processo de criação a partir de práticas que evidenciam uma menor restrição à participação. Isso significa que não buscarei apresentar modos exclusivos de trabalho sobre as práticas, mas, que a investigação caminha no sentido de privilegiar alguns procedimentos na busca pelo entendimento de como os grupos aqui observados se articulam no desenvolvimento de práticas cênicas e processos de criação.

Essa investigação tem caráter teórico-prático. Assim, a metodologia da pesquisa parte de uma revisão bibliográfica, reconhecendo as reflexões existentes na área, e procedendo a uma

aproximação aos referenciais teóricos. A investigação encontra suporte especialmente em estudos das pesquisadoras e artistas Albright (1997; 2013), Johnston (2012; 2016) e Koppers (2005; 2007; 2011; 2014). Ainda, me aproximo de perspectivas sociológicas sobre o corpo, a partir de Le Breton (2009; 2011), e de abordagens sobre os diferentes capitais que marcam as relações de poder, a partir de Bourdieu (1989). Na sequência da abordagem bibliográfica, me aproximo de práticas e criações desenvolvidas por artistas contemporâneos (Bob Wilson, Pippo Delbono, Jérôme Bel, Cia Gira Dança e Bureau de l'APA) como referências para discutir a cena inclusiva, e proponho uma oficina de teatro ofertada para um grupo híbrido.

Assim, contribuem para o desenvolvimento da tese entrevistas e observações de coletivos artísticos e a análise de algumas obras. O maior segmento da pesquisa tem lugar com o desenvolvimento da Oficina Teatro Flexível, contando com a participação de um grupo de mulheres com e sem deficiência, as quais participaram da investigação empírica durante os anos de 2017 e 2018 na cidade de Santa Maria, interior do estado do Rio Grande do Sul.

Interessada na reflexão sobre processos de criação de grupos formados por artistas *com* e *sem* deficiência abordo o trabalho de dois coletivos artísticos que vão na contramão dos padrões estabelecidos e em direção a uma cena mais acessível: o brasileiro Companhia Gira Dança e o canadense Bureau de l'APA. Ambos apresentam em sua formação original um artista *com* e um artista *sem* deficiência. Tal fato leva os coletivos a um campo no qual a pessoa com deficiência tem uma relação diferenciada com as práticas, por conta de não ser incluído no grupo posteriormente, mas participar dele desde seu início. Essa característica vincula os dois coletivos e é central para a decisão de analisar seus trabalhos.

Constituem elementos de análise entrevistas presenciais e à distância, espetáculos, matérias de jornal, materiais do grupo tal como cadernos de criação e registros de dois espetáculos dos grupos: *Proibido Elefantes*¹ e *Les oiseaux mécaniques*². A análise busca observar as escolhas estéticas e éticas dos coletivos, identificando princípios da organização da

¹ Cia Gira Dança. Ficha técnica: Concepção, Coreografia e Direção - Clébio Oliveira. Direção Artística - Anderson Leão. Assistente de Coreografia - Ciro Ítalo e Rozeane Oliveira. Bailarinos/criação - Álvaro Dantas, Jânia Santos, Joselma Soares, Marconi Araújo, Rodrigo Minotti e Rozeane Oliveira. Produção Executiva - Celso Filho. Assistente de Produção - Carol Carvalho. Trilha Sonora Original - Toni Gregório. Figurino - Loris Haas. Colaboração - Daniela Fusaro. Consultoria de projetos - Ana Paula Medeiros. Design de Luz - Ronaldo Costa. Operação de Luz - Anderson Rodrigo e Daivid Costa. Fotografia/Vídeo - Rodrigo Sena. Edição de Vídeo - Daivid Costa. Programação Visual - Anderson Leão. Assessoria de Imprensa - Gustavo Farache.

² Le Bureau de l'APA. Ficha técnica: Performers/criadores - Laurence Brunelle-Côté, Simon Drouin, Gabrielle Bouthillier, Jasmin Cloutier, Stéphanie Béliveau, Julie Delorme, Robert Faguy, Bernard Langevin, Alain-Martin Richard, Danya Ortmann, Benoît Fortier, Maxime Rioux, Frédérique Auger, Philippe Lessard-Drolet, Pascal Robitaille, Alexandre Fatta.

composição cênica a partir da interação entre pessoas com e sem deficiência. Ainda, a interação é observada a partir dos modos de organização e condução do processo de criação.

Lanço também um olhar para dois encenadores e um coreógrafo contemporâneos, os quais têm suas práticas atravessadas pela interação com artistas com deficiência: Bob Wilson, Pippo Delbono e Jérôme Bèl.

Como base para a parte empírica da pesquisa, destaco o Contato Improvisação, as abordagens somáticas do movimento e a estratégia de criação em ciclos *Cycles Rèpere*. Desenvolvida uma primeira etapa de análises sobre essas práticas, inicia-se a pesquisa empírica, com grupo de colaboradoras formado por mulheres, pessoas com e sem deficiência física, com e sem experiência anterior na área do teatro.

Através das observações dos coletivos artísticos, do estudo teórico e principalmente da investigação empírica, buscou-se compreender como as propostas podem ser desenvolvidas tendo em vista um grupo híbrido, formado por pessoas *com* e *sem* deficiência. Buscou-se compreender como a seleção e organização das práticas, e o modo de operar com as propostas, revelando as intenções estéticas, éticas e políticas dos processos, contribui para a efetivação de um processo acessível. A análise dos coletivos artísticos selecionados contribuiu para o reconhecimento do recorte dentro do amplo campo das artes cênicas. A partir da observação dos coletivos é possível reconhecer escolhas estéticas (que não se desvinculam das escolhas éticas e políticas) que determinam a possibilidade de atuação dos colaboradores com e sem deficiência e são intrínsecas ao modo de operar nos processos criativos. A observação de criações dos coletivos e a análise de encenadores contemporâneos forneceu material para o desenvolvimento da parte empírica, bem como para o início do reconhecimento do que caracteriza uma proposta cênica efetivamente inclusiva e posterior identificação dos princípios norteadores de processos formativos para essa cena.

Reconheço que minhas referências moldam meu modo de agir nos processos criativos, meu modo de conduzir as propostas tem relação com meus repertórios e as práticas nas quais pude me exercitar no campo das artes cênicas. Além disso, há perspectivas ideológicas e princípios éticos, ou seja, valores que guiam e pautam minhas escolhas, dentro ou fora dos processos criativos. Não sou um sujeito nulo no mundo, e minha defesa pela acessibilidade é marcada pela minha trajetória, pelos meus entendimentos sobre as artes cênicas e minhas leituras da sociedade em que vivo. Nesse sentido, compreendendo que nos inscrevemos em territórios, reforço: escrevo do interior do Rio Grande do Sul, região sul do Brasil. Destaco

assim a importância do distanciamento no momento de reflexão sobre a prática, mas também a importância do entendimento sobre o território que se habita.

No desenvolvimento de minha trajetória artística e pedagógica, o interesse por práticas que flexibilizam o acesso aos mais diversos sujeitos, com suas diferentes (des) habilidades, tem me guiado por processos criativos que evidenciam a relação entre corpos e espaço como potencializadores da criação cênica. Ainda, é importante destacar que em minha trajetória formativa no campo das artes cênicas tive contato com diversas estratégias advindas do campo da dança, sempre em intenso cruzamento com o teatro, minha área de origem. Assim, as abordagens somáticas do movimento, o Contato Improvisação, os Scores ou tarefas, a Composição em tempo real e o Método de Composição em Tempo Real são algumas das abordagens que estiveram bastante presentes em meus processos criativos e/ou pedagógicos, seja enquanto atriz ou enquanto facilitadora. Tais práticas estão vinculadas em sua origem a movimentos de rupturas com padrões estabelecidos, e foram fundamentais para o desenvolvimento de meus entendimentos sobre as artes cênicas e os questionamentos de quais corpos poderiam estar em cena ou quais habilidades seriam exigidas para tanto. Elas também destacam a dissolubilidade entre os campos do teatro e da dança, que marca minha formação.

A partir do ano de 2010, me aproximo da pesquisa de práticas de teatro com surdos, sendo uma das idealizadoras e atuando como pesquisadora e professora do Grupo de Pesquisa Teatral Signatores³, pesquisando a linguagem teatral com deficientes auditivos e surdos no período de 2010 a 2012 na cidade de Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul. Pela pesquisa sobre teatro com surdos e deficientes auditivos, recebo no ano de 2012 o Prêmio Agente Jovem de Cultura (Ministério da Cultura/Governo Federal), o qual me possibilitou iniciar o desenvolvimento de oficinas junto à Escola Municipal de Ensino Fundamental de Surdos Bilíngue Salomão Watnick, em uma parceria com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Esse último projeto se consolida enquanto atividade de Extensão da

³ Grupo inicialmente formado pelos professores Adriana Sommacal, Augusto Schallenberger, Marcia Berselli e Sergio Lulkin (coordenador).

UFRGS, com edições nos anos de 2013 a 2017 ⁴, recebendo prêmios de destaque em eventos da própria Universidade nos anos de 2013, 2014 e 2016.⁵

No projeto de Extensão, no período em que atuei como facilitadora das oficinas, foram investigadas práticas de Contato Improvisação em sua articulação com exercícios e jogos teatrais, buscando desenvolver práticas cênicas no contexto dos alunos surdos. Os agenciamentos a partir da LIBRAS (língua utilizada nas aulas) nas proposições das práticas, o desenho de uma trajetória dos encontros – e demais negociações e articulações decorrentes de práticas pensadas para ouvintes e por ouvintes e colocadas em ação por sujeitos surdos – são questões que envolveram as oficinas, permeadas pelo desejo de flexibilizar as práticas cênicas.⁶

O Contato Improvisação também foi mote de minha pesquisa de mestrado. “Processo de criação do ator: a busca pela organicidade a partir do contato” é o título da dissertação na qual busco refletir sobre a prática do Contato Improvisação no processo de criação do ator.⁷ Nessa pesquisa, a partir da reflexão em atravessamentos de prática e teoria – esta última encontrando suporte no diálogo com Stanislavski, Grotowski e Augusto Boal – evidenciou-se a possibilidade da utilização de práticas de Contato Improvisação para o estabelecimento do contato entre os atores. O contato – entendido como a forte relação estabelecida entre os agentes criadores – é reconhecido como uma competência técnica primordial do ator, ou seja, uma capacidade necessária ao fazer do ator, relacionada diretamente à emergência da organicidade. Na investigação realizada com grupos de atores, apontou-se para um processo de criação subsidiado por práticas que flexibilizam hierarquias. Nas estratégias desenvolvidas, foram identificados modos de fazer teatral em que a flexibilidade das propostas conduziu a possibilidades diversas de criação, desvinculadas da perspectiva dramática e em diálogo com procedimentos que investem na criação a partir do contato entre os colaboradores mais do que a partir de ideias pré-estabelecidas.⁸

⁴ “Teatro e dança com alunos surdos” com as edições I, II, III, IV e V. No projeto de extensão são desenvolvidas oficinas semanais com alunos da Escola. O projeto foi coordenado pelo Prof. Dr. Sergio Lulkin (FACED/UFRGS), sendo que nos anos de 2013 a 2015 as oficinas foram organizadas e ministradas por mim, contando com a participação de um bolsista aluno de graduação. Em 2016 e 2017 passei a auxiliar o Prof. Lulkin na orientação do projeto, com oficinas ministradas por estudantes do Curso de Licenciatura em Teatro da UFRGS. A partir de 2018 o projeto foi integrado às atividades do Programa de Extensão Práticas cênicas, escola e acessibilidade, coordenado por mim na UFSM, continuando a oferecer oficinas na escola de Porto Alegre.

⁵ Prêmio de *Destaque* na modalidade Tertúlia, pelos critérios de impacto social, impacto na formação do aluno e indissociabilidade e interdisciplinaridade.

⁶ Para saber mais sobre o projeto de Extensão Teatro e dança com alunos surdos, consultar BERSELLI; LULKIN; FERRARI, 2015 e BERSELLI, 2015.

⁷ Pesquisa desenvolvida junto ao PPGAC/UFRGS, durante os anos de 2013 e 2014, com orientação da Profa. Dra. Marta Isaacsson.

⁸ Para saber mais sobre a dissertação Processo de criação do ator: a busca pela organicidade a partir do contato, consultar BERSELLI, 2014.

Do reconhecimento do contato como mote principal de criação – de modo mais efetivo na pesquisa de mestrado, mas também na prática com os alunos surdos – surge a possibilidade de ampliação do acesso aos processos criativos quando da identificação de que corpos com as mais diversas organizações e estruturas, quando em relação, são potências para a criação. Ou seja, abre-se a possibilidade de um processo criativo que coloca em foco as possibilidades dos sujeitos criadores. Cada corpo, a partir de sua estrutura, entra em relação com o espaço e com os demais colaboradores de modo diferenciado a partir das variadas percepções, próprias a cada sujeito.

Destaco, assim, um interesse que permeia minha trajetória artística e acadêmica e que está centrado no corpo e em suas possibilidades criativas. Porém, diferente do discurso dominante de alta *performance* do corpo, ou que localiza no corpo um determinado virtuosismo como alimento às práticas criativas, meu interesse me levou por um caminho diverso a partir de práticas e processos passíveis de serem realizados independente de amplas habilidades ou múltiplas técnicas adquiridas e desenvolvidas. Na pesquisa de doutorado eu sigo essa mesma trilha, buscando alargar o caminho.

Organização da Tese

Esta tese está organizada em três capítulos.

No primeiro capítulo, busco discutir algumas concepções atribuídas ao corpo humano, bem como reconhecer aspectos importantes no que diz respeito à construção social da deficiência. Com o intuito de reconhecer algumas perspectivas contemporâneas a respeito do corpo, encontro suporte em abordagens sociológicas, principalmente a partir dos estudos do sociólogo e antropólogo David Le Breton (2009; 2011). As perspectivas são apresentadas de modo a problematizar a questão da presença de pessoas com deficiências nas práticas de artes cênicas. Interessa compreender os significados contemporâneos inscritos no significante corpo, analisando como as abordagens a respeito do corpo, na atualidade, moldam os discursos e práticas não apenas no que tange à inclusão, mas também sobre a acessibilidade atitudinal, que diz respeito às relações estabelecidas entre os sujeitos na sociedade. Como os modos de percepção e significação do corpo interferem na construção social da deficiência? Quais as reverberações de tal construção nas artes cênicas, artes que têm no corpo seu elemento principal?

Também abordo o trabalho de três expoentes da cena contemporânea, buscando observar como se dá a presença da pessoa com deficiência em alguns trabalhos. Lanço um olhar

para como as relações estabelecidas entre pessoas com e sem deficiência influencia as criações, e quais os princípios estéticos decorrentes dos diferentes modos de articulação da presença da pessoa com deficiência em cena. Na continuidade da investigação, examino os dois coletivos artísticos, Cia Gira Dança e Bureau de l'APA. A partir da análise de espetáculos, apresento princípios de organização da composição cênica a partir da interação entre pessoas com e sem deficiência, operando por aproximação, observando similaridades e diferenças. O capítulo caminha em direção à indicação da necessidade de transgredir os padrões relativos ao ver, de modo a uma efetiva participação da pessoa com deficiência enquanto agente criativo no campo das artes cênicas a partir de certa mobilização da leitura acerca do corpo com deficiência, possível a partir de articulações estéticas e poéticas.

No segundo capítulo apresento descrições, reflexões e problematizações a partir da Oficina Teatro Flexível, prática desenvolvida com um grupo de mulheres com e sem deficiência durante os anos de 2017 e 2018. Neste capítulo, são os padrões relativos ao fazer que são tensionados, em uma defesa da necessidade de revisão de modos e métodos, forjando espaços para que a inventividade e a criatividade das pessoas não sejam sufocadas por modelos rígidos a serem seguidos.

Apresento, assim, os princípios norteadores experimentados na busca por uma cena acessível, destacando as práticas e estratégias de criação utilizadas: abordagens somáticas do movimento, com Método Feldenkrais e Contato Improvisação, e os ciclos de criação *Cycles Repère*. A indisciplina favorecendo as inteligências criativas, a amigabilidade, a comunicação, a percepção sensorial, o olhar e a arquitetura do espaço são princípios destacados, tendo as problematizações suporte em exemplos das práticas, depoimentos das participantes e, em se tratando de suporte teórico, encontrando embasamento especialmente em Albright (1997; 2013) e Koppers (2005; 2007; 2011; 2014).

Por fim, no terceiro capítulo, examino minha atuação enquanto facilitadora do processo criativo desenvolvido com o grupo híbrido, analisando as complexas relações de poder implicadas quando do encontro de corpos, repertórios e saberes diversos. Em meio às análises dos modos de operar no processo criativo, construo um pensamento que indica a importância e a necessidade do convívio como elemento central para a transgressão dos preconceitos e do olhar negativo estruturado socialmente sobre a deficiência. As relações de poder encontram suporte em Bourdieu (1989), enquanto Koppers (2007; 2011) auxilia no entendimento das complexas negociações que se fazem presentes na sala de ensaio de um grupo híbrido.

Nessa rede de poderes e saberes, analiso a presença da figura de liderança, e como sua postura e modo de agir são centrais para o movimento de dissolução das hierarquias tradicionalmente presentes em processos criativos, assim como a postura das colaboradoras, as quais têm de tomar para si o processo para que não se estabeleça uma hierarquia vertical fixada rigidamente. As expectativas e os valores em jogo no processo formativo criativo são problematizados ao pensar os desafios relativos à avaliação das práticas, avaliação que, de acordo com os princípios elencados nesse processo, encontra norte na noção de autoridade interna. Para finalizar, a validação do trabalho também é posta em questionamento, de modo a não ignorar os tensionamentos entre as perspectivas artísticas, terapêuticas, reabilitatórias e pedagógicas em um processo desenvolvido em um grupo híbrido. Em uma defesa da diferença, o capítulo assume a necessidade de transgressão dos padrões relativos ao conviver para que se chegue a uma prática efetivamente acessível. Trata-se de evidenciar a necessidade do contato, da relação com o outro, da proximidade de modo a ser possível romper as barreiras impostas pelo desconhecimento e por seu resultado, o preconceito.

Aspectos preliminares

Antes de apresentar o primeiro capítulo, convido a leitora e o leitor a reconhecerem o modelo social e o modelo médico da deficiência, estruturados em torno dos entendimentos que nos levam às construções sociais que guiam nossas leituras sobre a pessoa com deficiência. O próprio termo é problematizado, de modo a estabelecermos um chão em comum que nos guiará na sequência desta tese. Introduzo, com a mesma finalidade, *Disability Studies*, *Disability theatre* e *Disability culture*. Também apresento o estado da arte das pesquisas a respeito do tema investigado, de modo a elucidar o campo em que nos encontramos. Por fim, apresento brevemente os coletivos artísticos Gira Dança e Bureau de l'APA, e a Oficina Teatro Flexível.

Pessoa com deficiência: nomenclaturas e as perspectivas do modelo social e do modelo médico

A presença de pessoas com deficiência na cena contemporânea desperta interesse em um público que talvez ainda seja movido mais pela curiosidade do que pela implicação artística

de tal presença.⁹ Com os projetos de inclusão encontrando espaço nas pautas das políticas públicas, a reflexão sobre o acesso da pessoa com deficiência às artes cênicas também se encontra em um período de evidência. Em nível acadêmico, no entanto, este ainda é um campo instável e em fase de desenvolvimento.

Antes de avançar, julgo oportuno apresentar algumas definições do sentido de deficiência, que auxiliam a esclarecer o tema ao qual nos aproximamos. Ao apontar discursos e práticas da dança com pessoas com e sem deficiência, analisando grupos e coletivos de dança, a pesquisadora, professora e bailarina Carla Vendramin, por exemplo, afirma que

De forma geral, dentro ou fora do mundo da dança, é comum que o entendimento que se tem não vá muito além de pensar que pessoas com deficiência são cadeirantes, surdos e cegos, ou pessoas com síndrome de Down. É preciso entender que existe uma grande diversidade de pessoas com deficiência e que, na dança, essa variedade de corpos também pode criar uma variedade de práticas. (VENDRAMIN, 2013, p. 9)

A fala de Vendramin, tratando especificamente da dança, pode certamente ser ampliada às práticas de teatro. Destaco que as características dos criadores influenciam as obras, assim, me cerco das definições de modo a buscar compreender as especificidades de cada caso, ampliando também as construções muitas vezes limitadas por representações genéricas das pessoas com deficiência.

Uma questão importante ao tratarmos de temas relativos à pessoa com deficiência diz respeito à nomenclatura empregada para designar esse indivíduo. Com sentidos e entendimentos relativos a cada época, a sociedade presenciou uma considerável mudança nas terminologias, o que, muitas vezes, faz com que as pessoas não saibam como se referir à pessoa com deficiência. Em busca de termos “politicamente corretos”, o que se evidencia é um pudor, insegurança e mesmo resistência em utilizar nomenclaturas. Esse desconforto, pautado no desconhecimento, possibilita que ainda seja comum a utilização de termos como incapaz, especial, excepcional, além dos que buscam maquiagem um preconceito ao mesmo tempo em que evidenciam o outro como inferior.

Segundo o Estatuto da Pessoa com Deficiência, instituído com a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência¹⁰, em seu artigo 2º:

Considera-se pessoa com deficiência aquela que tem impedimento de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, o qual, em interação com uma ou mais

⁹O artigo *Outsider Histories, Insider Artists, Cross-Cultural Ensembles* de Petra Kupperts traz no parágrafo inicial: “The current decade is turning out to be one smashing success for disability arts. It is in fashion in the art world right now to focus on work with disabled people, a fashion that goes all the way back to outsider artists and the celebration of the “other” in psychiatric institutions, those madmen who fascinated the surrealists more or less exactly a century ago” (KUPPERS, 2014b, p.33). Sendo uma referência interessante para aprofundar a questão.

¹⁰ Lei nº 13.146, de 6 de Julho de 2015.

barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas.

A Lei tem como base a Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, promulgada no Brasil por meio do Decreto nº 6.949, de 25 de Agosto de 2009. No preâmbulo da Convenção, apresentado junto ao Decreto, há o reconhecimento de que a

deficiência é um conceito em evolução e que a deficiência resulta da interação entre pessoas com deficiência e as barreiras devidas às atitudes e ao ambiente que impedem a plena e efetiva participação dessas pessoas na sociedade em igualdade de oportunidades com as demais pessoas. (BRASIL, 2009, s/p)

A partir dessa definição, é possível perceber uma abordagem diferenciada. Segundo o Relatório Mundial sobre a Deficiência (2012, p. 04), “definir a deficiência como uma interação significa que a ‘deficiência’ não é um atributo da pessoa”. Aponta-se assim às barreiras físicas e sociais como fatores determinantes. Nesse sentido, os últimos anos têm visto uma transição de perspectivas em relação à deficiência. Quando o ambiente é evidenciado como impedimento, há a referência ao modelo social da deficiência. Em oposição a este modelo, a abordagem que evidencia a falha e o problema a ser corrigido através de intervenção médica é justamente o modelo médico de deficiência.

Historicamente, a deficiência era vista como um impedimento mental ou físico, passível de ser tratado e “resolvido” por meio da ajuda de especialistas, possibilitando que a pessoa se adaptasse à forma como a sociedade se organizava. A consequência era uma concepção assistencialista, que pouco valorizava a autonomia, a dignidade e a garantia de direitos dos sujeitos. Mas, aos poucos, esse paradigma foi cedendo espaço para uma concepção que via na exclusão algo gerado pela própria organização social atual, repleta de barreiras físicas e culturais.

Era o começo da transição rumo a uma concepção que encara a deficiência como mais uma característica humana, não como fator que impede cidadãos de terem igualdade de condições e oportunidades diante de qualquer outra pessoa.

A nova concepção passou a demandar mudanças drásticas na forma como o Estado interagiu com a questão; as ações das entidades assistencialistas também tiveram que ser reavaliadas; e as próprias pessoas com deficiência puderam se empoderar e começaram a participar dos debates na esfera pública. Passou-se a se exigir que os ambientes, as formas de comunicação e de transporte fossem transformados para garantir a acessibilidade de todos. Em suma, a meta agora não era mudar o indivíduo com deficiência e, sim, transformar a sociedade para que esse indivíduo tivesse seus direitos garantidos e suas oportunidades, equiparadas aos demais. (DEFICIÊNCIA, 2014, p. 18/19)

Na sociedade brasileira, a imagem da pessoa com deficiência como incapaz ainda é predominante. É a dominância do modelo médico de deficiência, ou seja, aquele que justamente aponta à falta, a incapacidade do sujeito que requer um ato de correção em busca da normalidade: a intervenção médica. Petra Kupperts¹¹ aponta que o

¹¹ Performer, ativista da deficiência, pesquisadora no campo dos *Disability Studies* e professora do Departamento de Artes Contemporâneas, Manchester Metropolitan University.

modelo médico de deficiência ainda é dominante em várias áreas da vida social: ele descreve a deficiência como alojada dentro de uma pessoa. Na visão médica, a pessoa com deficiência é incapacitada pela sua condição física e intelectual específica. Esta condição é o foco do trabalho de médicos cientistas. A área dos estudos sobre a deficiência, no modelo médico, implica o conhecimento de cirurgia e outras formas de intervenção médica. (KUPPERS, 2014a, s/p)

Porém, diferente do modelo médico e apontando a uma mudança na base dos modos de representação sobre a pessoa com deficiência, o modelo social da deficiência inverte o lado que deve ser corrigido: aqui, é o ambiente que deve ser transformado.

Se o modelo médico localiza a deficiência na pessoa com deficiência e na sua aberração específica, o modelo social da deficiência altera radicalmente a mentalidade, os pontos de referência para o conhecimento. No modelo social, a deficiência é aparente na interação entre a pessoa com deficiência e o ambiente social. Uma pessoa apresenta uma deficiência como braços curtos, cegueira ou inabilidade de ler. É apenas quando essa forma particular de corporeificação encontra uma sociedade na qual braços longos, comunicação visual e palavra escrita são favorecidas, que a incapacidade se torna uma deficiência. [...] As barreiras da arquitetura inacessível, as barreiras de atitude moldadas historicamente para pessoas com deficiência e a discriminação institucional resultante são agora os fatores incapacitantes e não o corpo individual de uma pessoa. Dentro destes termos, a deficiência se torna uma questão social e ambiental e não médica. (KUPPERS, 2014a, s/p)

O Relatório Mundial sobre a Deficiência, documento que se apresenta como um auxiliar nas implementações da Convenção das Nações Unidas sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência¹², se posiciona de modo a não se afiliar a um dos modelos, mas buscar uma abordagem que se pretende atravessada pelos aspectos referentes a ambos os modelos.

O modelo médico e o modelo social costumam ser apresentados como separados, mas a deficiência não deve ser vista como algo puramente médico nem como algo puramente social: pessoas com deficiência frequentemente podem apresentar problemas decorrentes de seu estado físico. É necessário fazer uma abordagem mais equilibrada que dê o devido peso aos diferentes aspectos da deficiência. (RELATÓRIO MUNDIAL SOBRE A DEFICIÊNCIA, 2012, p. 04)

Tal posicionamento parece explicar-se na sequência do documento, que aponta a adoção da Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde (CIF). A CIF constitui o quadro de referência da Organização Mundial de Saúde (OMS) para descrever e mensurar a saúde e a deficiência. A CIF resulta da revisão da Classificação Internacional de Deficiências, Incapacidades e Desvantagens (ICIDH), versão de 1980 criticada por sua vinculação ao modelo médico de deficiência.

A CIF, adotada como modelo conceitual para este relatório mundial sobre a deficiência, compreende funcionalidade e deficiência como uma interação dinâmica entre problemas de saúde e fatores contextuais, tanto pessoais quanto ambientais.

¹² Apresentada no relatório sob a sigla CDPD.

[...]

A CIF enfatiza os fatores ambientais para a criação de deficiências, o que é a principal diferença entre essa nova classificação e a Classificação Internacional de Deficiências, Incapacidades e Desvantagens (ICIDH) anterior. Na CIF, os problemas de funcionalidade humana são categorizados em três áreas interconectadas:

- alterações das estruturas e funções corporais significa problemas de funções corporais ou alterações de estruturas do corpo, como por exemplo, paralisia ou cegueira;
- limitações são dificuldades para executar certas atividades, por exemplo, caminhar ou comer;
- restrições à participação em certas atividades são problemas que envolvem qualquer aspecto da vida, por exemplo, enfrentar discriminação no emprego ou nos transportes. (RELATÓRIO MUNDIAL SOBRE A DEFICIÊNCIA, 2012, p.04/05)

A partir desta abordagem, não há mais a distinção entre as deficiências, a “CIF adota uma linguagem neutra e não distingue entre o tipo e a causa da deficiência, por exemplo, entre saúde ‘física’ e ‘mental’” (RELATÓRIO MUNDIAL SOBRE A DEFICIÊNCIA, 2012, p. 05). Dessa forma, não encontraremos no documento referência à deficiência visual, deficiência física etc., mas sim pessoa cega, usuário de cadeira de rodas, etc. O documento apresenta assim uma abordagem no sentido de compreender a deficiência de modo mais abrangente, levando em consideração todos seus aspectos bem como fatores contextuais. Com isso, há uma preocupação em não generalizar necessidades e possibilidades, mas sim compreender as diferentes experiências e especificidades de cada indivíduo. Cabe ressaltar o caráter amplo do documento, enquanto material a auxiliar países com características geográfica, cultural, financeira e de desenvolvimento bastante diversas. No Estatuto brasileiro – Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência – encontramos referência à natureza física, sensorial, intelectual e mental da deficiência (BRASIL, 2009).

Os modos de nomear e classificar parecem ainda ser assunto não bem resolvido. No anexo 5 da CIF, encontramos referência a essa preocupação:

A OMS reconhece, em particular, que os termos utilizados na classificação podem, apesar de todos esforços, estigmatizar e rotular.

[...]

No entanto, ainda permanece a difícil questão de qual a melhor maneira de se fazer a referência aos indivíduos que enfrentam algum grau de limitação ou restrição funcional. (ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE, 2004, p. 215)

Na sequência, o documento enfatiza sua especificidade enquanto classificação:

é importante destacar que a CIF não é, de forma alguma, uma classificação de pessoas. Ela é uma classificação das características de saúde das pessoas dentro do contexto das situações individuais de vida e dos impactos ambientais. A interação das características de saúde com os factores contextuais é que produz a incapacidade. Assim, os indivíduos não devem ser reduzidos ou caracterizados apenas em termos das suas deficiências, limitações da actividade, ou restrições na participação. (ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE, 2004, p. 215)

Ainda, o documento assume buscar uma abordagem neutra de modo a evitar conotações inadequadas, e parece fortemente inclinado a distanciar-se de qualquer possibilidade de ligação a termos e atributos de conotação negativa. De todo modo, as complicações advindas de muitos anos de negligência da sociedade como um todo à questão da deficiência está presente e assumida no documento, como quando é exposto que o “problema não é apenas uma questão de linguagem, mas também, e principalmente, uma questão das atitudes dos outros indivíduos e da sociedade em relação à incapacidade” (ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE, 2004, p. 216).

Com as modificações de nomenclatura de acordo com cada época e no avançar dos entendimentos a respeito das deficiências, bem como a crescente participação de pessoas com deficiência nos debates, reflexões e pesquisas envolvidos no desenvolvimento dos documentos-guias sobre a deficiência, nota-se a busca pela construção de uma sociedade com direitos de participação igualitários. Contudo, as alterações na terminologia provocam uma necessidade de maior atenção por parte dos pesquisadores e interessados na área, tendo em vista que de acordo com o contexto dos trabalhos realizados, e assim a terminologia vigente na determinada época, encontraremos diferentes nomenclaturas, muitas das quais podem ser vistas como depreciativas atualmente.

Para além das terminologias, é o entendimento a respeito das deficiências que deve ser continuamente ampliado. Nesse sentido, o modelo social de deficiência é uma possibilidade de tratarmos a deficiência não apenas vinculada à área médica, mas em busca de um entendimento global da deficiência enquanto questão social. Nesse entendimento, as barreiras às pessoas com deficiência são da ordem da arquitetura espacial não acessível, assim como da ordem das atitudes discriminatórias cultivadas a partir da falta de conhecimento a respeito das pessoas com deficiências e suas experiências, da falta de investigação sobre metodologias. Alia-se a isso a necessidade de questionamento sobre o que significa a inclusão de modo geral na sociedade, e especificamente para este estudo, nas artes cênicas.

Disability Studies

No livro *Stage Turns: canadian disability theatre*, a autora Kirsty Johnston destaca a dificuldade de definir *disability theatre*¹³ fixando categorias rígidas no campo da prática.

¹³ No momento, opto por apresentar alguns termos em inglês por não considerar possível uma tradução que dê conta da especificidade do campo a que os mesmos se referem, sendo que termos similares em português ainda não foram encontrados nas teorias disponíveis. *Disability Studies* é termo que já está sendo utilizado em sua versão traduzida, sendo encontradas duas traduções: Estudos sobre Deficiência e Estudos da Deficiência.

“Tenho medo de definir *disability theatre* como uma prática ou estética fixa, especialmente porque muitos artistas cujas obras eu analiso estão interessados precisamente em perturbar conceitos dados de deficiência, habilidade, teatro e arte”¹⁴ (JOHNSTON, 2012, p. 04, trad. nossa).

A autora aborda a distinção entre *disability artists* e a categoria ampla de *artists with disabilities* [artistas com deficiência] (JOHNSTON, 2012, p. 05). No campo da *Disability Art* os artistas estariam propondo uma perspectiva de ativismo, desmontando estereótipos e desafiando estigmas. De toda forma, a autora destaca que as definições não são claras para todos. Há também complicações no uso dos termos quando de distinção com a cultura surda (*Deaf culture*), com a arte e identidades da comunidade surda. Enquanto alguns surdos e deficientes auditivos estão conectados com a *disability art* e seus movimentos culturais, outros defendem que a cultura surda tem uma história específica, além da língua e formas culturais distintas, sem contar que as pessoas engajadas com a cultura surda não reconhecem a surdez enquanto uma deficiência (JOHNSTON, 2012).

No campo da surdez, vale destacar que há uma diferenciação entre surdos e pessoas com deficiência auditiva. Pertencendo à comunidade e cultura surda, os sujeitos são chamados de surdos, evidenciando assim um princípio da sua cultura, que não considera a surdez enquanto uma deficiência. Com língua própria – no Brasil, a LIBRAS – os surdos preferem não ser nomeados como pessoas com deficiência, pois não se reconhecem como tal.

A questão das nomenclaturas permite observar as especificidades de cada caso, e as particularidades das práticas dos grupos, que envolvem questões éticas, estéticas, políticas. O que cada grupo escolhe privilegiar? O que se pretende colocar em cena perpassa todo o grupo de artistas reunidos na criação de eventos cênicos.

De modo específico, o presente estudo está interessado na busca por uma prática cênica inclusiva na qual os sujeitos sejam efetivamente criadores, com a possibilidade de colocarem em cena seus interesses artísticos. Assim, a perspectiva de cena que abordo (na reflexão e na prática) não é aquela da reivindicação e do ativismo, na qual a inclusão é apresentada principalmente a partir da temática. Antes, busco uma cena que se proponha de amplo acesso por ser aberta a todos os interessados nas artes cênicas. Meu interesse se fortalece justamente no questionamento sobre como desenvolver práticas cênicas em que os criadores, agentes

¹⁴ “I am wary of defining disability theatre as a fixed practice or aesthetic, especially as many artists whose works I explore are interested precisely in troubling received concepts of disability, ability, theatre and art”.

efetivos do processo criativo, possam explorar seus interesses artísticos sem a necessidade de filiação a uma temática específica.

Cabe destacar, no entanto, a importância de cada coletivo determinar suas próprias nomenclaturas e temáticas, dado que a criação reverbera as necessidades, interesses, intenções e desejos que movem cada artista, com e sem deficiência. Por exemplo, podemos citar as referências artísticas trazidas para este estudo. Tanto a Cia Gira Dança quanto o Bureau de l'APA não trazem em suas definições a palavra deficiência. A Gira Dança descreve seu coletivo como interessado na criação a partir de e entre corpos diversos, sem, contudo, destacar a deficiência. Já no desenvolvimento da Oficina Teatro Flexível, a participante com deficiência informou que só se inscreveu na oficina por conta da presença da indicação “para pessoas com e sem deficiência” na divulgação. Segundo ela, foi a palavra pessoa com deficiência que a informou sobre aquela prática ser “para ela”. “Eu sabia que ali iam estar me esperando, não ia ser um susto quando eu chegasse, das pessoas não saberem o que fazer” (Participante C, depoimento).

No campo da pesquisa acadêmica, no entanto, me parece importante que se destaque as práticas realizadas por artistas com deficiência, não no sentido de demarcar o artista em um local isolado dentro do campo das artes cênicas, mas possibilitando a reunião de pesquisas, legitimando um campo de estudos que promova outras leituras sobre a cena contemporânea. Sem assumir a nomenclatura artista com deficiência, muitas pesquisas tornam-se difíceis de serem encontradas quando do trabalho sobre este tema, dificultando o acesso a dados e análises já realizados por pesquisadores. Esse ponto pode também levar à reflexão sobre o aspecto da mudança ao abordarmos a questão da pessoa com deficiência. Acredito que a mudança deva ocorrer no sentido das atitudes frente aos sujeitos, com transformações atitudinais. Em relação aos grupos, certamente cada coletivo deve escolher como nomear sua prática, a partir de seus interesses e contextos de origem.

É necessário também refletir sobre como o modo de nomear as práticas informa sobre as atividades e propostas desenvolvidas, bem como delimita um campo de ação a partir dos interesses dos envolvidos. Os objetivos dos grupos artísticos formados por pessoas com e sem deficiência podem ser variados, porém não há possibilidade de tais propostas não se envolverem com questões que dizem respeito ao aspecto social da deficiência. Mesmo que o coletivo não esteja interessado em problematizações acerca do tema deficiência, por exemplo, a própria explicação sobre as práticas e seus agentes implicará a tomada de uma postura, destacando aspectos éticos e políticos.

A Profa. Carla Vendramin, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, nomeia sua proposta atual, desenvolvida com um grupo formado por pessoas com e sem deficiência, enquanto “grupo de habilidades mistas”. Tal modo de nomear, segundo Vendramin, nasce a partir da compreensão do modelo social de deficiência. Porém, a artista, professora e pesquisadora reconhece as constantes mudanças de terminologias, e já utilizou outras nomenclaturas: dança integrada, prática de dança acessível, dança com pessoas com e sem deficiência, entre outras, indicando a condição processual não só das práticas, mas também dos modos de nomeá-las (VENDRAMIN; VELHO; FERRAZ, 2016).

Contudo, é importante destacar como os modos de nomear estão envolvidos na construção de identidades. Nesse sentido, há outros dois conceitos importantes: representação e diferença. A representação está relacionada a como são nomeados, descritos e caracterizados os sujeitos. Assim, a representação está envolvida na fabricação do sujeito (BONIN; RIPOLL; AGUIAR, 2015) e os modos de descrevê-los os moldam e posicionam dentro de uma estrutura na sociedade. Segundo Bonin, Ripoll e Aguiar (2015, p. 64):

a atenção às palavras utilizadas para nomear, caracterizar, explicar, posicionar os indígenas dá conta da premissa do campo dos Estudos Culturais de que a linguagem não é um meio transparente, não apenas relata e, sim, constitui os fatos, objetos, sujeitos de que se fala.

Apesar da temática específica, neste caso a indígena, as autoras apontam à construção do outro por meio da linguagem, fator que pode ser estendido a demais grupos. Assim, procede-se a caracterização do outro a partir de diferenças: marcas que grupos têm enquanto outros não. As marcas são destacadas e nomeadas, e o processo de nomear leva à determinação, a partir de um ponto de vista, sobre como são – ou como devem ser – os “outros”.

Além de serem interdependentes, identidade e diferença partilham uma importante característica: elas são o resultado de atos de criação linguística. Dizer que são o resultado de atos de criação significa dizer que não são "elementos" da natureza, que não são essências, que não são coisas que estejam simplesmente aí, à espera de serem reveladas ou descobertas, respeitadas ou toleradas. A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais. (SILVA, 2000, s/p)

Destaca-se, então, no campo das artes cênicas, como o artista contribui para a transformação das construções sociais da deficiência. Os estigmas e os preconceitos moldam as percepções dos sujeitos sobre si mesmos e seu meio social. O artista com deficiência, nesse caso, opera um importante papel ao tensionar essas construções. Conforme destaca a acadêmica e ativista do campo da deficiência, Catherine Frazee, “no Canadá, Estados Unidos e ao redor

do mundo, artistas com deficiência estão contribuindo para um dos mais radicais e efetivos aspectos da *disability culture* – desafiando noções convencionais de beleza, forma e movimento”¹⁵ (FRAZEE apud JOHNSTON, 2012, p. 10, trad. nossa).

Reconhecendo a amplitude do campo, Johnston (2012, p. 06) destaca que o *disability theatre* no Canadá pode ser melhor entendido como um projeto intercultural, no qual “artistas de uma variedade de *disability cultures* contribuem para uma *disability culture* polivalente”¹⁶ (JOHNSTON, 2012, p. 06, trad. nossa). A emergência dos *Disability studies* (Estudos sobre Deficiência)¹⁷ como um campo erudito interdisciplinar se dá na metade dos anos 80, convidando acadêmicos e sociedade a pensar a deficiência não como uma patologia médica individual e isolada, mas como uma chave definido uma categoria social. É o pensamento do modelo social da deficiência. Neste paradigma a deficiência é distinguida do aspecto de dano, ausência ou incapacidade. O modelo social da deficiência enfatiza o sistema social incapacitante que impede a total inclusão de pessoas com deficiência. As mudanças econômicas, religiosas, culturais também são fatores determinantes das transformações desses sistemas sociais. Johnston destaca que os estudiosos do campo dos *Disability studies* se opõem fundamentalmente ao tradicional modelo médico da deficiência.

Há uma gama de diferenças que envolvem as deficiências, e que levam a compreender as culturas envolvidas quando se reflete sobre as pessoas com deficiência a partir do modelo social. Isso significa reconhecer as diferenças que pautam as experiências das pessoas com deficiência e que estão relacionadas a diferenças étnicas, de gênero, de sexualidade, assim como da própria natureza da deficiência – física, mental, intelectual, sensorial; sua visibilidade ou invisibilidade (por exemplo, o sujeito surdo só se torna visível quando a situação envolve comunicação; diferindo do usuário de cadeira de rodas, por exemplo, com a visibilidade de sua condição física). Aqui também se abre a oportunidade de refletir sobre as especificidades, fronteiras e limites, bem como as construções de identidades que diferem de acordo com cada situação específica.

O campo conectando deficiência, teatro e *performance studies* emerge na década de 1990, partindo de um posicionamento que entende que a deficiência, como posição identitária, é performada, assim como identidades relacionadas a binários como gênero e raça

¹⁵ “In Canada, the United States and around the world, artists and performers with disabilities are contributing to one of the most radical and effective aspects of disability culture - challenging conventional notions of beauty, form and motion”.

¹⁶ “Artists from a range of disability cultures contribute to a polyvalent disability culture”.

¹⁷ Campo que se aproxima da deficiência a partir de uma perspectiva interdisciplinar, abordando especialmente a deficiência enquanto construção social, investigando fatores sociais, políticos, culturais e econômicos que definem deficiência. (SDS – Society for Disability Studies. Disponível em <<<https://www.disstudies.org/>>>)

(JOHNSTON, 2012). Assim, segundo a autora, as ferramentas analíticas e métodos dos estudos da *performance* poderiam ser empregados para compreender como a deficiência é performada no cotidiano e, mais especificamente em alguns contextos como no teatro, na dança, na fotografia e na televisão. “Estudiosos de *performance* e deficiência também investigaram como vários performers com deficiência confrontaram estereótipos de deficiência para inovar artisticamente”¹⁸ (JOHNSTON, 2012, p. 12, trad. nossa).

Johnston ainda destaca as especificidades do teatro justificando assim seu interesse em tratar especificamente desse campo:

O teatro é uma forma de arte particularmente rica para estudar por causa de sua capacidade de gerar fóruns focalizados, conviviais e às vezes inspiradores, nos quais os corpos se reúnem para realizar e receber expressões artísticas enraizadas na experiência da deficiência. Em tais contextos, as oportunidades para que os corpos "respondam" dilata-se e torna-se difícil rejeitar a materialidade de qualquer corpo em respostas estéticas ou discussões. Estas características são algumas das mais generativas para desafiar estética e estereótipos tradicionais.¹⁹ (JOHNSTON, 2012, p. 12-3, tradução nossa)

Segundo Johnston, o *disability theatre* originou-se na Europa e Estados Unidos na década de 1980, se tornando um grande campo internacional, com companhias e artistas inovadores. A autora coloca seu enfoque especificamente nos contextos de Estados Unidos e Reino Unido, e do próprio Canadá e seus esforços para a ampliação do campo dos artistas com deficiência. O estudo preciso de Johnston desenvolve uma análise comparativa do *disability theatre* no Canadá, buscando compreender as origens e o crescimento do campo no país, assim como as escolhas estéticas, os desafios do movimento e as múltiplas escalas nas quais o *disability theatre* opera. O estudo, desse modo, permite reconhecer a pluralidade de práticas possíveis no contexto das artes cênicas em grupos formados por pessoas com e sem

¹⁸ “Disability and performance scholars have also investigated how various disabled performances have confronted stereotypes of disability to innovate artistically.”

¹⁹ “Theatre is a particularly rich art form for study because of its capacity to generate focused, convivial, and sometimes inspirational forums in which bodies gather to perform and receive artistic expressions rooted in disability experience. In such settings, opportunities for bodies to "talk back" abound and it becomes difficult to disavow any particular body's materiality in aesthetic responses or discussions. These features are some of the most generative for challenging traditional aesthetics and stereotypes.”

deficiência. Friendly Spike²⁰, Workman Arts²¹, Stage Left Productions²², Inside Out²³ e MoMo Mixed Ability Dance Theatre²⁴ são algumas das companhias que compõem o estudo de Johnston.

De modo a reconhecer o campo das investigações realizadas no Brasil, apresento nos tópicos a seguir um panorama das pesquisas já desenvolvidas na área. Destaco que a investigação dos estudos realizados no âmbito acadêmico restringiu-se a dissertações e teses. Dessa forma, cabe ressaltar alguns trabalhos identificados que não se enquadram nessa esfera de pesquisa. Um desses exemplos diz respeito à pesquisa coordenada pela Profa. Carla Vendramin, anteriormente citada, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O grupo Diversos Corpos Dançantes (DCD) integra um Projeto de Extensão do Curso de Licenciatura em Dança da universidade, iniciando suas atividades a partir do ano de 2014. No projeto coordenado por Vendramin, “trabalha-se com improvisação em dança e composição coreográfica, desenvolvendo uma poética da integração entre diversos corpos, seus movimentos e experiências” (VENDRAMIN; VELHO; FERRAZ, 2016, p. 04). Participam do grupo pessoas com e sem deficiências, com ou sem experiência prévia em dança, além de acadêmicos do Curso de Licenciatura em Dança. Além de workshops nos quais se investiga estratégias pedagógicas e artísticas, o grupo investe na criação de espetáculos com participação em eventos variados, ocupando desde as ruas até edifícios teatrais tradicionais e consagrados.

²⁰ (Toronto/Canadá) Companhia formada em 1989, contando com amadores e profissionais, pessoas com deficiência mental (pacientes psiquiátricos). A companhia desenvolve workshops e espetáculos, e esteve interessada em processos que dissolvessem as distinções entre profissionais e amadores.

²¹ (Toronto/Canadá) Companhia fundada em 1987, conta com artistas profissionais e amadores, conectada com profissionais do teatro e grupos de atividades da deficiência. Esteve focada em promover uma orientação profissional em treinamento de teatro e oportunidades de performance a membros que talvez não estivessem aptos a desenvolver seus talentos através de programas de treinamento profissional padrão.

²² (Calgary/Canadá) Companhia engajada e inspirada no Teatro do Oprimido de Augusto Boal. Foram reconhecidos, por Boal, em 2005 como Centro de Teatro do Oprimido (um dos diversos espalhados pelo mundo). Uma das características é que a companhia sentiu necessidade de resistir ao modelo beneficente.

²³ (Calgary/Canadá) Companhia nascida em um programa de Estudos em Reabilitação da Universidade de Calgary (início dos anos 90). Trabalho de 1991 envolvia pessoas com e sem deficiência. Em 1996 o grupo se separa da Universidade, formando uma corporação independente dedicada a prover treinamento e oportunidades de performance para pessoas com deficiência. A prática de *Disability theatre* da companhia integra uma abordagem na qual pessoas com e sem deficiência produzem trabalhos juntas, utilizando a temática da deficiência através do humor.

²⁴ (Calgary/Canadá) Companhia fundada em 2003. Uma das fundadoras da companhia fez parte da Inside Out. A companhia começou com a oferta de um workshop aberto de Contato Improvisação. Uma das fundadoras explica a escolha de nomear o grupo como habilidades mistas e não teatro integrado pois ela “sentia que era uma linguagem menos confusa e representava mais precisamente os objetivos e processos da companhia” (JOHNSTON, 2012, p. 34). A companhia busca colocar juntos artistas profissionais e prováveis artistas com ou sem deficiência.

Revisão e contextualização da produção acadêmica a respeito da participação da pessoa com deficiência nas artes cênicas

Com o interesse em identificar os principais enfoques e problematizações destacados pelas pesquisas acadêmicas já realizadas no país acerca do tema Artes Cênicas e pessoa com deficiência, no ano de 2015 realizei um levantamento dos trabalhos desenvolvidos no nível de pós-graduação em território nacional. Busquei, então, evidenciar os aspectos privilegiados em tais produções, sua natureza, abordagens, objetivos e principais questões de pesquisa. Dessa forma, acredito contribuir para o reconhecimento do estado da arte das pesquisas brasileiras a respeito da relação entre pessoa com deficiência e as artes cênicas, em especial o Teatro e a Dança. De modo a ampliar o horizonte do campo de pesquisa, apresento também aqui elementos de alguns trabalhos científicos realizados em centros estrangeiros.

A investigação de trabalhos realizados no território nacional deu-se a partir de três plataformas de divulgação de produções acadêmicas, são elas: Banco de Teses da CAPES²⁵, Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT)²⁶ e Portal de Periódicos da CAPES²⁷.

Os descritores utilizados nas buscas, sempre em duplas de palavras, foram: Teatro, Deficiência; Artes Cênicas, Deficiência; Dança, Deficiência; Teatro, Surdez; Artes Cênicas, Surdez; Dança, Surdez; Artes Cênicas, Cegos; Teatro, Cegos; Dança, Cegos.

A respeito da escolha dos descritores, destaco o interesse na possibilidade de abranger o maior número de pesquisas dentro do tema proposto, em um estudo possível de ser realizado com os recursos disponíveis (no que tange aos materiais mas também aos indivíduos). Destaco que, do ponto de vista jurídico, da legislação atual, a nomenclatura utilizada, conforme amplamente problematizado anteriormente, é pessoa com deficiência, terminologia que sozinha não dá conta das especificidades do amplo contexto dos sujeitos em questão. Assim, os descritores foram determinados de modo a facilitar o acesso aos trabalhos realizados, buscando englobar as possíveis e diversas nomenclaturas utilizadas no desenvolvimento das pesquisas.

Tendo em vista o recorte da pesquisa, interessada em produções relativas a contextos cênicos, detive a busca em trabalhos desenvolvidos junto a Programas de Pós-graduação em Artes Cênicas, Artes e Dança. Assim, foram encontrados **quinze** trabalhos publicados nas plataformas mencionadas. Ressalto que durante a investigação, realizada no segundo semestre

²⁵ <http://bancodeteses.capes.gov.br>

²⁶ <http://bdttd.ibict.br>

²⁷ <http://www.periodicos.capes.gov.br>

de 2015, o Banco de Teses da CAPES disponibilizava apenas os trabalhos publicados nos anos de 2011 e 2012.

Na investigação relativa a trabalhos internacionais, a busca resultou **dezessete** trabalhos. A peculiaridade da pesquisa sobre trabalhos internacionais é a especificidade da abordagem daqueles estudos que se aproximassem do caráter investigativo relativo a práticas cênicas realizadas por pessoas com deficiência. Justifica-se esta escolha pelo fato de obter um número elevado nos resultados, o que impossibilitaria o acesso aos resumos de todos os trabalhos. Restringi assim a busca, não aprofundando a investigação em trabalhos com abordagens acerca, por exemplo, da pessoa com deficiência enquanto espectador, ou da acessibilidade a prédios teatrais etc. Assim, o que apresento nesse sentido é um panorama mais geral acerca de práticas cênicas com pessoas com deficiência. Mantendo o recorte em busca de teses e dissertações, centrei a pesquisa na plataforma Portal de Periódicos da CAPES.

De modo a ampliar os resultados, realizei também pesquisas em bases de dados internacionais específicas, a partir das bases apontadas pelo repositório internacional de teses e dissertações *Networked Digital Library of Theses and Dissertation – ND LTD*²⁸, que reúne de forma automática os repositórios de teses e dissertações de diversos países do mundo²⁹. A escolha por este modo de realizar as buscas deu-se após a constatação de que a pesquisa geral nesta base de dados internacional apontava um número muito grande de resultados, impossibilitando a continuação da pesquisa. Além da quantidade, os resultados apresentavam materiais de áreas diversas e muitas vezes afastados da área de interesse do trabalho.

As pesquisas desenvolvidas em território nacional

A partir do contato com o material disponibilizado nas bases de dados, analisei os resumos dos trabalhos de modo a visualizar e determinar os aspectos privilegiados em cada pesquisa. O estudo buscou determinar a temática das pesquisas, bem como a finalidade de cada investigação. Por meio de análise, identifiquei as investigações desenvolvidas em território nacional em quatro categorias principais, organizadas em *práticas de formação, práticas de experimentação, práticas de criação e análise de grupos*. No conjunto de pesquisas, porém, certas investigações não se enquadram nestas categorias. Dentre essas pesquisas, destaca-se um estudo voltado à análise de documentos oficiais acerca da relação deficiência e arte, uma

²⁸ <http://www.ndltd.org>

²⁹ É pertinente esclarecer que a base de dados apresenta os trabalhos de países que possuam estrutura de comunicação de dados compatível com o padrão utilizado pela base de dados em questão.

centrada no desenvolvimento de uma proposta de audiodescrição – com a criação de um roteiro para uma obra de dança – e uma com interesse nas percepções e significações da prática para pessoas com deficiência que vivenciam dança.

Os estudos nacionais somam 15 e no que se refere às especificidades institucionais e caráter das pesquisas desenvolvidas, identifiquei 13 dissertações de mestrado e 2 teses de doutorado. Apenas um dos trabalhos, uma das teses de doutorado, não está disponibilizada na íntegra, estando disponível apenas o acesso ao resumo do estudo. Os estudos foram realizados entre os anos de 1997 e 2014, sendo que cinco trabalhos foram desenvolvidos junto à Universidade Federal da Bahia (UFBA), três junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e dois junto ao Programa de Pós-Graduação em Dança; um trabalho foi desenvolvido junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); dois trabalhos advêm do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); outros dois do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília (UnB); três trabalhos foram desenvolvidos junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); um trabalho foi desenvolvido junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e, por fim, um trabalho desenvolvido junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Há um maior número de pesquisas realizadas junto à Universidade Federal da Bahia, sendo que as regiões nordeste e sudeste abrigam o mesmo número de estudos, contabilizando doze pesquisas e concentrando assim grande parte das investigações. Contudo, os trabalhos foram desenvolvidos em sete universidades, o que aponta o interesse pelo tema e a possibilidade de uma variedade de aspectos privilegiados a partir de diferentes linhas de pesquisa das instituições de ensino e dos contextos de cada local de origem dos estudos.

O exame dos resumos permitiu organizar as pesquisas nas categorias já citadas. No contexto da categoria *práticas de formação* encontram-se estudos com foco no ensino/aprendizagem de práticas e técnicas, bem como estudos a respeito de modos de desenvolvimento de práticas cênicas e sua sistematização, propondo a formação dos participantes em determinada prática corporal e/ou técnica de dança ou teatro, desenvolvendo certa autonomia do sujeito em relação ao facilitador da prática. Uma das pesquisas estudou a sistematização de uma proposta pedagógica de palhaço para adultos com deficiência intelectual (CZÉKUS FLÓREZ, 2012). Outro estudo buscou formular uma proposta metodológica de

preparo corporal para dançarinos com deficiência física, a partir de experimentações laboratoriais da integração somática dos Bartenieff Fundamentals (SILVEIRA, 2009).

Já a categoria *práticas de experimentação* trata de propostas que buscaram experienciar práticas e procedimentos, interessadas na experiência específica, em estrita dependência do facilitador das propostas e da pesquisa em questão. Nestes estudos, ganharam destaque as percepções dos indivíduos participantes, seus modos de significar as práticas bem como a experiência enquanto criadores, privilegiando aspectos individuais e de autodesenvolvimento com interesse nas reverberações das práticas nos sujeitos praticantes. Um dos estudos buscou investigar de que maneira a dança circular contribui para a ampliação do movimento de pessoas com deficiência visual (ROMÃO, 2011), com interesse nas reverberações da prática sobre o sujeito – percepções de si no mundo e relações eu/outro. Outro estudo desta categoria trata da pesquisa em artes cênicas que se caracteriza como *improvisação física e experimental*, transitando por vivências e fontes heterogêneas, como as oficinas com crianças, adolescentes com deficiência visual, usuários do sistema de saúde mental e aquelas que se deram nos espaços de formação teatral, com atores e bailarinos (GARROCHO, 2007, grifos do autor).

As *práticas de criação* compreendem trabalhos que visavam práticas criativas ou criações artísticas compartilhadas com público, pensando as produções em suas poéticas e estéticas. Uma das pesquisas propôs o desenvolvimento do Projeto Vendo Vozes: oficina de teatro para surdos e ouvintes, buscando investigar o processo da inclusão dos atores surdos, enquanto sujeitos culturais, no teatro (FREITAS, 2014). Outra pesquisa desta mesma categoria abordou processos criativos em teatro-dança realizados pelo Projeto PÉS, o qual busca a provocação e a criação do movimento estético-expressivo para/por pessoas com quaisquer deficiências (TURSI, 2014).

Por fim, a categoria *análise de grupos* faz referência aos estudos que acompanharam trajetórias, práticas, procedimentos de um ou mais grupos, algumas vezes tratando-se de estudos comparativos. Uma das pesquisas buscou analisar comparativamente o fazer em dança com pessoas com deficiência visual em dois grupos de dança, compreendendo princípios metodológicos e parâmetros estéticos (ALMEIDA, 2012). Outro estudo constitui uma investigação acerca do corpo deficiente na cena contemporânea, com base na experiência junto com a Roda Viva Cia. de Dança (TEIXEIRA, 2010).

Dos **quinze** registros de pesquisas encontrados, **doze** foram organizados nas categorias principais, sendo **três** no âmbito de *práticas de formação*, **quatro** no âmbito de *práticas de experimentação*, **dois** no âmbito de *práticas de criação* e **três** no âmbito de *análise de grupos*,

há ainda **três** trabalhos que não se enquadraram nestas categorias. Faz-se importante esclarecer que há estudos em que mais de uma categoria poderia ser visualizada. Porém, com a investigação centrada apenas sobre os resumos dos trabalhos encontrados, e buscando evidenciar determinados aspectos na busca pela compreensão das pesquisas já desenvolvidas sobre o tema, destaquei os elementos mais expressivos ou que pareciam apresentar maior relevância.

Os trabalhos que abordam o campo da dança são encontrados em maior número, sendo que há pesquisas desenvolvidas acerca de quaisquer deficiências ou sem distinguir entre os tipos ou ordens de deficiência, outras trabalham com pessoas com deficiência mental, intelectual, física e auditiva/surdez (de ordem sensorial), sendo que há um maior número de trabalhos abordando a deficiência visual (de ordem sensorial). Esse dado leva a refletir sobre um aspecto específico: a acessibilidade. A acessibilidade não se restringe apenas à livre circulação ou à questão arquitetônica, mas também a questões como a “comunicacional, metodológica, instrumental, programática e atitudinal” (VENDRAMIN, 2013, p. 2).

Os trabalhos foram desenvolvidos em espaços diversos, dentre os quais instituições de educação especial ou reabilitação e associações; e em espaços de formação (informal e formal) teatral ou artística, universidades e espaços de grupos ou coletivos artísticos. Há a evidência de um processo de impacto social da universidade, que se torna o modo possível de realização de práticas cênicas pelas pessoas com deficiência.

Quanto ao modo operativo das pesquisas, as pesquisas apontam variadas estratégias metodológicas, há estudos de caso com o desenvolvimento de oficinas, pesquisa-ação, estudo etnográfico com o desenvolvimento de oficinas, pesquisa criação, estudo histórico e ampla análise de materiais (produções acadêmicas, registros de espetáculos, observação de práticas, diários de bordo e entrevistas). Destaca-se que nove trabalhos apresentaram o desenvolvimento de oficinas ou laboratórios práticos. Também no que tange ao cruzamento com teorias e conceitos, constatou-se uma variedade de abordagens que conduzem a análises diversas. Como nem todos os estudos apresentam principais referenciais teóricos nos resumos, a análise não apreende autores recorrentes. Destaco os seguintes autores, citados nos resumos: Paulo Freire, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Mikhail Bakhtin, Lev Vygostsky, Johan Huizinga, Glorinha Beuttenmüller, Jean-Pierre Ryngaert, Rudolf Laban, Viola Spolin, Augusto Boal, Peter Brook, Boaventura de Sousa Santos.

As pesquisas em âmbito internacional

Iniciei a pesquisa na plataforma nacional Portal de Periódicos da CAPES, a partir das duplas de descritores *Teatro, Deficiência* e *Dança, Deficiência*, traduzidos para língua inglesa, francesa e espanhola. De modo a ampliar os resultados, realizei também pesquisas em bases de dados específicas – apontadas pelo repositório internacional de teses e dissertações *Networked Digital Library of Theses and Dissertation* (NDLTD). Defini a busca em cinco plataformas, indicadas no site como representantes dos países ou regiões Europa³⁰, França³¹, Canadá³², América Latina³³, América do Norte³⁴ e Estados Unidos³⁵.

A respeito das investigações realizadas em âmbito internacional, apresento um panorama mais geral em comparação às especificidades definidas quanto à investigação de trabalhos em nível nacional, pelo caráter mais amplo da pesquisa nas bases de dados. Assim, não utilizei o critério de analisar apenas trabalhos advindos das áreas de artes, porém, a partir do material encontrado nas bases de dados, a escolha pelos trabalhos deu-se a partir do assunto geral, que devia relacionar-se à experimentação prática com pessoas com deficiência (bem como a interação entre pessoas com e sem deficiência) no campo das artes cênicas. Justifico essa escolha pela quantidade de material, bem como pelo acesso às bases de dados. Assim, acredito ter acessado efetivamente – com a análise de resumos – apenas trabalhos voltados à prática cênica.³⁶

Na pesquisa nas bases de dados, encontrei dezessete estudos, de variadas nacionalidades. Foram analisados os resumos destas investigações (dissertações e teses), de modo a ser possível identificar que estas discorrem a respeito de questões tais como: elencos compostos por pessoas com deficiência e as implicações a partir do discurso de diretores, artistas e espectadores; reflexões sobre a mobilização do olhar para corpos mais próximos da realidade e não de um ideal, questionando normas corporais e de representação; questões a respeito do trabalho artístico e da função do instrutor/facilitador de teatro em grupos com pessoas com e sem deficiência; a organização interna dos grupos e fatores que determinam a manutenção de coletivos formados por pessoas com e sem deficiência também são abordados; além de análises de grupos e contextos locais em que há a atuação no teatro ou na dança de

³⁰ Disponível em <<<http://www.dart-europe.eu/basic-search.php>>>. Acesso em 10/12/2015.

³¹ Disponível em <<<http://www.theses.fr/>>>. Acesso em 10/12/2015.

³² Disponível em <<<http://www.collectionscanada.gc.ca/thesescanada/>>>. Acesso em 11/12/2015.

³³ Disponível em <<<http://lareferencia.redclara.net/rfr/>>>. Acesso em 11/12/2015.

³⁴ Disponível em <<<http://pqdtopen.proquest.com/search.html>>>. Acesso em 11/12/2015.

³⁵ Disponível em <<https://oatd.org/>>>. Acesso em 10/12/2015.

³⁶ Por exemplo, não analisei trabalhos que tratavam da acessibilidade a espaços artísticos e teatrais (prédios), de leis específicas de determinados países e locais, da representação da deficiência na dramaturgia, entre outros.

peessoas com deficiência e o processo de abertura à participação da pessoa com deficiência na dança contemporânea, bem como implicações ético-estéticas decorrentes dessa participação; a busca por modos de analisar os trabalhos criados bem como as reverberações, nos espectadores, da presença de pessoas com deficiência em cena. As transformações de representações sociais da deficiência também é tema abordado, bem como demais questões gerais no sentido de produção de conhecimento sobre a pessoa com deficiência e sua participação na sociedade. Há ainda a presença de estudos a respeito da experiência da dança em contexto escolar.

Retomando as categorias anteriormente apresentadas quando da análise de trabalhos nacionais, na abordagem aos estudos internacionais evidenciou-se um grande número de pesquisas (doze) que analisam práticas de grupos, companhias e artistas, utilizando como metodologia entrevistas e observações em campo, caracterizando-se como *análise de grupos*; enquanto apenas um trabalho versa sobre *práticas de criação*. Há quatro estudos que não se enquadram nas definições, centrando-se em análises históricas e de práticas cênicas no contexto escolar. Dessa forma, não identifiquei, através da análise dos resumos dos trabalhos internacionais, pesquisas nas categorias práticas de experimentação e práticas de formação.

Percebeu-se a recorrência de trabalhos que pautam suas abordagens nos *Disability Studies*, e uma equidade de trabalhos em relação às áreas da dança e do teatro. Notou-se a predominância de estudos em língua inglesa, porém, faz-se importante mencionar que não foram considerados os registros que não apresentavam o resumo dos trabalhos, sendo que apenas apresento os dados relativos a investigações que disponibilizam seus resumos nas bases de dados mencionadas. Alguns destes estudos disponibilizam o trabalho na íntegra a partir das bases de dados, já outros têm o acesso restrito, liberado apenas por meio de registro nas determinadas universidades de origem do trabalho ou instituições associadas.

Análise geral

A partir da análise dos trabalhos encontrados nas bases de dados pesquisadas, percebo que são várias as questões que ainda podem ser discutidas e aprofundadas no campo das Artes Cênicas no que concerne à participação da pessoa com deficiência nas artes cênicas. Do acompanhamento de grupos e coletivos à proposição de práticas pelos próprios pesquisadores, do estudo de leis à análise do efetivo acesso da pessoa com deficiência ao campo das artes, são variadas as abordagens implicadas na busca pela reflexão sobre a participação dessa parcela da população nas artes cênicas.

Quanto a grupos e coletivos artísticos, há a predominância de formações na área da dança, apresentando um interessante número de estudos que acompanham práticas e criações, isto tanto em trabalhos nacionais quanto internacionais. No que tange a investigações sobre grupos de teatro estabelecidos no contexto artístico³⁷, são os estudos internacionais que apresentam maior material. No que concerne à dança são variadas as práticas e técnicas investigadas e experienciadas, e destaco a presença da nomenclatura Dança Inclusiva em dois trabalhos nacionais.

Ao tratar da participação da pessoa com deficiência na cena, observo dois modos possíveis de ocorrência, evidenciados nos estudos analisados. Um desses modos aponta à incorporação de pessoas com deficiência em grupos, coletivos e práticas já desenvolvidas por pessoas sem deficiência. O outro, à construção de uma poética cênica específica, desenvolvida na interação com a pessoa com deficiência, levando a organizações e modos de fazer específicos, por vezes levando à sistematização de práticas e procedimentos.

As práticas de artes como potencial ao desenvolvimento e bem-estar, como reconhecimento de si e propositora de relações com os outros e com o mundo é questão explorada e parece já haver consideráveis indicativos de resposta positiva, confirmada no fato de as políticas públicas em educação considerarem as artes como meio de inserção cultural de alunos com deficiência.

A Arte é um campo rico de experimentações, aberto às novas composições e elaborações, por isso propõe olhares diferenciados sobre a realidade. Olhares que eliminam barreiras arquitetônicas, comportamentais (segregação, estigma e preconceito) e de comunicação, por não partirem de modelos pré-estabelecidos. Por esta razão, a arte representa, por excelência, um vetor de inclusão social (BRASIL *apud* CZÉKUS FLÓREZ, p. 38, 2012).

Apesar disso, não há uma sistematização e são justamente os estudos acadêmicos, das áreas de artes e, também, advindos da área da educação, que pautam as abordagens dos profissionais que se interessam por desenvolver práticas cênicas com pessoas com deficiência, principalmente no contexto das instituições de ensino formal.

Em relação aos trabalhos estrangeiros, observo uma diferença específica quanto à proposição de práticas e formação de grupos para experimentações adotados pelos pesquisadores brasileiros. Enquanto as pesquisas estrangeiras voltam seu estudo para grupos e coletivos já constituídos, com o pesquisador atuando em local de observação das práticas e discursos, as investigações brasileiras promovem, para sua realização, a criação de grupos. Os

³⁷ Que seja, já em atuação em períodos anteriores ao desenvolvimento das pesquisas acadêmicas, e não somente vinculados a elas.

variados estudos que apresentaram a proposição e desenvolvimento de oficinas parecem apontar à necessidade do pesquisador brasileiro reunir e engajar ele próprio um grupo de pessoas para o desenvolvimento de práticas e então da própria pesquisa. Ou seja, percebe-se que nos estudos realizados em território brasileiro os pesquisadores têm investido na pesquisa empírica, reunindo interessados e promovendo oficinas e workshops para então produzir material a ser analisado. Esse fato pode indicar tanto a escassez de grupos já atuantes que tenham em sua formação pessoas com deficiência, bem como o interesse do pesquisador em uma prática específica – a partir de sua própria formação como artista – que não é contemplada nos grupos já formados. Esse dado leva à questão da escassez de espaços promotores de atividades cênicas para pessoas com deficiência (bem como sua interação com pessoas sem deficiência). Há a dificuldade ao acesso a oficinas de teatro e dança, e muitos dos sujeitos se iniciam nas práticas cênicas justamente através das pesquisas acadêmicas. Nesse sentido, reconheço um indicativo da dificuldade de profissionalização da pessoa com deficiência no campo das artes das cenas.

A função do facilitador dos processos, bem como a organização interna dos grupos e coletivos é tema de poucos trabalhos, indicando uma necessidade de aprofundamento nos estudos. Analisar a organização dos coletivos – modos de operar frente às práticas, bem como organizações internas dos integrantes e a necessidade ou não de uma figura de liderança estabelecida – parece ser ponto importante para compreender como são efetivadas as práticas. Pontos dessa questão são abordados com profundidade em um estudo internacional, e de modo superficial nos demais estudos que tratam da análise de grupos e de práticas, sendo necessário, porém, um maior aprofundamento nas investigações para determinar com exatidão este indicativo. Todavia, a questão é determinante na busca da compreensão de modos e meios de ampliar o acesso às práticas cênicas, bem como no reconhecimento das características de uma cena efetivamente inclusiva.

O desconhecimento a respeito das especificidades das pessoas com deficiências, seja da ordem das deficiências, bem como de direitos e relações na sociedade perpassa diversos trabalhos, indicando a complexidade de abordagem do tema, bem como a fragilidade do conhecimento da sociedade em geral. A busca por desconstruir padrões que atribuem à pessoa com deficiência características de estranheza, tornando-a objeto de curiosidade e marcando-as excessivamente como sujeitos estigmatizados está presente nas pesquisas. As mudanças de leis, bem como transformações de nomenclaturas também parecem exigir que os trabalhos iniciem contextualizando o cenário em que a pessoa com deficiência está inserida, tanto em trabalhos

de nível nacional como internacional. A questão indica que ainda há de se desenvolver estudos e pesquisas, em busca de clarificar cada vez mais a participação da pessoa com deficiência em práticas cênicas, apontando às características artísticas que perpassam os estudos, seja os de contexto de formação, experimentação, criação ou análise de grupos.

Os coletivos artísticos

Cia Gira Dança

A Companhia Gira Dança foi criada em 2005 pelos bailarinos Anderson Leão e Roberto Morais, tendo como “proposta artística ampliar o universo da dança através de uma linguagem própria, utilizando o conceito do corpo diferenciado como ferramenta de experiências”.³⁸ Os bailarinos fundadores do grupo são ex-integrantes da Roda Viva Cia de Dança, companhia brasileira formada por pessoas com e sem deficiências, em 1995. Segundo Ana Carolina Teixeira, a Roda Viva Cia de Dança nasceu a partir do projeto de extensão universitária nomeado Roda Viva Dança sobre Rodas, desenvolvido junto à Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Este projeto de extensão, por sua vez, tem origem vinculada a um programa de reabilitação do Departamento de Fisioterapia da mesma instituição.

Esse projeto fora coordenado pelo professor Ricardo Lins, na época, chefe do Departamento de Fisioterapia da UFRN. O programa realizava atividades de cunho pedagógico/terapêutico com o intuito de reeducar os corpos lesionados para a profilaxia corporal e o retorno ao convívio social. (TEIXEIRA, 2010, p. 15)

A partir da integração da pesquisa do professor Henrique Amoedo ao projeto, nasce o embrião da futura companhia de dança.

Inicialmente, o grupo fora composto exclusivamente por dois alunos com sequelas de lesão medular, sendo ambos cadeirantes. Por se tratar de um projeto de extensão de uma Universidade Federal, a Roda Viva Dança Sobre Rodas passou a admitir em seu elenco pessoas com e sem deficiências, que se dividiam entre estudantes de graduação e membros da comunidade externa. A proposta era a construção de um trabalho artístico de qualidade, que considerasse as diferenças corporais como parte diferencial dos processos de criação coreográficos, a partir da integração desses corpos diversos nos processos desenvolvidos em sala. (TEIXEIRA, 2010, p. 16)

Com a intensa procura da comunidade, e o aprofundamento nas práticas no desenvolvimento da pesquisa, o projeto foi ultrapassando as definições de pesquisa acadêmica e assumindo a identidade de um coletivo artístico.

³⁸ Disponível em <<<http://www.giradanca.com>>>. Acesso em 02/06/2015.

Alunos com diferentes tipos de deficiência somaram-se aos primeiros integrantes do projeto, inclusive bailarinos sem deficiência e participantes de grupos de dança da universidade também fizeram parte da primeira formação do grupo. A interação desses corpos com e sem deficiências constituiu o marco inicial do que mais tarde tornar-se-ia uma companhia de dança nacionalmente reconhecida. (TEIXEIRA, 2010, p. 17)

Após a primeira turnê, em 1996, o coletivo adota o nome Roda Viva Cia. de Dança. “A Roda Viva Cia. de Dança consagrou sua trajetória artística com um vasto repertório coreográfico, totalizando 11 espetáculos distribuídos no período de 1995 a 2006” (TEIXEIRA, 2010, p. 21).

Entrevistado por Ana Carolina Teixeira, Roberto Morais conta que participou da Roda Viva Cia. de Dança de 1995 a 2004. Bailarinos *com e sem* deficiência, Roberto Morais e Anderson Leão, ambos ex-integrantes da Roda Viva Cia. de Dança, fundaram a Cia Gira Dança com o interesse em proposições de dança com os mais variados corpos. A proposta de interação entre artistas com e sem deficiência tem origem na Roda Viva Cia. de Dança e reverbera nas práticas da Cia Gira Dança. Alexandre A. de Oliveira³⁹, integrante do coletivo, destaca a abertura do grupo à diversidade de corpos e a flexibilização quanto a competências técnicas previamente desenvolvidas como características do coletivo, presentes desde seu início. Tais características concordam com a premissa do grupo de que todos os sujeitos são “potentes de dança”⁴⁰ e podem dançar.

Bureau de l’APA

Bureau de l’APA é uma companhia artística canadense fundada por Laurence Brunelle-Côté e Simon Drouin em 2001⁴¹. O grupo apresenta criações bastante variadas, como intervenções teatrais, performances urbanas, fotomontagens e demais formatos que possibilitem “refletir sobre as coisas de forma diferente, de abordá-las de maneira mais complexa”.⁴² Laurence Brunelle-Côté se movimenta por meio de uma cadeira de rodas, por conta da Ataxia de Friedreich, uma doença neurodegenerativa de origem genética que ataca nervos e músculos.

³⁹ A partir de correspondência eletrônica realizada no primeiro semestre de 2016.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ “Ensemble, ils composent depuis 2001 le Bureau de l’APA, un atelier de bricolage indiscipline d’arts vivants permettant la rencontre de créateurs de tous horizons autour de projets artistiques atypiques”. Disponível em <<<http://www.bureaudelapa.com>>>. Acesso em 02/06/2015.

⁴² “réfléchir les choses différemment, de les approcher de manière plus complexe”. Disponível em <<<http://www.lapresse.ca/le-soleil/dossiers/handicapes-sans-barrieres/201007/05/01-4295780-laurence-brunelle-cote-au-royaume-des-arts-indisciplines.php>>>. Acesso em 26/05/2015, tradução nossa.

Nas criações do grupo, ela se apresenta como encenadora, performer e escritora. Na intenção de trabalho multidisciplinar, criadores de diferentes áreas participam dos projetos do grupo.

A ideia do grupo nasce com o encontro de Laurence Brunelle-Côté e Simon Drouin, na faculdade de Teatro em 1997. Ambos têm formação em Teatro e Simon Drouin também é formado em Música. Os projetos do coletivo, predominantemente, têm início com Laurence Brunelle-Côté e Simon Drouin, sendo que outros artistas integram o grupo a partir das especificidades de cada trabalho. Segundo Brunelle-Côté⁴³, as equipes para cada produção são formadas a partir de afinidades de trabalho e, também, do desejo de desenvolver um trabalho com determinados artistas. Há uma ideia inicial que nasce com os artistas-fundadores do grupo, mas no encontro com os demais criadores há um amplo espaço para mudanças e transformações. De acordo com uma das premissas do coletivo, que seja a de um núcleo “indisciplinado”, modificações podem ocorrer a qualquer momento.

Investigação empírica: Oficinas Teatro Flexível

A investigação empírica teve início no primeiro semestre de 2017, seguindo até o final do primeiro semestre de 2018. Entendi o primeiro momento, no início de 2017 (2017.01) como uma primeira etapa exploratória, um Projeto Piloto, uma vez que eu estaria propondo a oficina para grupo híbrido pela primeira vez, em um espaço que ainda era estranho para mim, uma vez que as atividades seriam desenvolvidas na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), instituição na qual eu estava atuando há apenas um ano como professora. Eu também conhecia a cidade há apenas um ano, não tendo muitos conhecimentos sobre as limitações possíveis à participação.⁴⁴

Desse modo, em 2017.01, ofereci uma Oficina de Teatro para pessoas com e sem deficiência física ou sensorial, com e sem experiência na área do teatro, com ou sem interesse na profissionalização da área. Em 2017.02 e 2018.01 a maior mudança foi relacionada ao público. Sabendo das restrições do espaço disponível para a realização das oficinas, bem como das pessoas inscritas, passei a entender que o público possível para aquele momento seria de pessoas com e sem deficiência física. As oficinas eram gratuitas, e não era necessário que as participantes tivessem vínculo com a universidade. Antes do início de cada período de oficinas,

⁴³ A partir de correspondência eletrônica realizada em junho de 2016.

⁴⁴ Apresento com mais detalhes as questões relativas a esse primeiro momento no anexo 03.

eu divulgava materiais gráficos⁴⁵ pelos espaços da universidade, em espaços culturais da cidade, em redes sociais e através de e-mail.

Com um público totalmente formado por estudantes universitárias, houve pequenas alterações do grupo a cada troca de semestre. Os encontros foram desenvolvidos no formato de dois encontros semanais em 2017.01, de um encontro semanal em 2017.02 e intercalando dois encontros semanais e um encontro em 2018.01, totalizando assim três semestres de trabalho, em uma carga horária de 170 horas⁴⁶.

⁴⁵ Exemplos no anexo 02.

⁴⁶ Informações detalhadas sobre carga horária serão apresentadas na introdução do Capítulo 02.

Capítulo 01

1.0 TRANSGREDINDO OS PADRÕES DO VER: Princípios estético-éticos de uma cena inclusiva

A relação do sujeito com seu entorno é marcada pela premissa da leitura dos elementos que o cercam. Os modos de significação desses elementos são construídos socialmente, assim como o conceito de si mesmo do sujeito, construído a partir das relações com os demais, de forma múltipla e dinâmica. Ao identificar no outro uma semelhança ou diferença, é possível vislumbrar algo que diz respeito à nossa própria constituição. Para além dos encontros e interações, há uma multiplicidade de discursos anunciando como somos ou devemos ser e agir. Logo, nos constituímos enquanto sujeitos a partir da aproximação ou distanciamento desta suposta normalidade – construída, esta também. Ocupamos, assim, posições identitárias a partir dos discursos que nos localizam, de narrativas que nos constroem enquanto sujeitos. Esses modelos influenciam a nossa formação, bem como o modo como olhamos e classificamos os demais. Os padrões a partir dos quais moldamos nossas identidades estão fortemente implicados em nosso meio cultural – nossos modos de agir, na complexidade de processos da vida cotidiana que reverberam nos indivíduos que somos e na sociedade que formamos. Tais padrões definem nossas leituras de mundo, determinam regras sociais e delimitam um campo de normalidade.

O convívio em sociedade apresenta padrões de comportamento e aparência socialmente instituídos e aceitos. Se o diferente causa estranheza, a aproximação e identificação com o padrão torna-se um refúgio (LE BRETON, 2009), protegendo o sujeito na invisibilidade dos grupos majoritários que, padronizados, não despertam a atenção indesejada. Em uma sociedade, tal qual a nossa, que apresenta a centralidade da aparência do corpo, a diferença da deficiência física ou sensorial provoca uma ruptura das convenções sociais. Quando o corpo idealizado é aquele que estampa as capas de revistas com auxílio de programas de tratamento e melhoria de imagem, fica evidente que as construções sociais a respeito do corpo reconhecem um modelo corporal jovem, magro e forte, enquanto inviabilizam qualquer reconhecimento dos corpos com deficiência, marcados nessas sociedades pela ausência, uma construção social que concorda com o modelo médico da deficiência.

Em oposição a certas determinações socialmente instituídas, o campo das artes se coloca como um espaço potente na criação de uma fissura no cotidiano, podendo nos levar a ver para além dos modos socialmente fixados e normatizados.

1.1 Perspectivas contemporâneas a respeito do corpo

Podemos observar o corpo humano a partir de duas perspectivas. Por um lado, temos a perspectiva médica/biológica que reconhece o corpo enquanto um invólucro de órgãos, sangue, vísceras, ossos, músculos, pele e respectivas funções. De outro, a perspectiva sociológica, reconhecendo o corpo enquanto elemento socialmente construído e indicando a identidade dos sujeitos. São perspectivas que de algum modo se opõem, enquanto uma reconhece a pessoa ao olhar o corpo, a outra não. O conhecimento biomédico apresenta uma representação do corpo que opera com bastante força em nossa sociedade. Enquanto conhecimento oficial e tradicionalmente reconhecido nas sociedades ocidentais, a representação do corpo através das leis da anatomia e fisiologia é eficaz para as práticas que a área médica sustenta, no entanto, é apenas uma representação entre tantas possíveis (LE BRETON, 2009).

O corpo humano, seu significado, é um elemento dependente do imaginário social. Quando tratamos do corpo na sociedade contemporânea, o discurso dominante aponta à máxima potência dos corpos. Corpos que têm uma alta *performance* em suas atividades, mas, mais do que isso, corpos que “aparentam” alcançar esse máximo rendimento. Assim, o discurso dominante atual reconhece que o corpo deve ser e estar *malhado*, magro, apresentar-se bonito. Para tanto, a indústria oferece vários produtos que tornam o aspecto do corpo próximo do desejado, do aceito, condizente com as expectativas da sociedade: academias para *malhar* o corpo e *queimar* gordura, suplementos alimentares e produtos farmacêuticos para o aspecto dos músculos e para que se alcance e mantenha-se o peso ideal, uma infinidade de cosméticos, e as intervenções cirúrgicas que transformam os corpos para que se alcance – de certa forma em um tempo mínimo, mas não sem sofrimento – os formatos de corpos tidos como padrões. Estes padrões são propagados pela mídia, por meio de seus produtos culturais no cinema, na televisão e no meio publicitário. O padrão corporal determinado atinge assim status de pretensa naturalidade. Quando um modelo corporal é dado como normal, conseqüentemente seu oposto será classificado como anormal, fora das normas.

Contudo, tal referência é específica de determinada sociedade e em determinado tempo, construída e somente colocada em operação a partir do engajamento dos sujeitos que constituem essa sociedade. Assim, historicamente observa-se transformações nos padrões corporais de acordo com épocas, contextos e tradições⁴⁷. O corpo, enquanto espelho do social, é investigado

⁴⁷ Vale destacar as representações da beleza nas Artes Plásticas. Em Rubens e Renoir, por exemplo, com a exaltação da beleza de formas corporais em que se destaca a presença de mulheres gordas. Ou ainda, casos

no campo das ciências sociais, área que nos auxilia na compreensão do que seja o corpo na sociedade contemporânea. Para Le Breton (2011), são múltiplas as significações culturalmente operantes quando fazemos referência ao corpo. Para o autor, o corpo é socialmente construído, “as representações do corpo são representações da pessoa. [...] O corpo é uma falsa evidência, não é um dado inequívoco, mas o efeito de uma elaboração social e cultural” (LE BRETON, 2009, p. 26). Na amplitude de representações e ambiguidades do referente “corpo”, Le Breton conclui que “em nossas sociedades, nenhuma das representações do corpo faz a unanimidade, nem mesmo o modelo anatomofisiológico” (2009, p. 29).

Essa abordagem sociológica se aproxima do entendimento de corpo enquanto Soma, perspectiva central para a educação somática. De acordo com Thomas Hanna (1986), soma é o corpo subjetivo, destacando a perspectiva do próprio indivíduo, enquanto o corpo seria percebido quando olhado de fora, por terceiros.

Nossos repertórios e vivências marcam os significados que atribuímos ao corpo. As práticas a que tivemos acesso e as representações sobre o corpo com as quais nos deparamos diariamente em nossa formação moldam nossa opinião sobre o que seja o corpo, pautando assim nosso imaginário acerca do normal e do desejável. Não são concepções dadas, mas sim naturalizadas, construídas em nossa trajetória na sociedade.

Marcando os limites entre o sujeito e o mundo, em uma sociedade individualista e de consumo, o corpo passa a definir o sujeito. As identidades assim são formadas a partir do que se aparenta ser ou ter. O corpo, primeira carta de apresentação, passa a ocupar um espaço importante no qual o indivíduo é reconhecido pela sua aparência, e com ela os significados implícitos como os de o que o corpo é capaz de fazer. Tal status do corpo na sociedade contemporânea faz Le Breton identificar o sujeito enquanto portador de um valor através de sua aparência corporal: o “capital-aparência” (2009, p. 78). Em uma sociedade individualista, em que o corpo marca deliberadamente o limite do homem, a aparência corporal segue as normas do virtuosismo e do alto padrão em toda e qualquer *performance* diária aliadas à ideia do manter-se uma juventude inextinguível.

O corpo é objeto de constante preocupação. Trata-se de satisfazer a mínima característica social fundada na sedução, quer dizer, no olhar dos outros. O homem mantém com o corpo, visto como seu melhor trunfo, uma relação de terna proteção, extremamente maternal, do qual retira um benefício ao mesmo tempo narcíseo e social, pois sabe que, em certos meios, é a partir dele que são estabelecidos os julgamentos dos outros. (LE BRETON, 2009, p. 78)

observados na Índia onde, se por um lado crianças com deficiência são abandonadas pelos pais, outras, com destaque às deficiências físicas, têm atribuídos a si poderes divinos.

Ampliando nossa reflexão a respeito dos padrões corporais, podemos reconhecer que o sentido de valor dado à aparência corporal do sujeito, elevando a nível não só de normalidade como de desejo um corpo idealizado, *corpo-produto* vendido pelos meios de comunicação, correspondendo às exigências das altas *performances* e sem possibilidade de falhas, entra em atrito com uma pretensa sociedade que busca a inclusão das pessoas com deficiência. Quando vigora a ideia de um corpo que tudo pode, que tudo supera, que tudo executa em máxima potencialidade, o corpo que não atinge estas expectativas, ou, mais, que parece não poder atingir essa alta *performance*, não se enquadra nos padrões estipulados. É o corpo rotulado como incapaz, pouco produtivo.

Tradicionalmente reconhecido como frágil, convocando o olhar para aquilo que lhe falta, o corpo da pessoa com deficiência é marcado como anormal. A norma parece operar a partir de determinados modos de controle que remetem aos padrões corporais. As referências sobre o corpo determinam o que é normal e o que é anormal classificando os sujeitos. Nesse sentido, também é visível a produção de estereótipos relacionados à diferença física. O estereótipo pode ser compreendido enquanto uma estratégia de representação potente, na medida em que, simplificando as complexas singularidades que tecem os sujeitos, o estereótipo representa em algumas características e enquadra em certos núcleos determinados indivíduos.

De acordo com essa situação, as propostas de igualdade apresentadas, por exemplo, no discurso da inclusão, parecem de alguma forma deslocadas. De um lado, o discurso do corpo enquanto máquina perfeita, de outro o discurso que busca a acessibilidade, promovendo a participação da pessoa com deficiência no meio social. Mas qual o real espaço que nossas sociedades apresentam para os sujeitos que não alcançam os padrões de rendimento esperados? Basta lembrar o espaço dado não só às pessoas com deficiência, mas aos idosos e às pessoas que sofrem de determinadas doenças que causam algum tipo de impedimento. São os desencaixados, aqueles que não funcionam no modo exigido pela sociedade. Assim, nos deparamos com uma proposição do corpo que não concorda com uma vivência cultural. Como lidar com esse conflito a respeito do corpo?

Uma forte ambivalência caracteriza as relações entre as sociedades ocidentais e o homem que tem uma deficiência; ambivalência que vive no dia-a-dia, já que o discurso social afirma que ele é um homem normal, membro da comunidade, cuja dignidade e valor pessoal não são enfraquecidos por causa de sua forma física ou suas disposições sensoriais, mas ao mesmo tempo ele é objetivamente marginalizado, mantido mais ou menos fora do mundo do trabalho, assistido pela segurança social, mantido afastado da vida coletiva por causa das dificuldades de locomoção e infra-estruturas urbanas frequentemente mal adaptadas. (LE BRETON, 2009, p. 73)

Na sociedade contemporânea, acompanhamos um momento histórico em que é politicamente correto conviver com a deficiência. No entanto, ainda que o discurso se direcione ao entendimento das diferenças, da alteridade e da singularidade dos sujeitos, a deficiência não é socialmente concebida enquanto simples diferença. Ainda prevalece a perspectiva da falta e, conseqüentemente, da dependência. Ao nos voltarmos ao contexto brasileiro, com uma sociedade estruturada em torno de grande desigualdade social, tal fator está relacionado às políticas sociais centradas em modelos assistencialistas em que se privilegia a caridade (TEIXEIRA, 2015). Nesse sentido, a construção social da deficiência, no Brasil, está implicada no paternalismo, demarcando a incapacidade e a impossibilidade de agência da pessoa com deficiência.

A noção de ausência relacionada à pessoa com deficiência é uma das características do modelo médico da deficiência, destacando o aspecto da falta e evidenciando que o problema estaria centrado na pessoa com deficiência. Em oposição ao modelo médico, a abordagem do modelo social da deficiência começou a ganhar impulso a partir da década de 1960, identificando a deficiência como um aspecto de interação entre a pessoa e o ambiente (MCDONNELL, 2016). É possível reconhecer, desde já, a necessidade de que a leitura habitualmente feita a respeito das deficiências deve ser continuamente ampliada, já que mudanças estruturais da relação da sociedade com certos temas estão continuamente em operação. Nesse sentido, o modelo social da deficiência é uma possibilidade de tratarmos a deficiência não apenas vinculada à área médica, mas em busca de um entendimento global da deficiência enquanto questão social. Nesse entendimento, as barreiras às pessoas com deficiência são da ordem da arquitetura espacial não acessível, assim como da ordem das atitudes discriminatórias cultivadas a partir da falta de conhecimento a respeito das pessoas com deficiências e suas experiências, além da escassez de investigações sobre metodologias que ampliariam o acesso aos mais diversos campos. Alia-se a isso a necessidade de questionamento sobre o que significa a inclusão de modo geral na sociedade e, especificamente para este estudo, nas artes cênicas.

Ao tratar da cena, a hipervisibilidade do corpo é uma das características pulsantes que exigem atenção. Nas artes cênicas o corpo não só está em evidência, como é o elemento promotor da empatia do espectador. O corpo diferente, no entanto, provoca um atrito nessa adesão.

Os elementos expostos na cena comunicam, detém significados que são compartilhados com os espectadores no momento da recepção. Signos e símbolos são dados à leitura do

espectador em estrita relação com seu contexto cultural e social, demandando espaços de conexão que se unem, ou seja, pontos de encontro, de inter-relação de modo a que um signo adquira significado. Assim, a presença da pessoa com deficiência em cena, enquanto elemento de comunicação, destaca significados que dependem diretamente das referências sociais dos espectadores.

1.2 O palco, espelho do social?

Em um rápido panorama histórico é possível evidenciar a espetacularização vivida pelas pessoas com deficiência em decorrência de suas diferenças corporais. Em fins do século XIX, há a presença dos corpos diferentes, dos tidos como anormais, em locais de exibição como modo de diversão popular.

É então, com efeito, que atinge o ponto máximo a exibição do anormal, elemento central de um conjunto de dispositivos que fazem da exposição das diferenças, estranhezas, deformidades, enfermidades, mutilações, monstrosidades do corpo humano o suporte essencial de espetáculos onde se experimentam as primeiras formas da indústria moderna da diversão de massa. (COURTINE, 2011, p. 256)

A exposição do exótico, sob o olhar julgador dos espectadores, aponta limites definidos entre os “normais” que observam as “monstrosidades” no palco das festas de feiras. Nos *Entre-sort* nas ruas parisienses, nos parques de diversões de Londres e nos *Freak shows* nas cidades norte-americanas, transformam-se em espetáculo as diferenças de sujeitos colocados em um limiar entre o que não é animal, mas também não pode ser aceito como humano.

No decorrer do século XIX passa-se do interesse pelo excêntrico, objeto comercial enquanto atrativo de diversão popular, ao olhar que detecta a incapacidade, a enfermidade⁴⁸. Courtine (2011, p. 300-1) aponta à polícia dos espetáculos, que passa, de 1860 a 1920, a restringir a “exibição de curiosidades humanas. Procura-se impedir, a partir de 1863, a apresentação das mutilações e das enfermidades, proibindo o acesso da profissão aos ‘cegos, aos sem pernas, manetas, estropiados e outras pessoas doentes’”. É também no final do sec. XIX que o olhar médico passa a determinar e dirigir o contato com os corpos tidos como anormais, os afastando do contexto das distrações populares.

Tendo surgido no final do sec. XVIII, no seio da medicina das Luzes consagrada aos surdos e aos cegos, este projeto vai estender-se no decorrer do século XIX à enfermidade física, multiplicar as instituições e as técnicas ortopédicas, favorecer a

⁴⁸ Vale lembrar a história de Joseph Merrick (1862-1890) exibido em um circo de aberrações de Londres. A história é retratada no filme *O Homem Elefante* (1980), com direção de David Lynch. Trailer disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2RDW1ldM9zM>>, acesso em 31/08/2017.

reinserção por meio do trabalho, secularizar e estatizar o dever de assistência aos que padecem infortúnios do corpo. (COURTINE, 2011, p. 304)

Com a Primeira Guerra Mundial e o retorno de um grande número de mutilados, desenvolve-se o discurso de assistência e as ações de reparação do corpo. “A deficiência corporal [handicap] entra então simultaneamente em um universo de culpa e de obrigações morais, e em uma cultura médica e social da reparação” (COURTINE, 2011, p. 305). Ainda para o autor, as tentativas de inserir a pessoa com deficiência na sociedade “só conseguiram chegar a uma eliminação paradoxal do estigma corporal, simultaneamente percebido e apagado, lembrado e negado” (COURTINE, 2011, p. 335). O saber da necessidade de tratamento igualitário se choca com a perturbação do olhar sobre a diferença.⁴⁹

Segundo o sociólogo Erving Goffman (1988), a sociedade estabelece meios de categorizar as pessoas, com atributos considerados comuns para os membros dessas categorias. Porém, há determinados atributos que tornam o sujeito diferente dos demais, levando-o a um sentimento de inferioridade. Essa característica, para o autor, é um estigma. A deficiência, tornada estigma, é assim motivo de uma avaliação negativa do sujeito. O estigma da diferença física, detectada já no primeiro olhar, por exemplo, define o modo de tratamento dado a esse sujeito. Para Goffman, o estigma está relacionado à situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena.

Conforme já tratado anteriormente, em nossa sociedade ocidental, a pessoa com deficiência ainda é estigmatizada, marcada pela evidência da falta. Assim, a pessoa com deficiência é tomada como um sujeito improdutivo, incapaz de realizar atividades possíveis aos sujeitos enquadrados nos padrões de normalidade em múltiplas esferas: social, profissional, pessoal. A marca da ausência faz-se sentir na própria denominação do sujeito, que perde as demais características de sua identidade, resumida na deficiência. O encontro de pessoas com e sem deficiência, assim, coloca em atrito as normas sociais que regem os momentos de convívio na sociedade.

Para Ann Cooper Albright (1997, p. 59, trad. nossa), “em nossa cultura, corpos com deficiência marcam tão insistentemente a fragilidade da saúde, beleza e autonomia que muitas pessoas experimentam uma reação física distinta quando encontram alguém com uma

⁴⁹ O presente estudo não investigou em profundidade a relação com as pessoas com deficiência em contextos orientais. Nas buscas realizadas, encontrei artigos que destacam a invisibilidade dessas pessoas na sociedade, especificidades culturais que promovem a manutenção da exclusão, bem como a crítica de que os significados asiáticos de deficiência, por exemplo, não podem ser forçados às categorias europeias. Para o leitor interessado no assunto, indico MILES, M. “Disability on a Different Model: Glimpses of an Asian heritage”. In: **Disability & Society**, 15:4, p. 603-618, 2000; KOMARDJAJA, Inge. New cultural geographies of disability: Asian values and the accessibility ideal. In: **Social & Cultural Geography**, 2:1, p. 77-86, 2001.

deficiência”⁵⁰. No encontro de pessoas com e sem deficiência, é possível evidenciar o atrito que Goffman (1988, p. 14) reconhece quando dos “contatos mistos”, ambos os grupos não sabendo como agir na presença do outro.

Para Le Breton, as interações sociais implicam símbolos e códigos, determinando os modos de agir de acordo com cada contexto e situação, sendo que, diante da diferença, “o sistema de expectativas não é mais aceito, o corpo se apresenta de repente com uma evidência inevitável, ele se torna incômodo, não está mais atenuado para o bom funcionamento do ritual” (LE BRETON, 2009, p. 74). Assim como no cotidiano, a situação cênica também envolve uma expectativa por parte dos espectadores. Ainda que as expectativas frente a manifestações do teatro e da dança sejam distintas entre si, em ambos os casos a perspectiva de adesão é rompida pela deficiência. No primeiro caso, a possibilidade de abstração, e assim de teatralidade, é comprometida enquanto o real (a materialidade do corpo) ganha evidência. Na dança, é a excelência do corpo que é abalada.

Ainda, de acordo com Le Breton, existem também outras convenções e rituais da vida social que demandam, em determinadas circunstâncias, um *apagamento* do corpo. O autor cita as situações desconfortáveis vivenciadas, por exemplo, em elevadores ou salas de espera quando os sujeitos buscam tornar-se “transparentes uns para os outros” (2009, p. 49). Le Breton destaca o desconforto quando da ruptura dessas “convenções de apagamento” (2009, p. 50), o que ocorre, por exemplo, com as pessoas com deficiências físicas aparentes.⁵¹

Nesses atores o corpo não passa despercebido como manda a norma de discrição; e quando esses limites de identificação somáticos com o outro não mais ocorrem, o desconforto se instala. O corpo estranho se torna corpo estrangeiro e o estigma social funciona então com maior ou menor evidência conforme o grau de visibilidade da deficiência. (LE BRETON, 2009, p. 50)

É a imposição da norma corporal, que serve não somente para as circunstâncias sociais que exigem a hiperexposição do corpo, na contínua sedução intrínseca aos olhares dos demais que determina o grau de sucesso do sujeito, como para os momentos em que a similaridade e conformidade dos corpos permitem que eles sejam anulados quando as circunstâncias sociais assim o exigirem. No campo das artes cênicas, esses dois aspectos antagônicos estão na oposição teatro e dança em suas dimensões tradicionais: no teatro a exigência do apagamento e na dança a hiperexposição. A imposição da norma corporal nas situações em que o corpo é

⁵⁰ “In our culture, disabled bodies mark so insistently the fragility of health, beauty, and autonomy that many people experience a distinct physical reaction when they encounter someone with a disability.”

⁵¹ Vale lembrar que o apagamento é um princípio do teatro dramático, quando o ator deve ser “apagado” em prol do personagem. Tal discussão será retomada no próximo tópico.

convocado tanto à visibilidade como à invisibilidade torna explícita a complexidade inerente à presença da pessoa com deficiência na cena e no cotidiano.

A impossibilidade de identificação com o outro está na origem de qualquer prejuízo que pode encontrar um ator social pelo caminho: porque é velho ou moribundo, enfermo, desfigurado, de pertencimento religioso ou cultural diferente etc. A modificação desfavorável é socialmente transformada em estigma, a diferença gera contestação. O espelho do outro é incapaz de explicar o próprio espelho. Por outro lado, a aparência intolerável coloca em dúvida um momento peculiar de identidade chamando a atenção para a fragilidade da condição humana, a precariedade inerente à vida. O homem portador de deficiência lembra, unicamente pelo poder da presença, o imaginário do corpo dismantelado que assombra muitos pesadelos. (LE BRETON, 2009, p. 75)

É pertinente questionar a construção social que aponta à diferença enquanto fragilidade em uma sociedade pautada por relações de poder que envolvem a aparência e que através dela validam identidades. Nesse sentido, é impossível não trazer à discussão aspectos político-sociais tais como as desigualdades econômicas que se apresentam de modo contundente em algumas sociedades, como é o caso do Brasil. Ana Carolina Teixeira, artista com deficiência e pesquisadora, problematiza a questão da inclusão no território brasileiro, expandindo a discussão do campo social ao artístico.

Viver como uma pessoa com deficiência no Brasil é reconhecer como alguém está envolvido em uma estrutura social paradoxal que sugere uma vez a possibilidade de inclusão e a acomodação de corpos com deficiência enquanto impede a revalorização mais radical da deficiência como uma força criativa por direito próprio. Ao longo da última década, o Brasil começou a abordar as questões de pobreza, criminalidade e violência ligadas à profunda estratificação social e à desigualdade econômica que são legados de estruturas políticas anteriores. Esses discursos aliados de marginalização criaram uma sensibilidade que reconhece a importância das instituições de bem-estar do Estado para proporcionar oportunidades educacionais e de emprego às pessoas que lutam para sobreviver. Ao mesmo tempo, essas políticas sociais geradas pelas comunidades de base se desenvolveram em meio a outros modelos de acomodação mais convencionais, médicos, jurídicos e, especialmente, de caridade. Este último exemplo está ligado à influência predominante do cristianismo no Brasil, que decorre da ideia de que os pobres, os aleijados e os desamparados são todas criaturas de Deus, cujo destino deve ser encontrado com compaixão. É impossível pensar a história da dança e da deficiência no Brasil sem levar em conta esses fatores político-sociais. De fato, a presença de bem-estar em uma sociedade extremamente fundamentada em um patrocínio do Estado contribuiu para a criação de cidadãos dependentes e estigmatizados que são posicionados como necessitando de ajuda ou piedade. O modelo institucional que se desenvolveu em torno de questões de acessibilidade e acomodação para pessoas com deficiência no Brasil enfatiza uma noção de inclusão que se concentra na participação das pessoas em atividades (como terapia de reabilitação) em vez de reconhecer seu papel como criadores ativos e o corpo deficiente como um local gerador de criação artística. (TEIXEIRA, 2015, p. 10, trad. nossa)⁵²

⁵² “To live as a disabled person in Brazil is to recognize how one is implicated in a paradoxical social structure that at once suggests the possibility of inclusiveness and the accommodation of disabled bodies while foreclosing the more radical revaluing of disability as a creative force in its own right. Over the past decade, Brazil has begun to address the issues of poverty, crime and violence connected to the deep social stratification and economic

O discurso de Teixeira aponta para um grande problema das políticas brasileiras que seguem fundamentadas em práticas de caridade que supostamente devem promover uma melhora de qualidade de vida dos sujeitos em situação periférica, mas que não oferecem suporte para o desenvolvimento e valorização de potencialidades desses sujeitos. O que é um direito dos indivíduos se confunde com caridade em um sistema que limita a capacidade de cada indivíduo de ser agente de seus processos sociais. A partir da fala de Teixeira é possível identificar o problema de uma inclusão que não é efetiva. De modo contundente, Teixeira reconhece como esses limites estreitam a participação dos artistas com deficiência na cena brasileira. Espelho da situação social mais ampla, a área das artes cênicas informa a dificuldade do reconhecimento da pessoa com deficiência enquanto criadora ativa.

Se existe de certa forma um receio e mesmo medo em relação à diferença, principalmente quando ela envolve a questão da deficiência, acredito que essa reação possa estar associada ao desconhecimento e à inexistência da definição social da pessoa com deficiência, ou seja, de seu real espaço na sociedade. A deficiência toma à frente e ultrapassa as demais características do sujeito que, pelas inúmeras carências da sociedade em relação à acessibilidade, fica muitas vezes restrito às atividades preparadas especialmente para ele quando, na verdade, tem o direito e deveria ter o acesso à participação em toda e qualquer atividade da vida social. Soma-se a isso o fato de a restrição aparentar perda de potencialidades em uma sociedade que vangloria o máximo desempenho aliado à imagem.

As concepções culturais do belo, da agilidade e do controle estão implicadas no imaginário cultural sobre os corpos aptos à cena. Tratando das representações do corpo em dança, Fortin (2011) reconhece o discurso dominante que promove um ideal de corpo no qual prevalecem os critérios estéticos de beleza, elegância e virtuosidade. Assim, Fortin também identifica o corpo como uma construção cultural. Nosso entendimento e reconhecimento do que

inequality that are legacies of earlier political structures. These allied discourses of marginalization have created a sensibility that recognizes the importance of state welfare institutions for providing educational and employment opportunities to individuals struggling to survive. At the same time, these social policies that were generated by grassroots communities have developed in the midst of other, more conventional, medical, juridical, and especially, charity models of accommodation. This last example is connected to the prevailing influence of Christianity in Brazil, which stems from the idea that the poor, the crippled and the helpless are all God's creatures, whose fate should be met with compassion. It is impossible to think through the history of dance and disability in Brazil without regard to these political-social factors. Indeed, the presence of welfare in a society extremely grounded in a state patronage has contributed to the creation of dependent and stigmatized citizens who are positioned as needing help or pity. The institutional model that developed around issues of accessibility and accommodation for disabled people in Brazil emphasizes a notion of inclusivity that focuses on people's participation in activities (such as rehabilitation therapy) rather than acknowledging their role as active creators and the disabled body as a site of generative art-making".

seja o corpo apto às artes cênicas também nasce de uma construção moldada por valores e normas sociais adquiridas e vivenciadas ao longo de nossa trajetória.

Todas as nossas representações do corpo vêm dos discursos sociais dominantes ou alternativos (nós poderíamos dizer do direito ou do avesso) aos quais fomos expostos durante a vida. Os discursos sociais constituem um conjunto organizado de valores, conhecimentos e comportamentos que nos oferecem a perspectiva com base nas quais interpretamos os acontecimentos e as situações (e as questões ambíguas, tais como o que é o lado direito, o avesso e o avesso do avesso do corpo). Apropriamo-nos dos discursos sociais por uma série de modos: pelos valores transmitidos no seio de nossas famílias, de nossos referenciais de mídia, das fontes de informação de que dispomos e, no caso da dança, pelos ambientes artísticos que cruzamos ao longo do nosso caminhar. (FORTIN, 2011, p. 28)

A fala de Fortin nos permite reconhecer a importância da presença de artistas com deficiência nos ambientes artísticos de modo a afirmar a existência de espaços, práticas e discursos que prezam pela diversidade e estão alinhados às perspectivas de acessibilidade. Somente tal presença pode transformar os discursos e as construções sociais a respeito da deficiência, desviando o foco do modelo médico para o modelo social da deficiência e ampliando o olhar acerca do corpo e das corporeidades.

1.3 Abstrair, espetacularizar... e o que mais? A presença de pessoas com deficiência nas artes cênicas e a problematização da interação

A cena concentra o poder de representar, espelhar ou tensionar as construções sociais. Enquanto parte da cultura, o “teatro expressa a sociedade em que ocorre através de uma ampla gama de sistemas culturais [...] contribuindo com suas normas e regras, expressando seus signos e significados” (FISCHER-LICHTE, 1997, p. 25, trad. nossa)⁵³. Assim, as representações de modelos corporais e os significados atribuídos aos atributos físicos nas artes cênicas contribuem para as construções sociais que determinam padrões de habilidade e eficiência. Kirsty Johnston (2016) problematiza a representação da deficiência na dramaturgia teatral moderna, destacando como a deficiência é performada quando, por exemplo, associada a um desvio moral sinalizado através de uma marca corporal. Essa representação pode facilmente ser vinculada ao modelo médico da deficiência, aquele no qual a deficiência é intrínseca, privilegiando a ideia da ausência de algo, de necessidade de cura ou reabilitação. Dessa forma, ampliar o acesso às artes

⁵³ “Theatre expresses the society in which it occurs through a wide range of cultural systems: painting, music, costume, body movement, gestures, language, architecture, commentary, and so on. All these systems form an integral part of the culture as a whole, contributing with its norms and rules, expressing its signs and meanings.”

cênicas diz respeito não só à presença em cena de pessoas com deficiência, mas a uma provocação de alargamento do olhar sobre a deficiência na sociedade contemporânea.

A articulação dos elementos na cena vai conformar o que compreendemos por estética do espetáculo. A organização dos elementos na criação do artista, em uma combinação determinada, afeta o espectador na relação que o mesmo estabelece com a obra, sendo que tal combinação é entendida enquanto categoria estética. Para a categoria estética, assim, há três planos: a criação da obra, seus componentes e os efeitos de gosto que ela provoca junto ao espectador (SODRÉ; PAIVA, 2002). Para Rancière, a estética é compreendida enquanto

um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento. (RANCIÈRE, 2009, p. 13)

As leituras que fazemos dos objetos com os quais travamos contato são perpassadas pelas relações intersubjetivas que se fazem no espaço social. Assim, o modo de organização dos elementos sobre a cena comunica através de um discurso que é explícito, mas também sensível. A estética não está separada, dessa forma, dos demais aspectos envolvidos no processo de criação. É possível dizer que há um entrelaçamento entre estética, ética e política.

As artes cênicas têm como característica intrínseca o contato entre a dimensão concreta/tangível do acontecimento cênico – relativa ao espaço concreto, dos atores em sua corporeidade, ou seja, daquilo que faz o jogo cênico – e a dimensão poética – relativa ao estabelecimento de uma realidade para além do real imediato, no domínio do jogo, dimensão produzida a partir do que Dubatti (2008) indica como “salto ontológico”⁵⁴, existente, em meu ponto de vista, tanto no que tem se denominado teatro dramático como no não dramático.

Desse modo, é possível articular um pensamento defendendo que em cena a presença da pessoa com deficiência pode estar conectada à espetacularização da deficiência, assim como pode ser potente para levantar questionamentos e fomentar a reflexão sobre a deficiência enquanto construção social. Buscaremos observar essas duas possibilidades destacando a perspectiva do espectador frente à dança e ao teatro.

É preciso destacar que no âmbito das artes cênicas o corpo do artista se coloca como diferenciado do cotidiano, um diferencial que diz respeito às competências poéticas do corpo

⁵⁴ “La acción corporal de la poésis funda un espacio de alteridad que se recorta y separa del cronotopo cotidiano y que no la pre-existe, surge con ella: la escena” P. 34. Assim, o salto ontológico “se recorta contra el fondo de la vida cotidiana y plantea una fricción ontológica con el ser del mundo, que revela por tensión, contraste, fusión parcial o diálogo, la presencia ontológica del mundo. El ser poético del teatro revela el ser no poético de la realidad”. (DUBATTI, 2008, p. 46)

em cena. Nossa compreensão de corpos aptos a determinadas tarefas advém de discursos sociais, construídos em torno de valores, conhecimentos e expectativas específicas. A cena de certa forma potencializa a ideia de um corpo de superação, de amplas capacidades. Por mais que a dança inicie um afastamento da presença de corpos específicos – principalmente com o movimento pós-modernista que tem início na década de 60 marcadamente no contexto norte americano, provocando rupturas não só ao questionar os padrões corporais como também os procedimentos e técnicas utilizadas – o campo do teatro não acompanhou tal movimento.

No Brasil, as práticas que dão suporte ao campo do teatro a partir da década de 80, por forte influência do pensamento da Antropologia Teatral de Eugênio Barba, se vinculam a projeções no sentido de um corpo extra cotidiano (BARBA; SAVARESE, 1995), cujas características estão no território da construção de uma artificialidade que pressupõe uma destreza corporal excepcional, ou seja, do virtuosismo e da superação física relacionada ao controle corporal. Essas práticas marcam um modo de operar na formação e preparação de atores que segue presente até os dias atuais, apesar de as formas performáticas serem receptivas às mais diversas estruturas corporais. Ou seja, se estabelece um foco nas altas competências, na especialização de um corpo apto a amplas exigências em termos de ações e movimentos, portanto, a cena teatral se colocaria desde já enquanto um espaço contrário à deficiência.

Nesse ponto é pertinente refletirmos, ainda que brevemente, sobre as expectativas implícitas na perspectiva do espectador no teatro e na dança, posto que estamos entrando já no campo da expectativa (DUBATTI, 2008). Segundo Lyotard (2011) o teatro na sua forma tradicional é niilista por natureza, pois o ator que está em cena tem de desaparecer em prol de dar lugar a outro que não está lá: o personagem. Lyotard indica a presença de um corpo ausente, quando o próprio ator tem de desaparecer na representação de um personagem crível. A dança, por sua vez, evidencia a materialidade do corpo em primeiro plano, o corpo é fundamental e a ele conecta-se um virtuosismo do movimento, ou, dito de outro modo, uma expressividade corpórea. Estamos nos referindo a um momento específico do teatro e da dança, áreas que contemporaneamente podem ser observadas pela perspectiva de terem suas fronteiras dissolvidas. Porém, de modo geral, os espectadores ainda trazem em si expectativas ligadas a uma concepção tradicional dessas duas áreas. No teatro que privilegia a estrutura dramática, e mais próximo assim de uma concepção tradicionalmente reconhecida, o corpo é *um meio* para o ator que diz um texto e representa um personagem. A partir de Mallarmé, Badiou (2002) destaca seis princípios da dança, todos, de acordo com o autor, “regidos por uma comparação

inexplícita entre a dança e o teatro” (BADIOU, 2002, p. 86). Destes seis, destaco o segundo citado pelo autor: o anonimato do corpo.

O corpo dançante, tal como ele advém no sítio, tal como se espaça na iminência, é um corpo-pensamento, jamais é alguém. Desses corpos, Mallarmé declara: "São sempre apenas símbolo, não alguém." Símbolo opõe-se, em primeiro lugar, a imitação. O corpo dançante não imita um personagem ou uma singularidade. Nada representa. Já o corpo de teatro está sempre preso a uma imitação, é arrebatado pelo papel. O corpo dançante, nenhum papel o recruta, é o símbolo do surgimento puro. Mas "símbolo" também se opõe a toda forma de expressão. O corpo dançante não exprime nenhuma interioridade; é ele, em aparência, intensidade visivelmente relida, que é a interioridade. Nem imitação, nem expressão, o corpo dançante é um símbolo de visitação na virgindade do sítio. [...] O corpo dançante é anônimo por nascer sob nossos olhos como corpo. (BADIOU, 2002, p. 87-8)

Dessa forma, é possível reconhecer que, diferindo de uma cena de dança na qual o espectador não tem tendência a semiotizar, enxergando o corpo como lugar do movimento, do ritmo etc, diante de uma cena de teatro, o espectador, de acordo com suas vivências, tende a atribuir à atuação do ator um caráter de representação, percebendo no corpo do ator aquele de um outro. As diferenças entre um corpo que *é* em sua materialidade, e um corpo que *se torna ausência* devem ser observadas na reflexão sobre a presença de artistas com deficiência nas áreas da dança e do teatro e suas implicações na leitura dos espectadores.

1.3.1 Teatralidade, abstração, corporeidade: problemáticas

No teatro, de acordo com os estudos de Féral (2003), o espectador teatraliza a cena a partir do olhar que coloca sobre o ator, em um processo que estabelece um espaço outro, espaço de alteridade que opera uma fratura no cotidiano. Segundo a autora, a condição da teatralidade pode partir tanto de quem observa como de quem faz a ação, sendo, assim, criada (quando parte de quem observa) ou identificada (quando parte de quem faz a ação) pelo espectador. Para a pesquisadora, o espaço se coloca como fundamental enquanto veículo da teatralidade. “Quando falamos do espaço estamos dizendo que o espectador percebe certas relações nesse espaço entre os objetos e os signos, entre os objetos e o espectador. De fato a natureza do palco é especular e atrai a vista, chama a atenção, nos faz olhar” (FÉRAL, 2003, p. 40, trad. nossa)⁵⁵. Na sequência, fazendo referência a Winnicott, Féral vai indicar o espaço potencial como “aspecto mais importante da teatralidade”.⁵⁶

⁵⁵ “Cuando hablamos del espacio estamos diciendo que el espectador percibe ciertas relaciones en ese espacio entre los objetos y los signos, entre los objetos y el espectador. De hecho la naturaleza del escenario es especular y atrae la vista, llama la atención, nos hace mirar”

⁵⁶ “aspecto más importante de la teatralidad” (FÉRAL, 2003, p. 40, trad. nossa).

O espaço transicional é potencial, é um espaço virtual, não precisa ser físico, mas pode ser mental. Winnicott toma essa ideia como base de sua análise e mostra que a cultura cria seu espaço potencial através da arte. Para que haja arte tem que haver espaço potencial. Para aqueles que estão trabalhando no teatro, como nós, essa visão nos permite entender por que às vezes há teatro e às vezes não. Na medida em que o ator é capaz de criar esse espaço potencial, ele é capaz de atuar. Se ele, como sujeito, está muito presente, fracassa. Se a realidade está muito presente, também fracassa. (FÉRAL, 2003, p. 42, trad. nossa)⁵⁷

Aqui surge uma problemática em relação à presença da pessoa com deficiência sobre a cena, posto que a corporalidade do sujeito o coloca em posição do que Féral indica como “muito presente”. Sendo a teatralidade uma abstração da “realidade”, daquilo que conforma a dimensão concreta do acontecimento cênico, a presença da deficiência enfraquece a identificação da teatralidade.

Para Ann Cooper Albright (1997), abstrair a deficiência é uma dificuldade, como se ela insistisse em se colocar em primeiro plano ou como barreira à criação de outra realidade:

Eu suspeito que seja porque os corpos com deficiência insistentemente recusam-se a ser bem embalados como uma metáfora. É difícil abstrair a deficiência, a realidade de seu status “como ela é” quebra o lustro teórico para confrontar quem quer que esteja escrevendo sobre ela. Apesar de o corpo “ausente” – o corpo como performativo e, portanto, temporário e transitório – ter seduzido frequentemente teóricos com sua efemeridade chique, poucos, se o fizeram, abordaram o corpo com deficiência. (ALBRIGHT, 1997, p. 60, trad. nossa)

Albright nos provoca a questionar a proposição da abstração da deficiência. Eticamente e politicamente seria necessário questionar o quanto a abstração da deficiência interessaria aos artistas, contudo, a leitura que fazemos sobre a exposição de Albright é aquela que indica a dificuldade de “ver além da deficiência”, de que a deficiência não seja a primeira ou única característica. Porém, dado que atribuímos significados a todo elemento com o qual tomamos contato, será possível para o espectador abstrair a deficiência?

Fischer-Lichte (2013, p. 15) destaca a imposição de o “corpo real, fenomenal” desaparecer em prol do corpo do personagem fictício no teatro de ilusão, sob pena de, se acaso isso não acontecer, o espectador ser “forçado a deixar o mundo ficcional da peça e cair no mundo da corporeidade real”. Compreendemos, então, que a impossibilidade de abstração compromete a instauração da teatralidade enquanto um contexto diferenciado do acontecimento cênico (FÉRAL, 2003). Sem a abstração a teatralidade não se faz possível, pois o significante

⁵⁷ “El espacio transicional es potencial, es un espacio virtual, no tiene por qué ser físico, sino que puede ser mental. Winnicott toma esta idea como base de su análisis y muestra que la cultura crea su espacio potencial a través del arte. Para que exista el arte tiene que haber espacio potencial. Para los que están trabajando en teatro, como nosotros, esta visión nos permite entender por qué a veces hay teatro y otras veces no. En la medida en que el actor es capaz de crear ese espacio potencial, es capaz de actuar. Si él como sujeto está demasiado presente, fracasa. Si la realidad está demasiado presente, también fracasa.”

não é apagado para dar lugar a um outro diferente dele⁵⁸. Assim, ainda que a pessoa com deficiência se coloque em cena em prol de um personagem, haverá o desafio de conformar a deficiência à teatralidade, de modo a que ela componha a teatralidade. Dessa forma, se uma atriz com deficiência física interpretasse a personagem Julieta, da célebre obra de William Shakespeare, a diferença específica traria a exigência de ser incorporada à cena, e o espectador estaria diante de uma Julieta com deficiência física, dado não ser possível o apagamento. Tal característica, por sua vez, implicaria em uma releitura de toda a obra, dado que tal signo promoveria interferências na leitura do contexto geral da situação ficcional apresentada.

Ainda segundo Fischer-Lichte (2013, p. 16), “em toda interpretação, surge uma tensão particular entre o corpo fenomenal e o corpo semiótico, entre o real e o ficcional”, sendo que, no caso específico que estamos tratando, o conflito entorno da abstração está vinculado ao fato de que a deficiência acaba imprimindo, pelo olhar social, uma identidade (o *deficiente*) a qual o sujeito não consegue se desvencilhar para ceder lugar a outro. E a teatralidade depende justamente do olhar do espectador para a constituição desse outro. Seria necessário, assim, encontrar um modo de operar diverso em relação ao reconhecimento da deficiência.

No entanto, para Lehmann (2011), a corporeidade, o corpo enquanto matéria, ganha espaço no teatro pós-dramático. Se no teatro dramático o corpo estaria sob o controle dos papéis representados pelos atores, o teatro pós-dramático permite sua exposição sem filtros, sua manifestação. Identificamos, desse modo, uma perspectiva que vai de encontro à proposição de abstração, anteriormente questionada, posto que “no teatro pós-dramático, o corpo físico [...] é uma realidade autônoma: não ‘narra’ mediante gestos esta ou aquela emoção, mas se *manifesta* com sua presença como um lugar em que se inscreve a história coletiva” (LEHMANN, 2011, p. 160, grifos do autor). Assim, segundo Lehmann, o corpo não apresenta outro sentido que não aquele intrínseco à sua própria presença. Na perspectiva do espectador ante a um artista com deficiência talvez seja pertinente reconhecer um terceiro modo de operar com os corpos em cena: não se trata mais de um corpo que *se torna ausência* tal como no teatro dramático, tampouco de um corpo que *é* em sua materialidade sem, contudo, *ser* alguém. Trata-se, então, de um modo de operar que está no estado liminar entre o corpo que representa em relação intrínseca a seu contexto social (referente à deficiência) e o corpo anônimo, transitando por

⁵⁸ Destacamos que a abstração não é a recusa da deficiência, posto que no teatro há a coexistência de significante e significado. Lembramos Féral (2003, p. 45): “decir que hay teatralidad, es identificar en el actor un juego de fricciones entre códigos y flujos, entre simbólico y semiótico, entre caos y orden con los cuales el actor actúa. Son estos frotamientos, fricciones, alternancias de donde actores y espectadores encuentran el placer del teatro”.

esses polos sempre impregnado pela construção social da deficiência durante o tempo em que o espectador, ativo, age na observação atribuindo significados de acordo com suas referências.

Ao dançar, o artista traz consigo para o palco a cena que vive socialmente, pois é e sempre foi alvo do fetiche da especulação humana e da espetacularidade atribuída pelo olhar social. Ao deparar-se com o fazer-cênico propõe outro entendimento estético, artístico e político de seu corpo. Ele é ali um (re) criador de si mesmo, um intérprete da falta, que se transfigura em movimentos e dança. (TEIXEIRA, 2010, p. 64)

Seria necessário, nesse sentido, considerar também a tendência autobiográfica na cena contemporânea, aspecto que convoca a biografia do artista para a cena. Nesse caso, não haveria apagamento da deficiência, e sim seu oposto, a exposição. A dificuldade se colocaria, então, no agenciamento da estrutura cênica por parte dos criadores, de modo a que a presença da dissonância se efetivasse enquanto aspecto estético e poético, e não levando a um reconhecimento de teatro social⁵⁹. Contudo, tensionando real e ficcional, teria a deficiência que ficar em primeiro plano, por ser parte constituinte do ator que leva seu corpo, seus sentimentos e seus relatos próprios para a cena?

1.3.2 A deficiência em primeiro plano: o corpo desviante e o obstáculo à empatia

Como exemplo, observemos um relato de uma espectadora do espetáculo *Disabled Theater*⁶⁰, criação de Jérôme Bel em conjunto com o *Theater Hora* – um grupo de teatro suíço formado por pessoas com deficiência. Petra Koppers, em artigo publicado na revista *The Drama Review*, utiliza o relato da espectadora - uma apresentadora de um programa televisivo - para reconhecer como o espetáculo reforça estereótipos da deficiência.

Como a terceira performance oficial para iniciar dOCUMENTA (13) no primeiro dia de abertura, somente metade do teatro estava ocupado. Um a um, cada ator com deficiência entrou em cena, apresentou a si mesmo, sua idade, profissão (todos atores) e sua deficiência.

A introdução parecia um pouco como uma sessão do Alcoólicos Anônimos tornada pública. Todas as cadeiras pretas no palco estavam amontoadas em um círculo.

“Eu tenho uma deficiência de aprendizagem que afeta minha memória”, disse um ator, Remo Beuggert. “Então isso faz de mim um mensageiro muito ruim.”

Outra, Tiziana Pagliaro, simplesmente falou sobre sua deficiência: “Eu não sei.”

A resposta mais dolorosa foi da atriz de 40 anos Lorraine Meier, que disse: “Eu sou uma mongoloide, estou fodida e sinto muito.” Ela começou a chorar, limpando as lágrimas das bochechas, retornando a sua cadeira com sua cabeça entre as mãos.

Foi desconfortável, para dizer o mínimo. As pessoas começaram a sair do teatro; o resto de nós olhando um para o outro com os olhos arregalados, admirados. Eu era a única pessoa tirando fotos – até isso parecia demais. O resto se escondeu na escuridão

⁵⁹ Conforme veremos no tópico 1.4, quando tanto Pippo Delbono como Jérôme Bel informam por que recusam o rótulo de Teatro Social, ou, no caso de Robert Wilson, refutando a ideia de ser um “encenador terapeuta”.

⁶⁰ Trechos do espetáculo em <<https://www.youtube.com/watch?v=OPHwrtRu5qQ&t=91s>>, acesso em 31/08/2017.

do teatro, alguns olhando para seus celulares. ⁶¹(SAVEJ, 2012 apud KUPPERS, 2014b, p. 34, trad. nossa)

A partir do relato da espectadora, Koppers conclui que “o trabalho está longe de tudo o que é informado pelos valores da *disability culture*, por um questionamento de diagnósticos médicos, ou por um interesse em pessoas com deficiência como mais do que apenas representantes da deficiência” ⁶² (KUPPERS, 2014b, p. 34, trad. nossa).



Imagem 01: *Disabled Theater*. Divulgação.⁶³

Nesse espetáculo, a *physis* do ator impede a adesão do espectador. Érika Fischer-Lichte (2013) aponta em seu artigo *Realidade e ficção no teatro contemporâneo* sobre obras em que há um estranhamento, um impacto tão grande que os espectadores são incapazes de relacionar os atores à figura dramática por eles representada (FISCHER-LICHTE, 2013). Ainda que em *Disabled Theatre* não exista a figura dramática, a partir do relato da espectadora mantem-se a

⁶¹ “As the third official performance to kick off dOCUMENTA (13) on the first day of the opening, only half the theatre was filled. One by one, each disabled actor entered the stage, introduced themselves, their age, profession (all actors) and their disability.

The introductions felt a little like an Alcoholics Anonymous session made public. All the black chairs onstage were crowded into a circle.

“I have a learning disability that affects my memory,” said one actor, Remo Beuggert. “So that makes me a really bad messenger.”

Another, Tiziana Pagliaro, simply said of her disability: “I don’t know.” The most heartbreaking response was from 40-year-old actress Lorraine Meier, who said: “I am a mongoloid, I am fucked up and I am sorry.” She started to cry, wiping the tears from her cheeks, returning to her chair with her head in her hands.

It was uncomfortable, to say the least. People started walking out of the theatre; the rest of us looked at each other wide-eyed, in awe. I was the only person taking photos — even that felt like too much. The rest hid in the darkness of the theatre, some glaring at their smart phones.”

⁶² “The work is far away from anything that is informed by disability culture values, by a questioning of medical diagnoses, or by an interest in disabled people as more than just representatives of disability.”

⁶³ Disponível em <<http://www.hora.ch>>. Acesso em 28/08/2017.

incapacidade de adesão, que está vinculada à construção social da deficiência. Assim, os espectadores não conseguem perceber “os atores como signos de uma figura particular, mas unicamente como seu estar-no-mundo em sua corporeidade própria” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 17). Porém, ainda segundo a autora, isso não significa que os espectadores não atribuam significados a essas figuras.

Na articulação da cena, uma perspectiva crítica que fizesse o espectador se questionar sobre a construção social não foi alcançada, restando o mal-estar. Os significados atribuídos pelo espectador ficaram restritos às construções sociais que indicam à falta, ao desencaixe. No exemplo apresentado por Petra Kuppers, parece ser essa a maior questão: no destaque às corporeidades dos atores, ou seja, no enfoque no corpo enquanto matéria, ou não houve estratégia por parte dos artistas para evidenciar a construção social – no sentido de provocar o espectador a dar-se conta de tal construção guiando seu olhar – ou tal estratégia não atingiu seu objetivo gerando na espectadora do relato um mal-estar e nenhuma crítica. Contribuem para essa leitura, além da articulação estética, com cadeiras posicionadas e performers que aguardam cada qual sua vez de falar com enfoque não só em sua biografia, mas especificamente na deficiência – o que fez a espectadora relacionar a cena a uma reunião dos Alcoólicos anônimos – a presença exclusiva de artistas com deficiência que são dirigidos por um artista sem deficiência. Seria possível questionar também a articulação em relação às tarefas que estão presentes não apenas como procedimento de criação, mas vão para a cena, compondo a estética e a poética da obra.

Destacando como exemplo da presença de pessoas com deficiência na cena contemporânea o espetáculo *Disabled Theater*, e a partir dos entendimentos sobre a construção social da deficiência, somos levados ao reconhecimento de uma leitura da pessoa com deficiência em cena que destaca certa recusa ou certo obstáculo à empatia.

De modo geral, o teatro pós-dramático se apresenta como o teatro de uma *corporeidade autossuficiente*, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua “presença” aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para fora. Acrescenta-se a presença do *corpo desviante*, que por doença, deficiência ou deformação diverge da norma e provoca fascinação “imoral”, mal-estar ou medo. (LEHMANN, 2011, p. 157, grifos do autor)

De acordo com essa leitura e com a perspectiva apresentada por Lehmann, na cena o corpo deficiente, *desviante*, procede à espetacularização da diferença atingindo de modo negativo o espectador. Fascinação imoral, mal-estar e medo evidenciam a ruptura de convenções que o corpo diferente provoca, no cotidiano e na cena. Desse modo, a leitura de Lehmann sobre a presença de tais corpos no teatro pós-dramático iria ao encontro da

espetacularização da diferença, distinta daquela dos *Freak shows* por questões éticas, políticas e morais próprias de nosso contexto social, no entanto ainda centrada na perspectiva da anormalidade. Se nos *Freak shows* a ideia de divertir-se com a observação do excêntrico e da anormalidade era o imperativo, hoje não sabemos facilmente como devemos nos comportar, qual seria a reação socialmente aceita.⁶⁴ Já no cotidiano, o mesmo mal-estar se faz presente não só pelo medo (a lembrança dos limites do corpo, da finitude, da morte, da tragédia que corroboram a recusa à empatia), mas pela ruptura das regras de relação que dispõem sobre os corpos. Quando se rompem as regras, com os corpos escapando às predeterminações, há uma ruptura nas relações, uma dificuldade sobre como agir perante o outro. A partir de Lehmann, identificamos que se não é possível abstrair a deficiência para compor a teatralidade, a alternativa seria sua espetacularização. No entanto, se há uma espetacularização no cotidiano, o que o teatro pós-dramático faz então de diferente da vida? A espetacularização da diferença seria a única possibilidade?

Antes de observar uma perspectiva diversa, mas que ainda se concentra no campo do pós-dramático, que permita nos afastarmos da abordagem anterior de Lehmann (2011) ao considerar o *corpo desviante* para nos aproximarmos de uma abordagem que não privilegia a hipervisibilidade da deficiência pela perspectiva da falta, ainda que também não procure abstraí-la, vale analisar por mais um momento o aspecto autobiográfico, enquanto elemento que forma o conceito de pós-dramático.

Um dos elementos que caracterizam o teatro pós-dramático é a utilização de materiais não miméticos, tais como não atores, espaços não convencionais e histórias de vida ou relato de experiências reais. O aspecto autobiográfico é destacado por Marvin Carlson em um artigo que busca desembaraçar a complexa trama que envolve o termo cunhado por Lehmann. Quando o autobiográfico é um recurso utilizado por atores com deficiência, Carlson (2015, p. 591) reconhece um fenômeno que leva o pós-dramático “em uma direção que Lehmann nunca previu”. Para exemplificar, Carlson cita justamente *Disabled Theatre* e, comparando o movimento da nova dança na França com o pós-dramático no teatro, destaca como meta de Jérôme Bel o ir além da representação. Assim, cita uma entrevista do coreógrafo concedida em 2012 a Gudrun Pawelke na qual ele afirma que os atores com deficiência “não tentam ser nada, eles são” (BEL apud CARLSON, 2015, p. 592). É necessário destacar que na estética proposta pelo coreógrafo, e que é uma marca em seus trabalhos, estão presentes o afastamento do virtuosismo e uma aproximação a movimentos cotidianos.

⁶⁴ Como foi possível observar no relato da espectadora apresentado anteriormente.

Antes de seguir analisando o aspecto autobiográfico, aproveitaremos para cotejar duas percepções muito próximas a respeito do artista com deficiência, porém, que são organizadas em cena de modos bastante diversos. Como poderemos ver no tópico seguinte, outro expoente analisado neste trabalho também tem a percepção de que os artistas com deficiência não interpretam, mas apresentam sua existência no palco de forma honesta. Trata-se do encenador Pippo Delbono, e seu interesse na criação com os artistas com deficiência parte da premissa dessa sinceridade na atuação. No entanto, enquanto a estética de Bel está no campo do não mimético, do performático, Pippo Delbono vai em sentido contrário, destacando o mimético em uma cena que mesmo que não siga a linearidade do teatro dramático tradicional, opera com personagens e situações ficcionais estabelecidas. Ou seja, ainda que os dois expoentes utilizem aspectos autobiográficos diretamente, eles o fazem de modos diversos, o que vai influenciar de modo determinante a leitura dos espectadores. É preciso destacar, já de início, que enquanto a cena de Bel é formada unicamente por artistas com deficiência, Pippo Delbono articula um grupo híbrido. Poderemos analisar de modo mais específico a problemática da interação e sua interferência na atribuição de significados pelo público na sequência deste trabalho.

Ao focar o aspecto autobiográfico, com destaque para a deficiência, nesta obra específica de Jérôme Bel se acentua a ideia de corpo desviante colocado à mostra para os espectadores. É evidente, nesse caso, que uma diferença específica marca o autobiográfico utilizado por atores com deficiência do utilizado por atores sem deficiência, e, ainda, no caso citado, um grupo formado totalmente por atores com deficiência que são dirigidos por um encenador/coreógrafo sem deficiência. E aqui talvez se concentre uma marca da espetacularização da deficiência, qual seja, a falha no reconhecimento da construção social da deficiência (por mais que uma pequena parcela do público possa reconhecer no seu desconforto ou perturbação indícios dessa construção social, me parece ingênuo, especialmente se pensarmos o contexto brasileiro, acreditar que por si só o espectador possa ser levado a tal constatação). Pode ainda haver o desejo de provocar o espectador no sentido de lidar com os signos que lhes são apresentados. No entanto, ainda assim, a espetacularização permanece. Haveria um modo de resolver a falha no que diz respeito ao reconhecimento da construção social da deficiência?

Reconhecemos que à medida em que a cena se afasta do campo do drama amplia-se o espaço para o artista com deficiência, posto que a abstração não é mais necessária quando o corpo do artista não tem mais a necessidade de *se tornar ausência* em prol do surgimento de um outro. Porém, tal fato não justifica a exclusividade de cenas em que o artista com deficiência

só poderá atuar pela hipervisibilidade de sua deficiência pela perspectiva da falta, provocando “fascinação ‘imoral’, mal-estar ou medo”. Ou seja, se, por um lado, a presença da pessoa com deficiência em cena pode trazer a evidência da falta, como um modo de provocar, por outro, ela pode trazer o que Teixeira (2018) destaca como a apropriação das impossibilidades ou das ausências⁶⁵, constituindo lugar privilegiado onde a deficiência não se abstrai nem se espetaculariza, mas existe sem comparação com uma suposta normalidade. Em algumas práticas cênicas contemporâneas é possível observar uma abordagem do pós-dramático (ou do teatro performativo) a partir do distanciamento do drama e da perspectiva da indisciplina, apresentando corpos que mesmo ao recusarem o papel de significante não se restringem à espetacularização da diferença⁶⁶. A questão que nos desafia, dessa forma, é compreender como a cena pode promover que se ultrapasse a perspectiva da falta, tão implicada em nossa leitura da deficiência.

1.4 Criações de Wilson, Delbono e Bel: princípios estéticos reconhecidos a partir do modo de articulação da presença da pessoa com deficiência na composição cênica

De modo a analisar a articulação da presença de artistas com e sem deficiência na composição cênica de espetáculos contemporâneos, proponho lançar um olhar sobre o trabalho de três artistas cuja trajetória, consolidada no teatro e na dança, permite observar atravessamentos e reverberações de tal participação nas suas criações. Assim, busco reconhecer como se dá a presença de pessoas com deficiência em cena nos espetáculos de dois encenadores contemporâneos, Robert Wilson e Pippo Delbono, e de um coreógrafo, Jérôme Bel. Sem a pretensão de uma análise exaustiva sobre as obras dos artistas mencionados, almejo identificar criticamente o modo pelo qual a presença do corpo deficiente se consolida na criação desses três reconhecidos expoentes da cena contemporânea, reconhecendo a influência da pessoa com deficiência na definição de princípios estéticos e a qualidade dos processos criativos a partir da relação entre pessoa com e sem deficiência. Pretendo indicar os procedimentos pelos quais, na interação entre artistas com e sem deficiência, os expoentes provocam uma transformação no

⁶⁵ Indicando, assim, à transformação da impossibilidade imposta para a apropriação/experimentação pelo próprio artista no processo criativo.

⁶⁶ Neste contexto estão inseridos *Les oiseaux mécaniques* e *La jeune-fille et la mort*, do coletivo artístico canadense *Bureau de l'APA*. Trechos dos espetáculos em <<https://www.youtube.com/watch?v=OMkQuYz6Oz0>>, acesso em 31/08/2017.

olhar sobre a deficiência, tirando de foco as limitações e privilegiando as potências que o encontro criativo com a diferença pode promover.

1.4.1 A ênfase nos sentidos e a transgressão dos modos tradicionais de comunicação: o alargamento do olhar sobre a deficiência em Robert Wilson

Robert Wilson inicia sua carreira profissional nos anos 60 em Nova York. Depois de graduar-se em 1965 no Pratt Institute of Art, Wilson trabalhou com pessoas com deficiências físicas e mentais.

Eu trabalhei com crianças hiperativas e com danos cerebrais. Então eu comecei a trabalhar com pessoas que respiravam artificialmente, muitos dos quais eram catatônicos. Fui contratado para fazer com que os pacientes falassem. O diretor do hospital achou importante que os pacientes se comunicassem uns com os outros e com a equipe. Eu trabalhei lá por dois anos, e no final daquele tempo eu cheguei à conclusão que não era necessário tentar incentivar aquelas pessoas a falar. Eu trabalhei com crianças pré-escolares em Harlem, com pessoas idosas em Nova Jersey, e com pacientes em instituições mentais. Em todas essas classes eu não estava lá para ensinar nada, mas para ouvir para descobrir no que eles estavam interessados e ajudá-los a fazer o que eles queriam fazer. (WILSON apud HOLMBERG, 2004, p. 3, trad. nossa)

67

No relato de Wilson é possível observar um modo de trabalho determinante na relação com as pessoas com deficiência, e que estará presente na sua trajetória: o foco do encenador não estava concentrado em ensinar um modo padrão de comunicação, mas em estabelecer espaços de expressão de acordo com os interesses e possibilidades de cada sujeito. Segundo Galizia (1986) foi o contato com a Sra. Byrd Hoffman – bailarina que havia auxiliado Wilson a corrigir um problema de linguagem – que estimulou Bob Wilson às práticas com pessoas com deficiências, além de abrir “as portas de uma nova visão das artes teatrais” (GALIZIA, 1986, p. xxii). Foram os métodos da Sra. Hoffman que pontuaram seus cursos de expressão e sensibilização corporal, oferecidos também a crianças com deficiências.

Paralelamente a seu trabalho com catatônicos, pessoas com deficiência física e crianças com lesões cerebrais, Robert Wilson organizou, no final dos anos sessenta, oficinas de movimento onde a lentidão era usada para forçar suavemente as resistências dos participantes para despertar sua sensibilidade. Como bom professor respeitoso com os outros, ele começa a encorajar cada um a se tornar consciente de sua individualidade corporal, a desenvolver livremente o seu vocabulário pessoal e a

⁶⁷ “I worked with hyperactive and brain-damaged children. Then I started working with people in iron lungs, many of whom were catatonic. I was hired to get the patients to talk. The director of the hospital thought it was important for the patients to communicate with each other and the staff. I worked there for two years, and at the end of that time I came to the conclusion that it wasn’t necessary to try to encourage those people to speak. I worked with pre-school children in Harlem, with aged people in New Jersey, and with patients in mental institutions. In all these classes I wasn’t there to teach anything, but to listen to find out what they were interested in and help them do whatever they wanted to do.”

implementar um movimento comum, por exemplo a rotação, em um ritmo e com variações singulares. (MAURIN, 2010, p. 25/6, trad. nossa)⁶⁸

Em fins de 1967 Wilson começa a apresentar performances na Fundação Byrd Hoffman. A Fundação, uma organização sem fins lucrativos localizada em Nova Iorque, apresentava como objetivo principal “o desenvolvimento de oficinas de dança, teatro, cinema e artes aplicadas para crianças e adultos” (GALIZIA, 1986, p. xxiv). Participavam das atividades promovidas pela Fundação pessoas com deficiências físicas ou mentais, bem como pessoas sem deficiência, de variadas idades. Através de workshops de movimento e consciência corporal, Bob Wilson criou suas primeiras peças, com um grupo chamado os *Byrds* (HOLMBERG, 2004).

Não era apenas um tempo de cena de relaxamento e pausa, mas um meio de aumentar o conhecimento do corpo e autocontrole. A velocidade de execução pode, então, acelerar, a dificuldade dos exercícios aumentar, permitindo a redescoberta dos corpos e das possibilidades de comunicação através de outros canais que os verbais. (MAURIN, 2010, p. 26, trad. nossa)⁶⁹

Além de trabalhar como professor, Wilson também exerceu a função de coordenador da Fundação⁷⁰. Ainda segundo Galizia, citando um excerto de um relatório da Fundação Byrd Hoffman, as oficinas buscavam “estimular seus membros a tornarem-se mais conscientes de seus próprios corpos e das maneiras pelas quais estes interagem com os outros corpos que os rodeiam” (GALIZIA, 1986, p. xxvi). Colocar os participantes em relação parece ser um dos interesses de Wilson, promovendo possibilidades de interações entre os sujeitos de modo a favorecer o desenvolvimento de competências e capacidades. Os procedimentos utilizados, no sentido de estimular a auto expressão e as potencialidades de cada sujeito a partir de suas possibilidades, reforçam o interesse de Wilson em estabelecer uma relação com cada sujeito a partir de seus próprios modos de ação e comunicação, sem a imposição de formas:

⁶⁸ “Parallèlement à son travail avec des catatoniques, des handicapés moteurs et des enfants atteints de lésions cérébrales, Robert Wilson organise, à la fin des années soixant, des ateliers de mouvement où la lenteur sert à forcer en douceur les résistances des participants pour éveiller leur sensibilité. En bon pédagogue respectueux d’autrui, il commence par inciter chacun à prendre conscience de son individualité corporelle, à développer librement son vocabulaire personnel et à exécuter un mouvement commun, par exemple le tournoiement, à une allure et avec des variantes singulières.”

⁶⁹ “Ce n’est pas seulement un tempo de scène de relaxation et de détente, mais un moyen de qui accroît la connaissance du corps et la maîtrise de soi. La vitesse d’exécution peut ensuite accélérer, la difficulté des exercices augmenter, il aura permis la redécouverte du corps et de possibilités de communication par des canaux autres que verbaux.”

⁷⁰ Os membros da Fundação Byrd Hoffman trabalharam com Wilson até meados de 1976, quando o espaço de ensaios da Fundação foi fechado, e, segundo Galizia (1986, p. 102), os participantes “tornaram-se independentes dele [de Wilson] e alguns mudaram-se para outras áreas ou concentraram-se na realização de um trabalho individual”.

como professor e, mais tarde, presidente da Byrd Hoffman Foundation, Wilson deixava claro seu propósito de organizar situações em que pessoas com diferentes interesses, experiências e capacidades pudessem se encontrar, estimulando nelas o desenvolvimento da individualidade, em vez da transmissão de informações em áreas específicas do conhecimento. (PEREIRA, 2008, p. 120)

Com o enfoque na individualidade, observamos que os padrões determinados de normalidade não encontram espaço no trabalho de Wilson, não há comparação ou o interesse em uma determinada formatação da expressão dos participantes. Para além do enquadramento das pessoas em um modelo de movimento, o encenador está interessado em promover espaços de relação nos quais as pessoas se sintam encorajadas a criativamente explorar suas possibilidades. Nesse encontro, não só os participantes desenvolvem conhecimentos específicos, mas o próprio Wilson passa a encontrar outros modos de articulação entre movimento, tempo e espaço.

As práticas com crianças com deficiência influenciaram as criações de Bob Wilson, em trabalhos com ênfase no poder das imagens e na comunicação não verbal. “Estou profundamente comprometido com o trabalho corporal. Este comprometimento originou-se quando de meu trabalho com crianças deficientes, em que utilizei a atividade física como método para sensibilizar o corpo e estimular a percepção” (WILSON *apud* GALIZIA, 1986, p. xxvii). Dois encontros específicos potencializaram essa influência: primeiro, com Raymond Andrews, surdo, e posteriormente com Christopher Knowles, diagnosticado autista.

Os pontos de vista e desenhos de Raymond Andrews foram a inspiração para *Deafman Gance* (O olhar do surdo - 1971). Nesse espetáculo, sem falas, os signos não são organizados de modo a possibilitar leituras padronizadas; em uma multiplicidade de sons e imagens, os códigos não são facilmente decifrados e nem há uma lógica causal entre as ações, características essas que serão uma constante nos espetáculos de Wilson. Já Christopher Knowles participará de diversas criações em colaboração com Bob Wilson ⁷¹, com ênfase no aspecto criativo da manipulação das palavras e sons. Sobre essas parcerias, Wilson afirma que

uma das mais profundas influências sobre meu trabalho foi o meu encontro, em 1967, com Raymond Andrews, uma criança afro-americana surdo-muda de treze anos de idade. Depois de um longo processo, eu poderia adotá-lo. Meu primeiro trabalho importante para o teatro foi escrito com ele. Era curioso, muitas vezes ele via coisas que eu não via, preocupado que eu estava em ouvi-lo. Ele percebia os gestos, os movimentos dos olhos, uma língua que eu não estava ciente. As primeiras peças escritas com Raymond foram silenciosas. Mais tarde, em 1973, eu conheci Christopher Knowles, uma criança autista de quatorze anos que fazia colagens sonoras

⁷¹ Em colaboração com Knowles, Bob Wilson vai escrever diversos textos, iniciando uma fase de seu trabalho em que a palavra é utilizada de forma diferenciada, através do uso de repetições, variações rítmicas, e desmembramento.

em fitas. Eu consegui que ele pudesse vir morar comigo. A influência de Chris foi tão impressionante quanto a de Raymond. (WILSON, 1997, s/p, trad. nossa)⁷²

No contato com percepções diferenciadas da imagem e da palavra, o encenador encontra alimento criativo para suas proposições cênicas. O encontro com Raymond Andrews o faz perceber o pensamento formado por meio de imagens, e não apenas por palavras. “Ele fez desenhos para se comunicar comigo, e eu percebi que ele pensava em imagens. Essa experiência provou para mim o quanto a mente depende do pensamento visual” (WILSON apud HOLMBERG, 2004, p. 79, trad. nossa)⁷³. Nesse encontro, o encenador relaciona o trabalho corporal que já vinha desenvolvendo – nas oficinas e workshops que facilitava – com o desenvolvimento da linguagem corporal de Andrews, levando os dois à criação do espetáculo *Deafman Glance*. É interessante perceber como desse encontro singular nasce uma potência criativa para a cena.

Conhecer um jovem com deficiência – Raymond Andrews, um adolescente afro-americano surdo – foi o ponto crítico na carreira de Wilson. Andando por uma rua em Summit, New Jersey, em 1968, Wilson viu um policial espancar um garoto de doze anos sobre a cabeça com um porrete. O garoto estava fazendo sons estranhos e inarticulados. Wilson interveio e acompanhou o oficial e o menino à delegacia. Mais tarde, ele descobriu que o menino morava em dois quartos com doze outros membros da família e tinha sido declarado ineducável. Wilson adotou a criança para tentar educá-lo. Como se vê, a criança também educou Wilson. “Ele começou a fazer desenhos para me mostrar várias coisas que eu não iria notar e que ele seria mais sensível a notar por causa de sua surdez. Então eu percebi que ele pensava, não em palavras, mas em sinais visuais” (*Quartet*). Wilson explorou a linguagem corporal de Raymond em oficinas; surdos contam muito com movimento para se comunicar. De Raymond, Wilson aprendeu quão sutil e sofisticada a linguagem corporal pode ser. Essas explorações culminariam em *Deafman Glance* – uma peça sem palavras baseada nos desenhos que Raymond fez para se comunicar com Wilson. (HOLMBERG, 2004, p. 3, trad. nossa)⁷⁴

⁷² “une des influences les plus profondes sur mon travail fut ma rencontre, en 1967, avec Raymond Andrews, un enfant afro-américain sourd-muet âgé de treize ans. À l'issue d'un long procès, j'ai pu l'adopter. Mon premier travail important pour le théâtre a été écrit en collaboration avec lui. C'était curieux, il voyait souvent des choses que je ne voyais pas, préoccupé que j'étais par l'écoute. Il percevait des gestes, des mouvements des yeux, un langage dont je n'étais pas conscient. Les premières pièces écrites avec Raymond furent silencieuses. Plus tard, en 1973, j'ai rencontré Christopher Knowles, un enfant autiste de quatorze ans qui faisait des collages sonores sur des bandes magnétiques. J'ai obtenu qu'il puisse venir vivre avec moi. L'influence de Chris fut aussi marquante que celle de Raymond.”

⁷³ “He made drawings to communicate with me, and I realized he thought in images. This experience proved to me how much the mind depends on visual thinking”.

⁷⁴ “Meeting one handicapped youth – Raymond Andrews, a deaf-mute, African American teenager – was the critical turning point in Wilson’s career. Walking down a street in Summit, New Jersey, in 1968, Wilson saw a policeman beating a twelve-year-old boy over the head with a club. The boy was making strange, inarticulate sounds. Wilson intervened and accompanied the officer and boy to the police station. Later, he found out that the boy lived in two rooms with twelve other family members and had been declared uneducable. Wilson adopted the child to try to educate him. As it turns out, the child also educated Wilson. “He began to make drawings to point out various things to me that I wouldn’t notice and that he would be more sensitive to because of his being deaf. Then I realized that he thought, not in words, but in visual signs” (*Quartet*). Wilson explored Raymond’s body language in workshops; deaf-mutes rely heavily on movement to communicate. From Raymond, Wilson learned how subtle and sophisticated body language can be. These explorations were to culminate in *Deafman Glance* – a play without words based on the drawings Raymond made to communicate with Wilson.”



Imagem 02: *Deafman Glance*.⁷⁵

Deafman Glance tem duração de sete horas, e inicia com duas figuras em cena, ambas de costas para os espectadores. Uma delas, que está na posição vertical, veste um vestido negro elegante, enquanto a outra figura, uma criança, está sentada em um banco com um livro nas mãos. O menino veste calças claras e uma camiseta branca. Outro menino dorme deitado em lençóis no chão, também veste uma camisa branca. Há ainda em cena uma mesa, com uma toalha branca, um pano de prato, um jarro de leite, todos brancos. Há o contraste entre os elementos nas cores preto e branco. Uma faca e dois copos completam o quadro. A primeira cena dura aproximadamente 40 minutos, e foi adaptada para a televisão em 1981⁷⁶. A versão em vídeo reforça o que o espetáculo esboçava, indicando o lugar da ação como uma cozinha. Com movimentos lentos e contínuos, a primeira figura enche um dos copos com leite, e o leva até o menino, que bebe e devolve o copo. Todos os movimentos são lentos, como se houvesse uma supressão do tempo. A mulher devolve o copo à mesa, pegando a faca e a toalha de prato, e se dirige novamente até o menino. O menino continua sentado lendo seu livro, e é golpeado com a faca nas costas e no peito. Não há, contudo, reação de sua parte. Depois de algum tempo, ele começa a se curvar e é guiado ao chão pela mulher. Ela limpa a faca com o pano de prato, enquanto se dirige à mesa. Durante toda a situação, não há alteração no ritmo dos movimentos nem nas expressões faciais.

⁷⁵ Disponível em <www.robertwilson.com>. Acesso em 25 de agosto de 2018.

⁷⁶ A versão adaptada para a televisão está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4t-NtrLzggkE&t=1694s>>. Acesso em 30 de março de 2019.



Imagem 03: *Deafman Glance*.⁷⁷

A parceria com Christopher Knowles, por sua vez, leva o encenador à compreensão da potência da palavra enquanto produtora de sons e criadora de um ambiente sonoro através de jogos linguísticos. Ou seja, características específicas dos contextos, repertórios e modos de comunicação desses dois colaboradores influenciam o trabalho do encenador, que identifica e passa a reconhecer esses códigos quando da interação com Andrews e Knowles. Levando essas propostas para o processo de criação, a encenação, assim, também se transforma em um modo de comunicação diferenciado, por meio do destaque aos elementos visuais e sonoros. A influência das práticas realizadas com a Sra. Byrd Hoffman, que auxiliaram Wilson com sua dificuldade de fala, reverbera em suas criações. O trabalho com jogos linguísticos, as possibilidades de jogo com intensidades sonoras e rítmicas se fazem presentes na trajetória do encenador. Holmberg aponta o teatro de Wilson como uma crítica à língua. Se a literatura e a filosofia criticam a língua sendo, porém, limitadas pelo próprio código que criticam, o teatro tem a possibilidade de utilizar outros canais de comunicação, e é isso que Wilson faz em seu teatro, utilizando signos visuais para questionar as palavras e colapsar a linguagem (HOLMBERG, 2004).

O interesse pela palavra e sua relação com o som podem ser vislumbrados em diversos momentos da trajetória de Bob Wilson. Em colaboração, Wilson e Knowles desenvolveram

⁷⁷ Disponível em <www.robertwilson.com>. Acesso em 25 de agosto de 2018.

também uma série de performances – “peças-diálogo” –, jogos de palavras e sons. O uso da linguagem verbal pode ser apresentado enquanto marco da segunda fase do trabalho do encenador. Holmberg apresenta quatro períodos da carreira de Wilson, organizadas em “óperas silenciosas” (primeiro período), “desconstruindo a linguagem” (segundo período), “da semiótica à semântica” (terceiro período) e “como fazer coisas com palavras” (quarto período) (HOLMBERG, 2004, p. 2). É a partir desta divisão que Holmberg vai discorrer sobre o trabalho de Bob Wilson. O primeiro período, segundo o autor, culmina em 1973 com *The Life and Times of Joseph Stalin*. É nesse momento que Wilson conhece Christopher Knowles, que participa de uma cena do espetáculo iniciando as colaborações entre os dois.⁷⁸

Foi através da influência de Christopher Knowles que o tratamento arquitetônico de texto, utilizado por Wilson, começou a ser estimulado. Wilson tomou conhecimento do trabalho de Knowles através de George Klauber, artista gráfico, professor do Instituto Pratt. Klauber havia escutado uma gravação da poesia de Knowles e decidiu passá-la a Wilson, que ficou imediatamente fascinado com o que ouviu. (GALIZIA, 1986, p. 27)

Bob Wilson recebeu a fita com as gravações de Knowles, e o convidou para a noite de abertura de *The Life and Times of Joseph Stalin*. Antes do início do espetáculo, Wilson convida o adolescente a performar com ele “*Emily likes the TV*” em cena. O jogo com as palavras proposto por Knowles apresenta uma sequência extremamente organizada. O poema tem a seguinte composição:

Emily likes the TV because she watches the TV because she likes it

Emily likes the TV

Emily likes the TV because she watches the TV

Emily likes the TV

Emily likes the TV because she watches the TV because she likes it

Emily likes the TV

Emily likes the TV because she watches the TV

Emily likes the TV

Emily likes the TV because she watches the TV because she likes it

Emily likes the TV

Emily likes the TV because she watches the TV

⁷⁸ A cena “baseava-se num diálogo muito simples entre Wilson e Knowles e fazia parte de uma das gravações de Knowles. Consistia principalmente em variações da sentença ‘Emily likes the TV’ que eles manipulavam ludicamente através de um processo de pergunta e resposta. Apesar de parcialmente improvisado, a estrutura que sustentava a evolução desse diálogo era clara o suficiente para comunicar à plateia uma ideia de vocabulário, de uma linguagem, cujo poder não estava no significado literal das palavras enunciadas, mas codificado nas variações rítmicas propostas por Knowles” (GALIZIA, 1986, p. 75/6).

Emily likes the TV
Emily likes the TV because she watches the TV because she likes it
Emily likes the TV
Emily likes the TV because she watches the TV
Emily likes the TV
Emily likes the TV because she watches the TV because she likes it
Emily likes the TV
Emily likes the TV because she watches the TV
Emily likes the TV
Emily likes the TV because she watches the TV because she likes it
Emily likes the TV
Emily likes the TV because she watches the TV
Emily likes the TV
Emily likes the TV because
Emily likes the TV because
Emily likes the TV b
Emily likes the TV b
Emily likes the TV
Emily likes the TV
Emily likes the TV
Emily likes the TV
Emily likes the TV
Emily likes the TV
Emily likes the TV
Emily likes the T
Emily likes the T
Emily likes the T
Emily likes the T
Emily likes the
Emily likes the
Emily likes the
Emily likes the
Emily likes the
Emily likes

Emily likes
Emily likes
Emily likes
Emily likes
Emily lik
Emily lik
Emily li
Emily l
Emily
Emily
Emily
Emily
Emily
Emily
Emil
Em
Em
Em
Em
Em [segue com muitas repetições]
Emil
Emily
Emily
Emily likes
Emily likes the
Emily likes the
Emily likes the
Emily likes the T
Emily likes the T
Emily likes the T
Emily likes the T
Emily likes the TV
Emily likes the TV
Emily likes the TV

Emily likes the TV
Emily likes the TV
Emily likes the TV b
Emily likes the TV be
Emily likes the TV becau
Emily likes the TV because
Emily likes the TV because
Emily likes the TV because
Emily likes the TV because
Emily likes the TV
Emily likes the TV because she watches the TV
Emily likes the TV
Emily likes the TV because she watches the TV because she likes it
[...]⁷⁹

O modo de se comunicar, a organização matemática das palavras e sons interessavam particularmente a Wilson. “Eu não o conhecia, mas fiquei intrigado com a fita [com a poesia de Knowles]. Fiquei ainda mais maravilhado quando o conheci e percebi o que ele fazia com a linguagem [...] Ele estava sempre redefinindo códigos” (WILSON *apud* GALIZIA, 1986, p. 27). São esses modos que vão influenciar Wilson no trabalho com o texto, que passa a ser utilizado como mais um elemento versátil da encenação. Desse encontro, é a qualidade sonora, em tempos, ritmos, tamanhos das palavras, que passarão a ser centro de interesse, e não o significado do texto. No trabalho com Andrews e Knowles as relações com a palavra ganham importância central no teatro de Wilson, porém mobilizando a palavra da hierarquia tradicional por ela ocupada no teatro, e transformando sua função na comunicação (MAURIN, 2010).

⁷⁹ Na tradução, a frase base é “Emily gosta da TV porque ela assiste a TV porque ela gosta”. Uma performance do poema, por Knowles, na qual o jogo de palavras e sons pode ser observado, está disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=er83Icj4RYk>>. Acesso em 30 de março de 2019.



Imagem 04: *The Life and Times of Joseph Stalin*.⁸⁰

Para Maurin (2010), no contato com esses sujeitos, Bob Wilson parece encontrar um *outro* sistema de percepção sensorial, outra estruturação do espaço e do tempo que aponta às qualidades da imagem e do ritmo. O jogo entre canal visual e canal sonoro denota a busca por uma experiência sensorial diferenciada no trabalho de Wilson, que marca sua estética a partir da fricção, do atrito entre dois sistemas de representação: o visual e o sonoro. Há um afastamento da imagem enquanto ilustração do texto, assim como do movimento que enfatiza o texto falado/cantado. “Ambos os canais estão progredindo em paralelo na arquitetura do todo, cada um perseguindo sua linha sem considerar o outro” (MAURIN, 2010, p. 143, trad. nossa)⁸¹. Esse desejo de tensionamento de elementos é alimentado no encontro com os artistas com deficiência, e Wilson busca que todos os colaboradores possam ser mutuamente influenciados.

Enquanto uma terapia tradicional busca reeducá-los, ele toma ao contrário suas deficiências como padrão e pratica uma espécie de contra terapia que preserva essa deficiência, a integra, a encoraja ao oposto das normas sociais. Ele o neutraliza subtraindo-o de um diagnóstico clínico e o valoriza colocando-o no centro de seu trabalho artístico. E os membros da trupe imitam Raymond Andrews ou Christopher Knowles, e não o contrário, para ajustar-se à sua sensibilidade, para aprender seus movimentos palpitantes como andar para frente e para trás ou balançando. Gradualmente, a lentidão deixa seu status como uma ferramenta terapêutica e/ou

⁸⁰ Disponível em <www.robertwilson.com>. Acesso em 25 de agosto de 2018.

⁸¹ “Les deux canaux progressent en parallèle dans l’architecture de l’ensemble, chacun poursuivant sa ligne sans tenir compte de l’autre.”

sintoma patológico para qualificar um ritmo estético por direito próprio: um *tempo rubato*. (MAURIN, 2010, p. 26/7, grifo do autor, trad. nossa)⁸²

Para Wilson, é o interesse em modos diversos de percepção, diferentes do cotidiano, que promove uma aproximação com as diferenças. No trabalho com pessoas com deficiência, com formas de comunicação e relação com o outro e com o espaço diferenciadas, suas intenções teatrais são potencializadas e o encenador encontra maneiras de explorar estas questões plasticamente. É a encenação, a organização visual e sonora de elementos em cena que interessam a Bob Wilson, não um trabalho terapêutico.

Isso explica a negação virulenta que Robert Wilson opõe às alegações banais que fazem dele, pelo menos em seus primeiros espetáculos, de um encenador-terapeuta: "Eu odeio a terapia!" De seu trabalho com deficientes físicos e mentais não permanece mais que uma plástica temporal, uma linguagem metafórica que tenta entre outras dar conta da lentidão incomum de seu teatro. Que os gestos parecerão autistas não significa que eles são gestos de autista, nem que a catalepsia visual represente uma visão de catalepsia clínica. (MAURIN, 2010, p. 27, tradução nossa)⁸³

Na relação criativa estabelecida com os artistas com deficiência, modos de percepção diferenciados – que informam sobre modos de ser/estar no mundo – são compreendidos e levados para a cena. Para Wilson, é a diversidade e as formas múltiplas de relação individual com o mundo que interessam, que o alimentam criativamente. O contato com os colaboradores com deficiência desloca o artista para modos de ver, ouvir e movimentar diferenciados, impulsionando dessa forma o processo de criação. São justamente as diferenças, e não o enquadramento em um padrão de normalidade, que desperta o interesse do encenador.

A encenação de Wilson busca despertar o espectador para essas qualidades perceptivas traduzidas em imagens e sons. O artista traduz, através de um encadeamento entre os elementos da encenação, uma percepção que nasce nele a partir do encontro com diferentes modos de interação com o exterior, mobilizando, dessa forma, os padrões convencionados de modos de leitura do mundo. Estando atento aos seus colaboradores e buscando entendê-los em suas singularidades e não através de modos tradicionais, Bob Wilson respeita suas diferenças e são

⁸² "Alors qu'une thérapie traditionnelle chercherait à le rééduquer, il prend au contraire leur handicap pour étalon et pratique une sorte de contrethérapie qui préserve ce handicap, l'intègre, l'encourage au rebours des normes sociales. Il le neutralise en le soustrayant à un diagnostic clinique et le valorise en le mettant au centre de son travail artistique. Et les membres de la troupe d'imiter Raymond Andrews ou Christopher Knowles, non l'inverse, de s'ajuster à leur sensibilité, d'apprendre leurs mouvements lancinants comme la marche d'avant en arrière ou le balancement. Peu à peu, la lenteur quitte son statut d'outil thérapeutique et/ou de symptôme pathologique pour qualifier un tempo esthétique à part entière : un *tempo rubato*."

⁸³ "Par là s'explique le démenti virulent que Robert Wilson oppose aux allégations galvaudées qui font de lui, au moins dans ses premiers spectacles, un metteur en scène-thérapeute : "Je hais la thérapie!" De son travail avec les handicapés moteurs et mentaux ne demeure qu'une plastique temporelle, un langage métaphorique qui tente parmi d'autres de rendre compte de l'insolite lenteur de son théâtre. Que les gestes y paraissent autistiques ne signifie pas pour autant qu'il s'agit de gestes d'autiste, pas plus que la catalepsie visuelle n'y représente une vision de la catalepsie clinique."

esses fatores que o levam a reestruturação do teatro (HOLMBERG, 2004). Essa reestruturação, por sua vez, chega ao espectador como uma exigência de abertura a outros modos de leitura da cena, uma vez que a transgressão das formas tradicionais de comunicação – no já mencionado atrito entre canal visual e sonoro – demanda que o espectador aguace sua percepção para realizar sua própria montagem a partir dos elementos oferecidos por Wilson. Sugerindo leituras múltiplas e plurais, Bob Wilson não enfatiza a deficiência, mas investe nas possibilidades que surgem exclusivamente da interação entre as diferentes formas de percepção, relação e contato de pessoas com e sem deficiência. A relação de Bob Wilson com essas pessoas afeta sua concepção cênica, assim, não há, por exemplo, uma conformação da cena centrada no trabalho do ator com deficiência, mas todos os elementos são influenciados por essa outra perspectiva de comunicação, resultando em uma inventividade muito particular sobre objeto artístico. Na elaboração desses outros modos de comunicação, com a ênfase nos sentidos, o espectador pode ser convocado a alargar seu olhar sobre o que ele dá por certo em termos de comunicação, linguagem e “normalidade”.

Esses modos diversos de percepção não são identificados apenas nos trabalhos que nascem da parceria de Bob Wilson com artistas com deficiência, mas reverberam marcando um estilo de encenação de Wilson, que explora e utiliza toda a potência de uma relação singular com as imagens, sons e movimentos, modificando os modos de dar sentido ao que é visto/ouvido pelo espectador e que certamente tem relação com a trajetória do encenador e suas primeiras experimentações na Fundação Byrd Hoffman – tanto na relação com as pessoas com deficiência quanto na aproximação com a dança a partir das práticas da bailarina Byrd Hoffman.⁸⁴

Um exemplo claro pode ser reconhecido analisando o processo de criação de Wilson, com a utilização dos *visual books*. Semelhante aos *storyboards* da produção cinematográfica, os *visual books* são criados apresentando imagens visuais em sequência de cada momento significativo da peça. Bob Wilson começa a trabalhar na perspectiva dos *storyboards* em *Einstein on the Beach*, espetáculo que estreou em 1976 (INNES; SHEVTSOVA, 2013). Os *visual books* seriam como os textos escritos da literatura dramática, mas aqui em uma versão da escritura cênica, auxiliando na construção da trajetória do espetáculo enquanto um roteiro e um guia, e servindo ainda como uma forma de notação da criação mantendo uma memória do

⁸⁴ “he has never stopped thinking of his work as dance, the most corporeal, in-the body art of them all. And the principle of dance affects all the elements that he uses to such an extent that nothing is ever quite static, not even objects, let alone light, that moving light which has made him a light designer unparalleled among peers” (SHEVTSOVA, 2007, p. 46).

material criado. Com os *visual books* reconhecemos um modo de operar visualmente na criação cênica, no qual pensamentos e ideias são concretizados e externalizados em imagens. O modo de operar no processo de criação através de imagens está relacionado certamente a sua formação enquanto arquiteto, seu repertório enquanto pintor e escultor, mas, também, ao encontro com Raymond Andrews, que se comunicava por meio de desenhos com Wilson. A dramaturgia visual de *Deafman Glance* nasceu desses desenhos de Andrews, que foram cenicamente organizados por Wilson.

Wilson transforma a relação entre significado e significante explorando a potência que nasce da ampliação da percepção quando algo é dado a ver/ouvir de modo diverso. Essa ampliação ocorre nas palavras encadeadas de modo a romper com o sentido cotidiano ou com o que seria imediatamente reconhecido – como é o caso das explorações sonoras fruto de seu trabalho com Knowles – e na potência da utilização das imagens e códigos visuais em detrimento da palavra – observada em parcerias com Andrews. As características destacadas parecem mobilizar o imaginário dos espectadores, que são convocados não apenas a contemplar o que está sobre a cena, mas a habitar, momentaneamente, um universo diverso do cotidiano. Bob Wilson organiza signos na cena sem estar interessado em determinar seus significados, estes dependem da interação com o espectador, convocado a elaborar sentidos a partir de sua relação com a obra.

Assim, o encontro com Andrews e Knowles parece potencializar um desejo latente em Wilson: formas diferenciadas de percepção transformadas em modos de comunicação por diferentes vias, outras que não um modo tradicional. Há, nessa forma de comunicação, a necessidade do engajamento dos sentidos não para atingir uma compreensão, mas para que a cena convoque o espectador. É necessária uma troca no teatro de Wilson: a cena oferece elementos, e o espectador se engaja no sentido de ser invadido pelo que é oferecido e lidar ele próprio com esses elementos que lhe chegam. As formas de interação, os modos de relacionar elementos do exterior e do interior, diferenciados em Andrews e Knowles pelas suas características específicas, são fomentadores para o que Wilson tem interesse de colocar em cena. Há um elemento importante nesta relação que diz respeito à interação diretor e performer. Segundo Galizia:

É através da interação entre diretor e *performer* e não pela imposição que os ritmos da comunicação podem ser desencadeados. Mas embora Wilson estimule no *performer* a descoberta de sua própria linguagem, ele também ressalta o fato de que o processo de interação entre duas pessoas (diretor e *performer*, *performer* e *performer*, ou *performer* e espectador) é algo que independe do significado em si das palavras ou gestos utilizados. Segundo Wilson, há um elemento na linguagem que precede o significado e que torna a comunicação possível, uma espécie de energia. [...]

Convencido de que a comunicação pode ser eficiente neste nível, Wilson insiste em que o diretor e o *performer*, dois indivíduos cujas “linguagens” são diferentes, devem encontrar-se “no meio do caminho”. Cada um deve fazer um esforço para entender a “linguagem” do outro em termos de ritmos e estruturas a fim de ser bem-sucedido. (GALIZIA, 1986, p. 76/7)

Tal característica reconhecida por Galizia nos indica sobre a importância do contato entre a pessoa com e sem deficiência na criação. Não se trata da perspectiva de um se impondo sobre a do outro, mas da aproximação de modos de recepção diversos, que, na interação criativa, vão reverberar em uma estética e uma poética específicas. Mesmo que o espectador não seja informado imediatamente sobre as características dos colaboradores de Wilson, seu investimento no aspecto sensorial pode despertar os espectadores para a diversidade dos modos de relação, comunicação e expressão. O espectador, ao ser convocado a criar ele próprio suas estruturas dramáticas na recepção do acontecimento cênico, é incumbido a lidar com perspectivas diversas em uma multiplicidade de signos que não tem referencial no cotidiano e, por isso mesmo, os força a exercitar sua capacidade de leitura do mundo para além do convencional.

Ainda, enquanto um expoente determinante na cena contemporânea, com um trabalho de grande amplitude e que serve de referência para os artistas em formação, é importante destacar que a constante menção de seu repertório no trabalho com pessoas com deficiência (muito presente nas entrevistas concedidas pelo encenador) amplia as expectativas das pessoas em relação à diferença, informando sobre as potencialidades criativas que podem nascer de encontros entre pessoas que têm estruturas físicas e sensoriais distintas.

1.4.2 Pippo Delbono: o contraste entre o sublime e o grotesco promovendo o alargamento do olhar sobre a deficiência

O encenador italiano Pippo Delbono inicia seus estudos de arte dramática nos anos 80, em uma escola tradicional, a *Scuola di Teatro della Provincia di Savona*. Delbono deixa a escola para seguir com Pepe Robledo, ator argentino, para a Dinamarca onde se juntam a um grupo liderado por Iben Nagel Rasmussen.

Estive três anos trabalhando sobre a arte do ator. Um trabalho não psicológico, mas sobre a consciência, sobre a ludicidade do estar em cena. O *training* foi a experiência mais importante. Usar o corpo e a voz, dançar no silêncio por muito tempo e aprender os princípios que são dramáticos – o ritmo, suas transformações, a direção no espaço, a perda de equilíbrio, os saltos, as quedas, a dança dos olhos – todos princípios físicos,

não psicológicos. No *training* você se exercita para se tornar uma espécie de guerreiro lúcido e atento. (DELBONO, 1999, p. 28, trad. nossa)⁸⁵

Assim se inicia sua busca por uma nova linguagem teatral. Delbono se dedica ao estudo dos princípios do teatro oriental, e em 1987 em parceria com Robledo cria *Il tempo degli assassini*. Em 1987 também é convidado a participar de um ano de trabalho no Wuppertal Tanztheater de Pina Bausch. O encontro é um marco no percurso do ator e diretor. Em entrevista, Delbono comenta sobre seu interesse no teatro não tradicional e a influência dos encontros ocorridos:

Eu comecei estudando e fazendo um teatro tradicional, depois, um pouco casualmente, comecei a seguir experiências no mundo que me emocionavam mais, que me davam alguma coisa mais importante, e assim fui estudar na Dinamarca. Trabalhei no Odin, trabalhei com Pina Bausch, ou seja, segui experiências importantes de professores. Não professores convencionais, mas mestres de grande importância. Um teatro não tradicional, mas de grande técnica e conhecimento teatral e não simplesmente um teatro não tradicional. (MASSA; WEBER, 2001, p. 60)

Em 1989 Pippo Delbono descobre ser soropositivo. Segundo Pereira (2008), este fato o leva a uma percepção diferenciada do corpo, fator que influenciará seu trabalho futuro. Um momento decisivo de sua trajetória artística acontece em 1996, quando o grupo está desenvolvendo um workshop em um manicômio de Aversa. Durante as atividades, alguns internos observam o trabalho desenvolvido, e é nesse contexto que se dá o encontro com Bobò, como é chamado Vincenzo Cannavacciuolo.

Bobò é um homenzinho surdo-mudo, analfabeto, encontrado (em ocasião de uma atividade laboratorial) no manicômio de Aversa, onde estava internado por 45 anos. Pippo reconhece em Bobò e na sua capacidade gestual os princípios do teatro oriental. Os elementos que Pippo havia desenvolvido depois de longos anos de treinamento estavam presentes como dote adquirido em Bobò, um ator capaz de acompanhar com precisão seu gesto teatral na ausência total de retórica.⁸⁶

Desse encontro é criado o espetáculo *Barboni*, no qual Bobó é protagonista. Nesse período Delbono conhece Armando Cozzuto, que vivia pela Praça *San Domenico Maggiore*, em Nápoles. Armando, que sofrera poliomielite e utilizava muletas para se deslocar, encorajava

⁸⁵ “Sono stati 3 anni di lavoro sull’arte dell’attore. Un lavoro non psicologico, ma sulla coscienza, sulla ludicità dello stare in scena. Il training è stata l’esperienza più importante. Usare il corpo e la voce, danzare nel silenzio per molto tempo e imparare i principi che sono drammatici - il ritmo, i suoi cambiamenti, le direzioni nello spazio, le perdite di equilibrio, i salti, le cadute, la danza degli occhi - tutti principi fisici, non psicologici. Nel training ti allenavi a diventare una sorta di guerriero lucido e attento.”

⁸⁶ “Bobò è un piccolo uomo sordomuto, analfabeta, incontrato (in occasione di una attività laboratoriale) nel manicomio di Aversa, dove era stato rinchiuso per 45 anni. Pippo riconosce in Bobò e nella sua capacità gestuale i principi del teatro orientale. Gli elementi che Pippo aveva appreso dopo lunghi anni di training erano presenti come dote acquisita in Bobò, un attore capace di accompagnare con precisione il suo gesto teatrale nella totale assenza di retorica.” Biografia Pippo Delbono. Disponível em <<<http://www.pippodelbono.it/biografia-pippo-delbono.html>>>. Acesso em 21 jan. 2016, trad. nossa.

Delbono que na época sofria de fortes dores nas pernas. Ele passa a frequentar os ensaios, e em um determinado dia comenta com Delbono que “o sofrimento ensina o amor e isso as muletas o haviam ensinado” (DELBONO, 1999, p. 68, trad. nossa)⁸⁷. Pippo Delbono pede que ele repita a frase na cena, fato que marca sua entrada na companhia. Um pouco depois, Delbono convida para participar da criação *Mr. Puma*, Gianni Briano, hiperativo. O encontro com pessoas que vivem à margem da sociedade e a possibilidade de colocar em cena pessoas diferentes com histórias de vida singulares estimula no diretor o interesse por um teatro não tradicional e não psicológico, características das artes cênicas com as quais o mesmo já havia se identificado durante seu percurso formativo na relação com o Odin Teatret e com Pina Bausch. É, então, no processo de criação de *Barboni* que pessoas sem experiência teatral, e advindas de diversos contextos, passam a integrar a companhia de Delbono. Na relação com esses colaboradores, o encenador tem a chance de verticalizar seus interesses no campo da cena, encontrando nessas relações criativas as qualidades poéticas que ele vinha buscando.

Mais tarde, no espetáculo *Guerra* (1998), iriam juntar-se Nelson Lariccia um ex-desabrigado de aspecto nobre e Gianluca Ballarè, um rapaz down ex-aluno da mãe de Pippo, que o havia apresentado ao filho diretor. Delbono não reconhece por trás do rótulo de "Teatro Social" o motivo da escolha desses atores, porque eles são considerados entre os mais capazes e hábeis a encarnar sua visão poética de um teatro baseado em pessoas e não em personagens, um teatro não psicológico, evitando os clichês ensinados nas escolas e nas academias.⁸⁸

Para Pippo Delbono, *Barboni* nasce a partir do encontro com Bobó e um profundo desejo de liberdade, sem ideias intelectuais prévias. Diferente de Bob Wilson, Pippo Delbono se interessa mais pelas características particulares dos artistas com deficiência colocadas em cena. São suas histórias, seus modos de relacionar suas deficiências em atrito com padrões estabelecidos que alimentam as encenações. Reconhecemos assim um aspecto que distingue os dois encenadores. No encontro com pessoas com deficiência, é a possibilidade poética de cada um que interessa a Pippo Delbono. Enquanto que em Bob Wilson o encontro alimenta o encenador através do atrito de elementos pelos modos de percepção e relação sensorial, o encenador italiano aponta seu interesse pela sinceridade na atuação dos artistas que não interpretam, mas “são” no palco, no sentido de se exporem efetivamente, honestamente. Suas histórias de vida e modos de relação com o mundo são apresentados em cena. Delbono vê

⁸⁷ “la sofferenza insegna l’amore e che questo a lui l’hanno insegnato le stampelle”.

⁸⁸ “In seguito nello spettacolo *Guerra* (1998), si uniranno Nelson Lariccia un ex clochard dall’aspetto signorile e Gianluca Ballarè, un ragazzo down ex allievo della madre di Pippo, che l’aveva segnalato al figlio regista. Delbono non si riconosce dietro l’etichetta di “Teatro Sociale” e motiva la scelta di questi attori, perché ritenuti tra i più capaci ed abili ad incarnare la sua visione poetica di un teatro basato sulle persone e non sui personaggi, un teatro non psicologico, lontano dai cliché insegnati nelle scuole e nelle accademie”. Biografia Pippo Delbono. Disponível em <<<http://www.pippodelbono.it/biografia-pippo-delbono.html>>>. Acesso em 21/01/16, trad. nossa.

qualidades específicas nestes sujeitos, qualidades artísticas que têm a ver com o contexto de origem e modo de vida. É a inocência, a sinceridade sobre o palco que interessa ao diretor. Assim, encontramos outro ponto de convergência entre o trabalho dos encenadores: os modos diferenciados de percepção, que em Bob Wilson servem como alimento para as criações que posteriormente ganharão forma na cena, e que em Pippo Delbono são colocados em cena a partir de seus próprios agentes.



Imagem 05: *Barboni*.⁸⁹

Porém, assim como Wilson, Delbono não reconhece seu trabalho como terapia⁹⁰, nem mesmo vincula as criações com os colaboradores ao modelo médico da deficiência⁹¹. “Quando observo Gianluca ou Bobò ou Nelson em sua grande liberdade, eles não me parecem por nada deficientes, podem viver um relacionamento direto com suas alegrias, com seus sofrimentos sem mediação, são pessoas livres” (DELBONO, 1999, p. 71-2, trad. nossa).⁹²

⁸⁹ Disponível em www.pippodelbono.it. Acesso em 25 de agosto de 2018.

⁹⁰ As relações entre arte e terapia acabam por atravessar os discursos dos críticos ou de um público especializado, buscaremos tratar de tal questão no terceiro capítulo.

⁹¹ Conforme apresentado no início da tese, a abordagem que evidencia a falha e o problema a ser corrigido através de intervenção médica faz referência ao modelo médico de deficiência.

⁹² “Io quando osservo Gianluca o Bobò o Nelson nella loro grande libertà, non mi sembrano per niente handicappati, riescono a vivere un rapporto diretto con le loro gioie, le loro sofferenze senza mediazioni, sono persone libere”.

As histórias de vida e a identidade construída a partir da relação dos criadores com suas deficiências são motes de criação para os processos de Delbono, sendo meios pelos quais o encenador faz coexistirem o sublime e o grotesco em cena. Assim, os repertórios individuais dos sujeitos são convocados, e as diversas situações vividas, a partir de seus diferentes contextos, ganham espaço na cena. Quando das criações, “é solicitado aos atores que apresentem suas descobertas mais recentes, ainda que fora do tema proposto para a peça. Escolhidos e isolados, os gestos e ações tornam-se sequenciais, compondo uma estrutura descolada de qualquer psicologia” (PEREIRA, 2008, p. 161). Esses artistas não têm formação artística específica, e Delbono parece se interessar pelo que eles podem oferecer para a cena a partir de seus cotidianos, de quem eles são enquanto sujeitos. Tal fato é uma das características que exerce atração sobre Delbono. Para o encenador, é o que eles têm de genuíno, em suas figuras, o mais interessante para suas cenas.



Imagem 06: Bobò e Gianluca Balarè em cena no espetáculo *Guerra*.⁹³

Com um repertório de treinamento físico aprofundado, a partir de seu trabalho com os princípios formativos da Antropologia Teatral do Odin Teatret, pelo viés de Iben Nagel Rasmussen, o *training*, Ghiglione questiona Delbono sobre o atrito entre o imaginário acerca desse treino físico, que remete a um corpo atlético, quase perfeito e os corpos diversos dos atores que trabalham em sua companhia. A esta pergunta, o encenador responde que

Certamente o *training* pode se tornar mais uma gaiola de virtuosismo. Em todos esses anos fui levado ao encontro de pessoas que no teatro trazem vida. Pessoas com corpos

⁹³ Disponível em www.pippodelbono.it. Acesso em 25 de agosto de 2018.

diversos: gordos, magérrimos, desajeitados, rígidos, pesados, mas extremamente poéticos.

E descobri que algumas dessas pessoas tinham dentro de si naturalmente os signos de uma linguagem primordial. Em seus gestos, em seus movimentos estão os princípios dramáticos: por exemplo introduzindo a suspensão em momentos de máxima tensão, as mudanças bruscas de ritmo que produzem uma grande concentração no seu corpo de ator e grande atenção no espectador. (DELBONO, 1999, p. 30, trad. nossa)⁹⁴

Como exemplo, Delbono cita uma cena do espetáculo *Guerra*, em que Bobò leva um cavalinho de madeira e o acaricia. Neste momento, para o encenador, o corpo de Bobò é um conjunto de contrastes, de oposições físicas que capturam a atenção do espectador. A intensidade do gesto do ator é comparada por Delbono aquela que, no teatro oriental e em sua própria trajetória inicial com o *training*, é resultado de um extenso treinamento (DELBONO, 1999). Pippo Delbono tem um interesse particular pelas qualidades expressivas dos diferentes criadores com os quais trabalha. Percebendo nos artistas com deficiência, conforme o exemplo citado, a presença de determinadas qualidades buscadas nas artes cênicas, e que nestes sujeitos parecem ser “naturais”, como a sabedoria do gesto de Bobò. Tais características derrubam as convenções dos atores, fato que leva Delbono a dizer que seus atores são seus mestres. Vale destacar que uma parte considerável do trabalho formativo de atores, ainda hoje, se concentra no desenvolvimento de princípios físicos capazes de destacar qualidades específicas das ações em cena, no domínio de sequências de movimentos, alterações de ritmos, pausas, rupturas, direcionamentos, tensão e relaxamento. Todas essas, qualidades que possam promover que as ações em cena se destaquem em relação ao cotidiano, dessa forma concentrando a atenção do espectador.

Quando estou no palco sou como guiado pelas suas presenças, essas pessoas têm ritmo, você tem que ouvir o seu corpo, estar aberto, para ter um relacionamento verdadeiro com o que eles fazem. Bobò é um mestre do teatro, ele precisa experimentar as coisas se divertindo como se fosse a primeira vez, e mesmo em cena ele também está com a realidade das coisas concretas e então para trabalhar com ele é preciso clareza, simplicidade, verdade. Bobò é absolutamente sincero no que ele faz porque seu corpo não pode mentir. Há pessoas que têm uma verdadeira relação com a vida e com o sofrimento e sobre a cena seus gestos são sinceros. (DELBONO, 1999, p. 71, trad. nossa)⁹⁵

⁹⁴ “Certamente o training può diventare un'ulteriore gabbia di virtuosismo. In tutti questi anni mi sonno proiettato verso l'incontro con persone che nel teatro portassero vita. Persone con corpi diversi: grassi, magrissimi, goffi, rigidi, pesanti, ma estremamente poetici.

E poi ho scoperto che alcune di queste persone avevano dentro di sé naturalmente i segni di un linguaggio primordiale. Nei loro gesti, nei loro movimenti ci sono dei principi drammatici: per esempio introducono delle sospensioni nei momenti di massima tensione, dei cambi improvvisi di ritmo che producono una grande concentrazione nel loro corpo d'attore e una grande attenzione nello spettatore.”

⁹⁵ “Quando sono in scena io sono come guidato dalla loro presenza, queste persone hanno dei ritmi, devi stare in ascolto del loro corpo, bisogna essere aperti, avere un rapporto di verità con quello che fanno. Bobò è un maestro di teatro, lui ha bisogno di vivere le cose divertendosi come fosse la prima volta, e con precisione, lui anche in scena sta con la realtà delle cose concrete e allora per lavorare con lui ci vuole lucidità, sobrietà, verità. Bobò è

Assim, Delbono trabalha sobre a personalidade dos atores, suas histórias e experiências, e não a partir da ideia de personagens. O encenador também reconhece no processo de criação o diálogo entre “dois mundos”: o seu e o do ator. “No momento da construção de um espetáculo, o seu imaginário de ator converge para o meu mundo de encenador. É sempre um diálogo entre o meu mundo e aquele do ator da companhia” (DELBONO, 1999, p. 31, trad. nossa)⁹⁶. Conforme anteriormente destacado sobre o trabalho de Robert Wilson, aqui também observamos a perspectiva da interação, do contato entre percepções diferenciadas, marcadas pela distinção e respeito pelas singularidades.



Imagem 07: *La Gioia*. Divulgação.⁹⁷

Com o enfoque na qualidade poética das ações levadas à cena, a partir da concepção do encenador e dos princípios básicos da arte do ator – que não são conquistados pelos artistas com deficiência posto que figuram enquanto características genuínas dessas pessoas – revelados ou intensificados em cena, Delbono provoca o alargamento do olhar sobre a deficiência pelas narrativas e imagens que revelam a poesia das pequenas coisas da vida. As

assolutamente sincero in quello che fa perché il suo corpo non può mentire. Ci sono persone che hanno un rapporto più vero con la vita e con la sofferenza e sulla scena i loro gesti sono sinceri.”

⁹⁶ “Al momento della costruzione di uno spettacolo, il suo immaginario d’attore confluisce nel mio mondo di regista. C’è sempre un dialogo tra il mio mondo e quello degli attori della compagnia”.

⁹⁷ Disponível em <www.emiliaromagnateatro.com/en/production/la-gioia/>. Acesso em 19 de março de 2019.

temáticas de Delbono concentram o olhar sobre os tormentos e belezas da vida, e a relação entre sublime e grotesco é materializada na cena por meio da presença de um grupo híbrido. Seria possível afirmar que os tensionamentos entre sublime e grotesco se materializam na própria figura de Delbono em cena, que vai da fúria do texto lançado aos espectadores à pausa e silêncio de alguém que se perde em seus demônios internos.

Em *La Gioia*, espetáculo de 2018, Delbono apresenta momentos em que a presença da pessoa com deficiência se funde à cena, mas há outros em que o espectador é levado a um estado de desconforto, quando, por exemplo, Bobò, após a cena de comemoração de seu aniversário, é convidado por Pippo a fazer um discurso. A cena tocante dá lugar a um momento de inquietação quando os espectadores acompanham os sons onomatopéicos, posteriormente sendo informados por Delbono que Bobò é surdo. Articulando os momentos poéticos, com pequenas quebras causadas pelo desconforto, Delbono reafirma seu interesse de que o espectador se conecte com a cena de modo a que ela possa levá-lo a refletir sobre sua relação com aquilo que não está acostumado a ver.

1.4.3 A abstração da deficiência pela inclusão em uma malha de corporalidades diversas: Jérôme Bel e as tentativas de transgressões no olhar sobre a deficiência a partir de uma estética do cotidiano

Jérôme Bel é dançarino e coreógrafo, formado em dança contemporânea pelo *Centre National de Danse Contemporaine d'Angers* (França). Sua primeira coreografia, de 1994, *Nom Donné par l'Auteur*, foi desenvolvida em seu apartamento junto com um amigo. Nessa criação, objetos cotidianos são deslocados para o palco formando uma coreografia de objetos. Já em seus primeiros trabalhos, Bel se destaca pelo modo com o qual surpreende e desafia os espectadores, confrontando suas expectativas. “O conjunto do trabalho de Bel se distingue, até o presente, por uma análise do dispositivo da dança, de seus modos operatórios, de suas estruturas de poder e de seus processos de subjetivação” (FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS, 2017, p. 05, trad. nossa)⁹⁸.

Uma das características das obras de Bel é o não espetacular, a proposta de que o cotidiano e simples, articulado em cena, possa se colocar enquanto obra. É uma constante em seus trabalhos a exposição das estruturas, ferramentas e artifícios do teatro, além da não ficcionalização do que é compartilhado com os espectadores. Não há o interesse de forjar um

⁹⁸“L'ensemble du travail de Bel s'est distingué, jusqu'à présent, par une analyse du dispositif de la danse, de ses modes opératoires, de ses structures de pouvoir et de ses processus de subjectivation”.

universo sobre a cena a partir de elementos ficcionais. Assim, várias obras do coreógrafo iniciam com o palco vazio e utilizando apenas elementos que sejam extremamente necessários. É o caso de *Jérôme Bel*, *Xavier LeRoy*, *The show must go on* e *Gala*. Diferente de Pippo Delbono, Bel não trabalha na perspectiva de um coletivo fixo, e se relacionou com artistas com deficiência apenas em alguns trabalhos.

Em sua trajetória, dois espetáculos envolvem atores/bailarinos (ou participantes) com deficiência: *Disabled Theatre* (2012) e *Gala* (2015). Como já apresentado anteriormente, *Disabled Theatre* foi desenvolvido com a companhia suíça Theatre Hora, que convidou o coreógrafo para a criação. O grupo é formado por 11 atores com deficiência mental. Jérôme Bel compreende o espetáculo como uma obra-documentário sobre o seu encontro com os artistas da companhia.

Nessa obra eu estou tentando aprender sobre pessoas que não conheço, estou tentando entendê-las. Nela, eu lido com a alteridade, com nossas diferenças e semelhanças. E o público acompanha essa minha pesquisa, que não é vista em cena como um resultado, mas como uma real investigação. (BEL apud REIS, 2014).

A partir da análise que desenvolvemos no tópico anterior, identificamos que nesse trabalho as escolhas do coreógrafo não buscam a mobilização dos significados da deficiência. A estética, em *Disabled Theater*, não leva o espectador a sair de seu lugar comum sobre o que seja a deficiência. Esse lugar comum é aquele que reforça os estereótipos da deficiência, vinculado diretamente ao modelo médico: o destaque de alguém que traz em si uma anomalia, um corpo em que fica faltando alguma coisa. Na perspectiva da evidência daquilo que falta, daquilo que está errado, a resposta mais fácil do espectador será a pena. Como coloca Petra Kuppers (2014b), a pessoa com deficiência, neste caso específico, fica sendo apenas uma representante da deficiência.

Podemos afirmar que um dos motivos, que corroboram com a espetacularização da deficiência, diz respeito à problemática da interação. Jérôme Bel, ao trabalhar com um grupo formado exclusivamente por pessoas com deficiência, e na busca por uma apresentação autêntica ou cotidiana dos sujeitos, sendo ele pessoa sem deficiência que direciona o grupo, acaba por destacar aspectos do paternalismo, do assistencialismo. Poderíamos inferir que isso ocorre pelos modos como os artistas se apresentam ao público. Na busca pelo cotidiano e no afastamento do espetacular, com esse grupo específico os procedimentos criativos e escolhas estéticas recorrentes no trabalho de Bel acabam destacando a questão da deficiência sem chegar a provocar uma fissura na construção social.

O espetáculo inicia com cadeiras no palco, quase em semicírculo, uma ao lado da outra. Na lateral do palco, uma mulher apresenta o espetáculo, e será a responsável por informar cada bloco de tarefas a ser realizada pelos atores. As tarefas destacam o aspecto autobiográfico: entrar sozinho em cena e olhar para os espectadores; falar seu nome, idade, profissão; apresentar sua deficiência; apresentar um número solo; falar como se sente ao desenvolver o trabalho. A organização das cadeiras e microfone no palco aparecem também em outras obras de Bel, como *Cour d'honneur* (2013), mas os trabalhos atingem os espectadores de modo bastante diverso por conta da formação do elenco. Ainda que o teatro seja um espaço marcado pela denegação, quando um grupo de pessoas com deficiência se apresenta em um palco, com poucos elementos de teatralidade, é difícil para o espectador questionar o aspecto autobiográfico. Se atores ou não atores sem deficiência se apresentam na mesma estrutura, a denegação própria do teatro possibilita pequenas fissuras provocadas pelo questionamento sobre a “veracidade” dos fatos. Porém, frente a um coletivo formado por pessoas com deficiência, em um contexto cultural em que tal configuração é pouco vista, é praticamente impossível que não nos coloquemos em uma perspectiva terapêutica. Ainda que existam pequenas interações entre os atores, por exemplo, quando um deles está desenvolvendo sua dança solo e os demais se animam em suas cadeiras, a estrutura das tarefas individuais informa, ao menos para quem tem alguma proximidade com *Disability studies*, sobre certa manipulação. Em meu ponto de vista, tal perspectiva pode ser compreendida pelo próprio processo de criação, estruturado em um rápido contato de Bel com os atores.

A primeira reação de Bel quando o diretor da companhia (Hora) se aproximou dele para trabalhar com eles foi um inequívoco “Não”. Mas ele pediu DVDs do trabalho anterior da companhia e depois de observá-los concordou em se reunir com o grupo por alguns dias. A peça é estruturada em torno de série de perguntas e tarefas que Bel colocou para os atores durante esses primeiros dias. Em suas respostas, os atores recebem total liberdade de expressão: suas respostas são definidas e permanecem as mesmas noite após noite, mas nada foi roteirizado ou coreografado para eles. (SILVESTRE apud KUPPERS, 2014b, p. 34, trad. nossa)⁹⁹

⁹⁹ “Bel’s first reaction when the director of the company (Hora) approached him to work with them was an unequivocal “No.” But he asked for DVDs of the company’s previous work and after watching them agreed to meeting with the group for a few days. The piece is structured around the series of questions and tasks that Bel put to the actors during those first days. In their responses, the actors are given total freedom of expression: Their responses are set and remain the same from night to night, but nothing has been scripted or choreographed for them.”



Imagem 08: *Disabled Theatre*. Foto de Ian Douglas. Divulgação.¹⁰⁰

Mesmo após saber que o processo criativo foi bastante aberto em relação à liberdade aos atores, é difícil definir o modo operativo da estratégia de criação como o que melhor destaca a agência, criatividade e disponibilidade dos atores. Isso não significa que o pouco contato com os agentes criativos seja uma impossibilidade de se atingir êxito em criações, pois o próprio Bel vem desenvolvendo esse modo de operar em diversos trabalhos. Porém, quando tratamos de um grupo formado por pessoas com as quais temos, tradicionalmente, pouco contato no cotidiano, a interação parece ser fundamental. De certa forma, essa seria uma grande diferença entre as abordagens de Wilson e Delbono em comparação a Bel, ainda que os trabalhos tenham fins diversos e interesses estéticos específicos.

Com base nas problematizações que venho apresentando, identifico algumas características do trabalho que podem nos auxiliar a refletir sobre a espetacularização da deficiência nesse caso específico. Primeiramente, destaco a ausência de interação entre os atores no espetáculo. A ideia dos solos parece envolver ainda mais o ator em um universo de exposição, dificultando, também, a instauração do jogo. Não julgo, assim, que o problema se centra nas tarefas, ainda que o fato de elas se concentrarem no aspecto autobiográfico mereceria outros estímulos em uma melhor relação com um campo tão rico como a *disability culture*. A

¹⁰⁰ Disponível em <<https://hyperallergic.com/93723/no-easy-answers-jerome-bels-disabled-theater/>>. Acesso em 19 de março de 2019.

partir desse pensamento, destaco como segunda característica a relação entre Bel e os atores. O que a *disability culture* poderia informar sobre atores com deficiência contando suas histórias em cena? Como a interação – ou falta de interação – com os atores implica nas escolhas estéticas do ponto de vista do coreógrafo? Por fim, as estratégias de criação e estruturação do trabalho escolhidas por Bel me levam a pensar que a falta de interação entre pessoas com e sem deficiência contribui para o foco se manter exclusivamente na deficiência com um enfoque negativo, que não abala as estruturas do olhar comum e estereotipado, destacando a perspectiva da ausência.

A partir dessas características, o maior problema relativo à espetacularização é que o trabalho não informa sobre a situação mais ampla do que seja a deficiência, enquanto categoria determinante dos artistas que se apresentam. Isso não significa que modificando as características que citei acima chegaríamos a um resultado adequado em termos de cena acessível. Não é possível determinar receitas. Porém, analisando as articulações propostas por Bel na organização estética do espetáculo, em que há ênfase no não mimético e no cotidiano, a perspectiva da interação, presente nas três características citadas, possibilitaria que a exposição não se concentrasse na deficiência, mas sim nas particularidades de cada sujeito singular que faz de sua apresentação aos demais um acontecimento cênico.

Analisando o espetáculo, Petra Kuppers (2014b, p. 35) faz um importante apontamento sobre o modo de articular a presença e performance dos atores com deficiência em cena a partir das estratégias de criação utilizadas:

O que pareceu interessante para os dançarinos não deficientes (em *The Show Must Go On*, 2001) parece um pouco triste aqui: quando os dançarinos não deficientes seguem suas melodias internas, vemos um contraste com as formas usuais de articular o virtuosismo. Mas aqui (e mais de uma década depois), quando os atores profissionais deficientes são cercados por modos casuais de sair do palco, e essa é a única vez em que eles são convidados para esse estágio de alta arte, eles, ou talvez o diretor, em vez disso, parecem facilmente afirmar estereótipos.¹⁰¹

Percebemos, com a análise de Kuppers, que uma estratégia potente quando utilizada por Bel com atores sem deficiência não se efetiva com o elenco de *Disabled Theatre*, posto que as construções sociais da deficiência não são questionadas, sem espaço para que se compreenda que o olhar da falta, do assistencialismo, prevalece. Poderíamos afirmar que a estratégia das tarefas e questões não se efetiva por conta do isolamento dos artistas com deficiência em cena.

¹⁰¹ “What felt interesting with nondisabled dancers (in Bel’s *The Show Must Go On*, 2001) feels a tad bit sad here: when nondisabled dancers bob to their internal melodies, we see a contrast to usual ways of articulating virtuosity. But here (and over a decade on), when disabled professional actors get hemmed in by casual modes of hanging out onstage, and this is the only time they ever get invited onto this particular high-art stage, they, or perhaps the director, seem to instead easily affirm stereotypes.”

As tarefas escolhidas e o modo como são propostas em cena, também reforçam a espetacularização¹⁰². Essa afirmação se confirma ao compararmos o espetáculo com *Gala*, quando corpos diversos compõem juntos a cena.

Vamos observar que a interação estará presente na sequência de criações de Jérôme Bel, com a obra *Gala*¹⁰³. Espetáculo de 2015, *Gala* foi desenvolvido a partir de oficinas para jovens das comunidades de Montfermeil e Clichy-sous-Bois (uma das comunidades mais pobres da França), na periferia de Paris. A atriz Jeanne Balibar, amiga de Bel, o convidou para trabalhar com ela nos ateliers de dança e canto, com amadores. Ali, Bel se questionou sobre como colocar pessoas tão diferentes juntas em um trabalho de dança. A resposta a esse problema, segundo Bel, veio com *Gala*. Nas oficinas que duravam duas horas, ele encontrou uma estrutura: números solos, músicas preferidas, as danças privadas, a imitação do movimento de outro. Naquele ambiente, o coreógrafo encontrou algo muito rico, ao mesmo tempo que muito frágil, e assim Bel decidiu investir na pesquisa para desenvolver um espetáculo profissional (BEL, 2015).

Para Bel, a questão da produção, de como se dá o desenvolvimento de um processo criativo, vai influenciar o próximo espetáculo. Assim, em cada obra ele identifica um limite que o permite produzir a peça seguinte. A peça mostra um problema, e ele vê que é ali o ponto para o trabalho seguinte. Nessa perspectiva, em entrevista (BEL, 2016) o coreógrafo reconhece que em *Disabled Theatre* os artistas com deficiência ainda estão separados dos demais, do resto da sociedade, assim, *Gala* foi uma tentativa de abrir o alcance da representação.

Como em *Gala*, dar visibilidade equivale a nada menos do que uma visão democrática de nossas sociedades contemporâneas globalizadas com várias etnias, grupos etários, gêneros, pessoas com e sem habilidades técnicas, pessoas com e sem deficiência dançando umas com as outras e sendo representadas na cena. (SIEGMUND, 2017, p. 226, trad. nossa)¹⁰⁴

¹⁰² Não estou assim afirmando que todo acontecimento cênico formado unicamente por pessoas com deficiência irá reforçar os estereótipos da deficiência. Tal leitura do espectador é influenciada pela articulação da cena pelo coreógrafo/encenador.

¹⁰³ Trechos do espetáculo disponíveis em < <https://www.youtube.com/watch?v=Nv57cBsC5V0>>. Acesso em 09 set. 2018.

¹⁰⁴ “As in *Gala*, providing visibility amounts to nothing less than a democratic vision of our contemporary globalised societies with various ethnicities, age groups, genders, technically skilled and unskilled, abled and disabled people dancing with each other and being represented on stage.”



Imagem 09: *Gala*. Divulgação.¹⁰⁵

Conforme apresentado acima, *Gala* foi concebido a partir de oficinas para jovens de comunidades carentes. Jérôme Bel (2016) comenta que quando conversou com um produtor sobre o trabalho desenvolvido, ele foi questionado sobre se tratar de um trabalho social, e não artístico. O coreógrafo então percebeu que não havia profissionais naquela estrutura, já que o que lhe interessava era justamente o trabalho com amadores. Para Bel, assim como os profissionais excluem o amadorismo e o não saber, ele estava naquele momento excluindo os profissionais. De modo a transformar tal situação, ele convida então alguns profissionais para fazerem parte do trabalho, indicando que todas as danças eram aceitas, das mais virtuosas àquelas das pessoas que nunca estiveram em cena. A interação começa então a se fazer presente, na proposta de que amadores e profissionais podem estar dividindo a cena em um acontecimento cênico.

Embora os dançarinos treinados ainda se apresentem nas peças de Bel, os padrões de desempenho não são mais determinados pelo domínio técnico de uma forma. Dançarinos não são mais valorizados porque são especialistas em certas técnicas de dança com habilidades adquiridas que os diferenciam de todos aqueles que não os possuem. Em vez disso, eles têm que compartilhar o palco com artistas de diferentes repertórios educacionais que exibem todos os tipos de habilidades que são igualmente valiosas. A perícia dos dançarinos não está mais necessariamente em suas proezas físicas, mas em seus poderes de imaginação para transformar a si mesmos e seus

¹⁰⁵ Disponível em <<https://fringearts.com/event/gala-2/>>. Acesso em 19 de março de 2019.

corpos dançando juntos com os outros. Jérôme Bel imagina a dança como uma cultura *vivida*. (SIEGMUND, 2017, p. 227, trad. nossa)¹⁰⁶

A partir de então, o espetáculo é recriado com elenco local em cada cidade na qual é apresentado. Com o ideal de que “todo mundo pode fazer” (BEL, 2016), a escolha de elenco evita as audições. Bel afirma que as audições são muito relacionadas à dança tradicional, no sentido de determinar quem poderia ou não estar em cena. Assim, há um protocolo de tipologias para integrar as formações locais. A seleção do elenco parte de um protocolo determinado por Bel, com características gerais dos quinze a vinte *performers* – profissionais e não profissionais – que comporão o acontecimento cênico. A diversidade marca a escolha dos performers, sendo que o núcleo será composto por dois bailarinos clássicos, dois bailarinos de dança contemporânea, dois atores, uma atriz, duas crianças entre 06 e 10 anos, dois adolescentes entre 12 e 17 anos, três pessoas aposentadas, um(a) cadeirante, uma pessoa com síndrome de Down, um(a) gay/travesti/transgênero/drag, uma pessoa que faça *twirling* e três outros não profissionais (ABUJAMRA, 2017, p. 80). Os interessados em participar recebem uma carta assinada por Jérôme Bel, na qual além de se apresentar, o coreógrafo apresenta em traços gerais o espetáculo, indicando também o que espera dos *performers*. Em um modo de criação tradicional no repertório de Bel, os ensaios são reduzidos a um curto período, fator facilitado pela escolha por tarefas como procedimento de criação.

A gala é uma noite festiva onde estrelas internacionais de companhias de balé apresentam trechos e destaques de seu repertório. Sua performance é baseada em virtuosismo e representação mais do que outros méritos artísticos, como narrativa, interpretação, expressão ou exploração das sutilezas de um estilo ou técnica de movimento. De certa forma gala também é um gênero bastardo, uma noite de matéria mista em que partes e peças são colocadas juntas para entreter. Galas, por outro lado, também são dadas em escolas de dança no final de cada ano. O nome designa uma atividade festiva onde pais e amigos vêm para ver os alunos fazendo danças (Bel 2016). Na verdade, a peça de Bel Gala paira entre essas duas definições do gênero, introduzindo o informal na apresentação formal de uma situação teatral. (SIEGMUND, 2017, p. 04, trad. nossa)¹⁰⁷

¹⁰⁶ “Although trained dancers still perform in Bel’s pieces, the standards for performing are no longer set by their technical mastery of a form. Dancers are no longer valued because they are experts in certain dance techniques with acquired skills that set them apart from all those who do not possess them. Instead, they have to share the stage with performers from different educational backgrounds who display all kinds of skills that are equally valuable. The dancers’ expertise no longer necessarily lies in their physical prowess, but in their powers of the imagination to transform themselves and their bodies by dancing together with others. Jérôme Bel envisions dance as a lived culture.”

¹⁰⁷ “A gala is a festive evening where international stars of ballet companies perform excerpts and highlights from their repertoire. Their performance is based on virtuosity and representation rather than on other artistic merits such as storytelling, interpretation, expression, or the exploration of the subtleties of a movement style or technique. In a way a gala is also a bastard genre, an evening of mixed matter where bits and pieces are strung together to entertain. Galas, on the other hand, are also given in dance schools at the end of each year. The name designates a festive activity where parents and friends come to see the students making dances (Bel 2016). In fact, Bel’s piece Gala hovers in-between these two definitions of the genre, introducing the informal into the formal presentation of a theatre situation.”

Em *Gala* a estrutura do trabalho se organiza em oito blocos, em uma sequência estruturada em que uma ação ocorre depois da outra sem transições elaboradas. Há uma sequência de séries a serem apresentadas, e assim será, abrindo a estrutura ao espectador que rapidamente apreende como se dará o espetáculo em termos de organização. Ainda, cada um dos oito blocos traz referências variadas de dança, todas facilmente reconhecíveis pelo público.

Após a introdução dos teatros vazios projetados na parede do fundo e a seção "ballet", um capítulo com uma "Walzer/Valsa" segue com oito casais girando e rodopiando pelo palco até a música de Johann Strauss, The Blue Danube. As seções restantes são "Improvisação" (por três minutos toda a companhia se espalha pelo palco para improvisar em silêncio), "Michael Jackson" (uma série de 19 *moonwalks* para Billy Jean de Jackson), "Verbeugung/Arco" (uma série de 36 arcos/curvaturas, dois para cada performer), "Solo" e, finalmente, "Kompanie Kompanie/ Companhia Companhia" em que um dançarino de cada vez realiza um pequeno solo ao seu gosto que todos os outros têm que copiar. (SIEGMUND, 2017, p. 05, trad. nossa)¹⁰⁸

Em *Disabled Theatre* e *Gala*, reconheço que Bel utiliza novamente enquanto estratégia de criação as tarefas, às quais cada criador responde de acordo com seu contexto, repertório e habilidades. Porém, a diferença se coloca no modo de operação com as tarefas, pois, enquanto *Gala* investe em números de intensa interação, *Disabled Theatre* isola os participantes no núcleo de suas ações específicas.

As tarefas indicam um padrão repetitivo, ao mesmo tempo em que cedem espaço à singularidade de cada participante ao responder ao comando. Na confrontação das expectativas do espectador, a indicação das tarefas, que é apresentada a todos, retira de certa forma a característica dos acontecimentos cênicos relativa ao desconhecimento sobre o que será apresentado no palco. Ainda que os espectadores não saibam como as tarefas serão realizadas, sua forma, eles têm conhecimento prévio sobre o que deverá ser executado em cena. Ainda, o padrão repetitivo pode suscitar o tédio no espectador, pois, por mais que cada artista responderá à tarefa a sua maneira, todos deverão executar a mesma tarefa – o que significa que o espectador acompanhará mais de dez pessoas, uma de cada vez, respondendo à tarefa solicitada.

¹⁰⁸ "After the introduction of empty theatres projected on the back wall and the "ballet" section, a chapter with a "Walzer/ waltz" follows with eight couples turning and swirling across the stage to the music of Johann Strauss' The Blue Danube. The remaining sections are "Improvisation" (for three minutes the entire company spreads across the stage to improvise in silence), "Michael Jackson" (a string of 19 moonwalks to Jackson's Billy Jean), "Verbeugung/Bow" (a series of 36 bows, two for each performer), "Solo" and, finally, "Kompanie Kompanie/Company Company", in which one dancer at a time performs a small solo to their own liking that all the others have to copy."



Imagem 10: *Gala*. Divulgação.¹⁰⁹

Ainda em relação às tarefas, enquanto *Disabled Theatre* destaca de modo explícito a deficiência de cada performer, lançando a atenção do espectador diretamente sobre ela – por exemplo, quando cada um tem que falar sobre sua deficiência – *Gala* privilegia as diferenças em um clima festivo em que parece não haver espaço para comparações entre certo e errado, normal e anormal. Contribui para isso as diferenças que não estão apenas no aspecto físico, mas concernem à idade, sexo, gênero, peso e etnias (SIEGMUND, 2017). Esse aspecto se relaciona à outra diferença entre os dois trabalhos, que diz respeito aos profissionais que atuam em cada espetáculo. Enquanto *Disabled Theatre* é performada por artistas da companhia suíça, *Gala* envolve profissionais diversos, com formações específicas envolvendo profissionais do campo das artes e não profissionais.

Independentemente dessas diferenças, todos podem dançar piruetas. E todos eles conseguem dançar piruetas. Como não há comentários ou narrativas que guiam ou interpretam as performances, uma pirueta é tão válida quanto a próxima. Cada um tem atribuída a mesma quantidade de tempo para mostrar suas habilidades. Em uma *Gala* todo mundo é uma estrela. (SIEGMUND, 2017, p. 05, trad. nossa)¹¹⁰

¹⁰⁹ Disponível em <<http://www.kfda.be/en/program/gala-3>>. Acesso em 19 de março de 2019.

¹¹⁰ “Regardless of these differences, they all are allowed to dance pirouettes. And they all manage to dance pirouettes. Since there is no commentary or narrative that grades or interprets the performances, one pirouette is as valid as the next one. Every one is allotted the same amount of time to show his or her skills. In a *Gala* everyone is a star.”

A deficiência, assim, parece se difundir em meio a uma ampla gama de diversidades sobre a cena, cena essa que mais do que destacar cada um dos participantes, os apresenta em seus modos de mover, dançar e se divertir em um contexto que transforma a apresentação cênica em festividade da qual o espectador é convidado a compartilhar.

Não há mais rainhas e príncipes dançando com Jérôme Bel, mas pessoas que foram transformadas por suas danças. O coro dançante medeia o público com o público de ambos os lados da plataforma. A plataforma inclui pessoas dançando, atuando e se apresentando para o público e com o público. Ele carrega a promessa de comunhão. (SIEGMUND, 2017, p. 03, trad. nossa)¹¹¹

Assim, é possível reconhecer que a malha de corporalidades diversas sobre o palco contribui para a abstração da deficiência. Isso não significa que a pessoa com deficiência tem suas características apagadas ou escondidas, mas que *a deficiência* não se torna o fator central na leitura feita pelo espectador.

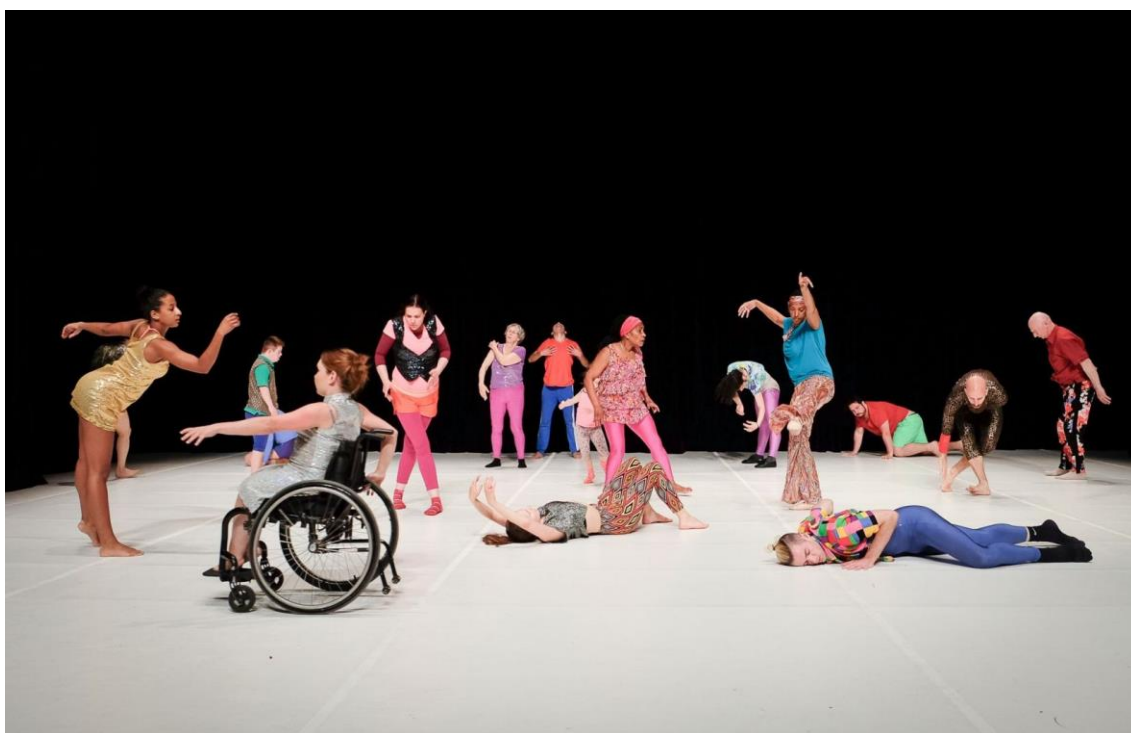


Imagem 11: *Gala*. Divulgação. Foto de Sandrick Mathurin¹¹²

De certa forma, em *Gala* o espectador se sente representado, desenvolve-se a empatia quando a ação em cena se concretiza a partir da premissa de que todos podem dançar, estar em cena, assumindo suas singularidades sem a necessidade de atingir certo padrão específico. A presença de referências conhecidas, tanto nos tipos de dança quanto nas músicas, também é

¹¹¹ “No more dancing queens and princes with Jérôme Bel, but people that are transformed by their dancing. The dancing chorus mediates the public with the public on either side of the platform. The platform encloses people dancing, acting, and performing for the audience and with the audience. It carries the promise of communality.”

¹¹² Disponível em <https://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/472818/gala>. Acesso em 25 ago. 2018.

fator de aproximação. Para Siegmund, fica evidente a perspectiva da cópia em *Gala*, ou seja, que os bailarinos estão apresentando cópias de movimentos existentes a partir da cultura popular e das práticas de danças artísticas ou sociais.

Para Jérôme Bel o corpo dançante é um corpo cultural em oposição a um corpo natural. Formas culturais, normas e regras sujeitam o corpo e o trazem como um corpo dançante no processo. Ao negociar práticas corporais e culturais os dançarinos são transformados em sujeitos. A questão do sujeito está no coração do trabalho de Jérôme Bel. Em vez de trabalhar com sujeitos já disciplinados para criar novas frases de movimento e peças de dança, ele volta sua atenção para a própria formação do sujeito em si. (SIEGMUND, 2017, p. 06, trad. nossa)¹¹³

Apesar de haver um aspecto de similaridade com o que foi proposto em *Disabled Theatre*, a perspectiva de um núcleo híbrido e diverso pode transformar completamente a leitura do espectador. Em *Disabled*, há a sensação de que se isola o diferente que é colocado frente ao olhar avaliador de uma pretensa plateia composta de normais. Assim, a escolha de músicas contemporâneas e a liberdade de dançar do modo em que quiser – mantendo suas características pessoais, tais como se estivesse dançando não em frente a dezenas de pessoas, mas em casa –, presente nos dois trabalhos, provoca leituras muito diferentes em uma obra e na outra.

Colocando diferentes estruturas corporais em cena, em um núcleo híbrido formado por pessoas com e sem deficiência, a interação é um modo de destacar o *como*, e não o *o que*. Ou seja, enquanto que no isolamento do diferente o espectador tem sua atenção atraída para o *o que* está sendo realizado em cena – a dança desconexa, a fala pouco articulada, o mover do corpo desajustado – na interação é possível que o espectador se conecte com o *como*, percebendo que cada artista tem seu modo específico de estar em cena, dançando cada qual a sua maneira, revelando a diversidade inerente a qualquer agrupamento de pessoas em uma afirmação radical da diferença. Opera-se assim uma transgressão no olhar que destaca a falta. O foco se centra, dessa forma, no *como* fazem, pois não se estabelece o esperado/tradicional de corpos que executam passos determinados com perfeição e virtuosismo. Ao contrário, em *Gala*, o que destoa é justamente a presença de um ou dois bailarinos que dançam segundo uma técnica tradicional e rígida.

¹¹³ “For Jérôme Bel the dancing body is a cultural as opposed to a natural body. Cultural forms, norms, and rules subject the body and bring it about as a dancing body in the process. By negotiating body and cultural practices the dancers are turned into subjects. The question of the subject lies at the heart of Jérôme Bel’s work. Rather than working with already disciplined subjects to create new movement phrases and dance pieces, he turns his attention towards the very formation of the subject itself.”

1.5 Princípios de organização da composição cênica a partir da interação entre artistas com e sem deficiência: Cia Gira Dança e Bureau de l'APA

A partir dos modos de proposição da participação cênica de pessoas com e sem deficiência na cena contemporânea, é possível identificar aspectos importantes sobre a presença de corpos diversos nas artes cênicas, servindo como referência à investigação de práticas acessíveis, assim como para problematizar a manutenção de padrões corporais e padrões de leitura que determinam e limitam os corpos na cena e fora dela. De modo a refletir sobre a efetiva participação de pessoas com e sem deficiência em processos de criação, fez-se necessário reconhecer as especificidades da estética dos coletivos escolhidos para estudo, a partir da análise de espetáculos. As análises aqui apresentadas foram realizadas a partir dos espetáculos *Proibido Elefantes*¹¹⁴ e *Les oiseaux mécaniques*¹¹⁵. Dessa forma, por comparação, observarei alguns princípios de composição cênica colocados em operação pelos coletivos.

1.5.1 Estrutura em blocos

Tanto em *Proibido Elefantes* quanto em *Les oiseaux mécaniques*, temos a presença de blocos que formatam o todo do acontecimento cênico, como estações autônomas que se conectam às demais sem ser através de relações de causa-consequência. A colagem revela que não será apresentada uma síntese ao espectador, sendo que este último é convocado a preencher as lacunas e fazer suas próprias conexões.

Nesses blocos, em alguns momentos é possível que o espectador receba ou faça a leitura de uma figura específica – por exemplo, minha leitura de mãe e filha na cena dos patins, descrita na sequência –, enquanto que em outros a presença do ator executando ações terá destaque – como observado na cena de abertura de *Proibido Elefantes*, quando Joselma Soares executa ações pelo palco, inicialmente de forma mais contida, explorando movimentos de braços que esfregam o tronco, e aos poucos ganhando amplitude no investimento de movimentos de desequilíbrio por todo espaço de atuação.

Proibido Elefantes começa com a presença no espaço de atuação de uma mulher com um objeto cilíndrico no topo da cabeça, sendo que seu rosto está coberto por uma peruca, que se une ao cilindro, encobrindo todo o rosto da performer. Há um foco de luz que permite

¹¹⁴ Trechos do espetáculo disponíveis em <<https://www.youtube.com/watch?v=vQEmO92zLG8&t=16s>>. Acesso em 09 set. 2018.

¹¹⁵ Trechos do espetáculo disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OMkOuYz6Oz0>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

visualizarmos apenas o cilindro até o peito da performer. No decorrer da cena, a iluminação vai ampliando a visibilidade do espaço de atuação, até que seja possível observar o corpo da performer e todo o espaço que ela percorre, ainda que mantendo uma baixa intensidade da luz. Uma voz, de um performer que não vemos durante toda a cena, narra os movimentos que são realizados, inclusive em alguns momentos imprimindo sua leitura ao que está sendo realizado, como no momento de maior exploração de desequilíbrios, em movimentos rápidos e contínuos pelo espaço de atuação, quando o narrador indica “ela está completamente embriagada”. Cada cena compõe um bloco do espetáculo, sendo que quando um dos blocos é finalizado, um novo bloco inicia, sem relação direta com o anterior.

Ao acompanhar a sequência de blocos, o espectador vai reconhecendo a pluralidade de corpos que compõem o espetáculo, sendo informado sobre o investimento em movimentos a partir das estruturas corporais, sem um modelo que se faça presente continuamente e sirva de referência às movimentações. Em *Proibido Elefantes*, as cenas aproveitam as estruturas físicas dos bailarinos, ao mesmo tempo que investem na desestabilização do olhar do espectador explorando ações que, pelo desconforto inicial, promovem que o mesmo questione e mobilize sua construção social da deficiência. Sem a continuidade entre um bloco e outro, o espectador não recebe uma resposta a seus questionamentos, sendo convocado a elaborar seus sentidos e levado a interrogar seu olhar normativo.

O terceiro bloco de *Proibido Elefantes* inicia com a exploração de movimentos sem referência a alguma ação cotidiana, mas com o performer investindo em movimentações livres pelo espaço. Observamos um bailarino sem deficiências, que explora movimentos no nível alto. Na sequência, outra bailarina sem deficiência entra no espaço de atuação, e passa a haver uma relação entre os dois, que se movimentam no nível baixo. Temos então uma sequência de movimentos, até que apenas a bailarina fica no espaço, e, depois, aos poucos os demais bailarinos entram, com um fluxo de entrada e saída, até o momento em que o palco é tomado pela diversidade de corpos. Eles exploram movimentações em velocidade acelerada, cada qual respeitando sua estrutura corporal, e investindo no que é possível ser realizado, sem se limitarem a ações que encontrem referência no cotidiano ou que se aproximem da esfera do realismo.

Interpelando assim o espectador a reconhecer o jogo que está em curso, este é convocado a reconhecer sua construção social que o guiará na leitura da cena. Além da visibilidade dada aos elementos que compõem o evento – no que tange aos recursos materiais, mas também humanos – a performance dos atores/bailarinos opera com descontinuidades. Formadas por

quadros diversos em sequências não lineares, as propostas convocam o espectador à elaboração de sentidos no contínuo atrito entre os campos do real – das materialidades de espaço, artistas e elementos expostos durante todo o tempo – e do jogo, colocando em evidência os corpos dos bailarinos, em ações que ora destacam sua agência, ora enfatizam a dependência.

Já a experiência do Bureau de l'APA é um tanto diversa posto que a única pessoa com deficiência em cena é Laurence. Contudo, a estrutura em blocos influencia no estímulo à reflexão e produção de sentidos por parte de cada espectador, que precisa construir sua própria lógica para o que é compartilhado em cena. A presença constante dos performers em cena, a rapidez com que os blocos se sucedem e a maestria na manipulação dos inúmeros equipamentos que preenchem o espaço de atuação destaca uma inventividade por parte dos artistas que impede uma leitura da ausência. Na multiplicidade de signos, na pluralidade da dramaturgia, impulsionadas pela estrutura dos blocos, a estrutura física de Laurence é mais um elemento a ser decifrado pelo espectador a partir da lógica própria da experiência plural que se desenvolve na cena. Nesse sentido, a presença da pessoa com deficiência em cena seria mais um dos elementos a causar no espectador reverberações não controláveis por parte dos artistas.

Ao tratar do espetáculo, Simon reforça a ideia da experiência:

Através da forma do concerto, em *Les oiseaux mécaniques*, é uma outra experiência cultural comum, com seus códigos precisos, que nós tentamos desviar para provocar uma reflexão sobre o recrutamento voluntário ou não nos quadros sociais. Sugere-se ao espectador que a experimente, para dizer a verdade, em vez de submetê-lo a um discurso sobre esse assunto. (DROUIN apud COUTURE, 2015, trad. nossa).¹¹⁶

1.5.2 A deficiência como agenciadora do conflito cênico

Se a estratégia anterior é compartilhada pelos dois coletivos, a estratégia que apresento a seguir distingue as propostas dos dois grupos. Analisando o espetáculo *Proibido Elefantes*, identifico a utilização da deficiência como agenciadora/motivadora do conflito cênico em algumas cenas.

Para apresentar tal estratégia de composição, analiso a segunda cena de *Proibido Elefantes*. Com o palco pouco iluminado, vemos apenas contornos de dois corpos que entram em cena, enquanto a voz de um narrador não visível traduz, com o uso de um microfone, as ações das bailarinas. Um dos corpos é alto, esguio e conduz pela mão um corpo baixo, que

¹¹⁶ “À travers la forme du concert, dans *Les oiseaux mécaniques*, c’est une autre expérience commune culturelle, avec ses codes précis, que nous essayons de détourner pour provoquer une réflexion sur l’embrigadement volontaire ou non dans les cadres sociaux. On propose au spectateur d’en faire l’expérience, à vrai dire, au lieu de les soumettre à un discours sur ce sujet”.

desliza pela beirada do palco. Enquanto espectadora, em minha leitura individual, a partir dos elementos fornecidos instantaneamente significo a cena como um momento de cuidado em que uma das bailarinas (Rozeane Oliveira) parece ser uma mãe que conduz placidamente uma criança (Jânia Santos) sob patins. Logo o palco se torna mais iluminado e o espectador vê nitidamente as ações descritas anteriormente pelo narrador. A mulher que sabíamos, por meio da voz e da imagem pouco nítida, conduzida por outra e em patins, agora vemos que é uma bailarina com deficiência física. O corpo esguio corresponde a uma bailarina que se encaixa nos padrões corporais tradicionalmente reconhecidos no campo da dança. Também neste momento é revelado ao público que a voz que narra a cena vem de um bailarino que está na lateral do palco, sentado, falando em um microfone. Percebemos que o palco é apresentado de forma a mostrar ao espectador seus aparatos cênicos: equipamentos de luz, fios e laterais descobertas. Nas laterais, os bailarinos que não estão na “cena principal” aguardam assistindo à cena. Alguns logo farão parte da cena que já iniciou.

Os movimentos das bailarinas, mulheres com e sem deficiência, que iniciaram leves e descontraídos, aos poucos vão adquirindo peso e tensão. A bailarina sob um par de patins, antes conduzida tranquilamente em um passeio pelo palco, passa a ser puxada quando a bailarina que a conduz aumenta a velocidade de seus passos até chegar a uma corrida. A cena inicia como uma brincadeira, com traços de comicidade que dividem espaço com uma atmosfera de angústia na medida em que a cena se desenrola e a bailarina sob patins começa a pedir para que o movimento pare.



Imagem 12 - *Proibido Elefantes*. Divulgação. Crédito: Filipe Chaves

A bailarina sem deficiência gira cada vez mais rapidamente a parceira que está nos patins, os pedidos de pare seguem mas continuam sendo ignorados, a velocidade do movimento

aumenta e a bailarina começa a gritar para parar. Outros dois bailarinos, sem deficiência, integram a ação e a bailarina sob patins agora é lançada pelo palco, de uma mão a outra que agarra seu braço para a lançar em uma nova trajetória. Os movimentos ampliam-se para os limites do palco, criando uma tensão em uma proposição de que a bailarina será lançada para fora do palco. Nessa cena a deficiência é o impulso do conflito cênico.



Imagem 13 - Proibido Elefantes. Divulgação.¹¹⁷

Proibido Elefantes denuncia, assim, a construção social da deficiência através de situações explícitas, expondo os mecanismos implicados na perspectiva da ausência, daquilo que falta, da concentração do problema no corpo. Outro exemplo é a cena dos desfiles. Os bailarinos estão mais ao fundo do espaço de atuação, e um de cada vez desfila até a boca de cena. Quando Jânia se aproxima dos espectadores, parando na tradicional “pose de desfile”, ela questiona o espectador sobre porque ela não poderia ser “a garota do Fantástico” ou “capa da revista Playboy”.

¹¹⁷ Disponível em < <http://www.ma10.com.br/2015/04/21/arte-inclusiva-palco-giratorio-apresenta-proibido-elefantes-em-sao-luis/>>. Acesso em 14/04/2019.



Imagem 14 - Proibido Elefantes. Divulgação. Crédito: João Milet Meirelles.¹¹⁸

1.5.3 Ações que se afastam de referenciais da vida cotidiana (ou que não tem referencial externo) e repetição

De modo geral, é possível afirmar que não há a intenção dos criadores em estabelecer figuras dramáticas nos dois espetáculos apresentados, ainda que momentaneamente o espectador possa fazer tal leitura. Porém, independente do universo dramático, haverá um espaço de jogo instaurado por conta de tratar-se de um evento cênico. Esse contexto se estabelece a partir do olhar do espectador que elabora sentidos a partir do que é visto, contando com o estímulo de narradores/comentadores, presentes em momentos dos dois espetáculos.

Analisando as ações dos artistas no espetáculo *Proibido Elefantes*, observa-se que elas se descolam de seus significados cotidianos, tensionam estes ou ainda os reforçam para em seguida os contrapor. Tensionam quando, por exemplo, na segunda cena, observamos a bailarina com deficiência ser lançada sobre patins de um lado ao outro do palco.

¹¹⁸ Disponível em < <https://epoca.globo.com/regional/sp/cultura/noticia/2013/10/festival-de-danca-coloca-bartistas-com-deficienciab-no-palco.html>>. Acesso em 14/04/2019.

Com o uso de ações inusitadas, o campo do jogo não protege o espectador com a empatia no reconhecimento da pessoa com deficiência, mas implica a observação de como se dá sua leitura. O convite ao reconhecimento da construção social da deficiência, assim, se dá também, pelo investimento em ações que desestruturam o que o espectador dá por certo em termos de deficiência. Tal estratégia pode ser observada quando o artista com deficiência aparece em cena sendo manipulado em situações de risco, tal como a cena dos patins; ou quando o artista se movimenta agilmente em sua estrutura corporal diversa como em vários momentos faz Marconi Araújo dobrando suas pernas em direção ao centro do corpo para então se deslocar rapidamente pelo palco utilizando os apoios de mãos e quadril; ou ainda quando Simon Drouin conduz Laurence Brunelle-Côte ao centro do palco, na cadeira de rodas, e inverte a posição da cadeira, colocando a *performer* com as costas no chão, a *performer* então estica um braço à frente, apoiado no chão, e Drouin cobre sua mão com terra para que então ela lentamente faça o movimento de estender o dedo médio em direção à plateia, em um sinal tradicionalmente reconhecido como ofensivo.

Ao ver a cadeira ser manipulada, levando Laurence a ficar em uma posição na qual ela não conseguiria sair sem auxílio, há o tensionamento da visão do espectador sobre a pessoa com deficiência requerer auxílio para se colocar em situações de atividade, e não de imobilidade. Ao mesmo tempo, a ação que se segue, quando o dedo nos é apresentado, nos faz rever o posicionamento da pessoa com deficiência como um ser plácido sem agência. Aqui, é ela quem age, e o espectador quem sofre a ação ao receber o sinal agressivo.



Imagem 15: *Les oiseaux mécaniques*. Divulgação. Foto de Christine Bourcier.¹¹⁹

Na cena final, temos um exemplo dos significados cotidianos sendo reforçados e contrapostos. A cena final apresenta um bailarino com deficiência (Marconi Araújo) em posição de mendicância, recebendo doações que são lançadas em sua direção pelos demais, reforçando o estereótipo da construção social da deficiência pautada pela falta, sinônimo de invalidez e da necessidade de caridade. Porém, logo o espectador identifica que dentre os bailarinos que lançam suas “doações” (ação do jogo) ao “deficiente” (personagem do jogo) se encontram também jogadores com deficiência que assumem a mesma postura de superioridade das pessoas sem deficiência em relação ao bailarino que está ao centro, o “mendicante”. Ou seja, temos uma situação que não representa a vida cotidiana, posto que pessoas com deficiência assumem as mesmas ações de pessoas sem deficiência ao se posicionarem em relação ao “anormal” no centro da cena.

¹¹⁹ Disponível em <<<http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/critiques-de-spectacles/201312/13/01-4720793-les-oiseaux-mecaniques-detournement-majeur.php>>>. Acesso em 17/05/2017.



Imagem 16: Proibido Elefantes. Divulgação¹²⁰.

Na leitura dessa cena, o olhar do espectador é abalado pois a construção social da deficiência enquanto ausência, necessidade de caridade, inferioridade, que é aparentemente representada, sofre uma quebra quando da entrada de pessoas com deficiência assumindo o papel de superioridade, oferecendo “suas sobras” ao outro. A cena é particularmente perturbadora pois inicia com todos os performers sentados no chão, lado a lado no espaço de atuação, em uma aparente uniformidade. Uma música acelerada e de batida repetitiva dá o tom de tensão à essa suposta homogeneidade.

¹²⁰ Disponível em <<http://cenacumplicidades.com/2014/cumplices/ver/21/companhia-gira-danca-natal-bra>>. Acesso em 26/08/2016.



Imagem 17: Proibido Elefantes. Divulgação. ¹²¹

Após alguns segundos de imobilidade, os bailarinos se espalham pelo espaço de atuação, ainda usando o nível baixo, e no retorno à imagem inicial, apenas o bailarino com deficiência física (que utiliza prioritariamente o nível baixo, apenas explorando os outros níveis com auxílio) permanece no espaço de atuação. Ele faz movimentos rápidos de braços e troncos, manipulando com as mãos suas pernas em alguns momentos, enquanto que os demais o rodeiam e o observam em nível alto. Marconi explora as possibilidades de movimento, com giros, rolinhos, deslocamentos pelo espaço com uso do apoio dos braços, sempre sob o olhar impassível dos demais bailarinos. O olhar de julgamento se materializa quando esses passam a lentamente colocar placas, de um material que reflete a luminosidade, em todo o espaço ocupado por Marconi. Marconi pausa sua ação, para na sequência passar a se mover lentamente, como se perdendo a potência anteriormente observada. O julgamento, a superioridade, e a violência aplicada sob o outro, considerado inferior, são explícitos no auge da cena, quando as doações são lançadas com força, jogadas em Marconi, que manipula as pernas em um esforço inútil para tentar ficar em pé, o que o leva a cair, contorcer o corpo, desesperar.

¹²¹ Disponível em <<http://g1.globo.com/rn/rio-grande-do-norte/noticia/2015/07/companhia-gira-danca-apresenta-espetaculo-gratuito-em-natal.html>>. Acesso em 14/04/2019.



Imagem 18: Proibido Elefantes. Créditos: Bruno Martins.¹²²

Retomando características comuns dos dois espetáculos, quanto a utilização de ações que se afastam da esfera da mimesis do cotidiano, no entanto, é o Bureau de l'APA quem investe de modo mais contundente em propostas que se aproximam do campo performático.

Laurence Brunelle-Côté, que tem uma síndrome neurodegenerativa, em *Les oiseaux mécaniques* fala longos textos diretamente ao espectador, expondo nessas ações sua dificuldade de falar, causada pela síndrome. Em determinada cena, ela se movimenta em sua cadeira de rodas até o centro do palco, e se dirige ao espectador enquanto lambuza, de maneira pouco precisa, o rosto com batatas cortadas em tiras que ela retira de um pequeno saco de papel e mergulha em um pote de tinta vermelha. Em alguns momentos é mesmo difícil compreender o que é falado, tanto pela dificuldade na articulação da fala, quanto pelo som de pássaros ao fundo, que vai gradualmente aumentando, até encobrir totalmente a voz da atriz.

Na ação, os limites das expectativas dos espectadores são tensionados: a dificuldade na fala e no movimento atritam como o imaginário que nos leva a entender a cena como o espaço em que há clareza sobre o que é narrado e o ator como o sujeito que tem perfeito domínio de voz e movimento. Fica visível que, em contexto dramático tais características não fariam parte da ação – a atriz não representaria com tais qualidades de movimento – no entanto elas são

¹²² Disponível em <<http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/tag/cia-gira-danca-rn/>>. Acesso em 14/04/2019.

elemento constituinte da performer que realiza a ação e não há interesse de que essas características sejam escondidas. A materialidade do corpo presente em cena é destacada.

Quando o espectador acompanha a realização da ação que se desenvolve em cena, as dimensões que concernem à ação realizada (pegar as batatas, passar na tinta, lambuzar o rosto enquanto fala) e a quem realiza a ação (atriz) se chocam, provocando um atrito. Ainda que a ação seja não cotidiana, ao ser realizada destacando as imprecisões de movimento e fala a atenção do espectador oscila entre o corpo fenomenal da performer e a ação dentro do contexto do jogo.



Imagem 19: *Les oiseaux mécaniques*. Imagem a partir de vídeo.

Em outro momento, no início do que é chamado o “terceiro movimento” do acontecimento cênico, novamente a tinta se faz presente. Dessa vez, Laurence e Simon pintam, cada qual, suas orelhas com tinta preta. Simon tira, então, um papel do bolso, se agacha ficando ao lado de Laurence, e passa a sussurrar para ela, muito próximo de sua orelha, o conteúdo que ele lê no papel, intercalando a leitura com pausas. Laurence, a única a ouvir o conteúdo falado por Simon, narra, nas pausas de Simon, cada uma das frases para os espectadores. Mais um tensionamento se faz presente na significação do espectador: Simon é o ator que articula do modo esperado as palavras, porém, quem reporta ao público o conteúdo é Laurence. Na interação entre os atores, desde o início do acontecimento cênico os dois são os principais narradores, sendo que em vários momentos ambos apresentam conteúdos narrados diretamente aos espectadores, especialmente na passagem de um bloco a outro, quando há uma pequena introdução marcada pelo acompanhamento da frase “*essayer voir - tente ver*”.



Imagem 20: *Les oiseaux mécaniques*. Créditos : Christine Bourgier.¹²³

Outra característica que contribui, no caso do Bureau de l'APA, para a aproximação da abordagem performativa é a repetição. Em algumas cenas, há repetição de ações, como por exemplo no bloco que nomeio “*Je m'appelle Caroline*”. Todos os performers, que, neste momento do espetáculo, já estão vestidos com uma roupa idêntica (uma camisola preta), um de cada vez repetem as ações em uma sequência contínua: o performer vai até o microfone, fala seu nome, indica que gostaria de ser chamado Caroline, coloca a placa contendo o nome Caroline, canta “*Je m'appelle Caroline...*” até que outro performer pega um revólver cênico, atira no anterior (que cai no chão) e então este outro passa a realizar a sequência de ações.

¹²³ Disponível em: <<http://artichautmag.com/oiseaux-explorateurs-et-adhesion-mecanique-les-oiseaux-mecaniques-du-bureau-de-lapa/>>. Acesso em 14/04/2019.

Outra cena que destaca a repetição é a que chamo “*Johnnie Walker Red Label*”, protagonizada pelo único performer que atua em um registro mais próximo do realismo. A cena acontece mantendo a mesma sequência de ações em 03 momentos do espetáculo, sendo que a única modificação tem relação com o nível de embriaguez (apresentado ou representado?) do performer. Este, na lateral do espaço cênico, está vestido com um traje típico escocês, tem a sua frente um pequeno carrinho de bebidas contendo um balde de gelo e uma garrafa de Whisky Johnnie Walker. Ao se preparar para o deslocamento até o centro do espaço cênico, liga um pequeno mecanismo acoplado ao carrinho que toca uma música típica escocesa. Ao chegar no centro do espaço, ele começa a nos apresentar o whisky, ensinando como servir, e finalizando com a fala “se é bom o suficiente para vocês, é bom o suficiente para mim” bebendo então o conteúdo do copo. Indicando que se caso alguém não tenha entendido, não é necessário se preocupar, ele então repete mais uma vez a sequência do momento de servir a bebida até tomá-la.

A utilização de ações e movimentos desconectados de seu significado cotidiano é uma característica que pode promover que o espectador perceba as construções do cotidiano. No uso dessa estratégia, o espectador pode ser levado a perceber como as suas concepções prévias guiam atitudes e moldam os padrões de leitura e recepção das informações que lhe chegam.

1.5.4 Colagem

Enquanto estratégias, identificamos ainda a presença da colagem, a justaposição de elementos, observada, por exemplo, na cena dos patins, já citada anteriormente. Enquanto a bailarina (Jânia Santos) é conduzida pelo palco, desde os movimentos mais lentos até o ganho de velocidade, o bailarino Marconi Araújo segue falando no microfone, ora reportando, em tom descontraído e às vezes cômico, o que está se passando em cena, ora cantando canções conhecidas. O espectador assim é colocado frente a uma pluralidade de ações que acontecem concomitantemente, tendo de lidar com a justaposição que não oferece uma síntese e que estimula sua leitura para além do lugar comum, posto que há um elemento que rompe qualquer lógica que esteja sendo construída.

A colagem é presente também em *Les oiseaux mécaniques*, ampliando a necessidade do espectador de escolher qual seu foco de atenção e reduzindo os espaços para a manutenção de uma lógica sequencial na leitura das ações. Isso acontece por exemplo, quando um dos performers coloca um boné com um celular acoplado, filmando o que está a sua frente. O conteúdo é projetado em uma tela na cena ao mesmo tempo, sendo que o espectador pode

escolher entre olhar a ação realizada pelo performer ou as imagens captadas em tempo real. Na sequência, o performer deixa o espaço de atuação, e enquanto outras ações tomam o espaço, o conteúdo registrado continua sendo projetado, apresentando outras informações que o espectador não tem acesso se não pela filmagem compartilhada.



Imagem 21: *Les oiseaux mécaniques*. Divulgação.¹²⁴

Ainda que, em *Les oiseaux mécaniques*, pela presença de apenas uma performer com deficiência, nem todas as cenas mobilizem diretamente o olhar do espectador sobre a deficiência, essa estratégia de composição implica em uma não acomodação em uma lente contínua que poderia levar a uma convergência das situações para os modos de ver já estabilizados no espectador a partir de seus padrões. O questionamento contínuo das lógicas estabelecidas pelo padrão de ver implica diretamente nas cenas em que a deficiência se faz presente.

1.5.5 Enquadramento da cena

Os dois espetáculos aqui examinados buscam expor mecanismos da cena teatral: enquanto *Proibido Elefantes* apresenta o palco aberto, evidenciando sua existência como tal – expondo sua estrutura através da ausência de coxias, pernas e ciclorama deixando assim visíveis os artefatos de iluminação, cabos, microfones, saídas e demais elementos estruturais do edifício teatral – *Les oiseaux mécaniques* não ocupa um palco tradicional, mas da mesma forma expõe

¹²⁴ Disponível em : <<https://vimeo.com/user19002092>>. Acesso em 14/04/2019.

os elementos evidenciando a construção da intervenção cênica. Nos dois espetáculos, a exposição dos elementos engloba também os artistas, que se apresentam ao público enquanto atuantes do espetáculo a ser apresentado. Para tanto, permanecem no espaço da cena mesmo quando não estão em ação – mas observando a ação dos parceiros – manipulam elementos, se dirigem ao espectador. Identifico assim outra estratégia de criação: o enquadramento da cena.

Tornar visível o espaço de atuação enquanto espaço que comporta o jogo – no qual ocorrem cruzamentos entre o corpo fenomenal dos performers, as materialidades de espaço e elementos, e o estabelecimento de um outro espaço pela própria ação dentro do contexto do jogo – é um meio de utilizar a estratégia de composição enquadramento/distanciamento da cena. Nos espetáculos destacados, o enquadramento da cena é utilizado para destacar a construção social da deficiência quando o espectador é levado a se confrontar com suas pressuposições e preconceitos a respeito do corpo que se coloca à observação. Os espetáculos analisados não investem em situações dramáticas lineares nem na representação dos atores enquanto signos de figuras dramáticas particulares, mas, antes, há a ênfase nos corpos, nas ações e nas relações com o espaço propostas pelos bailarinos/performers. Compreendo que o uso do enquadramento potencializa a mobilização do olhar do espectador, que é levado a se relacionar com os artistas em cena sem a constância de uma figura dramática que pudesse vir a encobrir a deficiência. Ou seja, está em jogo reconhecer a presença da pessoa com deficiência enquanto artista, sem a elaboração de um universo dramático que justifique essa presença.

Analisando a presença de pessoas com deficiência no campo da dança, Petra Kuppers defende que “se boa parte das danças de pessoas com deficiência ‘normaliza’ o corpo deficiente na estética dominante da dança, outras formas de performance realizadas por pessoas com deficiência desafiam mais profundamente os significados da deficiência” (KUPPERS, 2014a, p. 8). Assim, a professora e pesquisadora aponta a utilização de estratégias que se alinham com o modelo social da deficiência, ou seja, levando o público a perceber a deficiência não como algo alojado no sujeito, mas imposta pelo meio, emergindo quando da interação da pessoa com deficiência com o meio social que apresenta barreiras no âmbito da arquitetura, bem como das atitudes.

O enquadramento, propondo um distanciamento entre público e ação cênica – em oposição à identificação do universo dramático – promove uma leitura diferenciada da cena, na qual as limitações se localizam na relação performer-espectador, e não no artista com deficiência. Segundo Kuppers, há uma perturbação do público confrontado com suas construções prévias a respeito do que seja a deficiência e do que seja dança. “Os dançarinos

com deficiência utilizaram dispositivos de enquadramento para desnaturalizar as suas performances, para mostrar como a construção de deficiência, não a incapacidade em si, fixa o corpo deficiente” (KUPPERS, 2014a, p. 8).

1.5.6 O investimento no excesso de visibilidade das diferenças

Com a utilização dos princípios de composição acima apresentados, os artistas destes coletivos não negam a hipervisibilidade do corpo da pessoa com deficiência. Ao contrário, utilizam este elemento como mote para a criação.

L’APA faz uma arte integrada que se concentra na diversidade. Laurence é uma pessoa com deficiência. Simon não é uma pessoa com deficiência. Esta questão não pode ser evitada e pode mesmo fazer parte das respostas artísticas. [...] A criação do L’APA não aborda a deficiência. Claro que, em uma situação espetacular, a cadeira de Laurence torna-se significante. O corpo, o modo de se mover, a voz de Laurence são também motes de criação. (ESPACE LIBRE, 2015, p. 7, trad. nossa)¹²⁵

Ao utilizar tais estratégias as intervenções promovem que os artistas não busquem naturalizar o corpo com deficiência, ou seja, não busquem que a deficiência seja dissolvida em relação à cena. Ao contrário, as cenas investem nas possibilidades desses artistas, e em ações inusitadas a partir dessas potencialidades levando a um movimento que descola o significante (pessoa com deficiência) do significado cotidiano da deficiência (a construção social da deficiência, que segue o modelo médico concentrando a atenção na incapacidade alojada no corpo da pessoa com deficiência). Isso porque não é a falta, a ausência que é evidenciada, mas justamente a apropriação criativa pelo próprio artista, ou seja, a apropriação das impossibilidades já citada anteriormente a partir de Teixeira (2018). Segundo Brunelle-Côté,

minha situação de pessoa com deficiência nos obriga a encontrar outras formas de estar no palco. Não tentamos esconder minhas deficiências, mas sim enfatizar sobre como eu faço as coisas. Por vezes, as minhas maneiras de movimentar ou de falar podem nos dar uma ideia! (BRUNELLE-CÔTÉ, 2017, entrevista pessoal)¹²⁶

O investimento no excesso de visibilidade das diferenças, tensiona a cena e promove uma estética específica que tem lugar na evidência da construção social da deficiência através da interação. Acompanhando as ações que nascem da interação entre os artistas com e sem

¹²⁵ “L’APA fait un art intégré qui mise sur la mixité. Laurence est une personne handicapée. Simon n’en est pas une. Cette question ne peut pas s’éviter et peut même faire partie des réponses artistiques. [...] Les créations de l’APA ne traitent pas du handicap. Bien sûr, en situation spectaculaire, le fauteuil de Laurence devient signifiant. Le corps, la façon de bouger, la voix de Laurence sont aussi des moteurs de création”.

¹²⁶ “Ma situation de handicap nous forcent à trouver d’autres façons d’être sur scène on n’essaie pas de cacher mes incapacités mais plutôt d’insister sur comment je fais les choses. Parfois mes manières de bouger ou de parler peuvent nous donner une idée! ”

deficiência, o espectador passa a ser testemunha de uma complexa rede de relações que destaca as negociações envolvidas na leitura da cena, revelando as dependências entre o como se lê e o que se lê.

Eu penso que a tua deficiência [para Laurence], ou a minha ideia que são das pessoas que são particulares, que têm particularidades, então nós vamos utilizar mas não colocar elas antes... nós fazemos como se a Laurence não tivesse deficiência, nós fazemos as coisas e tudo, mas ao mesmo tempo, uma vez que.. os elementos são... os elementos particulares... eu coloco a ideia do que faz vir a ser um espetáculo, o limite do espetáculo, o lugar, o que vem a ser espetáculo. Eu penso que as pessoas a veem, porque nós as convidamos, mas, a gente sabe que a Laurence tem deficiência, a gente sabe que ela faz alguma coisa sobre os espectadores, nós não sabemos sempre o que, a resposta não é muito controlada, mas sabemos que é um elemento que joga sobre a experiência do espectador. (DROUIN, 2018, entrevista pessoal)¹²⁷

Nossos padrões de leitura de corpos, influenciados pelo nosso contexto e meio cultural, são pautados pelos pressupostos de eficiência, beleza e virtuosismo. Assim, nossa leitura dos corpos que se distanciam dessa ideia – ainda que equivocada – de normalidade, especialmente dos corpos das pessoas com deficiência, é de estranheza, de desencaixe, de doença, de ausência, de um problema que deveria ser corrigido. A partir desse modo de significar os corpos diferentes, é possível identificar que ainda prevalece em nossa sociedade o modelo médico da deficiência, mesmo com o crescente reconhecimento do modelo social da deficiência. Os coletivos aqui analisados utilizam estratégias de criação que concordam com o modelo social da deficiência. Com a utilização das estratégias apresentadas, os criadores dos coletivos promovem a presença e a interação de artistas com e sem deficiência na cena, levando o espectador a encarar sua construção social da deficiência, ao mesmo tempo em que é envolvido pelas ações desenvolvidas em cena. É como se o espectador operasse, ao assistir aos espetáculos, em um constante movimento entre as ações apresentadas em cena e suas concepções – construções – prévias.

A partir do questionamento sobre sua leitura do corpo da pessoa com deficiência, o espectador pode ser confrontado com os padrões rígidos e as representações do outro colocadas em operação a partir de estratégias de poder articuladas em discursos categorizantes. Segundo Petra Kuppers (2011, p. 97-8, trad. nossa),

Deficiência é um rótulo estranho (como a maioria das palavras nas políticas de identidade: *mulher, negro, gay*, etc.). Ela adere a corpos individuais e a um cenário

¹²⁷ « Je pense que ton handicap, ou mon idée qu'ils sont ... de les gens qu'ils sont particulière, qui ont des particularités, alors nous les utiliserons mais ne les mettrons pas avant ... nous faisons comme si Laurence n'est pas handicapée, on fait des choses et tout, mais en même temps, depuis ... les éléments sont ... les éléments particuliers ... je mets l'idée de ce qui en fait un spectacle, la limite du spectacle, le lieu qui devient spectacle. Je pense que les gens le voient parce que nous les avons invités, mais nous savons que Laurence a un handicap, nous savons qu'elle fait quelque chose pour les spectateurs, nous ne savons pas toujours quoi, la réponse n'est pas très contrôlée, mais nous savons que c'est un élément qui joue sur l'expérience du spectateur. »

social, a uma posição estrutural e a uma experiência vivida, incorporada. E no entanto, não descreve nada compartilhado: nenhuma forma de encarnação ou orientação ao mundo, nenhuma história de origem, nenhuma experiência da diáspora - nem mesmo esse mito de opressão social compartilhada, na verdade não. Experiências de deficiência são individuais. Elas são muitas vezes solitárias. Elas acontecem em consultórios de médicos e psiquiatras, em praças, em encontros encarados na rua, em embaraçosos momentos de silêncio nas conversas. A deficiência é uma experiência individualizadora, na qual a diferença, em suas muitas formas diferentes, torna-se experiencial como uma função de categoria: NÃO VOCÊ. Você não pode jogar assim. Você não pode andar aqui. Você vai se machucar se você se juntar a eles. Você será separado. *Deficiência* e (sem itálico, sem inclinação) deficiência são ambas líricas: individualização, análise, corte na palavra, na carne, um corte no campo social.¹²⁸

A perspectiva do isolamento, do não poder fazer, pode ou não ser destacada a partir da articulação dos elementos estéticos. Essa parece poder ser uma resposta ao mal-estar dos espectadores frente ao espetáculo *Disabled Theatre*. E é a articulação estética que determinará, até certo ponto, as leituras dos espectadores. Isso porque os elementos articulados em cena sempre o são em função de objetivos em relação ao espectador. Ainda que a categoria “espectadores” seja múltipla, envolvendo aspectos culturais e sociais relativos aos diferentes repertórios, tornando assim impossível homogeneizar essa categoria, a articulação de signos e símbolos é uma das premissas das artes cênicas.

Considerando as perspectivas dos espectadores frente à dança e ao teatro, e sem esquecer a tensão provocada pela cena contemporânea na delimitação das áreas com os limites pré-estabelecidos sendo muitas vezes rompidos, é possível reconhecer que há uma diferença entre investir no real da deficiência, tal como faz o coreógrafo Jérôme Bel na obra *Disabled Theater*; privilegiar as diferentes materialidades da cena dentre as quais a deficiência é apenas mais um elemento de investimento ao jogo, tal como fazem os artistas indisciplinados do Bureau de l’APA em *Les oiseaux mécaniques*, ou ainda elaborar uma dimensão poética em que o jogo depende da deficiência, como é possível observar no coletivo Cia Gira Dança, em *Proibido Elefantes*. A diferença da natureza das obras aqui analisadas, a partir do reconhecimento do Bureau de l’APA como coletivo indisciplinar, e da Cia Gira Dança como companhia de dança, também implica nas escolhas de composição cênica e sua reverberação na recepção, pois lidam

¹²⁸ “Disability is a strange label (like most words in identity politics: woman, black, queer, etc.). It adheres to individual bodies and to a social scene, to a structural position as well as an embodied, lived experience. And yet, it describes nothing shared: no one form of embodiment or orientation to the world, no origin story, no diasporic experience – not even this myth of shared social oppression, not really. Disability experiences are individual. They are often lonely. They happen in doctors’ and psychiatrists’ offices, in playgrounds, in staring encounters in the street, in embarrassing moments of silence in conversations. Disability is an individuating experience, one in which difference, in its many different forms, becomes experiential as a category function: NOT YOU. You cannot play like this. You cannot walk here. You will hurt yourself if you join them. You will be separate. Disability and (nonitalicized, non-slanted) disability are both lyrical: individuating, parsing, a cut in the word, in the flesh, a cut in the social field.”

com espectadores com expectativas diferentes sobre o corpo do performer e sobre os entendimentos do que seja dança e do que seja uma obra indisciplinar.

As estéticas propostas também diferem, sendo que mesmo entre os dois grupos híbridos há diferenças específicas na relação com os aspectos éticos e políticos dos processos criativos. A relação do sujeito com seu entorno é marcada pela premissa da leitura dos elementos que o cercam. Se interpretamos acontecimentos e situações a partir de discursos e construções sociais, cenas que privilegiam conflitos e atritos no campo da dimensão do acontecimento cênico (das materialidades), mas instaurando um jogo entre os elementos que compõem esse campo (promovendo então um espaço ficcional) podem ser potentes para o reconhecimento de nossos modos de leitura, revelando as dependências entre o como e o o que também na perspectiva da significação, ou seja, entre o *como* se lê e o *o que* se lê. Os padrões a partir dos quais identificamos o que nos chega estão fortemente implicados em nosso meio cultural. Tais padrões definem nossas leituras de mundo, determinam regras sociais e delimitam um campo de normalidade.

Promovendo que o atrito ocorra no campo liminar entre a dimensão do acontecimento cênico e a dimensão ficcional, convoca-se o espectador a agenciar os tensionamentos que ocorrem a partir do reconhecimento de sua construção social da deficiência em relação à ação inserida no contexto cênico. A significação resultará, assim, de tal tensionamento, possibilitando ao espectador questionar as concepções corporais socialmente instituídas e reconhecer as contradições que marcam nossos discursos acerca do corpo. Compreendo, portanto, que a cena parece ser um espaço potente de problematizações acerca da construção social do corpo deficiente, tanto para a teatralidade quanto para a performatividade, através dos tensionamentos entre corpos expostos e as construções sociais que fazem parte do universo do espectador e o influenciam na leitura do evento cênico.

A cena contemporânea impulsiona a reflexão sobre as relações entre arte e realidade, entre ficção e contexto social, impossibilitando a passividade dos espectadores, dos quais se exige um posicionamento de modo à compreensão. Se nossos padrões de leitura de corpos, influenciados pelo nosso contexto e meio cultural, são pautados pelos pressupostos de eficiência, beleza e virtuosismo, os corpos das pessoas com deficiência provocarão leituras de estranheza, de desencaixe. Porém, ultrapassando tal leitura, o espectador pode ser confrontado com os padrões rígidos que fixam nossas noções de capacidade, habilidade e eficiência.

Capítulo 02

2.0 TRANSGREDINDO OS PADRÕES DO FAZER: A Interação entre pessoas com e sem deficiência revelando princípios norteadores para uma prática cênica acessível

Neste capítulo, abordarei as práticas desenvolvidas no módulo empírico que compõe a presente pesquisa, apresentando os procedimentos criativos e técnicas corporais adotadas, contando com suporte do referencial teórico e dos materiais acerca do trabalho dos coletivos artísticos investigados. À guisa de informação, é importante que os leitores saibam que a pesquisa teórica iniciou no segundo semestre de 2015, enquanto que a investigação empírica, aqui nomeada *Oficina Teatro Flexível*, teve início no primeiro semestre de 2017, seguindo até o final do primeiro semestre de 2018, totalizando assim três semestres de trabalho, em uma carga horária de 170 horas¹²⁹.

Durante todo o processo da investigação empírica eu mantive um diário de bordo. Nele, estão registrados os planejamentos de cada encontro, assim como a estrutura de partituras exploratórias e sintéticas – parte da abordagem *Cycles Repère*, explicada nos próximos tópicos – além de anotações sobre o desenvolvimento das propostas, constituindo os traços e vestígios do processo em forma escrita. Para além da escrita, fotografias de exercícios, jogos e partituras constituem o acervo visual do processo. Áudios com conversas e avaliações realizadas com o grupo complementam o arquivo da pesquisa prática.

O estudo acerca do trabalho dos coletivos artísticos, bem como das abordagens teóricas no campo de *Disability Theatre*, realizadas tanto no período que antecedeu o início das práticas da Oficina, bem como durante o desenvolvimento das mesmas, serviu, além de um reconhecimento do campo, como referência para planejar e pensar como as práticas poderiam ser desenvolvidas. Reconheci, assim, em práticas diversas, alguns fundamentos introdutórios. Na conexão entre esses fundamentos e meu repertório no campo do teatro e da dança, articulei propostas iniciais que serão a seguir apresentadas e problematizadas. No decorrer do desenvolvimento da oficina, na retroalimentação entre teoria e prática, passei a reconhecer princípios básicos que norteiam uma proposta cênica acessível.

Esta tese apresenta práticas teatrais diversas, que têm relação com seus territórios de origem, ou seja, os territórios em que têm lugar os acontecimentos cênicos e práticas aqui

¹²⁹ Conforme registrado nos cadernos de pesquisa da autora, contabilizamos 26 encontros no semestre 2017.01, com início em 27/03/2017 e término em 11/07/2017; 09 encontros no semestre 2017.02, com início em 23/08/2017 e término em 22/11/2017; 22 encontros no semestre 2018.01, com início em 07/03/2018 e término em 04/07/2018. Totalizando, assim, 57 encontros de aproximadamente 03 horas cada.

abordadas. Servindo como inspiração para o desenvolvimento da Oficina, um dos coletivos analisados é canadense, mais precisamente quebecois, e o segundo é brasileiro da região Norte. Já a investigação empírica - *Oficina Teatro Flexível* - foi realizada no interior do Rio Grande do Sul, em um ambiente acadêmico de uma cidade onde o teatro ocupa um espaço restrito. Para o teatrólogo argentino Jorge Dubatti, o teatro é um fenômeno territorial, acontecendo em uma localização histórico-geográfica, situado, pois que de natureza física, corporal. O teatro é constituído de uma materialidade geográfica (DUBATTI, 2008).

É importante destacar que a teoria de Dubatti parte do ponto de vista da encenação, ou seja, do olhar para o objeto artístico, e não do processo de criação, ainda que não seja possível desvincular completamente as duas esferas, já que a encenação traz os elementos do seu processo. Me aproximo de sua teoria, assim, ajustando o foco para o processo de criação, entendendo a territorialidade e a propondo do ponto de vista de interesses comuns entre as três práticas apresentadas. Esses interesses estão apresentados no viés estético pela presença da pessoa com deficiência, assim como pelo viés político ao proporem uma transgressão da construção social da deficiência pelos seus modos de articulação do olhar sobre a deficiência, configurando uma cartografia específica. Compreendo, assim, que há uma dependência entre a estética e o processo de criação do qual ela é resultante, ainda que, nesta etapa, o processo criativo seja o primordial, sendo direcionada menor atenção à estética.

Além disso, também é importante termos em vista que as características de cada um dos diferentes contextos aqui apresentados informam sobre as práticas, sendo que cada fenômeno se explica por uma série de fatores culturais e sociais.

A partir da Filosofia do Teatro, Dubatti elenca dez condições fundamentais para as investigações no campo do teatro, das quais destaco três:

4. Se o teatro é um fazer (reunir em convívio, gerar poíesis, esperar poíesis, impactar em uma área de experiência e subjetividade, etc.) para produzir acontecimentos, o teatro deve ser estudado em sua dimensão de *práxis*, deve ser compreendido a partir da observação de sua *praxis* singular, territorial, localizada, e não a partir de esquemas abstratos *a priori*, independentes da experiência teatral, de seu "estar" no mundo, de seu peculiar ser do estar no mundo. 5. Se o teatro é *práxis*, como diz Bak-Geler, deve ser pensado não apenas através da observação de suas práticas, mas também do pensamento teatral de artistas, técnicos e espectadores, gerado sobre/a partir dessas práticas. [...] 9. Se o teatro é um acontecimento vivo, a história do teatro é a história do teatro perdido; a historiologia teatral envolve a suposição epistemológica dessa perda, bem como o desafio de "aventura" que significa sair em busca dessa cultura perdida para descrever e compreender a sua dimensão teatral e humana (ainda que nunca para "restaura-la" no presente).¹³⁰ (DUBATTI, 2010, p. 1861, trad. nossa)

¹³⁰ "4. Si el teatro es un hacer (reunirse en convivio, generar poíesis, esperar poíesis, incidir en una zona de experiencia y subjetividad, etc.) para producir acontecimiento, el teatro debe ser estudiado en su dimensión de *praxis*, debe ser comprendido a partir de la observación de su *praxis* singular, territorial, localizada, y no desde esquemas abstractos *a priori*, independentes de la experiencia teatral, de su "estar" en el mundo, de su peculiar ser

Destaco tais características pois acredito que elas explicitam as relações que busquei travar durante a investigação prática e teórica: a estruturação, desenvolvimento e análise de práticas realizadas na vivência com o coletivo participante das oficinas; a escuta tanto das participantes das oficinas como dos artistas dos coletivos artísticos observados; a perspectiva de pensar práticas que se inscrevem em tempos-espacos específicos, que não podem ser retomados e que, assim, contam com a transformação dos pensamentos, dos contextos sociais e, certamente, da própria memória dos envolvidos.

Conforme abordado no primeiro capítulo, a aproximação às questões relativas à deficiência se dá a partir de uma perspectiva de problemática social, e não de uma categoria fixa. Isso significa compreender as constantes atualizações e transformações, além das características específicas de cada coletivo em cada contexto cultural e social. Nesse sentido, o Brasil apresentou grandes transformações em termos de políticas públicas nos últimos dez anos, gerando transformações que têm impacto a longo prazo e que demandam um exercício contínuo para não colocar em uma categoria homogênea um grupo social que é bastante diverso. Como aponta Jhonston,

Os sociólogos que estudaram *disability culture* enfatizam diferenças decorrentes de experiências de deficiência particulares à gênero, raça e classe bem como o envolvimento variado com uma cultura que muitos encontram pela primeira vez na vida adulta e a partir de diferentes experiências de deficiência. Status socioeconômico, gênero, sexualidade e idade têm a capacidade de “exacerbar ou modificar” a experiência de deficiência, experiências que podem ser ainda mais diferenciadas por suas várias conexões com deficiências cognitivas, sensoriais e fisiológicas distintas, idades de aquisição, estigma, dor, gravidade, transitoriedade ou intratabilidade, visibilidade ou invisibilidade. (JOHNSTON, 2016, p. 20, trad. nossa)¹³¹

A atenção às experiências de deficiência variadas permite que possamos ter em mente as relações diversas de cada sujeito com a deficiência, compreendendo que essas relações perpassam tanto as pessoas com deficiência quanto as sem deficiência. Petra Kuppers (2011) indica seu entendimento de que a deficiência não é uma coisa, mas um processo. Compartilho

del estar en el mundo. 5. Si el teatro es praxis, como señala Bak-Geler, debe ser pensado no solo a través de la observación de sus prácticas, sino también del pensamiento teatral de los artistas, de los técnicos y de los espectadores, que se genera sobre/a partir de esas prácticas. [...] 9. Si el teatro es acontecimiento viviente, la historia del teatro es la historia del teatro perdido; la historiología teatral implica la asunción epistemológica de esa pérdida, así como el desafío de “aventura” que significa salir a la busca de esa cultura perdida para describir y comprender su dimensión teatral y humana (aunque nunca para “restaurarla” en el presente).”

¹³¹ “Sociologists who have studied disability cultures emphasize differences arising from particular gender, race, and class experiences of disability as well as the variegated engagement with a culture that many encounter for the first time in later life and from different disability experiences. Socio- economic status, gender, sexuality, and age have the capacity to “exacerbate or modify” disability experience, experiences that can be further distinguished by their various connections to distinctive cognitive, sensory, and other physiological impairments, ages of acquisition, stigma, pain, severity, transience or intractability, visibility or invisibility.”

desse entendimento, sabendo que as experiências vividas vão incidir direta e profundamente em nossos modos de compreensão do tema e, dessa forma, sobre qualquer trabalho desenvolvido sobre ou a partir do mesmo. Assim, os limites do que reconheci em minha trajetória, do que venho reconhecendo, sempre foram presentes. A cada prática, no contato com os colaboradores e colaboradoras dessa pesquisa, fui alargando meu olhar, ajustando minhas lentes, sabendo que há pontos sem foco, perspectivas que ainda não alcanço, não só do ponto de vista pessoal, mas daquilo que é do coletivo, do social.

Nas relações com os diferentes contextos – dos coletivos artísticos, das práticas desenvolvidas nas oficinas e das teorias estudadas – busquei colocar a minha atenção para o que seriam princípios de base para processos de criação acessíveis. Ainda que cada coletivo formado por pessoas interessadas nas práticas cênicas tenha objetivos e interesses específicos, que sempre devem ser tomados como centrais para a estruturação de práticas acessíveis, exercitei meu olhar para a compreensão das condições que pudessem ampliar o acesso ao teatro pensando grupos híbridos, ou seja, grupos que desenvolvem práticas na interação entre pessoas com e sem deficiência.

A partir das primeiras entrevistas à distância, realizadas com os coletivos no final de 2016 e início de 2017, e do início da análise das obras desses artistas, reconheci algumas características que indicavam a uma cena efetivamente acessível, e que, na sequência, me auxiliaram a identificar os desafios aos quais eu teria de responder/os quais eu teria de resolver na oficina. As características são: não dependência a um texto dramático ou coreografia previamente definida por uma figura centralizadora; o amplo espaço de improvisação e tomada de decisão, ao não haver determinação rígida de ações/composições para cada colaborador; a valorização dos repertórios anteriores dos participantes, sem julgamento de valor sobre as experiências ou estabelecimento de hierarquias em decorrência das formações prévias; o afastamento da perspectiva dramática (na recusa à síntese, bem como na exposição dos atores sem a personificação de personagens); e a estrutura da encenação em blocos não lineares. Além disso, que os coletivos fossem formados, em sua configuração inicial, por uma pessoa com e uma pessoa sem deficiência, me informava sobre o poder de decisão da pessoa com deficiência, ou seja, uma participação efetiva nas decisões de uma prática artística pensada desde seu início para a diversidade.

No momento de planejamento da Oficina, no início de 2017, elaborei uma lista com os desafios identificados até aquele momento. As palavras-chave que abrem a lista são: práticas para todos, participação equalizada/decisões coletivas, mostrar a deficiência sem ficar restrito

à deficiência, livre-expressão. Posteriormente, organizei a lista em perguntas que concentravam os desafios.

O primeiro desafio, talvez o mais básico, se colocou pela característica híbrida do grupo: **como articular uma prática com um coletivo híbrido sendo que eu nunca havia experienciado essa configuração?** Conforme abordado na introdução deste trabalho, os espaços formativos em artes cênicas têm enormes problemas em relação à acessibilidade. Em minha formação, nunca dividi a sala de trabalho com uma pessoa com deficiência. Ainda, nos momentos em que algum acidente deixava algum colega lesionado, geralmente a resposta era que ele não faria as práticas, mas sentaria e ficaria observando. Apesar de minha experiência com pessoas com deficiência, também descrita na introdução, um grupo formado por pessoas com e sem deficiência, trabalhando juntas, era uma novidade.

Dado que provavelmente o público com deficiência que participaria da oficina seria de pessoas sem vínculo anterior com o teatro, enquanto que alguns estudantes dos cursos de Licenciatura em Teatro e Bacharelado em Artes Cênicas já teriam algum repertório, **além de equalizar a participação das pessoas com e sem deficiência, como equalizar a participação dos participantes com e sem repertório anterior no teatro, com e sem interesse na profissionalização? E como estimular um ambiente que provocasse uma postura propícia a decisões coletivas em meio a essa diversidade de objetivos?**

Reconhecendo os ideais sociais relativos aos corpos aptos à exposição, **como estimular que a deficiência não buscasse ser “apagada”/anulada? Contudo, como ultrapassar a deficiência, para que ela não ficasse em primeiro plano? E, por fim, como estabelecer um espaço propício à improvisação, no qual as participantes se sentissem confortáveis à exposição de suas ideias e não dependentes da indicação de um texto ou de uma pessoa que apresentasse ações previamente escolhidas e determinadas a cada jogadora?**

Assim, os objetivos da oficina se colocavam em: desenvolver práticas de teatro com valorização da improvisação e composição em tempo real, de modo a desenvolver a agência e tomada de decisão por parte das participantes; estabelecer um coletivo em que as hierarquias entre as participantes pudessem ser mobilizadas, tendo em vista a existência ou não de repertórios anteriores no campo do teatro; valorizar as referências e conhecimentos das participantes, explorando outros repertórios para além dos específicos do teatro; investir nas diferenças na cena, sem a necessidade de conformar a deficiência – ou qualquer diferença – às situações e composições (posteriormente, ampliamos esse objetivo para o afastamento da

perspectiva dramática); reconhecer as participantes como jogadoras e estimular o contato entre elas enquanto um estímulo criativo.

Esses objetivos giravam em torno de um centro de gravidade: desenvolver práticas cênicas que estimulassem o engajamento das pessoas com e sem deficiência nas práticas de criação, sem a pretensão de criação de um espetáculo, mas reconhecendo o campo das artes cênicas como um espaço de jogo possível de ser ocupado por todos. Nesse sentido, entendo o processo como formativo-criativo pois ele oferece a possibilidade de uma formação sensível das pessoas na relação com o outro e com o mundo. A formação em teatro não se dá apenas pelo viés de se tornar um profissional da cena, mas de reconhecer seu potencial criativo no contato com o outro, reconhecendo e aceitando suas particularidades, e encontrando, através do jogo, meios de responder às demandas do cotidiano de modo mais flexível, com respeito sobre si e autonomia nas decisões tomadas perante as mais diversas situações. Mais do que a formação do profissional que vai trabalhar na atuação, trata-se da formação do jogador, agente ativo e criativo que desenvolve habilidades a serem postas em prática não só na cena, mas no cotidiano no meio social. Nesse sentido, o convívio de diferenças emerge como um ponto fundamental, ampliando os modos de leitura do mundo por meio de contrastes. Segundo Maria Lúcia de Barros Pupo,

A alteridade, como não poderia deixar de ser está no âmago das aprendizagens a serem propostas. É no seu bojo que as artes cênicas encontram uma fecunda interseção. Não é à toa que os franceses, por exemplo, se referem a elas utilizando o termo “espetáculo vivo”. Sair de si mesmo, ser capaz de se colocar no lugar do outro, muito mais do que remeter a uma bela retórica, traz em si um feixe de desafios, nem sempre reconhecidos com o merecido cuidado. É a alteridade que se manifesta quando estou com meus parceiros em situação de cena, mas ela também se dá no triângulo formado por mim, meus parceiros e os espectadores. Quando falamos de teatro, a alteridade engloba meus parceiros de cena, eu mesma e os personagens que trazemos à tona, dado que nossos corpos tornam presentes outros seres, até então ausentes. E essa questão está no cerne das relações humanas. (PUPO, 2018, p. 16)

A exploração criativa a partir do jogo, revelando modos de interação, se colocava à frente da ideia de desenvolvimento de espetáculos. Com meu repertório anterior no trabalho com pessoas sem interesse na profissionalização em teatro, sempre me incomodou a ideia de determinar antecipadamente a exigência de ter um espetáculo, ao final da oficina, a ser compartilhado. Essa ideia parecia indicar a necessidade de estabelecer algum “produto”, como se a oficina em si, as práticas desenvolvidas, ou seja, o processo de criação, não fosse suficiente enquanto teatro. Relacionado a isso, conectei minha experiência quando alguns processos precisaram ultrapassar etapas por conta da aproximação da data de estreia do espetáculo, em que pessoas tinham seus desejos calados em prol da obra a ser compartilhada, em que a

exploração de práticas cedia lugar a incansáveis marcações definidas pelo “especialista” em teatro – diretor, encenador, coreógrafo – que deixava de ouvir os demais e passava a tomar sozinho decisões, assumindo uma posição de autoridade que por vezes levava a uma manipulação dos demais. Assim, não defini antecipadamente a existência ou não de algo a ser compartilhado, deixando a decisão ao coletivo. Se colocava, assim, como foco, estabelecer um espaço em que a criatividade pudesse ser exercitada e compartilhada no campo das artes, por meio de uma linguagem que tem implicação direta sobre o corpo e que apresenta a dependência da coletividade (fatores que diferenciam as artes cênicas de outras linguagens artísticas, tais como as artes visuais ou a música, por exemplo).

Com o reconhecimento dos desafios e a definição de objetivos, passei a refletir sobre as práticas que poderiam atender às demandas. Conforme apresentado no anexo 02, a Oficina foi divulgada com a indicação de que os interessados entrassem em contato através de e-mail ou telefone. Quando as inscrições começaram a chegar, confirmei que a maioria dos interessados não tinha experiência anterior com teatro, e que a deficiência que prevalecia era de ordem física. Essas informações foram determinantes para a escolha inicial das práticas.

Conforme o cronograma de encontros da Oficina para o período 2017.01¹³², apresentado no anexo 04, o grupo estava definido na segunda semana de práticas. Nesse momento, contávamos com 05 integrantes: 01 pessoa com deficiência física (usuária de cadeira de rodas motorizada, com alguma mobilidade para ficar em pé e realizar pequenos e lentos deslocamentos) e 04 pessoas sem deficiência. Todas mulheres. Destas, três tinham vínculo profissional com a área do teatro. As participantes permaneceram no período 2017.02, sendo que tivemos o acréscimo de duas participantes sem deficiência (também mulheres, sem interesse profissional no campo das artes cênicas). Para o período 2018.01, três participantes deixaram o grupo, e uma nova participante integrou as práticas (uma mulher transgênero¹³³, sem interesse profissional no campo das artes cênicas), todas sem deficiência. Nesse semestre, uma das participantes que anteriormente não tinha vínculo profissional com a área das artes cênicas, ingressou no Curso de Licenciatura em Dança. O grupo assim contava com 03 pessoas com interesse/vínculo profissional, e duas sem esse vínculo.

¹³² Irei apresentar os períodos seguindo a formatação dos semestres, pois, desenvolvendo a prática no contexto acadêmico, as trocas de horários dos compromissos das participantes – aulas, bolsas, etc. – acarretou na modificação de algumas integrantes a cada troca de semestre.

¹³³ Mulher transgênero, mulher transexual ou mulher trans, é a pessoa que socialmente se identifica como mulher, embora, por ter biologicamente nascido com um pênis, tenha sido designada a partir de padrões sociais como sendo homem.

Como referência às práticas cênicas acessíveis, destaco que no livro *Stage Turns: Canadian Disability Theatre*, Johnston (2012) apresenta proposições que pautam as atividades de grupos canadenses formados por artistas com deficiência, sendo que as características apresentadas pela autora concordam com aspectos observados por Carolina Teixeira (2015) a respeito da companhia brasileira Roda Viva Cia. de Dança na qual atuou como diretora artística entre os anos de 2005 e 2007. Teixeira destaca que o trabalho do grupo brasileiro combinava o treinamento de dança com oportunidades educacionais, programas de extensão em saúde e a transformação social da comunidade.

Os três aspectos reconhecidos por Teixeira se aproximam daqueles identificados por Johnston: práticas centradas no desenvolvimento pessoal e profissional das pessoas com deficiência, na formação específica no campo das artes e no preparo para a atuação profissional dos participantes seja em criações dentro dos próprios grupos (amadores e profissionais) ou na formação de artistas que pudessem atuar enquanto elenco de outros coletivos profissionais. Destaca-se assim o interesse no desenvolvimento de um campo de trabalho nas artes cênicas, com uma efetiva formação desses artistas, valorizando-os e promovendo uma ampliação dos olhares sobre os artistas com deficiência na medida em que tal formação contribui para o reconhecimento da construção social da deficiência.

Em uma revisão do livro de Johnston, Petra Kuppers (2013) aponta que em um dos capítulos Johnston compara as abordagens de duas produções de coletivos distintos. Kuppers destaca, sobre a abordagem de um dos coletivos, a apresentação de métodos de treinamento inovadores “para garantir que atores com e sem deficiência possam operar colaborativamente”¹³⁴. Para a professora e ativista, “a lista de alguns desses métodos provê ampla inspiração para outras companhias de teatro interessadas em métodos de trabalho equitativos”¹³⁵.

Esses [métodos] incluíam assegurar que os temas críticos e ideias gerados pela equipe de pesquisa dramaturgica fossem disponibilizados em linguagem simples para os colaboradores que liam com dificuldade; organizando "um intenso período de desenvolvimento de habilidades" e treinamento de ator focado para lidar com a diminuição da confiança de alguns atores com deficiência conforme o escopo e pessoal do espetáculo fosse aumentando; [...] apoio a técnicas de gestão do stress entre os atores, fornecendo-lhes mesmo serviços de táxi para ir e voltar dos ensaios para proporcionar mais descanso. Na produção, os atores com alfabetização mais limitada beneficiaram-se de um sistema codificado de desenhos e símbolos indicando as marcações. Um roteiro gravado em CD ajudou um ator a aprender suas marcações, enquanto outro ator foi elencado como um estenógrafo de tribunal então ele tinha um suporte de livro contendo suas marcas dentro, aliviando qualquer preocupação que ele

¹³⁴ “to ensure that disabled and non-disabled actors could operate collaboratively” (KUPPERS, 2013, p. 94, trad. nossa).

¹³⁵ “The list of some of these methods provides ample inspiration for other theatre companies interested in equitable working methods (KUPPERS, 2013, p. 94, tradução nossa).

poderia ter sobre esquecê-las. (JOHNSTON, 2012, p. 110 apud KUPPERS, 2013, p. 95, trad. nossa) ¹³⁶

Apesar de características específicas ao contexto canadense, destaco a atenção direcionada a propostas que promovam a interação entre os participantes com e sem deficiência. A ideia de um método de trabalho equitativo apresenta a preocupação do exercício de um trabalho equilibrado no sentido de forças e poderes no processo criativo. Ou seja, relacionado à proposta de um trabalho colaborativo, há a evidência da busca de uma horizontalidade de hierarquias entre os criadores. Mais do que um “cuidado” com o artista, essa preocupação indica uma atitude política frente à participação do artista com deficiência enquanto efetivo criador, destacando o sentido de agência desse artista no processo.

Na busca por procedimentos que pautassem as práticas do coletivo na oficina, comecei a investigar possíveis procedimentos e estratégias de criação a partir do meu repertório no campo do teatro. Atuando como artista da cena e professora, conforme apresentei na introdução, venho trabalhando com teatro em grupos formados por pessoas com deficiência há alguns anos, assim, reconheço um arcabouço prático no qual as abordagens somáticas do movimento e os processos colaborativos imperam, se mostrando sempre bastante efetivos na busca pela horizontalidade de hierarquias. Após os estudos sobre os coletivos, reconhecendo as características citadas anteriormente, estudei as práticas do meu repertório e pude encontrar relações entre os objetivos que eu havia definido e as possibilidades oferecidas por essas práticas. Quando confirmei, através das inscrições dos interessados nas oficinas, que havia pessoas que não tinham repertório anterior no teatro, revi minhas escolhas. Assim, inicialmente, determinei como base para as oficinas as abordagens somáticas do movimento, por meio do CI e do Método Feldenkrais, o procedimento de criação em ciclos *Cycles Repère*, e jogos teatrais tradicionais (tendo como referência Augusto Boal e Viola Spolin).

O CI e o Método Feldenkrais proporcionariam um trabalho sensível na relação entre os participantes, e de autoconhecimento sobre sua própria estrutura corporal. Essas práticas trazem uma premissa que sempre foi de grande importância para mim, que seja o respeito à estrutura de cada integrante, seu tempo, seus entendimentos sobre o corpo, suas necessidades e interesses.

¹³⁶ “These [methods] included making sure that the critical themes and ideas generated by the dramaturgical research team were made available in plain language for those collaborators who read with difficulty; organizing “an intense period of skills development” and focused actor training to address the waning confidence of some disabled actors as the show’s scope and personnel grew larger; [...] supporting stress management techniques among actors, not least by providing them with taxi services to and from rehearsals to afford more rest. In production, actors with more limited literacy benefited from a coded system of drawings and symbols indicating blocking. A recorded script on CD helped one actor learn his lines while another actor was cast as a courtroom stenographer so that he had a book prop containing his lines within, alleviating any concerns he might have had about forgetting them”.

Com essas práticas, eu tinha confiança de que nenhum limite seria ultrapassado, e de que atuaríamos com grande responsabilidade e respeito em relação aos corpos que se apresentavam na sala de trabalho. Ainda, essas abordagens proporcionariam que o grupo pudesse conhecer os limites e as possibilidades de cada integrante através da prática, tornando familiar o que antes era desconhecido. O CI, foco do meu estudo de mestrado, serviria para o reconhecimento sensível dos corpos a partir do contato físico, e como impulso para relações com o espaço e para o estabelecimento do estado de jogo, bem como no desenvolvimento de algumas competências para a criação no espaço de atuação, sempre a partir do contato entre os colaboradores.

Os *Cycles Repère* vinham a colaborar com a perspectiva da horizontalidade de hierarquias entre os diversos participantes, mobilizando poderes sobre as práticas a partir da visibilidade de aspectos fundantes do processo criativo – decisões, encaminhamentos e espaços para saberes artesanais e não especializados. Os ciclos que interagem e o estímulo à improvisação a partir de recursos diversos colocados à criação pelos próprios participantes apresentava boas chances de resposta aos objetivos definidos no sentido de equalizar as responsabilidades sobre o processo, flexibilizar as hierarquias entre as funções, valorizar e aproveitar os repertórios diversos das participantes, estimular a agência e possibilitar avaliações coletivas que estimulariam a independência em relação a uma autoridade centralizadora.

Os jogos teatrais tradicionais foram os últimos adicionados e os primeiros a serem exercitados, ganhando grande espaço nos planejamentos das primeiras oficinas. Isso porque, ao saber da participação de um número reduzido de pessoas¹³⁷, a maioria sem experiência anterior com teatro, fiquei insegura e recorri ao que há de tradicional como uma forma de “ficar fácil reconhecer” que estávamos “fazendo teatro”. Essa escolha não responde a nenhum dos objetivos, dando conta apenas do meu receio de principiante ao oferecer práticas para grupos híbridos. Não concordo com essa postura, mas foi o que segui no momento. Posteriormente, observei que essas propostas não estavam sendo produtivas, e elas foram logo abandonadas. Tratarei desse aspecto no tópico 2.6.

Na sequência da pesquisa, com foco na oficina desenvolvida em um pequeno contexto, por um coletivo formado por mulheres que buscavam ou não a profissionalização na área das artes cênicas, princípios norteadores para práticas cênicas acessíveis foram reconhecidos. Neste

¹³⁷ Ao receber as inscrições, percebi que havia uma baixa procura por parte de pessoas com deficiência, e uma procura maior por parte de pessoas sem deficiência. Assim, busquei equilibrar o número de participantes. Para o primeiro semestre, três pessoas com deficiência haviam confirmado a participação, assim, determinei que haveria três pessoas sem deficiência, além de mim. Porém, como informo no anexo 03, uma pessoa inscrita não compareceu, e outra desistiu na segunda semana.

capítulo, a partir das práticas vivenciadas com o grupo, apresento princípios relevantes ao processo formativo-criativo e como eles foram reconhecidos nas práticas desenvolvidas pelo grupo na *Oficina Teatro Flexível*. Junto à apresentação dos princípios, destacarei de modo mais aprofundado as práticas e procedimentos que serviram de base para o desenvolvimento das oficinas – Contato Improvisação, Método Feldenkrais e *Cycles Repère*. Informações básicas e contextos de origem serão expostos, sendo que enfatizarei as peculiaridades das práticas e procedimentos que contribuem para torná-las mais acessíveis. Acredito que as estratégias escolhidas e mantidas no processo – CI, Feldenkrais e *Cycles Repère* – se relacionam diretamente com os princípios, ainda que a mudança de estratégias não signifique anulação dos princípios aqui apresentados. Como será possível acompanhar na apresentação aprofundada das estratégias de criação, elas estão fundadas em premissas éticas e políticas relativas ao rompimento de padrões rígidos e ao reconhecimento inicial das pessoas enquanto seres que têm em si a potência ao jogo e à criação.

Além dessas premissas de tais procedimentos e técnicas, destaco que o modo de operar sobre as práticas reverbera em sua concretização na sala de ensaio. Ou seja, há sempre espaço de transformação e atualização das práticas quando as mesmas são colocadas em operação, e o modo de condução das mesmas pode alterar sensivelmente a qualidade relativa à acessibilidade. Para dar conta desse ponto, os aspectos em torno da postura da facilitadora do processo serão problematizados no terceiro capítulo.

2.1 Abordagens somáticas do movimento: o princípio do reconhecimento das possibilidades

Com foco em um grupo híbrido, a etapa de determinação das práticas, procedimentos e estratégias de criação é fundamental. A integração do grupo foi um dos meus primeiros desafios, enquanto facilitadora, no que diz respeito a escolher práticas e organizar o processo de modo a que cada participante tivesse efetivamente espaço para realizar a proposta de uma forma individual e singular, a partir de seus limites e possibilidades, sem, contudo, perder o contato com o coletivo.

Nesse sentido, refletindo sobre práticas corporais menos restritivas, encontrei nas nomeadas práticas somáticas uma possibilidade de acesso facilitado às mais diversas organizações e possibilidades corporais. Na etapa de pesquisa e reconhecimento das investigações realizadas na área pude me aproximar de alguns estudos que reconhecem as abordagens somáticas do movimento em propostas artístico-pedagógicas envolvendo pessoas

com e sem deficiência (ALMEIDA, 2012; GARROCHO, 2007; SILVEIRA, 2009; WOLFF, 2010). Em relação ao Contato Improvisação (CI), prática muito presente em meu repertório, diversos pesquisadores reconhecem uma possibilidade potente para o trabalho em grupos com pessoas com e sem deficiência (ALMEIDA, 2012; AMIR, 2011; OLIVEIRA, 2013; TEIXEIRA, 2010; TURSI, 2014). Assim, vislumbrei nas abordagens somáticas do movimento a possibilidade de ampliação do acesso de artistas com deficiência às artes cênicas. Reconheci, nessas práticas corporais, um alinhamento com as perspectivas da acessibilidade, principalmente em seu aspecto atitudinal. As práticas têm em comum o rompimento com os padrões de movimento e a visibilidade sobre o que está sendo feito, fatores que são terreno fértil para a valorização dos modos particulares de desenvolvimento das propostas, para o reconhecimento das potências criativas dos sujeitos, estimulando também a descentralização da liderança e dos poderes sobre as práticas.

De modo a uma breve introdução sobre as abordagens somáticas, cabe destacar que o entendimento do corpo como soma compreende a não separação do corpo-mente, além de não reconhecer o corpo apenas em seu aspecto biológico, mas levando em conta aspectos da ordem de emoções, pensamento, valores sociais, culturais, políticos e espirituais. Ou seja, não há o entendimento do trabalho sobre o físico do participante descolado da integralidade do mesmo. Esse fator já destaca um pressuposto da acessibilidade, quando os participantes são reconhecidos em sua totalidade e não pelo recorte de sua deficiência.

O movimento contrário ao dualismo cartesiano marca as origens da educação somática ocidental. A concepção de uma divisão entre corpo e alma, reconhecendo a inteligência e a atividade intelectual como uma faculdade do espírito ou da alma não subordinada ao corpo é a tese de que o ser humano é constituído por corpo e mente enquanto substâncias distintas e incompatíveis. O entendimento de corpo como soma caminha na direção oposta, compreendendo o corpo em sua integridade. Glenna Batson (2009) reconhece François Delsarte, Emile Jaques Dalcroze e Bess Mensendieck como pioneiros das práticas somáticas a partir do movimento europeu *Gymnastik*, do final do século XIX. Unindo mente e corpo, utilizando a respiração, toque e movimento, esses pioneiros somáticos buscavam uma abordagem mais natural do movimento, questionando a ideologia tradicional do rigor no treinamento físico (BATSON, 2009).

Porém, o termo *somatics* foi proposto por Thomas Hanna apenas nos anos 70. Hanna era filósofo e praticante do Método Feldenkrais. *Somatics* deriva da palavra grega *soma* e significa o corpo em sua totalidade, corpo enquanto experiência vivida, em constante – e única

para cada sujeito – relação com aspectos externos. Compreender o corpo como soma é tomar a perspectiva interna de percepção do corpo, em uma relação entre consciência, biológico e meio ambiente (HANNA, 1983).

Os praticantes de educação somática desenvolveram seu trabalho, no início do século XX, através de observação dos próprios comportamentos de movimentos e sinais corporais. Alguns exemplos são Elsa Gindler com a psicoterapia corporal¹³⁸, Gerda Alexander com a Eutonia e Frederick Matthias Alexander com a Técnica Alexander (BATSON, 2009). Esses reformadores do movimento desenvolveram suas práticas buscando sanar seus próprios problemas e complicações corporais advindas de doenças ou acidentes. O mesmo pode ser citado para Moshe Feldenkrais com o Método Feldenkrais®, Bonnie Bainbridge Cohen com o Body-Mind Centering® e Judith Aston com a Aston® Kinetics. Tal dado informa sobre a importância da observação de como cada corpo funciona em sua estrutura, reconhecendo as possíveis causas dos problemas físicos de cada praticante e promovendo mudanças por meio de ajustes sensíveis nas movimentações e posturas diárias do corpo.

Utilizadas enquanto recurso para tratar traumas e lesões, assumindo um caráter reabilitatório, as práticas somáticas logo passaram a encontrar espaço no campo da dança. Segundo Batson (2009, p. 01), a área da dança passa a ter um interesse real na educação somática a partir de uma série de 1980 da *Dance Magazine* sobre “Terapias corporais” de autoria de Martha Myers. Os currículos de dança passaram a incluir práticas exploratórias guiadas, sendo que

Estas abordagens mais corporificadas adicionaram uma nova dimensão para a investigação do corpo (corpo-como-conteúdo) além de estudos em ciências clássicas da anatomia, cinesiologia e biomecânica. O século XX também se caracterizou por fronteiras mais porosas dentro da educação da dança, com influências do Contato [Improvisação] e outras formas de improvisação, *Skinner Release Technique* e outras formas de “Release” (por exemplo, derivado de Trisha Brown), dança étnica, artes marciais e performances circenses, para citar alguns. Não apenas explorações de movimentos individuais e colaborativos, como também imagens, toque, voz, música e até mesmo tecnologia, puderam tornar-se o estímulo criativo primário para ajudar a expandir a arena da formação [treinamento] do corpo-mente (e portanto da dança)¹³⁹. (BATSON, 2009, p. 01, trad. nossa)

¹³⁸ Elsa Gindler foi professora de movimento alemã. Não há praticamente registros escritos de seu trabalho, no entanto sua prática influenciou muitos profissionais. Um exemplo é a Ginástica Holística®, desenvolvida pela médica e fisioterapeuta Lily Ehrenfried a partir dos ensinamentos de Gindler.

¹³⁹ “These more embodied approaches added a whole new dimension to body investigation (body-as-content) beyond studies in classical sciences of anatomy, kinesiology, and biomechanics. The twentieth century also was characterized by more porous boundaries within dance education, with influences from Contact- and other forms of improvisation, Skinner Release Technique and other forms of “Release” work (e.g., Trisha Brown-derived), ethnic dance, martial arts, and circus performance, to name a few. Not only unique solo and collaborative movement explorations, but also imagery, touch, voice, music, and even technology, could become the primary creative stimulus for helping expanding the arena of mind-body (and therefore dance) training.”

As práticas somáticas modificaram de certa forma a pedagogia da dança ao **deslocarem o interesse da forma do movimento para as percepções e estímulos sensoriais do praticante**. Através da auto-observação e exploração individual de movimentos, cada praticante tem a oportunidade de descobrir seu corpo, suas possibilidades e assim passar por um real reconhecimento de seus recursos corporais. Na contramão das técnicas pautadas pelo virtuosismo do movimento e do corpo, técnicas corporais que poderiam limitar o corpo em uma rigidez de movimentos, as abordagens somáticas se diferenciam ao buscar a **disponibilidade corporal**. Esses dois aspectos destacados, se alinhavam com minhas intenções em relação ao trabalho com o grupo híbrido, uma vez que as diversas estruturas corporais deveriam ter espaço para realizarem os movimentos de acordo com suas particularidades, sem a anulação das pessoas ou a homogeneização do movimento.

A noção de corpo disponível aponta à característica das abordagens somáticas de acolher os corpos trabalhando a partir de suas possibilidades reais. A busca de como o movimento acontece em cada corpo, a partir de suas particularidades, indica o interesse pelo trajeto do movimento e não pela sua forma. Essa característica também distingue as práticas somáticas de outras técnicas fortemente implicadas em uma determinada estética que conduz a pressupostos mais rígidos pautados em formas de execução corretas ou incorretas do movimento, e que pode indicar à exclusão da diferença.

2.1.1 Feldenkrais e Contato Improvisação: práticas de relação

Moshe Feldenkrais, criador do método somático que leva seu nome, desenvolveu duas abordagens de aplicação da técnica, “Consciência corporal pelo movimento” e “Integração Funcional”. Feldenkrais, graduado em engenharia mecânica e elétrica, e com doutorado em física, aliou seus conhecimentos em física, engenharia, judô e psicologia para desenvolver suas abordagens do movimento e, a partir da década de 50, passou a formar grupos de alunos em seu método.

A abordagem “Consciência pelo movimento” relaciona-se ao entendimento de que “nós agimos de acordo com nossa autoimagem” (FELDENKRAIS, 1977, p. 19). Assim, a prática está baseada no autoconhecimento corporal e no reconhecimento de nossos hábitos. “Cada um de nós fala, se move, pensa e sente de modos diferentes, de acordo com a imagem que tenha construído de si mesmo com o passar dos anos. Para mudar nosso modo de ação, devemos mudar a imagem própria que está dentro de nós” (FELDENKRAIS, 1977, p. 27). A autoimagem está relacionada à ativação de certas células e, durante o desenvolvimento do indivíduo na

sociedade, muitas células permanecem inativas. A organização de nossas sociedades ocidentais promove que busquemos aprender algo até atingir um objetivo definido, sendo que tal aprendizagem está ajustada a circunstâncias específicas de cada contexto social. Assim, tão logo o objetivo é alcançado, a aprendizagem cessa levando a uma limitação do desenvolvimento de habilidades em relação ao nosso potencial. A mesma perspectiva é observada quando o indivíduo encontra dificuldades para realizar algumas tarefas, fato que o leva a estabelecer limites para suas potencialidades baseado na crença de que “nunca conseguirá aprender tal coisa” ou que “não consegue realizar tal tarefa”. Tal aspecto está relacionado a circunstâncias sociais e econômicas, variando de acordo com cada contexto.

A tendência biológica de qualquer organismo para crescer e desenvolver-se plenamente, tem sido grandemente governada pelas revoluções sociais e econômicas, que melhoraram as condições de vida para a maioria e capacitaram um maior número a conseguir um mínimo de desenvolvimento. Sob tais condições, o desenvolvimento potencial básico cessa no início da adolescência, na medida em que a demanda da sociedade capacita os membros da jovem geração a serem aceitos como indivíduos úteis. (FELDENKRAIS, 1977, p. 34)

Porém, Feldenkrais destaca que “nossa auto-imagem nunca é estática. Ela muda de ação para ação, mas estas mudanças gradualmente tornam-se hábitos; isto é, as ações tomam caráter fixo, imutável” (FELDENKRAIS, 1977, p. 28). Ainda, os indivíduos costumam realizar um autojulgamento e uma identificação de sua auto-imagem de acordo com seu valor para a sociedade. Tal perspectiva reforça a manutenção dos padrões, promovendo uma sociedade formada por indivíduos com objetivos e comportamentos parecidos, dado que qualquer mudança poderia provocar a diminuição do valor de tais indivíduos. As necessidades particulares são negadas na busca pela adaptação de acordo com as normas gerais impostas pelos determinados contextos sociais. Feldenkrais (1977, p. 36) utiliza essa perspectiva da sociedade de modo a reconhecer a influência da atitude dos indivíduos em relação a si mesmos quando da resolução pela busca do desenvolvimento e plenitude de suas qualidades específicas. Porém, o desenvolvimento de si está intrinsecamente relacionado ao reconhecimento do valor de si. Para uma melhora da auto-imagem faz-se necessário aprender a valorizar-se como indivíduo (FELDENKRAIS, 1977).

Assim, determinei seguir na Oficina alguns exercícios propostos na abordagem “Consciência pelo movimento”, os quais conduzem o praticante a um **maior conhecimento de si mesmo, e a uma descoberta de suas potencialidades, de seus recursos pessoais** que, sem terem sido desenvolvidos, eram desconhecidos. Nas práticas, conforme as premissas da abordagem, as atividades eram conduzidas verbalmente e realizadas coletivamente. No entanto,

cada praticante desenvolvia os movimentos a seu próprio modo, de acordo com suas possibilidades, como uma exploração individual. Nessas práticas, o interesse está na trajetória do movimento, e não no seu final, com o objetivo de perceber como cada corpo, cada organização corporal desenvolve os movimentos em um modo mais confortável para cada estrutura. Ainda, há a característica da atenção constante ao movimento, que leva a participante a pensar e entender seu movimento, em detrimento à repetição automática ou memorização de movimento sem atenção contínua.



Imagem 22: Participantes na mobilização inicial do corpo.

A atenção é colocada sobre a trajetória dos movimentos, sendo que a pergunta não está centrada no “o que” o corpo faz, mas sim no “como” ele faz. Reconhecendo que hábitos inconscientes conduzem nossas formas de agir cotidianamente, no decorrer da prática a praticante desenvolve uma percepção mais apurada sobre os movimentos realizados pelo corpo em cada pequena ação, reconhecendo tensões desnecessárias, identificando as melhores posturas e ampliando as percepções de si mesma a partir da percepção de como se dá o movimento em seu corpo, ou seja, de como ela se move. Os encontros da Oficina sempre iniciavam com propostas que direcionassem a atenção das participantes aos seus corpos e seus

estados naquele dia. Isso significava um entendimento amplo sobre o corpo como um elemento em constante transformação.

A primeira prática, assim, estava centrada na atenção à respiração. Não havia um modo indicado para respirar, mas apenas a indicação verbal de perceber o ar entrando e saindo do corpo, e os movimentos decorrentes das ações de inspirar e expirar. Aos poucos, a atenção ia expandindo para como a participante apoiava seu peso – na relação dos pés com o chão, ou na relação do quadril/coluna com a cadeira de rodas. Através de perguntas, as participantes eram levadas a experimentar outros modos de apoio do corpo, ainda sem grandes movimentações pelo espaço. Na relação com a cadeira de rodas, com mais pontos de apoio, a participante era levada a perceber e explorar as pequenas modificações quando os pés empurravam o apoio da cadeira de rodas e as diferenças em relação à quando o quadril empurrava o assento da cadeira. O peso do corpo inclinando para a frente ou para trás também era uma reverberação da atenção direcionada ao apoio do corpo se mantendo em uma mesma posição com contínuos micro-movimentos acontecendo.

Durante meus estudos de mestrado, eu compreendi o reconhecimento de si mesmo como um aspecto fundamental para o estabelecimento de relações com os demais. Assim, utilizei esse conhecimento para conduzir as participantes da Oficina em um momento de autopercepção e exploração individual (ainda que realizada com o grupo) antes de partir para as práticas de contato em duos ou trios. Aos poucos, as participantes reconheciam que modificar em pequena escala o modo de realizar um movimento reverberava em toda a estrutura de apoios. Outra importante conquista foi relativa ao reconhecimento efetivo da mutabilidade do corpo, exposto através da participante E, que, em um encontro, comentou:

Aos poucos a gente vai entendendo que não é uma coisa de a cada dia fazer mais, aquilo de ir além do limite para ir aumentando a possibilidade do corpo, tipo de ser mais flexível, mais alongada, mas de que cada dia o corpo muda. Não é só pra aumentar, fazer mais. Talvez hoje eu fiz de um jeito, atingi uma coisa, e amanhã pareça que eu regredi, mas na verdade é só o corpo mudando, cada dia respondendo de um jeito, e é bom saber que não tem que atingir uma meta, que não tem aquilo de que todos vão ter que fazer igual e chegar no mesmo ponto.

Ampliando suas possibilidades e desenvolvendo a consciência sobre suas efetivas potencialidades, a abordagem somática aqui destacada auxilia as praticantes a se tornarem aptas a uma troca com as demais que não está pautada em seus limites, mas sim em suas capacidades.



Imagem 23: Desenvolvimento de proposta inicial, buscando a percepção do corpo em contato com a colega.

Na esteira das práticas somáticas, o Contato Improvisação também enfatiza as percepções da praticante e seu envolvimento com o desenvolvimento do movimento em detrimento à forma.¹⁴⁰ O próprio desenvolvimento da dança, no Contato Improvisação, privilegia não a visão, mas o toque na troca de peso enquanto as praticantes utilizam todos os sentidos para se orientarem no espaço.

Uma diferença básica entre a técnica contato-improvisação e a dança moderna e clássica é que a base da primeira está no peso e no toque no outro, enquanto na segunda, a base é sobre a potência de uma performance. O contato-improvisação é mais uma prática do que uma performance, e assim, de alguma maneira, tira os dançarinos da relação social em que eles são o centro. Não importa qual seja o sexo ou a condição do corpo, pois a técnica não é muito estilizada, nem muito rígida em sua fórmula. (PAXTON, 2006, s/p)

¹⁴⁰ É importante destacar que o nascimento do Contato Improvisação se dá no contexto do pós-modernismo da dança, movimento que buscava desenhar a dança a partir de seus componentes estruturais, tais como tempo, espaço e a dinâmica dos movimentos, se afastando de aspectos artificiais do balé e da dramaticidade da dança moderna (SILVA, 2005). Questões sobre a natureza e sentido do movimento, a definição de dança e a natureza da técnica eram levantadas, em uma defesa da variedade de movimentos, procedimentos e espaços, em um desprendimento em relação a padrões estabelecidos para o dançar. Anna Halprin, artista que será citada quando tratarmos das estratégias de criação em ciclos, também tem vínculo com o período pós-moderno, sendo uma das artistas pioneiras desse movimento. Halprin desenvolvia trabalhos estruturados a partir de tarefas cotidianas e ações, com forte presença da improvisação.

Por sua característica de **prática flexível e adaptável a partir das possibilidades de cada praticante** – ao não apresentar, por exemplo, passos ou movimentos pré-determinados a servir de modelo para serem repetidos – o Contato Improvisação se apresenta enquanto uma prática possível de ser realizada independente de prioridades individuais. Como já apresentado anteriormente, investiguei as possibilidades do Contato Improvisação no processo de criação durante minha pesquisa de mestrado, e, como prática de base de todas as atividades no campo das artes cênicas que realizo, ela foi elencada como prática corporal central para as Oficinas tendo em vista que as premissas da prática já indicavam à acessibilidade. Nesse sentido, é importante destacar que o questionamento sobre quais os corpos habilitados à dança, marca o início do Contato Improvisação, enquanto estratégia física de resistência aos movimentos dominantes na dança.



Imagem 24: Participantes explorando práticas de Contato Improvisação.

No período de desenvolvimento do CI, Steve Paxton vinha de um repertório de dança moderna e experimental, com Merce Cunningham e Robert Dunn. Além disso, havia participado dos coletivos *Judson Church Dance Theatre* (1961-1964) e *Grand Union* (1970-1976), coletivos de performance e improvisação livre. Tendo sido desenvolvido na década de 70, o

Contato Improvisação nasceu em um contexto histórico de Contracultura. O movimento contra cultural na América do Norte questionava paradigmas sociais e culturais, contestando o sistema capitalista vigente e normas intelectuais, morais e estéticas.

A Contracultura teve seu auge na década de 60, com foco nas transformações de valores e comportamentos, impulsionada pelos novos meios de comunicação em massa e pela ampliação dos ambientes universitários que reuniam grande número de jovens fomentando espaços de discussão. “Tratava-se, de fato, de um movimento de contestação que colocava frontalmente em xeque a cultura oficial, prezada e defendida pelo Sistema, pelo Establishment” (PEREIRA, 1986, p. 19). Ainda, segundo Pereira:

De um lado, o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude de que falávamos anteriormente e que marcaram os anos 60: o movimento hippie, a música rock, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante. E tudo isso levado à frente com um forte espírito de contestação, de insatisfação, de experiência, de busca de uma outra realidade, de um outro modo de vida. Trata-se, então, de um fenômeno datado e situado historicamente [...].

De outro lado, o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às forças mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. Um tipo de crítica anárquica – esta parece ser a palavra-chave – que, de certa maneira, “rompe com as regras do jogo” em termos de modo de se fazer oposição a uma determinada situação. Uma contracultura, entendida assim, reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social. (PEREIRA, 1986, p. 20/2)

A contracultura, assim, apresenta traços de anarquismo, como a autogestão, a abolição do conceito dirigente-dirigido, a exclusão de formas de autoridade, defendendo a liberdade e a responsabilidade de cada um pelo que é coletivo. É um contexto de contestação de movimentos dominantes que de uma perspectiva social podem ser assimilados para uma perspectiva artística.

O contexto cultural influencia Steve Paxton e seus colaboradores mais próximos, reverberando na investigação da relação entre corpos a partir da improvisação, com ampliação das respostas físicas e ruptura com hierarquias de modo a proporcionar a participação igualitária das pessoas envolvidas na dança.

As pessoas criando Contato Improvisação durante os anos 1970 eram em sua maioria jovens americanos de classe média, educados em faculdades, vivendo em ambientes comunitários transitórios. Enquanto os experimentos com o movimento se desenvolviam, os participantes e espectadores começaram a ver a dança como uma expressão de um modo de vida com certos valores. O corpo, o foco principal da improvisação de contato, ficou imbuído de significados específicos. Os improvisadores de contato viram o corpo como uma parte sensual, inteligente e natural

de cada pessoa, necessitando reconhecimento percepção promissora. (NOVACK, 1990, p. 10/1, trad. nossa) ¹⁴¹

Nesse sentido, o Contato Improvisação se desenvolveu a partir do trabalho com princípios de movimentos, e não com modelos, de modo colaborativo, sem a exigência de uma liderança fixa ou rígida, ou seja, **em um modelo menos centralizador de poderes e saberes**, mas com abertura para as variadas percepções e respostas de cada praticante. A prática se desenvolve em uma perspectiva de comunidade de experiência (NOVACK, 1990) que compartilha ideais artísticos e sociais comuns, visualizados na dança, nos modos de falar sobre ela e nas reflexões a partir da prática¹⁴².

Contato Improvisação incorpora questões que devem ser negociadas na cultura americana, conceitos e práticas de habilidade física, arte, mente, corpo, toque, movimento, jogo, sexualidade, liberdade e diferença. Como um movimento social, contato improvisação documenta mudanças nesses conceitos que ocorreram durante os levantes da década de 1960. Observar como as ideias centrais de um período histórico podem surgir poderosamente em um ambiente estético dá uma ideia do que eram "os anos 60" no comportamento diário e nos pensamentos de alguns americanos. Além disso, as pessoas fazendo contato improvisação mantiveram uma imagem contra cultural muito depois dos anos 60, quando um fenômeno político havia terminado. (NOVACK, 1990, p. 12/3, trad. nossa) ¹⁴³

A dança é parte da cultura, contribuindo e respondendo aos padrões de pensamento e organização (NOVACK, 1990). Assim, o desenvolvimento do Contato Improvisação não se afasta de um momento político, social e cultural específico.

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

¹⁴¹ "The people creating contact improvisation during the '70s were for the most part young, college-educated, white, middle-class Americans living in transient, communal settings. While the experiments with the movement developed, participants and viewers began to see the dancing as an expression of a way of life with certain values. The body, the primary focus of contact improvisation, became imbued with specific meanings. Contact improvisers have seen the body as a sensuous, intelligent, natural part of each person, requiring acknowledgement and promising insight."

¹⁴² Compartilhadas pelos praticantes na Revista Contact Quarterly.

¹⁴³ "Contact Improvisation embodies issues which must be negotiated in American culture, concepts and practices of physical skill, art, mind, body, touch, movement, play, sexuality, freedom, and difference. As a social movement, contact improvisation documents changes in these concepts that occurred during the upheavals of the 1960s. Looking at how ideas central to a historical period can surface powerfully in an aesthetic environment gives insight into what "the 60's" were in the daily behavior and thoughts of some Americans. Furthermore, people doing contact improvisation maintained a countercultural image long after the 60's as a political phenomenon had ended."

amadores e profissionais foram conscientemente ignoradas inicialmente. (NOVACK, 1990, p. 11, trad. nossa) ¹⁴⁴

A dinâmica de relações estabelecidas a partir da inexistência de um modelo, de um líder e da exigência de conhecimentos técnicos desenvolvidos, promoveu uma mobilização na compreensão de quem eram as pessoas aptas à dança.

Percebemos que as pessoas em cadeiras de rodas poderiam praticar essa fórmula, de uma maneira que a cadeira se torne uma extensão de seus corpos. Ou seja, dança-se a entidade completa: a cadeira e o corpo. Porque o contato-improvisação é baseado no toque em vez do olhar, e através do toque acontece essa troca de peso. Nós procuramos muito para descobrir qual é a troca entre o portador de deficiência e o não-portador. Pessoas como o diretor norte-americano Alito Alessi vêm refinando seu método de trabalho por muitos anos, para ter em suas aulas qualquer tipo de pessoa: cegos, surdos, autistas, pessoas com paralisia e com danos cerebrais. Isso existe no balé? Nada disso tem a ver com a perfeição, mas sim com a lógica dessa técnica em particular. Por enquanto, ainda não se usa uma técnica específica para receber essas pessoas na dança, mas o contato-improvisação oferece uma técnica para trabalhar qualquer tipo de corpo, por isso funciona com eles. (PAXTON, 2006, s/p)

No desenvolvimento dos movimentos, em um trabalho somático, as praticantes descobrem seus limites e potencialidades, e são as envolvidas na dança que encontram ritmo e formas possíveis, sem haver uma liderança de apenas uma das partes. As características da prática, assim, a tornam acessível a corpos nas mais diversas estruturas e possibilidades, como foi possível observar durante o desenvolvimento da Oficina.

¹⁴⁴ “Many of the early participants, audience members, and critics felt that the movement structure of contact improvisation literally embodied the social ideologies of the early ’70s which rejected traditional gender roles and social hierarchies. They viewed the experience of touching and sharing weight with a partner of either sex and any size as a way of constructing a new experience of the self interacting with another person. [...] The group with no director symbolized an egalitarian community in which everyone cooperated and no one dominated. Finally, the mode of practicing and performing contact improvisation resembled a social dance, an informal gathering in which anyone could participate who wished to do so; distinctions between amateur and professional dancers were consciously ignored initially.”



Imagem 25: Participantes na proposta *Deslocar com ponto de contato*.

Nesse sentido, como evidenciado anteriormente tratando do método Feldenkrais, há uma concordância destacada nas abordagens somáticas sobre a importância do reconhecimento das imagens construídas dos nossos corpos e assim, inevitavelmente, de nossas potencialidades. Segundo Feldenkrais (1977), nossa autoimagem é condicionada por três fatores: hereditariedade, educação e autoeducação. Para Feldenkrais, destes fatores apenas a autoeducação estaria em nossas mãos, e, mesmo ela, tenderia a colocar nosso comportamento em concordância com os demais. Assim, fatores sociais e culturais seriam responsáveis, em grande medida, por nossa construção corporal. Albright, tratando do Contato Improvisação, concorda que “os corpos são profundamente moldados pelas atitudes culturais e pelas condições econômicas”¹⁴⁵ (ALBRIGHT, 2001, p. 40, trad. nossa).

Desse modo, o Contato Improvisação, flexibilizando as regras rígidas que determinam as habilidades necessárias ao dançarino, estimula as participantes a observar potencialidades a partir de um ponto de vista diferenciado. Destacam-se as possibilidades e as diferenças enquanto mote potente de criação no encontro de corpos que o Contato determina.

¹⁴⁵ “Les corps sont profondément façonnés par des attitudes culturelles et des conditions économiques”.

Para cada um dos parceiros, o contato constitui a possibilidade de coexistência de forma e espontaneidade, regras-do-jogo e dança, causa e efeito, centro e margem, proximidade e distância. É o “jogo” dentro da obstinada fixidez de identidades corporais, é dar, é complemento, é *différance*: as fronteiras instáveis onde uma ética da alteridade ocorre.¹⁴⁶ (WILLIANS *apud* ALBRIGHT, 2001 p. 44, trad. nossa)

Interessado justamente em como os praticantes resolvem a dança a partir de movimentos que dependem das singularidades de cada corpo, não são as determinações eu / outro que prevalecem, as determinações binárias não encontram espaço na dança.

“O ponto é sobre a qualidade de uma parceria, não a quantidade” (PAXTON, 2006, s/p). A parceria, citada por Paxton, faz referência à relação estabelecida entre as praticantes. Tratar de parceria e relação me faz retornar ao ponto abordado no início deste texto acerca da acessibilidade. Anteriormente ponderei que a acessibilidade em um processo de criação cênica depende de transformações relacionais. Desse modo, faço referência à acessibilidade em seu aspecto atitudinal. Reconhecida enquanto base dos demais aspectos da acessibilidade, a acessibilidade atitudinal deve ser encarada como princípio primeiro de qualquer processo que se proponha de amplo acesso. Isso porque ela trata do aspecto de comportamentos, de interações possíveis entre sujeitos, de modo de colocar-se ao outro e perante o outro. Quando assuntos relacionados à pessoa com deficiência são abordados, é impossível esquecer que um dos maiores entraves ainda diz respeito à segregação social que ocorre também pelo aspecto atitudinal. Por muito tempo mantidas à margem da sociedade, muitas vezes as pessoas com deficiência enfrentam preconceitos pelo desconhecimento da sociedade em relação às questões da deficiência. A participante F corrobora com essa perspectiva, quando compartilha com o grupo que “antes a questão da acessibilidade não existia pra mim, eu nem me dava conta. Hoje é importante, eu vou num lugar e eu noto se é acessível”.

A partir das práticas aqui referenciadas, durante o desenvolvimento das Oficinas reconheci que as abordagens somáticas do movimento promovem a percepção corporal das praticantes, levadas a uma valorização de si, de suas capacidades e um reconhecimento do outro, fatores que, por sua vez, influenciam a interação com as demais. No reconhecimento de potencialidades, as praticantes encontram espaço de atuação sem estarem limitadas a padrões de movimento pautados em virtuosismo e em modelos corporais rígidos. Do corpo, essa perspectiva se expande para os outros contextos, conforme indica a participante C: “eu senti

¹⁴⁶ For each of the partners, contact constitutes the possible coexistence of form and spontaneity, rules-of-the-game and dance, cause and effect, center and margin, proximity and distance. It is the “play” within the obdurate fixity of corporeal identities, its “give”, its supplement, its *différance*: the unstable borderlands where an ethics of alterity occurs”.

que eu passei a me colocar mais em situações diferentes, tipo, se antes eu não fazia porque eu tinha vergonha, ou mesmo de ir nos lugares, agora eu vejo que eu me dou mais chances”.

2.2 O colaborativo como princípio para a presença da pessoa com deficiência enquanto efetivo criador: *Cycles Repère*

De acordo com os objetivos anteriormente apresentados, uma das premissas por mim estabelecidas dizia respeito ao processo se dar em modo colaborativo. Dessa forma, na busca por procedimentos que pautassem as criações, determinei o procedimento de criação *Cycles Repère* como estratégia de base para o processo de criação. No período de investigação dos estudos realizados sobre a temática da pessoa com deficiência em cena, tive contato com uma pesquisa desenvolvida na Universidade de Laval, no Québec, na qual a pesquisadora investigou um processo de criação teatral a partir do *Cycles Repère* com um grupo formado por deficientes visuais com pouca ou nenhuma experiência na área do teatro¹⁴⁷. Na dissertação *Cycles Repère et handicap visuel: les rôles du facilitateur dans le contexte d'une création théâtrale* (2008), Chantal Prud'Homme apresenta as principais questões identificadas no processo, privilegiando as reflexões sobre seu papel de facilitadora. Além de apresentar a organização de sua proposta, tendo em vista o grupo específico, a pesquisadora reconhece a abordagem de criação promovendo que a própria deficiência visual se tornasse um recurso a ser explorado criativamente. Assim, o estudo indica que a abordagem de criação pode promover que as diferenças sejam efetivamente um recurso criativo no processo (PRUD'HOMME, 2008).

Os *Cycles Repère* foram desenvolvidos por Jacques Lessard a partir de seu contato com outra estratégia de criação em ciclos, *The RSVP Cycles*. Lawrence Halprin sistematiza a metodologia *RSVP* (*Répondez, s'il vous plaît*) em 1968, em uma relação estreita com Anna Halprin, performer e coreógrafa¹⁴⁸. Essa sistematização, “defendendo um modo de criar ambientes arquitetônicos respeitosos aos habitantes e à natureza”¹⁴⁹ (SOLDEVILA, 1989, p. 32, trad. nossa), envolve quatro etapas de desenvolvimento. Cada uma delas se refere a uma das letras das siglas que dão nome ao ciclo. Os ciclos *RSVP* estão focados em como desenvolver uma composição por meio de etapas definidas. A proposta promove a repetição de suas etapas sem precisar, necessariamente, obter um resultado ao final de um ciclo. Uma característica

¹⁴⁷ Nomeados por ela “não especialistas do teatro”: non spécialistes du théâtre ((PRUD'HOMME, 2008, p. 11).

¹⁴⁸ À época, Anna Halprin era professora de Jacques Lessard. Lawrence, marido de Anna, havia acabado de escrever o livro *The R.S.V.P. Cycles*.

¹⁴⁹ “[...] préconisait une façon de créer des environnements architecturaux respectueux des habitants et de la nature.”

importante dessa estratégia de criação é **a ampla visibilidade de cada etapa**, aspecto que permite flexibilizar as hierarquias e poderes sobre o processo a partir da premissa de que todos têm o mesmo nível de conhecimento sobre os rumos da criação. Anna Halprin destaca:

The RSVP Cycles são o conjunto mais importante de princípios com os quais trabalhei porque estendem e formalizam um método de democracia aplicada. Temos sido capazes de explorar atitudes, sentimentos e objetivos pessoais que são em si mesmos muito subjetivos e que podem ser objetivados nesta forma. The RSVP Cycles dão às pessoas um senso de compromisso, responsabilidade e autodeterminação, encorajando-as a participar de qualquer coisa que as afete.¹⁵⁰ (HALPRIN apud WORTH; POYNOR, 2004, p. 73, trad. nossa)

Nas performances, Anna Halprin se via como uma diretora/facilitadora (BARONE, 2011), interessada em

criar as condições para que uma dança ou performance aconteça (o conjunto, o meio ambiente, o contexto e temas metafóricos maiores) e então ter as pessoas coletivamente começando a encontrar respostas em seus próprios movimentos às questões teatrais colocadas por estes elementos. (ROSS apud BARONE, 2011, p. 04)

A ideia de promover condições para a criação, sem direcionar rigidamente o processo, mas promovendo espaço para que cada colaboradora apresentasse suas respostas aos estímulos me interessava muito por concordar com os meus desejos e referências, respondendo aos objetivos da Oficina relativos à não dependência de indicações fechadas e constantes, e ao espaço de inventividade e criatividade equalizando a participação do grupo híbrido. A relação da pessoa com o meio ambiente, numa resposta em tempo real, concorda com a premissa das abordagens somáticas relativas à mutabilidade do sujeito, que constantemente está em transformação.

A atenção à expressão corporal de cada pessoa, na sua relação com o ambiente e a autopercepção também estavam presentes nos Workshops ministrados por Halprin a partir dos anos sessenta ¹⁵¹, destacando o envolvimento de cada participante, com foco maior na relação entre a presença criativa da pessoa no determinado ambiente do que em um discurso a ser comunicado. Jacques Lessard frequentou os Workshops do casal Halprin na década de setenta.

¹⁵⁰ “The RSVP Cycles are the most important set of principles I have worked with because they extend and formalize a method of applied democracy. We have been able to explore attitudes, feelings, and personal objectives which are in themselves very subjective and which can be objectified in this form. The RSVP Cycles give people a sense of commitment, responsibility, and self-determination, encouraging them to take part in whatever it is that affects them.”

¹⁵¹ *San Francisco Dancer's Workshops*, ministrados por Anna Halprin em um deck construído por Lawrence Halprin em meio à natureza na Califórnia. É válido destacar a grande influência das perspectivas interdisciplinares da *Bauhaus* na América do Norte, após seu fechamento pelos nazistas. Lawrence Halprin conheceu Walter Gropius na Escola de Design de Harvard, sendo este último influência decisiva nas práticas desenvolvidas por Lawrence e Anna. A integração entre as artes vai balizar também as práticas do *Black Mountain College*, o qual recebe professores e estudantes da *Bauhaus*.

De volta ao Quebec, adaptando os princípios do *RSVP*, Lessard apresentou um procedimento de criação no qual a emoção é mais importante do que as ideias: os *Cycles Repère* (BEAUCHAMP; LARRUE, 1990). No centro do procedimento está a proposta da improvisação impulsionada por uma “fonte sensível”, um recurso que mobiliza o sujeito criador. A abordagem de criação segue quatro estágios definidos, que operam em interação de modo cíclico e não linear. As siglas dos estágios nomeiam a abordagem: Re-p-è-re, sendo assim definidas:

Estágio 1 – **Re** (*Ressource/ Recurso*): etapa de definição de recursos. É feito um inventário dos materiais concretos, humanos e sensíveis disponíveis à criação, que são apresentados na forma de objetivos. Cada colaborador determinará seu recurso sensível, algo que toque o criador impulsionando-o à criação. Os recursos sensíveis podem ser de naturezas muito diferentes, como, por exemplo, um objeto, um som, um livro, uma performance, um texto, um poema;

Estágio 2 – **p** (*partition/exploração*): fase que engloba as criações nas explorações dos recursos a partir de improvisações.¹⁵² Criando um vasto repertório no formato de “partituras exploratórias” (primeiras explorações que darão origem a uma grande quantidade de material) e “partituras sintéticas” (o material que se consolida a partir da partitura exploratória).

Estágio 3 – **e** (*évaluation/avaliação*): no terceiro ciclo os criadores refletem sobre a criação, tendo em vista os objetivos, e tomam decisões conscientes na avaliação e escolha do que permanece de material criativo. Neste momento pode ser que algum participante, interessado em operar enquanto encenador, por exemplo, se exercite nessa função. Esse exercício vale para o ator, ou músico, ou dramaturgo;

Estágio 4 – **re** (*representation/representação*): os 3 ciclos anteriores precedem a representação. No quarto ciclo, ocorre o compartilhamento da criação com espectadores. O trabalho, porém, está aberto a modificações, a novos elementos que podem ser inseridos na criação. A ideia é justamente que os ciclos possam interagir entre si, sendo assim, o quarto ciclo pode se conectar com os demais a partir de novos recursos gerados na representação.

As características da prática concordavam assim com meus interesses e com os objetivos elencados, e a estrutura em ciclos parecia ideal pensando em estabelecer um grupo que pudesse desenvolver a autogestão a partir do conhecimento geral das etapas do processo criativo. Eu sondava a possibilidade de que, com as pessoas reconhecendo o todo do processo, por meio das

¹⁵² Nas palavras de Lessard (apud SOLDEVILA, 1989, p. 32) : « On se met à les explorer [os recursos], à les observer sous des angles auxquels on n'aurait pas pensé si on les avait regardées comme d'habitude. Le phénomène de la partition exploratoire et même synthétique, c'est toujours d'essayer de voir ce que, dans la ressource, on ne perçoit pas habituellement. En fait, on cherche à voir les aspects qui ne nous apparaissent pas à la première lecture, au premier degré. »

etapas apresentadas a todas, e podendo saber a todo momento em que estágio do processo estávamos (com os estágios dos ciclos servindo como um mapa do processo), haveria maior possibilidade de desenvolver a participação efetiva das participantes, com menor chance de dependência de uma figura de liderança. No início da Oficina ainda não estava claro para mim que esse interesse escondia um receio em relação à manipulação das participantes, aspecto do qual eu buscava me afastar.

Lessard, ao falar da elaboração dos *Cycles* em entrevista a Philippe Soldevila, faz referência às criações coletivas dos anos 1970. Com a observação das falhas do modelo em que “todo mundo faz tudo”, ou seja, no qual os participantes assumem todas as funções, as pessoas do teatro retornaram aos papéis tradicionais. Para Lessard, esse processo permitiu que se redefinissem tais papéis, compreendendo as especialidades, porém,

Por outro lado, algumas pessoas também perceberam que a criação de grupos também é muito rica, e que é compartilhando nossas diversas habilidades criativas que nasce um fervor que faz "levantar um espetáculo" mais do que se fosse apoiado por uma só pessoa. ¹⁵³ (SOLDEVILA, 1989, p. 31, trad. nossa)

Assim, os *Cycles Repère*, enquanto um procedimento de criação em modo colaborativo, busca promover uma **relação criativa entre pessoas com diferentes habilidades e conhecimentos, estimulando trocas férteis entre participantes com repertórios diversos e valorizando a diversidade**. Ao partir para a Califórnia, onde iria estudar com Anna Halprin, Lessard observa que estava fatigado com a criação coletiva, na qual “fazia-se concessões sem nunca chegar a um consenso real”¹⁵⁴ (SOLDEVILA, 1989, p. 32, trad. nossa). Assim, vai em busca de uma solução, pois

a ideia de ver como gostaria de trabalhar em grupo, respeitando o fato de que são necessários escritores, diretores, músicos, cenógrafos, atores, que todos tenham seu lugar e seu papel, mas também no desejo de preservar o que eu aprendi da criação coletiva, isto é, era importante falar uns com os outros e respeitar um ao outro em nossas diferenças.¹⁵⁵ (SOLDEVILA, 1989, p. 32, trad. nossa)

¹⁵³ “d'un autre côté, certaines personnes ont aussi compris que la création pratiquée en groupe est aussi très riche, et que c'est en partageant nos diverses habiletés créatrices que naît un fervor qui fait «lever un spectacle» davantage que s'il est pris en charge par une seule personne.”

¹⁵⁴ “l'on faisait des concessions sans jamais arriver à de vrais consensus”.

¹⁵⁵ “l'idée de voir comment j'aimerais fonctionner dans un groupe tout en respectant le fait qu'il faut des auteurs, des metteurs en scène, des musiciens, des scénographes, des comédiens, que chacun a sa place et son rôle, mais aussi dans le désir de conserver ce que j'avais appris de la création collective, c'est-à-dire qu'il était important de se parler et de se respecter dans nos différences”.

E, ao conhecer *The RSVP Cycles*, que colocava em perspectiva todos os elementos da criação, ainda que não fosse “de todo teatral, mas arquitetônico”¹⁵⁶, Lessard encontra os princípios necessários para responder aos seus anseios. O artista relembra:

Esse homem [Lawrence Halprin], refletindo sobre o ato de criação, disse palavras que tiveram uma grande ressonância para mim: eu pensei que se fosse assim na arquitetura, provavelmente da mesma forma no teatro, pintura ou qualquer outra arte. Então me perguntei como eu trabalhava, e percebi que muitas vezes nas criações coletivas, nós procedemos de ideias, que nossos recursos eram ideias e não coisas concretas. Na arquitetura, Halprin disse para si mesmo: "Aqui, eu tenho uma montanha em seguida aqui eu tenho um lago... Eu não vou escavar a montanha para colocá-la no lago, eu prefiro usar o lago e a montanha, e construir meu prédio em harmonia com os dois elementos que estão aqui e que são os meus recursos concretos." Então eu disse a mim mesmo: "Se eu parto de algo concreto no meu ato de criação, eu provavelmente vou respeitar isso que existe e contando com este elemento em vez de partir de uma ideia que nivelará tudo. Na arquitetura, a ideia de construir um arranha-céu é uma ideia, mas se o arquiteto vê o lugar em que ele irá construí-lo, ele provavelmente irá construí-lo de uma maneira diferente de sua ideia abstrata, porque ele vai tentar respeitar o ambiente." Então eu fiz a conexão entre o método de Halprin e o teatro, mas qualquer um poderia ter feito isso: eu estava lá, isso me saltou aos olhos porque eu estava em um período de reflexão... e acho que as coisas acontecem no momento certo da vida.¹⁵⁷ (LESSARD apud SOLDEVILA, 1989, p. 32)

A estratégia de criação em ciclos que interagem **permite que os criadores percorram a trajetória da criação com liberdade aliada à segurança**, visto que os ciclos servem como um guia com etapas que iluminam os caminhos da criação. Tal estratégia encoraja as experimentações, pois a fase de exploração, por exemplo, permite um amplo espaço de proposições que podem ou não permanecer na criação. Ainda, as explorações permitem a interação entre os colaboradores, que são convocados à criação a partir de provocações lançadas no espaço pelos demais. Cada colaborador alimenta o processo e os colegas a partir de sua visão do que pode estar sendo criado. **Como a avaliação é realizada coletivamente**, todos também avaliarão o que foi feito, aspecto que fortalece o engajamento e a agência dos participantes.

¹⁵⁶ “qui n'était pas du tout théâtrale mais bien architecturale” (SOLDEVILA, 1989, p. 32).

¹⁵⁷ “Cet homme-là [Lawrence Halprin], en réfléchissant sur l'acte de création, a précisé des mots qui ont eu pour moi une grande résonance: je me suis dit que s'il en était ainsi en architecture, il en était sans doute de même en théâtre, en peinture ou dans n'importe quel art. Je me suis alors demandé comment je fonctionnais dans le travail, et je me suis rendu compte que souvent, dans les créations collectives, on procédait à partir d'idées, que nos ressources étaient des idées et non pas des choses concrètes. En architecture, Halprin se disait: «Ici, j'ai une montagne puis ici j'ai un lac... je ne «bulldozeraï» pas la montagne pour la mettre dans le lac, je vais plutôt me servir du lac et de la montagne, et construire mon édifice en harmonie avec les deux éléments qui sont là et qui sont mes ressources concrètes.» Alors je me suis dit: «Si je pars de quelque chose de concret dans mon acte de création, je vais sans doute respecter ce qu'il y a autour et compter avec cet élément au lieu de partir d'une idée qui va tout niveler. En architecture, l'idée de construire un gratte-ciel est bien une idée, mais si l'architecte voit le lieu dans lequel il va le construire, il le construira sans doute d'une manière autre que celle de son idée abstraite, parce qu'il va essayer de respecter l'environnement.» J'ai donc fait le lien entre la méthode de Halprin et le théâtre, mais n'importe qui aurait pu le faire: j'étais là, ça m'a sauté aux yeux parce que j'étais dans une période de réflexion... et j'imagine que les choses arrivent au bon moment dans la vie”.

A organização em fases permite, assim, a visibilidade do processo, já que todos tomam conhecimento sobre os rumos da criação, além de favorecer e estimular o trabalho colaborativo, o qual nos *Cycles* inicia desde o primeiro encontro, quando a apresentação dos objetivos de cada participante corrobora com o estabelecimento de um coletivo que se reúne por um desejo em comum de fazer teatro, mas, **respeitando os objetivos e necessidades individuais**.

Os objetivos podem ser tanto em relação ao participante quanto em relação ao acontecimento cênico a ser desenvolvido ou ainda em relação ao grupo. Assim, equalizavam-se também os objetivos do coletivo, pois todas as intenções poderiam ser acolhidas. Em relação às participantes da Oficina, havia objetivos relativos ao desenvolvimento de certas competências técnicas específicas – relativas à atuação e direção –, assim como de habilidades pessoais; ao entendimento de como se dá um processo de criação; à manutenção de proximidade com atividades artísticas e ao próprio desejo de pesquisar no campo das artes cênicas. A cada semestre, quando o grupo estava estabilizado, cada participante era convidada a apresentar para o coletivo seus objetivos. Listo abaixo os objetivos das participantes, conforme foram apresentados, sem qualquer indicação que permita identificação, de modo a manter o anonimato das mesmas.

Período 2017.01

- Exercitar a criação em vários espaços e aprimorar a prática enquanto artista;
- Pesquisar a prática de criação e transformar em escrita;
- Me conhecer, me conhecer melhor nos aspectos sensíveis e físicos;
- Experimentar e jogar no espaço de criação;
- Conhecer algo desconhecido;
- Explorar o espaço de atuação enquanto atriz;
- Participar de trabalhos em que há outro que conduz;
- Descobrir corpo e apoios, no contato com o outro para a cena;
- Me relacionar com pessoas com deficiência;
- Buscar emancipação artística;
- Desenvolver práticas interdisciplinares;
- Saber trabalhar em grupo;
- Manter meu interesse pela arte, a necessidade de nutrir meu lado artístico.

Período 2017.02

- Me conhecer melhor;

- Desenvolver o contato com o outro;
- Exercitar o jogo na atuação;
- Refletir sobre as várias funções (atuação, encenação, técnica/design de cena, expectativa);
- Entrar menos na atuação, observar mais;
- Aprofundar a pesquisa sobre a cena;
- Experimentar as várias funções;
- Observar os outros;
- Trabalhar com grupo mais diverso;
- Compreender como os entendimentos da cena são criados;
- Fazer algo diferente;
- Conhecer mais o teatro;
- Desenvolver aspectos nos quais não sou boa: relação com os outros, falar em público.

Período 2018.01

- Me reconhecer na relação com o coletivo;
- Me expressar;
- Desenvolver debates em clima de descontração;
- Pesquisar a encenação;
- Desenvolver um laboratório com o coletivo;
- Me divertir;
- Ter mais conhecimentos sobre teatro, jogo;
- Me conhecer.

Junto aos objetivos, são observadas limitações, que são igualmente importantes de serem reconhecidas por todo o grupo, por exemplo, da participante que informa que seus objetivos são relativos ao desenvolvimento pessoal e autoconhecimento, e que não tem interesse em apresentar espetáculos ou se profissionalizar enquanto atriz. Com tais informações sendo do conhecimento de todos, o coletivo inicia o processo com maior clareza sobre os rumos da criação, e melhor preparado para lidar com os possíveis obstáculos. Se sei que uma das participantes não quer desenvolver um espetáculo a ser compartilhado, ajusto os rumos da oficina de modo a não exigir algo que não seja do interesse das participantes. A cada final de semestre, encerrávamos as atividades com uma grande avaliação, e retomávamos os objetivos,

atualizando-os, no semestre seguinte, permitindo assim que o coletivo ficasse sabendo das modificações em relação aos interesses de cada participante e as estimulando para ajustarem e revisarem seus objetivos de acordo com as transformações ocorridas através da prática.

Sobre a grande mobilidade do processo, aliada à segurança oferecida por cada estágio – que dá a indicação precisa do que se busca/se desenvolve em cada momento – Lessard indica:

O "processo" supõe e suporta uma grande mobilidade, exceto que quando se está em um estágio - e é, creio eu, a força dos Cycles -, é preciso respeitar os axiomas que lhe são próprios. Se estivermos no estágio de Recurso, não faremos a Avaliação e, se estivermos no estágio de Exploração, não rejeitaremos nada. Mas quando estamos na Avaliação, então sabemos o que podemos nos permitir, em vez de tudo fazer todo o tempo não importa como. Sabemos em que momento da criação estamos e, sabendo disso, conseguimos ter um maior controle do processo criativo. ¹⁵⁸ (SOLDEVILA, 1989, p. 36, trad. nossa)

A partir da colocação de Lessard, é possível perceber que manter os objetivos de cada estágio contribui para o bom andamento do processo. A abordagem é bastante flexível ao permitir que se retorne a um estágio anterior a qualquer momento do processo, porém, ao estar em um dos estágios, há um rigor relativo ao objetivo do mesmo que garante a sequência da criação – especialmente quando se tem em vista a não hierarquização entre as funções e a responsabilidade equalizada, premissa do processo colaborativo.

¹⁵⁸ “Le «processus» suppose et supporte une grande mobilité, sauf que lorsqu'on en est à une étape — et c'est, je crois, la force des Cycles —, on doit respecter les axiomes qui lui sont propres. Si on en est à l'étape Ressource, on ne fera pas d'Évaluation, et si on est à l'étape Partition, on ne rejette rien. Mais quand on en est à l'Évaluation, alors on sait ce qu'on peut se permettre, au lieu de tout faire tout le temps n'importe comment. On sait à quel moment de la création on en est et, sachant cela, on parvient à avoir un plus grand contrôle du processus créateur.”

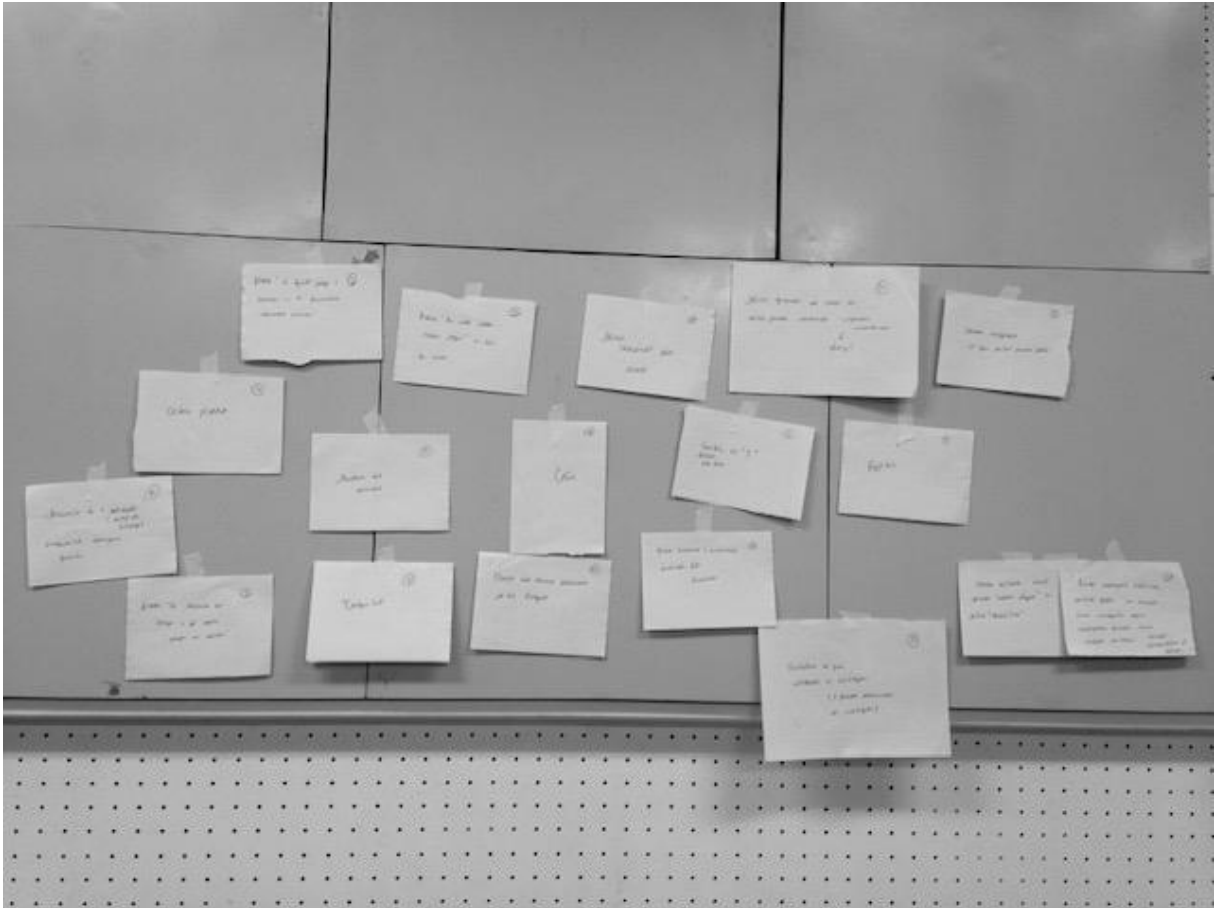


Imagem 26: Mural com as composições que formavam as partituras sintéticas, parte do Estágio 2 dos ciclos.

Assim, avaliando a estrutura do procedimento em ciclos, não são necessárias alterações ao se trabalhar com um grupo híbrido, visto que a própria estratégia é bastante aberta a modos de desenvolvimento de acordo com cada grupo específico. Sua estrutura geral, indicada nos ciclos, não sofre alterações, ainda que se destaque que em nossa prática foram levadas em conta características de um grupo composto por pessoas com e sem interesse na profissionalização na área. Tal fato, no entanto, não modifica a estrutura, mas sim o modo de resposta e de relacionamento criativo dentro da estrutura, assim como a atuação da facilitadora tanto em relação às suas expectativas quanto em relação ao gerenciamento das expectativas do coletivo.

Durante o desenvolvimento das oficinas de teatro, a escolha dos exercícios que guiavam nossa exploração com os ciclos estava atrelada ao objetivo de estabelecer um laço entre as participantes, indicando a um sentimento de pertencimento ao grupo, possibilitando que exercitássemos nossa sensibilidade com confiança. É uma característica compartilhada por Prud'Homme em seu processo:

Se nós fossemos tocados pelo que estávamos fazendo, me pareceu, nós nos sentiríamos mais concentrados para o projeto e nos tornaríamos mais criativos e

sinceros, duas qualidades que me parecem essenciais ao sucesso do processo de criação.¹⁵⁹ (PRUD’HOMME, 2008, p. 13, trad. nossa).

Dessa forma, os interesses e conhecimentos das participantes foram centrais não apenas no compartilhamento dos objetivos, parte integrante do primeiro estágio, mas especialmente durante as explorações criativas, no segundo estágio. Temáticas, questões pontuais do cotidiano, histórias de vida, referências midiáticas, interesses pessoais, ou seja, qualquer elemento apresentado pelas participantes durante o processo criativo encontrava lugar no jogo e rapidamente reverberava nas demais participantes – na concordância ou no tensionamento, alimentando assim a criação a partir dos repertórios individuais.

Quando a ideia de pertencimento ao grupo se estabeleceu, consolidando essa pequena comunidade, foi possível observar que as criações não dependiam da facilitadora do processo. Ainda que essa figura se fizesse presente, estruturando cada encontro, determinando exercícios iniciais, destacando competências técnicas específicas – foco, ocupação do espaço, ampliação de movimentos, entre outras – e indicando tarefas como estímulos às explorações, o processo foi compreendido como responsabilidade do coletivo, com as integrantes estimulando constantemente a criação.

Nesse sentido, observo a influência da estratégia de criação *Cycles Repère*. Os Ciclos permitem que se observe o percurso criativo, quase como um mapa contendo elementos da gênese da criação. Aqui reside uma importante contribuição dessa abordagem para os grupos híbridos: todos facilmente reconhecem em que etapa a produção se encontra, pois conhecem a estrutura de trabalho que está sendo seguida.

Com a apropriação da trajetória dos encontros, sabendo que o conhecimento sobre as estratégias de criação não era exclusividade de uma das figuras, as participantes foram desenvolvendo a confiança e a autonomia para se colocarem no processo. Na comunidade formada nas oficinas de teatro, o coletivo foi desenvolvendo o entendimento de que não era necessário o domínio rígido sobre as técnicas e modos de fazer teatro, mas que, em um ambiente onde a confiança era uma premissa, o colocar-se ao jogo, o jogar, possibilitava que os conhecimentos necessários fossem sendo desenvolvidos conforme a demanda das práticas.

¹⁵⁹ “Si nous étions touchés par ce que nous faisons, me semblait-il, nous nous sentirions plus concernés par le projet et deviendrions plus créatifs et sincères, deux qualités qui m’apparaissent essentielles à la réussite du processus de création”.

2.3 Corpos, repertórios, inteligências criativas: desestabilizar de saberes e o princípio da indisciplina

Ao refletir sobre os coletivos artísticos apresentados nesta tese, é possível afirmar que eles se aproximam pela interação artística de pessoas *com* e *sem* deficiência, porém, se afastam no que diz respeito aos contextos de criação ou campos artísticos em que estão inseridos. A Cia Gira Dança se encontra especificamente no campo de criações coreográficas em dança. Já o coletivo Bureau de l'APA apresenta criações bastante variadas, como intervenções teatrais, performances urbanas, fotomontagens e demais formatos compreendidos em uma proposta que situa os artistas enquanto compondo “un atelier de bricolage indiscipliné d'arts vivants”¹⁶⁰. A proposição de um coletivo de artistas “indisciplinar” aponta para outra característica que diferencia Bureau de l'APA da Cia Gira Dança a partir do pressuposto de não manutenção de uma origem artística como centro de gravidade do coletivo, mas da permanência da abertura quanto à filiação a diversas linguagens artísticas que apenas juntas dão vida às proposições singulares do grupo. Aponto ainda outro aspecto que imprime uma diferenciação entre os coletivos: na Cia Gira Dança a diferença e diversidade de corpos constitui a estética do grupo, o que não é observado no Bureau de l'APA, no qual a estética performática e a bricolagem predominam.

A respeito dos modos de operar no processo criativo, é importante observar na Cia Gira Dança o convite a artistas externos ao grupo para o desenvolvimento de trabalhos específicos. Assim, artistas são convidados e propõem, a partir de seus repertórios e práticas de origem, práticas com os integrantes da Cia Gira Dança. Podemos entender esses encontros centrados no desenvolvimento de laboratórios de criação. Estes, além da criação de uma obra, envolvem o exercício dos integrantes em uma determinada prática, técnica ou estética, a qual é desenvolvida a partir da relação entre o repertório dos próprios integrantes do coletivo e as proposições dos artistas convidados. O trabalho pode ser reconhecido, então, como resultado de pesquisas que se constroem a partir do constante desestabilizar de saberes adquirido pela chegada de outros artistas exteriores ao grupo. Essa uma característica de base do grupo, conforme destaca Alexandre Américo quando afirma que o coletivo está em

um eterno transformar, há uma transmutação o tempo todo, e estamos nos criando, nos reinventando, nos entendendo, nos descobrindo, tudo em meio a processos de criação. Então, são nos processos criativos que nós entendemos um pouco mais quem somos, individualmente, coletivamente. (AMÉRICO, 2016)

¹⁶⁰ Disponível em <<<http://www.bureaudelapa.com>>>. Acesso em 02/06/2015.

Essa perspectiva do desestabilizar de saberes pôde ser reconhecida nas oficinas práticas da pesquisa, nas quais as trajetórias plurais das colaboradoras foram fundamentais na determinação dos caminhos que o processo de criação tomaria. Influenciadas pelos objetivos coletivos e individuais, nosso processo permitiu um amplo espaço de experimentações fundadas nos interesses de cada participante, levando em conta seus repertórios particulares, mesmo que não vinculados ao campo das artes cênicas. As tarefas foram um dos procedimentos básicos utilizados durante a Oficina, dentro da estrutura da criação em ciclos. Constituindo-se como uma indicação simples, que estimulava o início da criação de alguma composição, as tarefas eram lançadas por mim, geralmente vinculadas a uma indicação base: se posicionar no espaço de atuação e realizar uma ação. Junto a essa indicação havia um complemento específico, tal como relacionar com algo vivenciado no dia, algo de sua área de origem, usar repetição, fragmentar o movimento, utilizar um dos recursos sensíveis etc.

As tarefas foram permitindo o reconhecimento dos repertórios individuais, bem como estimulando que as participantes reconhecessem que qualquer interação com o espaço, qualquer ação ou qualquer movimento poderia ser potente criativamente desde que o entendêssemos como um estímulo inicial e investíssemos nele. Também corroborava o fato de que fui estimulando o grupo a compreender que não procurávamos pela “ação perfeita”, que não precisávamos evitar erros e equívocos, mas que estávamos ali para experimentar livremente. Com as tarefas, o grupo entendeu que não havia um padrão a ser seguido. O reconhecimento dos repertórios individuais, relacionados aos objetivos do coletivo, permitiu diversos alinhamentos provisórios, e mesmo um questionamento de algumas fronteiras, tal como o amador e o profissional, a cena e o jogo, a atuação e a representação, o socializar e o criar.

Inicialmente, enfrentamos e vivenciamos muitos momentos de desconforto, até que essa compreensão da liberdade de explorar nossos variados recursos se assentasse no grupo. É inegável que existe um entendimento geral do que seja teatro, um certo grupo de características que nos informam sobre algo ser teatro. Assim, não só as participantes sem vínculo anterior com o teatro, mas também as estudantes que buscavam a profissionalização na área, demonstravam inquietações quando das primeiras explorações com as tarefas. Esse desconforto foi observado tanto no desenvolvimento das práticas, quando olhares assustados buscavam a minha figura na sala, esperando alguma resposta sobre o que fazer, como seguir; como nas conversas ao final do encontro, quando avaliávamos as práticas e as participantes expressavam que era estranho “apenas estar fazendo alguma ação descolada de uma história”, “não contar

uma história, porque parece que teatro tem que ser algo bem certinho uma coisa depois da outra” (relatos da participante C).

Como exemplo, cito a composição “mulher do tempo”. A partir da separação dos espaços de jogo em atuação, expectativa e técnica, apresentei a seguinte indicação: uma pessoa deve entrar no espaço destinado à atuação, e, uma vez lá, deve deslocar e reportar (relatar/informar/descrever/contar). As indicações sobre deslocar de um espaço/função a outra já estavam estabelecidas, sendo assim, não era mais necessário informar sobre essas possibilidades. Depois de algumas explorações durante o encontro, chegamos à composição posteriormente nomeada “mulher do tempo”. Uma participante está no espaço de atuação, ela se move em uma das laterais do espaço (delimitado com uma fita crepe que divide a sala em dois espaços, definidos enquanto atuação e expectativa) e fala se dirigindo aos espectadores. O conteúdo de sua fala é relativo ao tempo em Camobi (bairro onde está localizada a universidade). Conforme ela fala sobre as peculiaridades de uma localidade em que em um mesmo dia climas diversos podem ser vivenciados, outra participante, no espaço de expectativa, vai até a lateral desse espaço (local destinado aos equipamentos eletrônicos) e insere na composição uma imagem estática do que parece ser um vidro com pingos de chuva, e coloca um áudio de temporal.

A participante na atuação tenta falar por cima do áudio, enfrentando dificuldades por conta da competição entre sua voz e o barulho da chuva. Ela então leva sua mão à orelha, como se apertasse um ponto no ouvido e recebesse instruções de alguém, com quem ela começa a falar em volume mais baixo. Às vezes o espectador ouve o que ela diz, em outras não. Parece estar se estabelecendo uma situação de um estúdio de tv. Nesse momento, ocorre uma quebra quando a mesma participante que colocou as imagens e sons, apaga completamente a luz da sala alternando momentos em que há a projeção e outros em que há escuro total. Outra participante entra no espaço de atuação realizando movimento circulares com as mãos, se deslocando rapidamente pelos limites do espaço de atuação sem responder às perguntas da primeira jogadora que tenta travar um diálogo perguntando o que ela está fazendo. A projeção não volta a entrar, a luz oscila mais algumas vezes.

Na transição desse momento para o que viria na sequência, a primeira participante passa a se deslocar pelo espaço, intercalando falas com o “ponto” e falas direcionadas à colega de cena. Uma caminha apressada pelo espaço, quase correndo, seguindo linhas retas. A outra se desloca na cadeira de rodas em velocidade cotidiana, em movimentos circulares. As interações diretas entre as duas ocorrem quando há a iminência do choque entre cadeira de rodas e corpo,

momentos em que breves pausas e o contato visual das duas participantes indicam um atrito em que parece haver a supressão do tempo. Posteriormente, na retomada dessa composição, isolamos algumas ações, mantendo o deslocamento pelo espaço, a relação com a projeção e o áudio do temporal, investindo na relação entre os elementos e na ideia de supressão do tempo, mais do que na tentativa de apresentar uma síntese de uma situação.



Imagem 27: No estágio 02 dos *Cycles Repère*, Exploração, composição *Mulher do tempo*. Participante compoন্দo com imagem, sombra e sons de temporal.

As tarefas passaram a ser mais presentes quando abandonei definitivamente os jogos teatrais vinculados ao viés dramático (com presença de personagem, de ação com causa-efeito, de um lugar estabelecido) e então fomos aos poucos construindo nossos entendimentos e percebendo a ampliação da ideia de bricolagem nos encontros, compreendendo como parte do jogo criativo interromper as ações, ter várias ações ocorrendo concomitantemente e trocar rapidamente de uma para outra ação. Aos poucos, as participantes foram entendendo como parte

de ações propositivas a interrupção de alguma proposta/ação ou a inserção de algo sem relação direta com a ação anterior, utilizando dessa estratégia para alimentar o jogo.

Quando a ideia do teatro tradicional que conta uma história em uma estética realista foi sendo deixada de lado, o grupo colocou o jogo como aspecto central da Oficina, observando que as características do jogo atendiam aos objetivos individuais. A não necessidade de firmarmos fronteiras e nem de definirmos com exatidão o que estávamos desenvolvendo, seja em relação à cena, seja em relação às funções, possibilitou que encontrássemos um espaço confortável de experimentações, sem a necessidade de validações no sentido do que estava sendo desenvolvido. Pela organização dos quatro estágios, uma das características importantes dos *Cycles Repère* é que ela permite que os participantes se coloquem nas situações de jogo sem a necessidade de enquadrar ou justificar o que está sendo criado. O ato de jogar é realizado pelo prazer da ação, sem a necessidade primeira de organizar ou linearmente estruturar o que é produzido, visto que haverá uma fase específica para avaliação e seleção. Tal característica exige o participante da preocupação com o que é produzido, deixando-o mais confortável para jogar. Reconhecendo que, no grupo híbrido, aproveitar os repertórios de cada participante era muito mais interessante do que uma homogeneização do coletivo – em uma técnica específica de atuação, por exemplo – passamos a compreender a não necessidade de especializações rígidas, o que nos aproximou de uma perspectiva indisciplinar.

2.3.1 Processo de criação indisciplinar

No Bureau de l'APA, a perspectiva de um núcleo “indisciplinar” aponta para a construção de um ambiente de diversidade, reunindo artistas com competências artísticas distintas. Esse aspecto, lembrando de alguma forma a interdisciplinaridade porém com ênfase na dissolução (ou no questionamento) das fronteiras que marcam as disciplinas, denota o interesse dos artistas na criação a partir de seus interesses, recursos e possibilidades, sem a preocupação da manutenção de um campo artístico definido, tal como o teatro, a dança ou a performance, mas com formatos híbridos que servem aos projetos de criação. Para Laurence Brunelle-Côté e Simon Drouin (2018), a experiência do coletivo é muito disciplinar em um contexto indisciplinar. A indisciplina, aqui, tem a ver com uma postura, um interesse pela pesquisa entre as linguagens, um “território de exploração” nas palavras dos artistas.

A partir de repertórios em disciplinas diversas, pode-se abrir espaço para o indisciplinar, sem que isso represente caos ou falta de rigor, visto que as pessoas são convocadas, nesse processo, a se tornarem conscientes e conhecedoras de seus processos criativos durante o

próprio percurso do processo com o coletivo. Há o reconhecimento de que as pessoas que colaboram em processos criativos se contaminam, modificando suas práticas a partir do contato com os demais, pois no coletivo cada um trabalha com suas respostas de acordo com a relação com o outro.

Nesse sentido, vale destacar que a ideia de indisciplina aparece em várias das referências que formam meu repertório no campo das artes cênicas, como por exemplo, em Steve Paxton (no Contato Improvisação), Lisa Nelson (na Edição em Tempo Real), Anna Halprin (nos Scores e Tarefas), apenas para citar alguns. É importante pontuar que tais referências estão presentes nos procedimentos e estratégias de criação determinados para as práticas, apresentados nos tópicos anteriores, e que eles contaminam meu modo de direcionamento das práticas e de entendimentos sobre o fazer teatral. Enquanto que Paxton e Nelson fizeram parte de meus estudos e criações relativos ao período de graduação e mestrado, além de projetos nos quais atuei enquanto facilitadora em oficinas de teatro¹⁶¹; Anna Halprin passou a ser uma referência determinante em processos criativos realizados em minha trajetória enquanto artista da cena a partir de 2014, quando desenvolvi o projeto *Circuito de Intervenções Cênicas - Os Quintais de Porto Alegre*¹⁶², concebido em parceria com a artista Natália Soldera.

Entende-se disciplina como um ramo do conhecimento, destacando campos específicos de saber, ou seja, um conhecimento especializado (PASQUIER; SCHREIBER, 2007). Com a obediência a um conjunto de regras e normas, a disciplina é operada através de mecanismos de controle e validação. Pasquier e Schreiber (2007) apresentam três elementos principais que definem a disciplina científica moderna. São eles: um corpus teórico, uma comunidade de pesquisadores e uma série de instituições pelas quais se movem o corpus e a comunidade.

O campo das artes é marcado pelas classificações, pelo interesse na especificidade de cada prática, e, também, pelo desejo de ir além das categorias convencionais. Seja na perspectiva da valorização da fronteira entre as artes, com a defesa de limites precisos das

¹⁶¹ Caso do “Teatro e dança com alunos surdos”, apresentado na introdução.

¹⁶² Projeto contemplado com o Prêmio Funarte Artes de Rua no ano de 2014, concretizando durante o ano de 2015 com apresentações na cidade de Porto Alegre. O processo criativo foi desenvolvido em modo colaborativo por jovens artistas de Porto Alegre: Amanda Gatti, André Olmos, Carina Corá, Luiz Manoel, Marcia Berselli, Matheus Melchionna, Natália Soldera e Silvana Rodrigues. Para saber mais do processo criativo, ver BERSELLI, M.; SOLDERA, N. P. Laboratório de experiências conviviais: da pesquisa em teatro aos quintais da cidade. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, p.64-77, ano 17, nº 34, 2017; e BERSELLI, M.; SOLDERA, N.; CORÁ, C. Os quintais de Porto Alegre: uma experiência de jogo entre as funções de ator e espectador. **Revista Aspás**, 6(1), 73-86, 2016.

disciplinas identificando sua pura essência¹⁶³, seja na exigência de trabalhar nas fronteiras entre os meios de expressão e criação, redefinindo domínios das diferentes práticas artísticas¹⁶⁴.

O diálogo, ocorrendo não só nas produções artísticas, como também na pesquisa, traz assim termos que destacam as possíveis relações, mais ou menos hierárquicas, entre as disciplinas. Conforme destaca Marta Isaacsson (2012, p. 87): “Tanto no domínio das artes do espetáculo quanto das artes visuais, há mais de duas décadas a pesquisa acadêmica e publicações de divulgação cultural fazem então menção ao surgimento de obras multi, pluri, inter e transdisciplinares”. Os termos multidisciplinar e pluridisciplinar são bastante próximos, destacando abordagens que utilizam paralelamente diferentes disciplinas, sem modificações.

Uma obra pluridisciplinar pode ser compreendida como a simples reunião de várias disciplinas; ela as coloca juntas, mas para além de efeitos de certa contaminação, cada disciplina conserva sua especificidade. [...] A pluridisciplinaridade é relacional, mas não interacional como a interdisciplinaridade.¹⁶⁵ (VERNER, 2005, p. 35, trad. nossa)

Seria, então, a transformação pela interação entre as disciplinas que marcaria o termo interdisciplinar. A centralização se coloca aqui no “entre”, apontando a uma mudança não apenas na organização de saberes entre conhecimentos diversos codificados em disciplinas, mas, também, a uma questão técnica, conforme apontam Pasquier e Schreiber (2007, p. 93, trad. nossa): “O objetivo interdisciplinar não é tanto a harmonização de saberes como os meios de desenvolver métodos e práticas pedagógicas novas”¹⁶⁶. Para os autores, para além da pedagogia, é a noção de pesquisa que se vê questionada.

Porém, há questionamentos sobre o “entre/inter” poder apresentar proposições variadas: espaçamento, distribuição ou um relacionamento recíproco, a partir do modo como a interdisciplinaridade é definida entre as disciplinas (VERNER, 2005).

¹⁶³ Lorraine Verner destaca, nesse sentido, a obra *Laocoon* (1766) do poeta, dramaturgo, filósofo e crítico de arte Gotthold Ephraim Lessing e, posteriormente, sua atualização pelo crítico de arte Clement Greenberg em artigos entre as décadas de 1940 e 1960. “L’étendue du savoir et de la pratique, selon Greenberg, doit être découpée en domaines dont on posera les limites précises ; chacune de ces disciplines faisant l’objet d’une critique, c’est-à-dire d’une définition du type de compétence qu’elle requiert et de son objet propre” (VERNER, 2005, p. 30). No campo do teatro, podemos fazer referência ao trabalho de Grotowski, na busca pela essência da arte teatral: “tentamos evitar o ecletismo, resistir ao pensamento de que o teatro é uma combinação de matérias. Estamos tentando definir o que significa o teatro distintamente, o que separa esta atividade das outras categorias de espetáculo” (GROTOWSKI, 1987, p. 13).

¹⁶⁴ Tendo em John Cage uma importante referência, com seu interesse em “d’ouvrir des brèches dans l’étanchéité des divers champs de savoirs” (VERNER, 2005, p. 38).

¹⁶⁵ “Une oeuvre pluridisciplinaire peut être entendue comme la simple réunion de plusieurs disciplines ; elle les met ensemble, mais par-delà les effets d’une certaine contamination, chaque discipline conserve sa spécificité. [...] La pluridisciplinarité est relationnelle, mais non interactionnelle comme l’interdisciplinarité.”

¹⁶⁶ “L’objectif interdisciplinaire n’est plus tant l’harmonisation des savoirs que le moyen de développer des méthodes et des pratiques pédagogiques nouvelles”.

A partir da análise de um artigo de Pierre Delattre sobre pesquisas interdisciplinares, Pasquier e Schreiber destacam duas direções indicadas por Delattre, que se articulam com dois modelos de interdisciplinaridade. “São duas visões da colaboração entre disciplinas, dois lados, também, do que se tem chamado ‘consenso interdisciplinar’, duas interpretações, enfim, do prefixo ‘inter’”¹⁶⁷ (PASQUIER e SCHREIBER, 2007, p. 99, trad. nossa).

As duas interpretações apresentadas fazem referência ao que informamos anteriormente a partir de Verner (2005): distribuição e relacionamento recíproco. Tratando do relacionamento recíproco entre vários elementos, inter implicaria “uma comunidade muito forte de disciplinas”, elaborando um “saber absoluto”, fazendo, segundo os autores, com que o conceito perdesse sua originalidade, se limitando “à pura restauração de velhos modelos de articulação de saberes”¹⁶⁸ (PASQUIER e SCHREIBER, 2007, p. 99, trad. nossa). Na segunda perspectiva, inter faria referência então à distribuição. “A interdisciplinaridade pode então limitar-se a uma geopolítica das disciplinas, uma garantia de gestão inteligente e pacífica das fronteiras disciplinares. Ela seria inspirada pelo desejo, muito diplomático, de manter relações de boa vizinhança com outras disciplinas”¹⁶⁹ (PASQUIER e SCHREIBER, 2007, p. 99, trad. nossa).

Nessa perspectiva, a interdisciplinaridade exigiria um grande conhecimento, uma competência técnica muito específica que possibilitaria a aproximação e relação entre as disciplinas. Dessa forma, “A interdisciplinaridade desliza significativamente para a hiperdisciplinaridade, onde as disciplinas, longe de serem desafiadas, são reforçadas por essas novas articulações que estabilizam a construção do conhecimento”¹⁷⁰ (PASQUIER; SCHREIBER, 2007, p. 100, trad. nossa). Para os autores, as duas perspectivas afastam a interdisciplinaridade dos interesses a ela associadas, levando, antes, a um fortalecimento do sistema disciplinar. Ampliando suas reflexões, Pasquier e Schreiber informam que essas duas perspectivas coincidem com as apresentadas para o prefixo “inter” no dicionário Petit Robert, porém, segundo os autores, o dicionário traria ainda um terceiro sentido, que vem para complementar a terceira proposição apresentada por Verner (2005): o espaçamento.

Uma noção que leva a uma nova figuração da geografia disciplinar: os diferentes domínios não são mais simplesmente contíguos, e a interdisciplinaridade é um assunto aduaneiro; reais *terras de ninguém* os separam, zonas indeterminadas, sem qualquer

¹⁶⁷ “Soit deux visions de la collaboration entre disciplines, deux faces, aussi, de ce que l’on a appelé «consensus interdisciplinaire », deux interprétations, enfin, du préfix «inter » ”.

¹⁶⁸ “à la pure restauration d’anciens modèles d’articulation des savoirs”.

¹⁶⁹ “L’interdisciplinarité peut alors se limiter à une géopolitique des disciplines, gage d’une gestion intelligente et pacifique des frontières disciplinaires. Elle serait inspirée par le souhait, très diplomate, d’entretenir des relations de bon voisinage avec les autres disciplines”.

¹⁷⁰ “L’interdisciplinarité glisse ici très sensiblement vers une hyperdisciplinarité, où les disciplines, bien loin d’être remises en question, sont renforcées par ces nouvelles articulations qui stabilisent l’édifice des savoirs”.

status definido, relativamente independentes de poderes disciplinares ¹⁷¹ (PASQUIER e SCHREIBER, 2007, p. 102, trad. nossa).

Nesta definição o prefixo contrasta com os anteriores, os quais estariam mais próximos de usos dominantes, levando os autores a indicarem que essa zona indeterminada poderia conduzir à proposição de um novo nome, forjando a palavra indisciplina:

Indisciplina tem a ver com insolência, desobediência. A indisciplina gosta de conflito, crê que ele é fértil para o saber. É tão dissensual quanto os outros modelos são consensuais, imbuídos de um irenismo inconsistente. Inconsistente, porque, deve ser dito, a pacífica colaboração interdisciplinar esconde a maior parte do tempo relações de subordinação entre as disciplinas. ¹⁷² (PASQUIER e SCHREIBER, 2007, p. 102, trad. nossa)

O que parece se colocar como mais interessante, nessa perspectiva, é a busca pelo conflito, pelo atrito entre as disciplinas levando a algo novo que não precisa ser validado pelas suas filiações a disciplinas estabelecidas. Pensando o processo de criação, é possível indicar o potencial da indisciplina enquanto espaço de circulação criativa de saberes, uma zona indeterminada que contribui para que se forjem outros saberes e outros sujeitos. Um espaço marginal, posto que escaparia de mecanismos rígidos das especializações e validações, transgressor, no qual o rigor se colocaria em prol da manutenção do próprio espaço criativo, e não da defesa de uma disciplina.

Marta Isaacsson (2012, p. 88) destaca que, ainda que o processo de criação possa ser interdisciplinar, não se poderia assim designar a obra, pois o termo reafirmaria “implicitamente pertencimentos que não mais existem. O fruto do processo de criação interdisciplinar é, na realidade, uma obra indisciplinar”. A partir das referências apresentadas, contudo, poderíamos também defender a ideia de um processo de criação indisciplinar.

2.3.2 A indisciplina a favor da inteligência criativa

A partir dessa análise dos termos, reflito sobre a diversidade de competências e recursos, a flexibilização de regras em oposição à manutenção de regras rígidas, a abertura ao acaso, a utilização da improvisação, performance e colagem, a defesa do aspecto artesanal da arte e a determinação de caminhos a partir do encontro dos variados artistas – advindos de áreas

¹⁷¹ “Une notion qui entraîne une nouvelle figuration de la géographie disciplinaire : les différents domaines n’y sont plus simplement contigus, et l’interdisciplinarité une affaire douanière ; de véritables *no man’s lands* les séparent, zones indéterminées, sans statut certain, relativement indépendantes des pouvoirs disciplinares.”

¹⁷² “L’indiscipline a à voir avec l’insolence, la désobéissance. L’indiscipline aime le conflit, elle le croit fécond pour le savoir. Elle est aussi dissensuelle que les autres modèles sont consensuels, imprégnés d’un inconsistant irénisme. Inconsistant, car, il faut le dire, la pacifique collaboration interdisciplinaire cache la plupart du temps des relations de subordination entre les disciplines.”

diversas – como princípios criativos observados no trabalho do Bureau de l’APA. A própria formação variada dos artistas contribui para a característica principal do coletivo, que seja a liberdade em relação a formatos artísticos definidos, característica que concorda com os objetivos do grupo tendo em vista o caráter questionador de suas obras.

Sobre a ideia de a indisciplina ser partilhada pelos colaboradores, Simon Drouin indica que ela pode ser algo bastante ideológico, sendo uma postura.

[...] na equipe nós temos os acordos, os entendimentos com os colaboradores, são entendimentos muito diferentes, há pessoas que partilham provavelmente essa ideia completa da indisciplina, de pesquisar, da performance, do momento presente, e pode ter outros performers que têm uma abordagem muito teatral [cita o exemplo da cena *Johnny Walker* em *Les oiseaux mécaniques*], ele [o performer] joga, ao mesmo tempo são abordagens do jogo se é um ator amador ou um ator profissional que teve um ensino do teatro. (DROUIN, 2018, trad. nossa)

No caderno pedagógico do espetáculo *Les oiseaux mécaniques*, produzido pelo coletivo, encontramos que

As criações do l’APA permitem e estimulam o encontro de artistas e artesãos em torno de projetos artísticos suscitando a reflexão e a partilha de experiências, de recursos e de competências plurais. Trata-se de assegurar que os projetos estejam sempre a serviço de uma intenção livre das exigências do trabalho disciplinar. [...]
Desde que as competências esperadas e os conhecimentos prévios não estão em jogo, devemos começar a procurar soluções inovadoras e também reinventar o conceito de virtuosismo. Aproximando-nos do artesanato, nos distanciamos da uniformidade e da padronização. É, de alguma forma, um apelo a favor da inventividade e da inteligência. Os resultados e conclusões emergem por conta própria através da improvisação e da adaptação às circunstâncias. (ESPACE LIBRE, 2015, p. 6, trad. nossa)¹⁷³

A partir desse pressuposto de práticas indisciplinadas os padrões das disciplinas são dissolvidos em prol de algo novo que é próprio do coletivo de artistas em questão, e que ocorre através de sua proximidade e relação em um dado momento específico. Questiona-se assim, também, as competências prévias necessárias às disciplinas quando a proposta de indisciplina traz inerente a si o poder de dissolver os padrões legitimados, inclusive os padrões corporais. Reinventar a noção de virtuosidade se afastando de padrões disciplinarmente legitimados é um princípio de base para processos de criação que se pretendam de amplo acesso, favorecendo a interação entre artistas com e sem deficiência. Conforme coloca Simon Drouin (2018, trad.

¹⁷³ “Les créations de l’APA permettent et stimulent la rencontre d’artistes et d’artisans autour de projets artistiques suscitant la réflexion et la mise en commun d’expériences, de ressources et de savoir-faire pluriels. Il s’agit de faire en sorte que les projets demeurent toujours au service d’une intention affranchie des exigences liées au travail disciplinaire. [...] Puisque les expertises attendues et les connaissances préalables ne sont pas mises en jeu, il faut partir à la recherche de solutions hors-pistes et réinventer ailleurs la notion de virtuosité. En s’approchant du bricolage, on s’éloigne de l’uniformité et de la standardisation. Il s’agit, en quelque sorte, d’un plaidoyer en faveur de la débrouillardise et de l’intelligence. Les résultats et les conclusions émergent d’eux-mêmes à force d’improvisation et d’adaptation aux circonstances”.

nossa), “a não virtuose é problema e é a resposta também”, levando o coletivo a encontrar “novidades que não têm lugar no virtuosismo”.

Em especial, no coletivo que compôs a investigação empírica dessa pesquisa, a abertura à diversidade de inteligências criativas, destacada pelo interesse nos conhecimentos que as participantes poderiam trazer ao processo, mesmo que aparentemente distantes do que poderia ser considerado “teatro”, se fez bastante presente. Desse modo, compreendo também que a inserção de colaboradoras em processos criativos não passa pela exigência da aquisição prévia de competências técnicas específicas, as quais seriam validadas por uma disciplina específica na necessidade de seguir e se adequar a um conjunto de regras e normas. Defendo, assim, que o próprio processo de criação pode ser campo fértil ao desenvolvimento das competências, que não são elencadas a priori, mas exigidas e desenvolvidas pela própria prática.

Esse modo de encarar o processo de criação e a formação dos envolvidos, o que se exige dos colaboradores, demonstra uma influência do referencial artístico nas práticas da oficina. Em entrevista, Simon Drouin, ao falar da trajetória do coletivo, destaca que “muito rapidamente, o que se tornou essencial, foi o desejo de desenvolver as competências necessárias para a realização de cada projeto à medida que ele se desenvolve, mais do que partir de uma linguagem e de suas possibilidades”¹⁷⁴ (DROUIN *apud* CADIEUX, 2017, s/p, tradução nossa). A indisciplina, desse modo, pode ser reconhecida enquanto um princípio, além de estético, político. Há a sinalização ao aspecto artesanal no trabalho com as artes cênicas, “uma perspectiva do aprender a fazer, fazendo” (BUNELLE-CÔTÉ, 2018, trad. nossa). De certa forma, se desconstrói assim a ideia de que há um modo certo de se fazer teatro, um modelo tanto para o que deve ser feito quanto para quem está autorizado a fazer.

No processo de criação da Oficina, isso significou não seguir padrões rígidos, mas inventar a cada dia um modo de operar com a prática que era constantemente alimentado pelo interesse e respostas das participantes. Um exemplo pode ser observado a partir do trânsito constante entre os espaços de atuação e expectativa, parte da proposta das Funções flutuantes¹⁷⁵.

¹⁷⁴ “Assez rapidement, ce qui s’est imposé, ç’a été le goût de développer les compétences nécessaires à la réalisation de chaque projet à mesure que ce dernier se développe, plutôt que de partir d’un langage et de ses possibilités.”

¹⁷⁵ Desenvolvi o procedimento das Funções flutuantes junto com a colega Natália Soldera, durante nosso Estágio Docente no período do mestrado. A proposta das funções flutuantes funda-se na demarcação espacial das quatro funções da cena (área de atuação, área de encenação, área de técnica e área de expectativa). Quando do início da proposta, cada participante acomoda-se em uma função, sendo que é possível que mais de um participante ocupe uma mesma função. No desenvolvimento da proposta, os participantes são livres para deslocarem-se de uma função à outra. Para saber mais sobre as Funções flutuantes, consultar BERSELLI, Marcia et al. Processo colaborativo e a busca pela horizontalidade das relações entre as funções da cena: procedimentos, práticas e estratégias de criação. **Conceição/Conception**, [S.l.], v. 7, n. 2, p. 90-115, dez. 2018.

A regra inicial de uma das propostas era que, a partir de um espaço determinado fisicamente com o auxílio de fita crepe, estabeleceríamos um “espaço de atuação” e um “espaço de expectativa”. A qualquer momento, alguma participante poderia entrar no espaço determinado enquanto “espaço da atuação”, e realizar qualquer ação. Após a primeira exploração da proposta, uma das participantes interrompeu o jogo para indicar que estava desconfortável e, por meio de alguns gestos, demonstrou que gostaria de poder sair do espaço de atuação. Foi o momento de reforçar a regra relativa à possibilidade de entrar ou sair do espaço de atuação a qualquer momento, independente do que estava sendo desenvolvido. A participante indicou ainda que se sentia desconfortável de trocar o espaço de atuação pelo de expectativa e “abandonar”, em suas palavras, a colega na atuação. Concordamos que, se estávamos estabelecendo as nossas regras para o processo, poderíamos entender que trocar de espaço não significava abandono, mas sim outro estímulo. Uma nova participante poderia ocupar o espaço no lugar da primeira, quem estivesse no espaço de atuação poderia aproveitar o estímulo para alimentar o que estava sendo desenvolvido, com o estímulo servindo em concordância ou discordância. Ou ainda, poderíamos ter outras respostas, pois toda ação passava a fazer parte daquela composição; toda tomada de decisão, mesmo a de trocar de espaço/funções, era válida.



Imagem 28: Participantes ocupam os espaços de atuação e expectativa.

Com o passar do tempo, as regras passaram a ser incorporadas e transformadas sem que fosse necessário verbalizar, e o assunto retornava nas conversas finais de acordo com sua relevância para o grupo. O mesmo passou a ocorrer na liberdade para as diversas manifestações: dançar, ler um texto, falar sobre conceitos da biologia, cantar, usar o espaço de atuação para problematizar o que estava sendo desenvolvido, observar uma imagem projetada, ensinar uma receita, manipular objetos/fantoches, jogar com as palavras através de repetições, melodias e divisões das mesmas etc.



Imagem 29: No estágio 02 dos *Cycles Repère*, participantes em exploração do que viria a se tornar a composição *Bulimia*.

Assim, a partir do pressuposto de não manutenção de uma origem artística como centro de gravidade do coletivo que desenvolve as práticas, é possível reconhecer que criações híbridas, pautadas pela participação de formas expressivas diversas, torna-se campo propício para a acessibilidade. Ainda que o desestabilizar dos campos, implícito na defesa da indisciplina, provoque certo desconforto – especialmente na Academia – defendo que os saberes são distintos, que há outras formas de saber para além daquelas que apreendemos em um primeiro momento, das legitimadas, controladas e especializadas.

Essa perspectiva permite a valorização dos saberes e inteligências criativas de cada participante. Cada um colabora a partir de suas habilidades, repertórios e possibilidades, cada colaborador é diferente em suas experiências. Na sala de trabalho em um processo de criação cênica ou em uma aula em um espaço de ensino-aprendizagem, a intenção é que todos os participantes possam se exercitar em uma postura de exploradores no espaço de jogo, agentes de seus processos. Ao trabalhar na perspectiva de uma prática que inclui as diferenças das participantes, buscando estabelecer um ambiente de trabalho que respeitasse interesses e que promovesse decisões coletivas, buscando que os limites pudessem ser potencializadores do fazer teatral, privilegiamos alguns aspectos e abrimos mão de outros.

Certamente, como em toda avaliação, seria necessário observar o resultado da equação entre o que se perde e o que se ganha ao trabalhar sob o foco da indisciplina. O que se perde tem mais valor do que o que se ganha? Dito de outro modo, o que se opta por privilegiar atrapalha o desenvolvimento do processo? Tratando de um processo de criação acessível, parece que não. A prática vivenciada nas oficinas, ainda que talvez seja apressado nomear como indisciplinar – porém, não havia objetivo de profissionalização, as avaliações não levavam em conta apenas olhares teatrais, toda relação travada com outras áreas em especial aquelas a que as participantes se filiavam eram bem-vindas, não havia preocupação tampouco necessidade de nomear o que era criado – nos mostrou que a não filiação rígida abre possibilidades de exploração às participantes. Nossa maior filiação, nesse sentido, se centrava no jogar, o que poderia caracterizar nossas práticas como teatro, mas também como dança, como socialização, exercícios de história oral ou brincadeira.

Durante as práticas, buscamos estimular espaços que possibilitassem a criatividade compartilhada, por meio da diversidade de corpos, repertórios e saberes. Isso se deu ao estabelecermos que tudo o que fosse apresentado na sala de ensaio serviria como estímulo e receberia atenção e investimento criativo. O grupo passou a estar muito atento, e qualquer elemento, mesmo o que fosse trazido em uma conversa inicial, poderia ser recuperado na composição. Quando um elemento era incorporado ao jogo, rapidamente as participantes investiam nele, transformando algo cotidiano em algo criativo, utilizando de suas habilidades para ampliar o jogo. Mesmo as menores intervenções, como um inseto que invade a sala e assusta uma participante, eram incorporadas ao jogo. Nesse exemplo do inseto, a participante C, formada em Biologia, passou a discorrer sobre as características do inseto. Rapidamente, essa explicação foi incorporada à composição, sendo que a participante C passou a investir em uma palestra (trazendo características que reconheci como próximas às do personagem *Dottore*

da *Commedia dell'Arte*, desconhecidas da participante mas reconhecidas em meu olhar de observadora) na qual informações concretas e inventadas se confundiam no universo ficcional que tomava corpo. Na recuperação dessa composição, fazendo uma colagem de ações inserimos o recorte de outra composição na qual a participante F se colocava no fundo da sala, realizando movimentos que simulavam uma possível escalada, contudo sem o interesse de efetivamente escalar a parede ou qualquer reação do tipo cansaço ou sofrimento. Junto da ação, F lançava, de tempos em tempos, olhares para as espectadoras, reforçados quando C falava da pouca chance de ataque por parte dos insetos.

Assim, na sala de ensaio, era como se estivéssemos constantemente preparando uma grande refeição, em que os ingredientes, legumes, grãos, caldos e temperos eram encontrados em nós mesmas e na observação das outras. Inventando receitas, sabíamos que tudo poderia ser aproveitado, não havia restrições e não nos preocupávamos de que os pratos não saíssem tão saborosos ao final. Nos interessava o laboratório com os alimentos, as experiências, saber o gosto das misturas após as explorações.



Imagem 30: Partitura exploratória – participante realizando ações na parede, com uso de recurso de iluminação produzindo sombras. Posteriormente, colagem na composição nomeada *Insetos*.

Que tal diversidade seja mote para a criação, depende de uma disponibilidade a encarar o aspecto indisciplinar e exploratório que permeia as práticas artísticas, e que pode emergir a partir de uma postura em que o rigor se faz ver pelo comprometimento com a proposta, e não com a manutenção de limites e regras rígidas sobre o fazer ou sobre *o que* se faz.

Por meio das estratégias de criação utilizadas, foi possível reconhecer que flexibilizando as práticas, alargando o olhar sobre as habilidades relacionadas ao fazer teatral, estimulou-se um espaço de criação no qual havia liberdade para compor artisticamente sem a exigência do domínio das funções específicas: atuação, encenação, design de cena. Compreendemos então, nessa pequena comunidade, a potência dos saberes artesanais, dos conhecimentos que não estão atrelados às disciplinas institucionalizadas.

Compreender os movimentos da criação, em um grupo híbrido, formado por pessoas com e sem deficiência, requer uma atenção aos modos de relacionamento entre as participantes, às regras estabelecidas e às determinações de cada função. Essas últimas, por sua vez, se relacionam diretamente com os objetivos determinados pelo coletivo. Uma postura diferenciada permite evidenciar benefícios e desafios da diferença na prática, mas, para isso, é necessário que certos padrões do fazer teatral sejam questionados. Assim como os modos de ver e viver o mundo são diversos, tal diversidade afeta nossas leituras, e, nossos saberes. Reconhecer o saber do outro, o saber no outro, exige um olhar alargado para o alheio, o diferente, e uma disponibilidade para mobilizar o que damos como certo, o que não significa ausência de rigor. Os demais princípios que serão apresentados seguem por essa via: a alteridade, e o desestabilizar que a segue.

2. 4 Das posturas das colaboradoras: o princípio da amigabilidade/disponibilidade

A artista, professora e ativista Petra Kuppers (2011), ao relatar sobre oficinas e workshops, destaca a atmosfera específica que se cria quando do encontro de pessoas com variadas deficiências no espaço de criação. Para além das práticas e atividades específicas – dos jogos, exercícios, composições – a atenção dos participantes, assim como do próprio facilitador, se expande para tudo o que seja feito dentro do espaço de encontro. No auxílio para pegar uma mochila e deixá-la no banco, para encher uma garrafa de água ou abrir a embalagem do lanche, na escuta sobre um acontecimento do dia, na necessidade de um abraço, a atenção dos participantes se amplia para compreender as necessidades do coletivo. O grupo desperta para

uma disponibilidade em prol do bem-estar do coletivo, sem que seja necessária a indicação de alguém, sendo um modo que o próprio grupo agrega às práticas. Esse modo aos poucos vai suavizando as sensações de desconforto – tais as que eu experimentava nos primeiros encontros quando a necessidade de auxílio se fazia mais presente seja pelo desconhecimento sobre o que era preciso preparar em relação ao espaço, seja pelo estranhamento inicial de um grupo diverso ocupando a sala de ensaio.

Em grupos híbridos, por vezes temos a sensação de que a pessoa com deficiência se sentirá incomodada ao estar em uma situação que necessite do auxílio dos demais, porém a sensação só se confirma, exigindo modificações, ao se conversar com a participante para entender o que lhe é ou não confortável. Quando da criação de um contexto de pertencimento ao grupo, tal mal-estar deixa de existir pois as características de cada um, bem como suas necessidades – e as necessidades perpassam todos, cada qual com sua especificidade, e não apenas as pessoas com deficiência – são compreendidas sem um julgamento.

Nesse sentido, quando se materializou o que chamei de *habitar um território*, ou seja, estabelecer um “chão em comum” entre as participantes – pelo nosso objetivo em nos exercitarmos em práticas teatrais, mas também pela aproximação a princípios a partir das próprias práticas escolhidas e colocadas em operação através de conhecimentos específicos do campo das artes cênicas – começou a se estabelecer uma pequena comunidade que, diversa, apresentou pontos de interesse em comum.

2.4.1 Habitar um território: conhecimentos de base

Nas práticas esse aspecto esteve relacionado ao momento inicial de instrumentalização, momento dedicado ao desenvolvimento de competências de base relacionadas à composição espacial, ao reconhecimento do território cênico – das práticas que serão desenvolvidas – e ao reconhecimento de si mesmo, bem como práticas de integração no grupo no sentido da construção de confiança. Trata-se do estabelecimento de um território em comum, posto que a criação em teatro (ou dança) envolve o habitar um território – conhecer as regras desse território. Aqui destaco a importância do trabalho com as abordagens somáticas do movimento, promovendo o reconhecimento de cada um e dos demais, em conexão direta com as perspectivas da acessibilidade atitudinal.

O exercício que abria as Oficinas era sempre o mesmo, estabelecendo um ritual de início das práticas. Nos colocávamos no centro da sala, formando um círculo, separadas por uma distância que permitisse movimentos amplos dos braços. Iniciávamos então uma mobilização

de articulações, começando pelos pés. Em contato com o chão ou com o apoio para os pés e na cadeira de rodas, fazíamos movimentos circulares, dentro das possibilidades de cada uma, com o objetivo de mobilizar a articulação da região dos tornozelos. A posição do grupo em círculo permitia que fizéssemos a prática juntas, mas, mais do que isso, que pudéssemos nos observar mutuamente. Sabendo da liberdade para que cada participante desenvolvesse o movimento de acordo com o que era mais confortável para si, não havia a ideia de copiar o movimento, mas o círculo permitia que acompanhássemos a diversidade de modos de realização do movimento. Para que não dirigíssemos a atenção apenas ao exterior, eu intercalava momentos indicando para que as participantes percebessem como a determinada parte do corpo movia – pois aos poucos passávamos pelas articulações de joelhos, quadril, tronco, braços e pescoço – e para que percebessem as sensações envolvidas, as modificações de sensações de acordo com o modo de mover, reconhecendo, a partir de diferenças sutis, qual o modo mais confortável de realizar o movimento. Esse exercício nos informou que a participante que utilizava cadeira de rodas poderia ficar na posição vertical eventualmente, por exemplo, sem que fosse necessário que ela verbalizasse e explicasse através da palavra sobre suas possibilidades. Além do entendimento sobre o funcionamento e as possibilidades do próprio corpo, na autopercepção, as abordagens somáticas estimulavam a liberdade para encontrar seu próprio modo de mover, ou seja, o modo confortável, sabendo que seguir a proposta não significava repetir um movimento realizado por um líder.

No desenvolvimento das práticas na Oficina, pude perceber questões metodológicas, comunicacionais e atitudinais. De modo geral, no primeiro semestre de 2017, início das oficinas, as principais percepções foram as relativas às alterações nas propostas de exercícios e jogos. As alterações diziam respeito aos modos de indicação, para que todas as participantes fossem incluídas, e aos ajustes em relação aos focos dos exercícios e jogos, de modo que, respeitando as diferentes estruturas corporais, nas possibilidades e limitações das participantes, fosse possível atingir o objetivo de cada proposta. Por exemplo, no exercício de mobilização das articulações, apresentado no parágrafo acima, havia duas indicações iniciais: para as participantes na posição vertical e para a participante na cadeira de rodas o peso do corpo estava suportado por bases diversas, o que precisava ser levado em conta em minha indicação. Assim, eu indicava que quem estivesse com os pés no chão percebesse os dois pés tocando o chão, com as pernas em uma abertura aproximada à largura do quadril, enraizando os pés e espalhando o peso do corpo sobre eles, compartilhando o peso com chão, percebendo tendências a deixar o peso concentrando na ponta ou nos calcanhares; já quem estivesse sentado deveria perceber os

pés tocando o suporte para os pés na cadeira de rodas, caso os pés estivessem apoiados, e a região do quadril, com especial atenção aos ísquios, levando a uma leve mobilização da coluna percebendo a sutil oscilação do peso entre a base da coluna/sacro, os ísquios e a base das coxas compartilhando o peso com a cadeira. Essas modificações não dizem respeito apenas às indicações, mas à busca de um entendimento mais amplo sobre como cada participante estaria mobilizando as determinadas regiões de seu corpo.

Os exercícios e jogos servem para instrumentalizar as participantes, desenvolvendo competências específicas e possibilitando a existência de um chão em comum, mas também envolvem aspectos criativos relativos às composições cênicas, posto que muitas vezes o exercício ou jogo pode ser o mote para alguma criação (o *start* de uma criação) ou algo de seus elementos pode ser retomado no momento da criação.

Um exemplo é o exercício *Bando*, no qual as participantes se movem pelo espaço, sendo que em algum momento uma pessoa assume a liderança do bando, propondo um movimento que será seguido instantaneamente pelas demais. Nesse exercício, modifiquei o foco, que passou a ser seguir a base do movimento, e não copiar fielmente o movimento realizado como em sua versão tradicional. Quando propus o exercício pela primeira vez com o coletivo, não estava certa sobre como seria a resposta das participantes, tendo em vista as possibilidades e limitações diversas em relação aos movimentos. Poderia acontecer de as participantes realizarem propostas de movimentos que não poderiam ser realizados pela pessoa com deficiência, e desta se sentir desconfortável, ou de o grupo não estar atento aos seus movimentos, que seriam menos amplos. Para evitar essas respostas, as indicações que ofereci ao grupo foram para que as participantes estivessem atentas ao coletivo, e que evitassem iniciar o exercício respondendo com movimentos rápidos (o que poderia ser nosso padrão de movimento), permitindo que o coletivo efetivamente se reconhecesse como um bando que responde junto às proposições da liderança.



Imagem 31: Participantes desenvolvem o exercício Bando pela segunda vez no sexto encontro.

Optei por não fornecer indicações que destacassem as limitações das participantes, mas ao frisar a resposta coletiva e a atenção aos padrões de movimento, o coletivo pôde responder de modo adequado para que a participação fosse equalizada. Ainda assim, não havia pausas, e as participantes estavam constantemente trocando a posição de liderança. Quando inseri músicas, os ritmos passaram a contagiar as respostas de movimentos, sem que se perdesse a resposta coletiva e a participação equalizada. Aos poucos, surgiram danças, composições que ora reuniam todas em um pequeno espaço da sala, ora explodiam pela sala toda. Logo o exercício se tornou um dos preferidos do coletivo, sendo muitas vezes utilizado como *start* para o início de composições (quando eu então inseria novas indicações, como a formação de dois bandos, o uso de repetição, pausas, sons, palavras, ritmos específicos ou a inclusão de algum dos recursos sensíveis). Porém, em outro semestre, com um maior número de pessoas sem deficiência, precisei modificar as indicações, pois o grupo não estava conseguindo se perceber de modo total, levando a pouca participação propositiva da participante com deficiência e a constância de duas ou três participantes assumindo a liderança. Esse grupo apresentava maior dificuldade de concentração, o que exigia indicações constantes no início dos encontros de modo a levar as participantes a ampliarem seus focos para a prática.

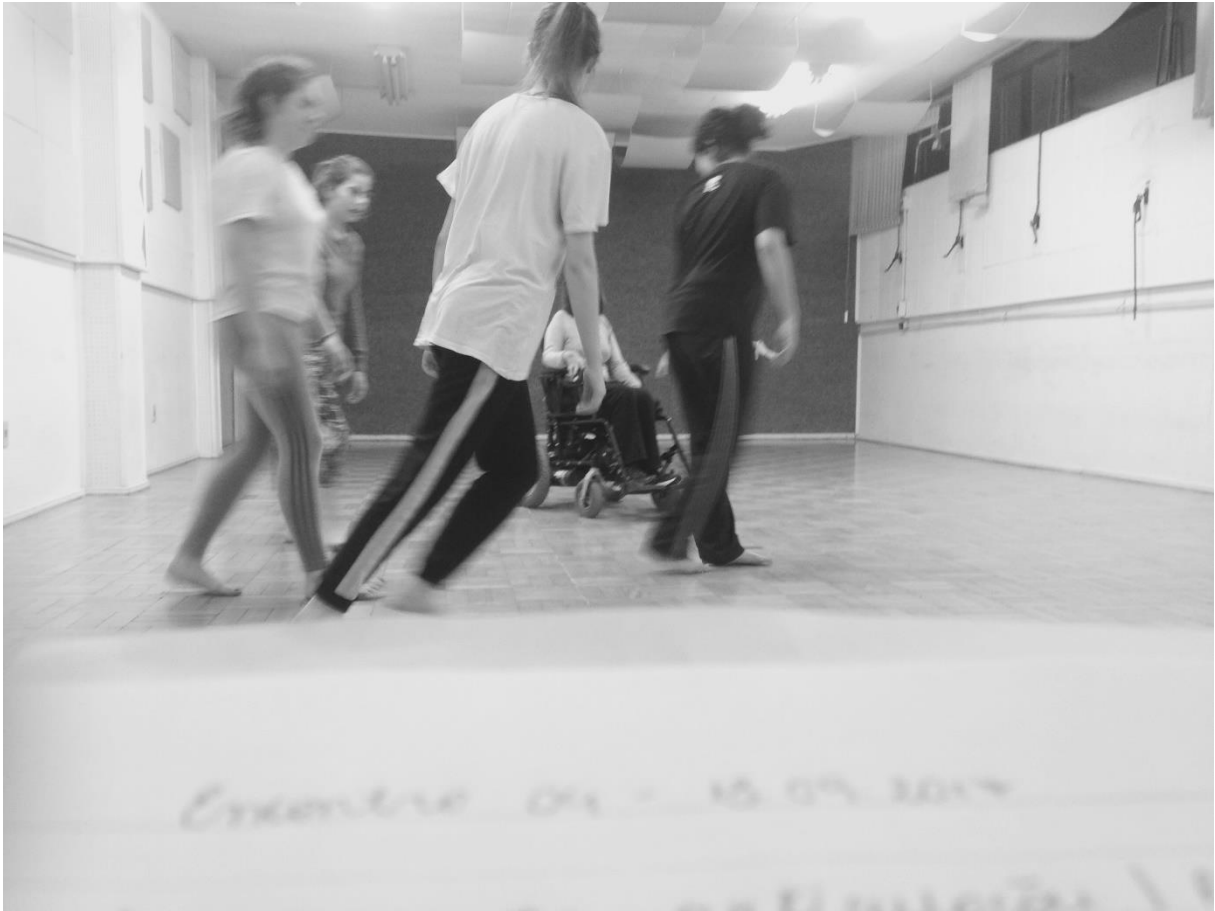


Imagem 32: Participantes desenvolvendo exercício *Bando*. Eu observo realizando anotações no diário de bordo.

Outro exercício muito utilizado foi o *Sim e Não*. Em duplas, as pessoas estão uma de frente para a outra. Uma participante inicia falando para a colega o movimento que vai realizar no corpo desta. Após, realiza o movimento na colega. Esta pode aceitar, e ser manipulada, ou negar resistindo à movimentação proposta pela colega. Em seguida quem foi manipulada propõe, e assim segue-se intercalando quem propõe, sempre com as participantes retornando ao ponto zero – inicial – antes da nova proposta. Na continuação, há algumas variações que podem ser utilizadas, como, por exemplo, não retornar ao ponto zero ou manter sempre um ponto de contato físico na continuação das proposições. Na variação com a indicação de não retornar ao ponto zero, em determinado momento indico um sistema de pergunta e resposta, no qual a participante que realiza o movimento fica na posição final em que posiciona sua parceira, e esta também se mantém nesta posição do movimento para propor nova movimentação à colega, propondo movimentos a partir do final da proposta anterior. A dupla vai encontrando uma fluidez nas movimentações, até o momento em que indico que não é mais necessário indicar verbalmente o movimento que será realizado, mas propô-lo diretamente.

Não é necessário realizar o movimento tal qual foi verbalizado, o mais importante é a agência de quem está sendo manipulada (na escolha em responder sim ou não), a confiança para que a colega conduza o movimento e o estímulo à exploração de movimentos na relação do duo, ainda que o movimento seja realizado de forma diferente da proposta por conta das possibilidades de cada corpo. Em relação a esse exercício, as modificações principais tiveram relação com a velocidade do movimento – indiquei que, após verbalizar, a participante propositora realizasse o movimento no corpo da colega lentamente, de modo a ambas reconhecerem possibilidades e limites, sendo que qualquer comunicação entre a dupla, reportando desconforto ou qualquer outra informação, poderia ocorrer a qualquer momento – e com o modo de proposição por parte da participante com deficiência. Como ela estava sentada na cadeira de rodas, havia limites para tocar em algumas partes do corpo da colega e conduzir assim o movimento. Dessa forma, ela solicitava que a parceira ficasse próxima da cadeira. Em momentos de atritos, quando nos deparávamos com alguma dificuldade na realização das propostas (como será detalhado no subcapítulo 2.6 a respeito do *Sim e não*), a criatividade e inventividade nos auxiliavam na proposição de ajustes.

O *Sim e não* foi uma proposta bastante utilizada, pois ela auxilia no reconhecimento das possibilidades corporais, mas, respeita o tempo de cada participante na descoberta da relação com a colega. Ou seja, algumas participantes já exploravam movimentos mais amplos desde o início da proposta, sem ficarem restritas a imagens mentais do que a colega poderia ou não realizar. Outras, precisavam de mais tempo, explorando inicialmente movimentos de pequena amplitude. O exercício desenvolve a empatia, o cuidado com o corpo do outro, o senso de agência, e, uma das características mais importantes, a ultrapassagem do medo em relação ao corpo da colega. Aos poucos, as participantes foram desenvolvendo a sensação de se sentirem confortáveis ao tocar no corpo das parceiras de forma propositiva – propondo efetivamente movimentos, conduzindo movimentos, o que é bastante diferente de outros exercícios de CI nos quais ambas respondem ou das propostas do método Feldenkrais, em que cada uma conduz seu próprio movimento. Ou seja, as participantes puderam exercitar na prática a ideia de que não era preciso ter medo de machucar a colega, pois, com atenção e responsabilidade compartilhada, elas eram capazes de mobilizar seus corpos sensivelmente. Nossa relação com os corpos é, de modo geral, permeada de receios e tabus. Basta recordar como nos sentimos quando alguém esbarra em nosso corpo na rua ou o susto inicial quando alguém nos toca. Quando em contato com uma estrutura corporal muito diversa da minha, especialmente quando isso está ocorrendo pelas primeiras vezes, é comum que nos sintamos um pouco perdidos, que tenhamos receio de

machucar o outro. Assim, o tempo para conhecer o outro, desenvolvendo a confiança e reconhecendo um território em comum – relativo às práticas e aos corpos que o habitam – é fundamental.

No décimo encontro da Oficina, no período 2017.01, em uma avaliação, a participante C, que têm deficiência física, compartilhou com o coletivo que já se sentia mais confiante para realizar as propostas, seja dos exercícios, seja nas composições que envolviam improvisação, e que, aos poucos, percebia que já julgava menos suas respostas, tanto nas práticas da Oficina quanto em seu cotidiano. A participante E, por sua vez, destacou como havia sido importante reconhecer as possibilidades corporais e os encaixes entre os corpos, que ampliavam as possibilidades para as composições e desenvolviam uma conexão entre as participantes. Ainda, ela indicou como estava ampliando seu olhar na relação com o outro, na questão dos padrões de movimento a que estava acostumada. As participantes C, E e F destacaram, também, o ambiente de segurança oferecido pela Oficina, de como, coletivamente, havíamos conseguido estabelecer um espaço no qual elas se sentiam confortáveis para se experimentarem criativamente, mesmo com as dificuldades sobre não saber o que fazer em alguns momentos de improvisação, ou seja, mesmo sem ter um “controle total”.

Já no segundo semestre de 2017, com as participantes familiarizadas com os modos de operar do processo criativo, começou a ficar em evidência o aspecto do jogo, permeado pelos interesses de cada participante, além disso, investimos cada vez mais na proposição de relação e atrito entre as materialidades da cena, com maior uso de projeções, músicas, objetos, usos diferenciados do espaço. Uma das composições elaboradas neste período, com o grupo em maior número, se desenvolveu a partir do exercício *Bando*, incorporando comentários das participantes e, na sequência, tendo como pano de fundo a projeção de um vídeo de abertura do Programa de televisão Fantástico. Com a projeção, junto ao som da vinheta de abertura do Programa, o bando formado pelas participantes acolheu na composição os corpos que dançavam a coreografia no vídeo projetado. Aos poucos, ficou estabelecido que a liderança do bando estava com as bailarinas do vídeo, sendo que os princípios dos movimentos realizados por elas passaram a ser assimilados pelas participantes que se deslocavam por todo o espaço da sala, sempre mantendo relação entre elas e delas com a projeção. Neste dia, o clima festivo permeou todo o encontro, e a composição foi retomada na etapa de partituras sintéticas no estágio 02 – exploração - dos *Cycles Repère*, avaliada no estágio 03 e passou a compor a composição estruturada do quarto estágio, como parte do acontecimento. Tal composição, nomeada *Dança*

com vinheta do Fantástico, foi recuperada também no semestre 2018.01, seguindo como uma das preferidas das participantes.



Imagem 33: Participantes retomando a composição *Dança com vinheta do Fantástico* em 2018.01.



Imagem 34: participantes retomando a composição *Dança com vinheta do Fantástico*.

Os procedimentos de base - abordagens somáticas e *Cycles Repère* - apresentados no início deste capítulo, foram determinantes para o estabelecimento do coletivo, revelando elementos importantes que pautaram as relações entre as participantes e que indicam aos objetivos e valores dessa pequena comunidade que se estruturou tendo como ponto primeiro o teatro. A visibilidade nas escolhas e decisões, a valorização dos diferentes repertórios, a liberdade aliada à segurança, o respeito às necessidades individuais são elementos que contribuíram para a efetivação da diversidade e da coletividade como valores do grupo.

Para a participante C, as conversas e avaliações promoveram a visibilidade do processo e valorização das participantes enquanto propositoras:

Todo mundo sabe o que está fazendo, e, não só fazer, mas sabe que pode propor, que pode discutir. A gente tem uma flexibilidade pra decidir o que a gente vai fazer. É eu acho isso extremamente importante, e acho que isso deu certo, e isso também fez com que a gente se sentisse autorizada, não seria a palavra autorizada, mas se sentisse com vontade pra participar e discutir, e isso faz com que a gente tenha mais responsabilidade, que aí é outro ponto que... eu acho que isso também torna a gente responsável, que a gente sabe que a gente tem responsabilidade sobre isso. (Participante C, depoimento)

As práticas, assim, auxiliaram no estabelecimento de um terreno comum por meio do desenvolvimento de competências necessárias à manutenção das oficinas, mas, também, colaboraram para o desenvolvimento da confiança e o reconhecimento das participantes em um espaço de cuidado e preservação coletivos. Isso não foi estabelecido apenas por meio do diálogo, mas efetivou-se a partir das práticas de base. Vale ressaltar que um dos princípios básicos do Contato Improvisação é que todas as pessoas envolvidas sejam responsáveis pela prática, assim, tenho atenção constante ao meu corpo e sou responsável por mim e pela outra, mas essa responsabilidade existe atrelada à confiança: sou responsável pela colega pois sei que ela tem a mesma atenção sobre seu próprio corpo.

A responsabilidade é compartilhada, e é componente de base da postura das participantes, aliada à disponibilidade, comprometimento e respeito. Os exercícios de conscientização e encaixes corporais, o foco da atenção nas sensações físicas por meio das abordagens somáticas no método Feldenkrais e no CI, assim como a atmosfera estabelecida nos encontros, promoveram o exercício contínuo da confiança e da responsabilidade compartilhada, visto que essas não estão imunes a desestabilizações e devem ser constantemente alimentadas pelo coletivo, também como um ato de atenção às mudanças individuais e coletivas. Assim, considero que a postura das participantes está permeada do que Dubatti nomeia “amigabilidade” no campo do teatro.

Jorge Dubatti, ao tratar das relações do espectador com o acontecimento teatral, indica a necessidade da “amigabilidade”, uma “disponibilidade espiritual com os acontecimentos” (ROMAGNOLLI; MUNIZ, 2014, p. 259). Ainda que Dubatti estabeleça um olhar mais voltado para a relação artista-espectador, amplio aqui o foco para as relações entre todos os envolvidos em um processo criativo. A noção de amigabilidade reflete a ideia de diálogo, de convívio, de partilha. “Uma ideia de companheiro – que vem do latim, compartilhar o pão. O convívio é justamente a mesa, uma reunião para beber e comer” (DUBATTI *apud* ROMAGNOLLI; MUNIZ, 2014, p. 259).

Dubatti (2008), indica, assim, a ampliação das dramaturgias teatrais, com a presença de dramaturgias conviviais. A noção sustenta a ideia da cena enquanto acontecimento convivial. O acontecimento se coloca na relação de pessoas em determinado espaço compartilhado, excedendo as perspectivas de teatro como linguagem (perspectiva semiótica), como teatralidade na organização do olhar do outro (perspectiva antropológica) e como feito social (perspectiva

sociológica) (DUBATTI, 2010)¹⁷⁶. Coloca-se como central, desse modo, a reunião de pessoas, o convívio. Ainda segundo Dubatti, “chamamos convívio ou acontecimento convivial à reunião, de corpo presente, de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada territorial cronotópica (unidade de tempo e espaço) cotidiana (uma sala, a rua, um bar, uma casa, etc. no tempo presente)” (DUBATTI, 2008, p. 28, trad. nossa). O que se vislumbra, assim, é um processo baseado no convívio, no qual a atitude de amigabilidade se coloca como central. A amigabilidade só parece possível de ser gerada na partilha, na relação, no contato.

Ao conversarmos sobre o engajamento das participantes para refletir sobre as práticas, a participante F compartilha:

Eu acho que tem algo que a dinâmica do grupo nos ensinou. Que é o amor pelo que fazemos - parece forçado, mas não é - e a valorização do outro, eu não sei como chamar, mas tipo aquilo da gente pegar o objetivo dos outros pra nós, não no sentido de fazer por ele ou fazer a mesma coisa, mas de se engajar pra ser agente no que é do outro. Uma forma de trabalhar a empatia ou o não egoísmo ou egocentrismo, ou seja, querer ajudar, como qualquer uma ajudaria a outra. (Participante F, depoimento)

Ann Cooper Albright, em um ensaio em que busca revisar as noções ocidentais de empatia, com auxílio do Contato Improvisação, me auxilia a compreender mais sobre amigabilidade. Albright questiona a possibilidade de uma abordagem da empatia com ênfase no aspecto físico mais do que no estado psicológico, ou seja, como uma prática cinestésica.

Mantendo nossa atenção para o físico, não estou tentando sugerir que esse domínio seja mais autêntico, natural, “real” ou menos culturalmente fundamentado que o psicológico. Pelo contrário, estou bastante interessada em colocar em primeiro plano as amarras sociopolíticas do treinamento corpóreo. Mas é crucial para nós reconhecermos a rapidez e a facilidade com que tendemos a ocultar o sentimento com as emoções, estabelecendo uma posição de sujeito baseada na posse (tenho emoções) em vez de uma baseada na sensação (estou sentindo).¹⁷⁷ (ALBRIGHT, 2013, p. 239)

O foco nas sensações pode nos dar a chance de perceber a transitoriedade e mutabilidade do que sentimos na relação com o outro, compreendendo que não precisamos tomar posicionamentos conclusivos ou dar uma resposta sobre qual a relação que estabelecemos com

¹⁷⁶ “La Semiótica considera el teatro como lenguaje, como un sistema de comunicación, expresión y recepción, y al actor como un portador de signos; la Antropología teatral reconoce en la teatralidad una competencia humana, advierte relaciones entre el teatro y las prácticas de la vida cotidiana, entre el comportamiento teatral y el comportamiento cultural, y afirma que hay teatralidad antes (en la base) del actor; la Etnoescenología estudia el teatro desde las problemáticas de las Ciencias de la Vida; la Filosofía del Teatro define el teatro como un acontecimiento ontológico que se diferencia de otros acontecimientos por la producción de pofesis y expectación en convivio, y al actor, en tanto presencia aurática, como generador del acontecimiento poiético” (DUBATTI, 2010, p. 1860)

¹⁷⁷ “By holding our attention to the physical I am not trying to suggest that this realm is any more authentic, natural, “real,” or less culturally grounded than the psychological. On the contrary, I am quite interested in foregrounding the sociopolitical moorings of corporeal training. But it is crucial for us to recognize just how quickly and easily we tend to elide feeling with emotions, setting up a subject position based on possession (I have emotions) rather than one based in sensation (I am feeling).”

o outro. Como me posiciono frente à diferença? O que é dançar com a pessoa com deficiência? Antes de determinar algo, posso me dar a chance de reconhecer o espaço comum que partilhamos, e que, na partilha, nos aproxima mais do que nos afasta. Isso significa que não se torna uma premissa ter de reconhecer os limites eu/outro. Mobilizando esses limites, as concepções de deficiência/diferença são abaladas.



Imagem 35: Participantes durante desenvolvimento do exercício *Deslocar com ponto de contato*.

O exercício mais realizado durante a totalidade dos encontros foi o *Deslocar com ponto de contato*. Após o exercício em que cada participante iniciava um deslocamento pelo espaço – *Deslocar pelo espaço* –, eu indicava que em algum momento, quando passassem por uma colega, deveriam compartilhar um ponto de contato físico, passando a deslocar juntas pelo espaço. Nesse deslocamento, a proposta não é que alguém assuma a liderança, mas que ambas tomem as decisões, atentas para não comandar a proposta de movimento. O foco está no ponto de contato físico, que vai se transformando na medida em que diferentes partes do corpo passam a estar em contato. No decorrer dos encontros, com uma ampliação do repertório técnico das participantes – através dos exercícios de compartilhamento de peso, níveis, entendimentos de encaixes corporais – minhas indicações levavam as participantes a explorar o peso durante o

deslocamento, com um contato mais leve ou envolvendo mais peso, assim como a explorar pausas com encaixes corporais, velocidades e níveis. Intercalávamos o *Deslocar com ponto de contato* com o *Deslocar pelo espaço* de modo a que as participantes pudessem perceber as diferenças entre o deslocamento solo e o deslocamento em dupla.

Ao deslocar com uma parceira, na proximidade entre dois corpos, as fronteiras que separam as participantes estavam sendo mobilizadas. Nos exercícios com ponto de contato compartilhado, as definições de diferença e das características que nos conformam são desestabilizadas. Ao mover compartilhando um ponto de contato com uma usuária de cadeira de rodas, desestabilizo o que dou como certo em termos de movimento, peso, níveis; preciso aprender a mover com o outro, na verdade, ambas precisamos aprender a mover juntas. É um elemento básico do CI, mas, ainda que eu esteja praticando por quase uma década, foi preciso mobilizar minhas sensações para que eu compreendesse a grandeza escondida na prática. Isso porque as necessidades que antes eram do “outro” passam a ser as minhas também, ou melhor, nossas necessidades individuais perdem espaço para as necessidades do duo que formamos no momento. E é impossível que eu passe a operar em modos estáticos, porque a exigência é muito grande. Os dois corpos e a cadeira se tornam um elemento, e como peça dessa engrenagem há muito para aprender, desenvolvendo a consciência para responder de forma presente.

Nesse mesmo caminho, Albright coloca que a pele pode ser encarada como uma barreira ao outro e ao mundo, como, por outro lado, ser uma interface porosa, tornando-nos mais aptos às trocas:

De um modo geral, no ocidente, ver é crível e sentir é suspeito. Nós tendemos a nos tornar conscientes de nossa pele apenas em situações extremas como o medo (a pele arrepiando pela nuca), receio (me dá arrepios), ou o prazer (a sensação de formigamento da carícia de um amante). Grande parte do treinamento fundamental do Contato Improvisação tenta reverter essa hierarquia cultural, reduzindo nossa dependência do visual e conscientizando as nuances do tátil. No contato improvisação, a pele se torna um local primário de comunicação. (ALBRIGHT, 2013, p. 239, trad. nossa)¹⁷⁸

Nas dinâmicas de interação física, o Contato Improvisação propõe uma relação de proximidade entre os parceiros da dança que implica o **reconhecimento do outro**, promovendo, no entanto, que as distinções entre eu e o outro sejam confundidas. Levando, desse modo, a “desafiar as noções convencionais de identidade e geografia, criando em vez disso uma

¹⁷⁸ “Generally speaking, in the West, seeing is believing and feeling is suspect. We tend to become aware of our skin only in extreme situations such as fear (the skin crawling up the back of my neck), awe (it gave me goose bumps), or pleasure (the tingling sensation of a lover’s caress). Much of the foundational training in contact improvisation attempts to reverse this cultural hierarchy by reducing our dependency on the visual and bringing awareness to the nuances of the tactile. In contact improvisation, one’s skin becomes a primary site of communication.”

experiência somática que reconstrói a partir de dentro as noções que temos de alteridade”¹⁷⁹ (ALBRIGHT, 2001, p. 40, trad. nossa).

Nesse diálogo entre o eu e o mundo, percebe-se as intrigantes possibilidades da interdependência, incluindo um sentido mais profundo de responsabilidade. Penso na responsabilidade não como um dever opressivo para com os outros, mas como uma capacidade de responder, uma capacidade de estar presente com o mundo e de estar presente consigo mesmo. Se o mundo já está dentro do corpo, a separação entre interno e externo - eu e o outro - é muito menos distinta. A pele não é mais o limite entre o mundo e eu, mas sim o órgão sensorial que leva o mundo à minha consciência. No entanto, dada a ansiedade que gira em torno de limites e corpos na sociedade contemporânea, esta última sensibilidade requer um pouco de prática. (ALBRIGHT, 2013, p. 240, trad. nossa)¹⁸⁰

O aprendizado no contato com o outro não pode ser comparado a nenhuma forma de aproximação teórica ou de debate sobre o tema da acessibilidade, e pensar a amigabilidade sendo desenvolvida por meio das práticas corporais, e na sequência contaminando nossas criações, reforça meu entendimento de que um processo acessível se dá no contato de base, na colaboração contínua, na troca e na contribuição entre as diferenças. É preciso proximidade para que isso ocorra, o que se refere a um conhecimento cinestésico. A exigência quando as participantes estão em contato é muito grande, pois não é possível não encarar a concretude do que conforma o momento atual de dois corpos em contato. Cada participante é levada a reconhecer a estrutura da outra, a organização física da parceira e a sua própria, e, também, as sensações que nascem dessa relação tão próxima e intensa. Conforme indica Albright,

Para dançar com você, eu preciso primeiro sentir você, reconhecendo que esse sentimento pode mudar. As possibilidades de improvisação dessa dança podem nos ensinar que empatia não precisa ser somente um processo introspectivo, mas antes pode nos abrir a sentirmos ambos dentro e fora¹⁸¹ (ALBRIGHT, 2013, p. 244, trad. nossa).

A relação de amigabilidade também pareceu estar fundada no reconhecimento da diferença do outro não como algo que não pudesse ser evidenciado, mas, ao contrário, como algo a ser abertamente reconhecido. Em 2018.01, com a entrada da participante G, algumas

¹⁷⁹ “À la remise en question des notions conventionnelles d’identité et de géographie, créant à la place une expérience somatique qui reconstruit de l’intérieur les notions que nous avons de l’altérité”.

¹⁸⁰ “In this dialogue between the self and the world, one becomes aware of the intriguing possibilities of interdependence, including a deeper sense of responsibility. I think of responsibility not as an oppressive duty towards others, but rather as an ability to respond, an ability to be present with the world, and as a way of being present with oneself. If the world is already inside one’s body, then the separation between internal and external—self and other—is much less distinct. The skin is no longer the boundary between the world and myself, but rather the sensing organ that brings the world into my awareness. However, given the anxiety swirling around boundaries and bodies in contemporary society, this latter sensibility requires a bit of practice.”

¹⁸¹ “To dance with you, I need to first feel you, recognizing that this feeling can change. The improvisational possibilities of this dancing can teach us that *empatia* does not have to be only an introspective process, but rather can open us up to feeling both in and out.”

situações vivenciadas de modo coletivo pelo grupo no início de nossas práticas, um ano antes, foram revisitadas e, então, pude lançar outro olhar a elas. Se em 2017.01 eu compartilhava de alguns anseios e dúvidas sobre como falar abertamente sobre a deficiência, em um exercício diário para que o meu preconceito não tornasse a prática inacessível ou apenas aparentemente inclusiva, ou seja, no reconhecimento diário de minhas limitações para perguntar ou debater com o grupo questões relativas à deficiência e às respostas das participantes em relação ao grupo híbrido, no ano seguinte já havíamos avançado sobre nossos preconceitos, ampliando os conhecimentos a partir de nossa relação enquanto grupo. Assim, pude observar com outras lentes as inquietações e receios da participante G, ao mesmo tempo em que a participante C se colocava bastante disponível e esclarecida para informar a colega sobre suas condições. Em uma das conversas, a participante G colocou para o grupo que reconhecia as dificuldades de C em uma determinada situação. C, prontamente, respondeu indicando suas possibilidades, informando à colega que olhar primeiro para suas limitações, ou enfatizar suas limitações, poderia ser um olhar a partir de um lugar comum para a deficiência. Diferente do que se poderia imaginar, não houve mal-estar ou desconforto durante essa conversa, sendo o assunto encarado como mais um dos que permeavam as práticas e debates do grupo.

2.4.2 Alinhamentos provisórios: comunidade

Petra Koppers, com longa prática em trabalhos com comunidade e tendo como referência teórica e prática os trabalhos de Augusto Boal e Paulo Freire, destaca que há muitas definições diferentes para *Community Performance*, além de muitas práticas a ela relacionadas.

Eu entendo que *community performance* é um trabalho que facilita a expressão criativa de um grupo diversificado de pessoas, para fins de auto expressão e mudança política. *Community performances* são **criadas comunitariamente**. Eles não são de autoria individual: o produto final, se existir, não é predeterminado por um artista que direciona as pessoas para esse objetivo. Em vez disso, o resultado é (relativamente) aberto, talvez dentro de um campo temático aberto pelo facilitador, mas cheio de espaços e tempos para as pessoas criarem seu próprio material expressivo. Com essa abordagem, *community performances* desafiam a estética do desempenho convencional.

Igualmente importante, na minha definição, *community performance* **está mais no processo do que no produto**: no ato de trabalhar em conjunto, permitindo que diferentes vozes, corpos e experiências emergjam.¹⁸² (KUPPERS, 2007, p. 04, trad. nossa, grifos da autora)

¹⁸²“I understand community performance to be work that facilitates creative expression of a diverse group of people, for aims of self-expression and political change. Community performances are **communally created**. They are not individually authored: the end product, if it comes into existence, is not predetermined by an artist who directs people towards this goal. Instead, the outcome is (relatively) open, maybe within a thematic field opened up by the facilitator, but full of spaces and times for people to create their own expressive material. With this approach, community performances challenge conventional performance aesthetics. Equally importantly, in my definition, community performance rests in **process rather than product**: in the act of working together, allowing different voices, bodies and experiences to emerge.”

Há uma abertura nas práticas a partir dos interesses de cada coletivo, dos objetivos específicos e dos contextos sociais, além das práticas de base que formatarão o trabalho desenvolvido, e que têm relação com o repertório do facilitador.

Como *community performances* se alimentam de diferentes tradições e utilizam técnicas de outros campos, não é possível distingui-las de forma decisiva dos desenvolvimentos em teatro, dança, música e algumas práticas de artes visuais. Outros campos também têm impacto: os arte terapeutas, por exemplo, frequentemente usam metodologias semelhantes. Terapias artísticas expressivas geralmente visam possibilitar a mudança dentro de um indivíduo, de modo que este indivíduo possa funcionar melhor dentro do mundo social já dado. *Community performance*, por outro lado, muitas vezes visa permitir a mudança tanto dentro dos indivíduos quanto dentro de estruturas sociais mais amplas. De uma forma ou de outra, muitos praticantes de *community performance* entendem que seu trabalho é uma forma de trabalho político: facilitando a expressão criativa como um meio de analisar e compreender as situações da vida e capacitar as pessoas a se valorizarem e moldarem um futuro mais igualitário e diversificado. ¹⁸³ (KUPPERS, 2007, p. 04/05, trad. nossa)

Marcia Pompeo Nogueira (2007) apresenta a distinção entre “comunidade de local” e “comunidade de interesse”. Reconheço que nas oficinas nos aproximamos do segundo modelo, que trata, segundo a autora, das pessoas que compartilham e estão comprometidas com um interesse em comum. Em nosso caso, tratava-se de desenvolver práticas cênicas.

Em nossa oficina, a diversidade se fez ver através das diferenças de faixa etária, da presença ou não de deficiências, do interesse ou não em se profissionalizar na área, das origens geográficas que reverberam em aspectos culturais, de privilégios sociais, de sexo biológico, entre tantas outras características. Sem ignorar nossas características, a pequena comunidade formada pelas mulheres participantes da oficina revelava múltiplas identidades consolidadas no que Koppers nomeia de alinhamentos provisórios:

Em nossos projetos, todos nós fundíamos nossas identidades em novos alinhamentos provisórios: Galês, Inglês, Alemão, fazendeiro, mineiro, desempregado, acadêmico, artista, escritor, performer, membro familiar, paciente, vítima, sobrevivente, cliente, e muito mais. Quando nós trabalhamos juntos, prestar atenção cuidadosa às múltiplas identidades significa que nos esforçamos para manter aberto o desconhecido: uma sensação de diferença dentro do conhecido, dentro da atmosfera calorosa de nossos encontros. ¹⁸⁴ (KUPPERS, 2011, p. 80, trad. nossa)

¹⁸³ “Since community performances feed from different traditions, and utilize techniques from other fields, it is not possible to distinguish them decisively from developments in theatre, dance, music and some visual art practices. Other fields also impact: art therapists, for instance, often use similar methodologies. Expressive art therapies usually aim to enable change within an individual, so that this individual can function better within the already given social world. Community performance, on the other hand, often aims to enable change both within individuals and within wider social structures. In some form or other, many community performance practitioners understand their work to be a form of political labor: facilitating creative expression as a means to newly analyze and understand life situations, and to empower people to value themselves and shape a more egalitarian and diverse future.”

¹⁸⁴ “In our projects, all of us weld our identities in new provisional alignments: Welsh, English, German, farmer, miner, unemployed, academic, artist, writer, performer, family member, patient, victim, survivor, client, and many

Com a abertura ao desconhecido, temos a oportunidade de relaxar as cobranças em relação ao que ainda não sabemos sobre o outro. Demora um tempo para que estejamos à vontade para questionar sobre algum aspecto corporal de uma participante e para que saibamos que não precisamos resolver imediatamente todos os conflitos – especialmente, que, enquanto facilitadora, não é necessário mediar todas as relações. Saber respeitar o tempo para que o sentido de comunidade se estabeleça é importante para que não se acelere o processo, o que poderia acarretar danos ao bom funcionamento do grupo, como, por exemplo, uma grande dependência da figura do facilitador ou o constrangimento de algum participante.

Compreendo os alinhamentos provisórios também na perspectiva de transformação contínua das integrantes e da própria prática. As transformações e desafios vivenciados na prática provocam contínuas mudanças nos entendimentos sobre o trabalho que está sendo desenvolvido. Nesse sentido, penso ser fundamental que o facilitador esteja atento às respostas dos participantes também para adequar as práticas aos desejos do coletivo, respeitando suas modificações. Acredito que a percepção e abertura aos interesses das participantes seja parte importante de uma prática acessível.

Nas oficinas, por exemplo, houve um momento que julguei oportuno que as participantes se exercitassem em outras funções de modo a ampliar o acesso também às demais áreas do processo de criação. Assim, em 2017.02 e em 2018, especialmente, passamos ao exercício nas variadas funções da cena, instrumentalizando as participantes para além do espaço de atuação, e estimulando-as a conhecerem e experimentarem como seria jogar nas demais funções: técnica/design de cena e encenação.¹⁸⁵

Começamos um novo modo de exploração, porém, cada participante agenciava seus interesses no exercício com as funções. Havia abertura, em nossa prática, para tal proposta, visto que não tínhamos a necessidade de nos vincularmos de modo fechado a uma função, nem a uma temática. Porém, essa não foi uma decisão tomada verticalmente. Apresentei a elas propostas em que, aos poucos, quem se sentisse convocada poderia se exercitar nas demais funções, sendo que, ao final dos encontros, conversávamos sobre as reverberações das práticas e nossos debates me informavam sobre o que poderia ser trabalhado no encontro seguinte, auxiliando na estruturação dos planejamentos.

more. When we work together, paying careful heed to the multiple identities means that we strive to hold open the unknown: a sense of difference within the known, within the warm atmosphere of our meetings.”

¹⁸⁵ A partir do procedimento Funções flutuantes, apresentado anteriormente.



Imagem 36: Durante exploração, participantes ocupam os espaços de atuação e de design/técnica.

As diversas funções foram importantes também para respeitar dias em que as participantes não tinham interesse em estar na atuação, momentos em que se sentiam menos confortáveis na atuação. Elas sabiam que poderiam acompanhar na expectativa¹⁸⁶, propor algo na técnica ou se exercitar na encenação.

Em uma conversa de avaliação, as participantes se manifestaram sobre o exercício de poder circular entre as funções:

E – Eu gosto de ocupar o espaço da atuação, querendo ou não é o lugar que mais me convoca a sair dos outros espaços pra entrar no jogo. Mas eu gosto de pensar também a técnica, pra essas cenas que acontecem. Mas aí tem essa questão que a gente não tem muitos elementos que a gente pode estar trabalhando, a gente trabalha com as projeções e com a música. Seria interessante se a gente dispusesse de mais elementos, pra poder estar pensando essa técnica com um olhar mais apurado, com mais possibilidades. Mas só que esse olhar de poder estar pensando assim vem a partir de onde a gente observa, que é esse espaço da expectativa. Tudo meio que passa por esse espaço, a gente está na expectativa, aí a gente percebe alguma deixa, algum estímulo que pode ser proposto, alguma indicação que pode ser dada nessa cena e aí a gente transita para esses outros espaços, da encenação e da técnica. É mais difícil pra mim... eu não sei se mais difícil, eu sair logo da atuação e ir logo pra encenação ou pra técnica, esse momento de olhar o que está acontecendo é bem importante pra... enfim,

¹⁸⁶ Ainda que, quando na expectativa, as participantes às vezes relatassem a cobrança, delas mesmas, no sentido de precisar “estar fazendo alguma coisa”. No decorrer dos encontros, fomos trabalhando no sentido de reconhecer que estar em uma posição aparentemente menos ativa não significava não estar participando.

compreender o que está acontecendo, pensar alguma coisa, porque eu acho que é importante esse espaço de estar observando, pra estar também apurando esse olhar sobre aquilo que a gente vê, entendendo, tendo algumas compreensões do que acontece, porque vendo a gente absorve muitas coisas, e eu acho que é muito importante esse lugar. [...]

F – Eu acho também que a flutuação entre as funções é frutífera, ela é uma coisa que... essa rotação ajuda tanto porque ela me convoca, quanto porque ela causa uma certa instabilidade criativa assim, porque eu posso estar no espaço de encenação, mas a partir do momento em que a técnica entra, tudo muda e nesse sentido é frutífero, eu tenho que repensar, e aí se alguém sai da cena, eu tenho que repensar de novo, é diferente de quando está todo mundo estabelecido numa função só, e também se torna mais prazeroso, porque eu, por exemplo, eu não gosto de ficar muito tempo no espaço da atuação, mas às vezes eu gosto de ir pro espaço de atuação, mas, se tivesse as funções determinadas eu não iria pra atuação, mas o fato de poder rodar entre elas eu me sinto convocada a atuar.

Na Oficina, identifico que a disponibilidade e a amigabilidade marcaram o estabelecimento de nossa pequena comunidade. Identifico proximidades com o relato de Petra Kupperts sobre *Burning workshops*, com o Olimpia¹⁸⁷.

A jornada em que estamos é atenta a muitas perspectivas diferentes. Não há mensagem, nem narrativa única, mas uma exploração e abertura do processo. Juntos, nos envolvemos em uma poética encarnada, uma poesia comunal: criando novas formas de sociabilidade e comunidade, não (apenas) produtos textuais. ¹⁸⁸ (KUPPERS, 2011, p. 130, trad. nossa)

Para além das práticas cênicas, aprendemos a conviver com a diferença e a encontrar respostas diversas ao que estávamos habituadas. A comunidade, por sua vez, se estabeleceu não apenas porque nos encontrávamos semanalmente para praticar teatro, mas pelos modos com os quais colocávamos o teatro em operação nesses encontros, tendo a liberdade como fundamento.

2.4.3 Liberdade para apresentar proposições

A partir das práticas, identifico que este aspecto está relacionado à confiança no grupo, ao aspecto da amigabilidade. Segundo a participante C, saber que não seria julgada pelos demais a impulsionava a explorar suas possibilidades e propor a partir de suas primeiras respostas aos estímulos, sem se frear no sentido de refletir sobre o que iria fazer em uma espécie de julgamento de valor sobre suas próprias ações.

Tanto no Bureau de l'APA quanto na Cia Gira Dança, é possível observar a liberdade de proposição por parte dos artistas em relação aos projetos de criação. No Bureau, os

¹⁸⁷ “The Olimpias is a collaborative, research-focused environment open to all, but particularly to people like myself: people living with pain and fatigue issues”. (KUPPERS, 2011, p. 123)

¹⁸⁸ “The journey we are on is attentive to many different perspectives. There is no message, no single narrative, but an exploration and opening of process. Together, we engage in an embodied poetics, a communal poetry-ing: creating new forms of sociability and community, not (only) textual products.”

colaboradores se apropriam do projeto à sua maneira. Esta abertura deixa ver uma flexibilização das criações dos coletivos no sentido do compromisso com a manutenção de uma estética relacionada a competências e habilidades reconhecidas enquanto princípios da dança ou do teatro. Reconheço, assim, esta abertura como outro fator que pode favorecer a interação entre artistas com e sem deficiência.

Desse modo, a interação, o contato entre corpos e sujeitos com repertórios e possibilidades diversas, promove a emergência de motes de criação que não dependem de modelos de eficiência e virtuosismo legitimados dentro das áreas citadas, mas são potentes em sua singularidade. Esse foi um dos princípios verificados na oficina, indicando que sua presença torna o processo de criação mais flexível, possibilitando de modo profícuo a interação entre pessoas com e sem deficiência, privilegiando que se utilizem competências técnicas e sensíveis das mesmas a serviço da criação a partir de seus contextos, de seus repertórios e de seus interesses.

Petra Koppers (2011), em seus relatos sobre o compartilhamento do *Anarcha Project*, destaca a confiança envolvida, mesmo em momentos que não se sabe exatamente o que fazer, mas nos quais as pessoas estão dispostas a se envolver. Nosso processo acessível foi possível por uma certa postura que aqui materializei como fundada na liberdade, confiança, partilha, amigabilidade, noções que formatam, então, nosso entendimento sobre comunidade. Uma comunidade não se estabelece rapidamente, o reconhecimento do outro demanda tempo de encontro, observação de diferenças, proximidade. Não posso conhecer o outro se estou afastada, se não há interação. Um processo criativo demanda sempre exposição, e quando tratamos de grupos formados por pessoas com e sem deficiência é necessário ter em vista que a exposição pode ter significados muito diversos para esse público. Sem essa compreensão, corre-se o risco de manipular o outro, reforçando estereótipos e colocando não só a pessoa com deficiência, mas todo o grupo, em situação de desconforto.

2.5 O princípio da comunicação: a visibilidade nos processos criativos acessíveis

Considero um aspecto importante a compreensão de que a atenção não está somente centrada nas práticas escolhidas, mas no modo de direcionamento dessas práticas e na comunicação: objetivos claros apresentados aos participantes, indicações precisas e acompanhamento para sanar dúvidas e observar a resposta das participantes às práticas determinadas. Ao compartilhar as indicações das propostas, cabe à facilitadora estar atenta à

comunicação para que ela também acolha a todos no grupo. Por exemplo, em uma aula com pessoas que utilizam cadeira de rodas, é importante substituir o verbo caminhar (em indicações do tipo “caminhem pelo espaço”) pelo verbo deslocar. Nesse sentido, percebi que quanto mais compreensível e precisa for a indicação inicial, maior a chance de engajamento de todo o grupo, e com maior facilidade os objetivos serão buscados pelos participantes, ainda mais tendo em vista que não há uma resposta padrão.

O reconhecimento das possibilidades e limites não está centrado no que não é possível de ser realizado, mas em efetivamente possibilitar o conhecimento das estruturas corporais das participantes e a extensão de seus movimentos. Essas informações são fundamentais para o desenvolvimento de propostas de improvisação e composição, momentos em que as parceiras de jogo precisam estabelecer uma relação de confiança e disponibilidade. Ainda, durante os exercícios mais técnicos, há espaço para comentários e pausas se necessário, algo que tem espaço reduzido no momento das composições.

Quando eu estava iniciando como facilitadora em um trabalho com um grupo híbrido, eu escolhia propostas privilegiando aquelas em que a participação e engajamento das participantes com menos mobilidade parecia ser total. Com o passar do tempo, compreendi que toda resposta às propostas promovia o reconhecimento das possibilidades de movimento das participantes, evidenciando, ainda, a disponibilidade das próprias participantes em descobrirem suas possibilidades e limites. Nos primeiros encontros, um incômodo para mim, enquanto facilitadora, aparecia quando eu percebia que as propostas por mim determinadas destacavam a necessidade de auxílio para algumas participantes, de modo a que elas pudessem se sentir dependentes das escolhas das colegas com maior mobilidade.

Nesses momentos iniciais, as dúvidas sobre como equalizar as participações surgiam e me causavam desconforto. Com o auxílio das participantes, no entanto, passei a compreender que, além da escolha das práticas, precisávamos desenvolver uma comunicação aberta, pois se fazia necessário estarmos confortáveis para perguntar, informar e debater. Durante o planejamento das atividades do encontro eu não tinha como prever com exatidão o que poderia ou não ser realizado. Se me limitasse a meu imaginário sobre as possibilidades das participantes, eu também não estaria abrindo espaço para que pudssemos transformar as práticas. Percebi, assim, que eu precisava conversar com o grupo e estabelecer um ambiente em que, quando as propostas fossem apresentadas, todas se sentissem estimuladas e seguras para falar sobre algum impedimento ou apresentar uma sugestão.

Estimular que as participantes falem sobre suas dúvidas, necessidades e interesses promove um clima de amigabilidade para que todas se expressem, atitude que se fortalece à medida em que o grupo vai estabelecendo relações de confiança, em que as participantes vão se sentindo mais à vontade para comentarem sobre a resposta às práticas, indicando suas percepções sobre exercícios determinados. Esse fator também envolve a própria pessoa que está facilitando a prática. Por mais que exista preparação e estudo, não há como saber antecipadamente sobre as condições do outro, e o receio em relação aos questionamentos reforça a importância de se exercitar a livre comunicação.

Para tanto, desde o início, é importante que a facilitadora busque estabelecer um espaço em que as participantes se sintam confortáveis e convocadas a expor suas questões, preocupações, necessidades, desconfortos, dúvidas. Nesse sentido, a utilização da estratégia de criação *Cycles Repère* auxiliou fundamentalmente, pois a primeira etapa do ciclo compreende o estabelecimento de relações pautadas pelo diálogo aberto, fato que pode ser evidenciado quando todas são convidadas a apresentar ao grupo seus objetivos, aquilo que as leva a estar naquele espaço de criação.

Também entendi a importância de, enquanto facilitadora, estar atenta às respostas aos exercícios e jogos propostos, sem ter receio de modificar as indicações ou ser mais presente (com indicações mais constantes) quando necessário, em especial na questão de jogos que envolviam a improvisação e criação de um espaço outro, verificando continuamente a necessidade de indicações diversas no sentido de ampliar a participação da pessoa com deficiência. Por exemplo, no jogo “Bando”, já apresentado anteriormente, cada participante lidera a proposta a partir de um movimento corporal que deve ser incorporado e seguido pelo grupo todo. Com participantes com mobilidade reduzida, os movimentos conseqüentemente serão realizados em menor escala. Assim, cabe ao grupo estar atento a todas as integrantes, para que as participantes com deficiência tenham o mesmo espaço de proposição que as demais, sem preferências ou necessidade de outras indicações (como a verbal). Como a modificação do movimento não segue uma estrutura definida, uma ordem de quem vai propor, o grupo precisa de grande atenção ao todo para que os menores movimentos sejam percebidos e seguidos. Nesse exemplo, pode ser que logo no início a facilitadora precise lembrar a necessidade de atenção pelo grupo, ou ainda realizar uma proposta de escala de movimento para que os jogadores se conscientizem dos movimentos em menor escala. Foi o que ocorreu nas oficinas quando nosso grupo aumentou, com a chegada de novas participantes, e constatamos a dificuldade em relação

à atenção. A participação da facilitadora precisou ser mais constante, e esses pequenos ajustes nos auxiliaram a atingir os objetivos do exercício.



Imagem 37: As seis participantes realizam o exercício Bando, em 2017.02

2.5.1 Clareza quanto às regras

Em nossas práticas, depois de alguns encontros, a participante C compartilhou com o grupo que conhecendo e entendendo as regras ela se sentia mais segura para propor. Destaco que algo importante, em relação à visibilidade das regras no processo, foi que todas as participantes tivessem do modo mais aproximado possível acesso aos objetivos e estruturas dos encontros. Assim, como brevemente apresentado no início do capítulo ao tratar dos procedimentos, procurei, enquanto facilitadora, manter uma estrutura dos encontros que, ainda que flexível, se mantivesse em etapas definidas. A estrutura estava assim organizada: mobilização corporal inicial; exercícios/jogos; composição; conversa final.

Na primeira etapa, de mobilização corporal, iniciávamos com uma breve conversa para saber se todas estavam se sentindo fisicamente bem, ou se havia alguma questão importante de expor ao grupo – machucado, dor específica etc. Esse é um momento importante para o coletivo,

pois, quando trabalhamos em grupos híbridos, alterações em relação à rotina, medicação, exames ou outros fatores podem ocasionar dores, e, em um trabalho corporal, é necessário que o grupo tenha as informações necessárias para que nenhuma pessoa se lesione ou fique desconfortável ao realizar alguma prática. Na perspectiva das abordagens somáticas do movimento, compreendemos que o corpo passa por transformações diárias, e esse é um aspecto importante em qualquer grupo, mas, sinalizo que, dadas as características de um grupo híbrido, essa importância se amplia. Essa etapa se consolidava também como o momento de observar seu corpo, reparando no que havia acontecido desde o último encontro, podendo perceber transformações de modo mais objetivo, através da lembrança e da fala compartilhada ao grupo, e de modo mais subjetivo ou interno através das sensações quando, após a conversa inicial, passávamos às abordagens corporais.



Imagem 38: Participantes em círculo, no primeiro momento dos encontros.

Na sequência da conversa, então, iniciávamos uma prática de respirações profundas com a atenção para as inspirações e expirações, no movimento dos corpos ao entrar e sair do ar, autopercepção da estrutura corporal e uma mobilização das articulações, através de lentos movimentos guiados verbalmente por mim, mas que cada participante encontrava seu modo de

realizar, respeitando suas possibilidades e limites. Com a referência da abordagem “Consciência pelo movimento”, de Feldenkrais, a condução inicial de movimentos privilegiava movimentos agradáveis, sem esforço e sem o objetivo de copiar ou buscar uma única forma correta de desenvolver o movimento. Nesta etapa, eu indicava que cada participante percebesse a reorganização do corpo de acordo com o movimento desenvolvido, a exploração de modos diversos de realizar o movimento, encontrando a forma mais confortável, e a percepção de sua estrutura após a realização do movimento. Por último, realizávamos uma massagem em quatro etapas, em trios ou em duplas, seguindo a sequência: descolar a pele, puxando a pele como se os dedos formassem uma pinça; esfregar, com as palmas das mãos cerradas; estapear levemente com a mão em formato de concha; e finalizando com a “chuva”, com leves e rápidas batidinhas com as pontas dos dedos em toda a superfície do corpo da colega.

A mobilização corporal através da massagem em quatro etapas era o nosso primeiro momento de contato físico, e esteve presente desde os primeiros encontros. Após indicar a sequência dos movimentos, eu investia alguns minutos na fala sobre o respeito ao corpo das parceiras e a necessidade de indicação caso algo parecesse desconfortável. Sempre foi importante deixar claro para todas que nada do que realizávamos na sala de ensaio era obrigatório de ser desenvolvido, e que o bem-estar de cada uma e de todas era primordial. Acrescentava que, para que pudesse reconhecer o conforto ou desconforto, eu precisava que elas informassem, ao grupo ou a mim, o que se passava.

Ainda que o toque físico assuste, ele nos mobiliza a romper uma primeira barreira em relação ao outro, nos confrontando com nossos receios e preconceitos, e, ao mesmo tempo, transgredindo certos entendimentos superficiais que mantem o corpo como tabu.

No cotidiano a gente tá tão acostumada a sexualizar o corpo, que quando alguém toca na gente, a gente fica tensa, mas na verdade é só um outro corpo como o teu [...] no início eu tinha receio, sei lá, de machucar, ou ficava tão tensa que demorava pra relaxar. Depois eu fui percebendo as possibilidades, fui entendendo que a colega ia informar caso algo fosse desconfortável, fui sentindo a segurança, e o respeito mesmo. (Participante G, depoimento)

Na segunda etapa, de exercícios e jogos, realizávamos primeiramente deslocamentos pelo espaço, observando a nós mesmas, uma autopercepção de nossas situações corporais atuais, observando o espaço e, por fim, observando umas às outras, descobrindo detalhes nas pessoas: humores, desejos, afetos. Olhando efetivamente umas para as outras, estabelecíamos e reafirmávamos um compromisso de cuidado e atenção, reforçando o contato entre pessoas tão diferentes. A responsabilidade compartilhada, princípio básico do CI, foi responsável também por fomentar a coesão do grupo. Nesse momento, também havia o objetivo de que as

participantes se familiarizassem com movimentações não realizadas cotidianamente, buscando mobilizar as estruturas corporais sem acidentes, por exemplo na exploração de níveis e velocidades, e ainda para que cada participante conhecesse as possibilidades de movimentações não tradicionais – na relação com o uso de cadeira de rodas, por exemplo.



Imagem 39: Participantes realizando a proposta *Deslocar com ponto de contato*.

Na sequência, sozinhas em livres explorações de deslocamento, ou com pontos de contato compartilhados, exercitávamos algumas práticas de Contato Improvisação, com compartilhamento de peso e toques variados – girar, deslizar, apoiar – além de pausas e experimentação de velocidades e níveis. Nesse momento, práticas variadas de CI eram desenvolvidas, buscando estimular movimentos corporais e encontrar uma disponibilidade do coletivo, com atenção e concentração. Era normal que, na chegada ao encontro, todas as participantes, eu incluída, ficássemos empolgadas e querendo saber sobre os acontecimentos vivenciados, conversando bastante e contando suas histórias do dia. Assim, as duas etapas iniciais serviam também para nos colocar em um estado mais concentrado, havendo uma pequena separação em relação ao cotidiano de encontro de um grupo de pessoas.

A terceira etapa era marcada pelas composições. Geralmente havia definição de espaço, especialmente quando começamos a explorar as variadas funções. Exercitamos criações em variadas formas espaciais: espaço rio, triângulo, tradicional palco-plateia com uma linha apenas separando, lateral etc. Para iniciar as composições, além da estratégia de base, com a criação em ciclos e seus recursos sensíveis, as tarefas, bem como alguns jogos, estimulavam as participantes.

Com encontros de 03 horas, realizávamos um pequeno intervalo de 10 minutos na metade de nosso encontro. Momento que as participantes utilizavam para comer, buscar água, ir ao banheiro e, o que prevalecia: conversar. O momento de trocas sobre seus dias era sempre presente, e era evidente, para mim (que aproveitava esses momentos para organizar algum material técnico ou fazer anotações), que as participantes dia a dia estabeleciam um laço que ia além das práticas cênicas exercitadas. Tal laço me parece, analisando de modo distanciado, importante também para mobilizar as participantes em relação às diferenças. De modo geral, a pessoa com deficiência – ou outra diferença socialmente impactante, tal a questão de gênero vivenciada por uma das participantes – tem de administrar o desconforto dos demais, causado pelo desconhecimento, pelo preconceito, pelo não saber “como agir”. No estabelecimento da relação entre as participantes, para além das práticas cênicas, esse pequeno grupo temporário foi sendo informado sobre a deficiência através das relações, do contato, da aproximação ao outro em momentos simples como o compartilhar casos de um dia na universidade.

O final do encontro era marcado pela conversa final, momento em que todas eram convidadas a se expressarem sobre o encontro, avaliando brevemente as práticas do dia, destacando propostas interessantes e outras que, eventualmente, tivessem sido desconfortáveis ou pouco atraentes. Também era nesse momento que eu aproveitava para compartilhar algum conceito ou noção importante, ou mesmo algum vídeo dos referenciais artísticos – como, por exemplo, quando começamos a falar sobre teatro pós-dramático ou quando apresentei trechos dos espetáculos da Cia Gira Dança e do Bureau de l’APA – com o objetivo de trocarmos percepções e de que as participantes soubessem minimamente por onde andavam minhas análises sobre as práticas, e não de uma formação disciplinar sobre densos conteúdos do teatro (algo que não estava no horizonte de interesse das participantes que não buscavam formação na área, por exemplo).

Para fechar nosso encontro, formávamos novamente um círculo, respirávamos para perceber os corpos – em suas diferenças entre a chegada ao encontro e a saída – e iniciávamos o *Aperto de mão*. No aperto de mão, cada participante está com sua palma da mão direita sobre

sua palma da mão esquerda, as mãos se separam e encontram, nas laterais, as mãos das colegas. O grupo permanece com as mãos dadas, olhos fechados ou se cruzando, e alguém, que não se define, começa um aperto de mão, que deve, quase que imperceptivelmente a um olhar externo, passar de uma mão a outra. Para encerrar, eu apertava as duas mãos que eu segurava, até que todas estivéssemos apertando as mãos umas das outras, como forma de agradecimento pelo encontro.

Em um grupo pequeno – formado por cinco mulheres em um semestre, sete mulheres em outro, e novamente cinco no terceiro – o círculo abria e fechava nosso encontro, em um momento de reconhecimento dessa pequena comunidade. Petra Koppers, que também utiliza o círculo em suas práticas de performance em comunidade, aponta sobre esse formato

[...] acredito que a forma comum do círculo, que uso em quase todas as sessões da comunidade que eu lidero, na verdade, não cria mais comunidade do que qualquer outro formato geraria. A repetição do círculo apenas tem algo muito reconfortante, pode permitir que todos os participantes caiam em um certo tipo de conforto que é diferente do cotidiano, mas as regras desse conforto não são abertas - territorializam tanto quanto desterritorializam: aqui é um interior, aqui um exterior. Não há nada inerentemente radical neles. Mas os círculos podem criar uma mudança radical nas situações de comunicação quando eles abrem outras formas incrustadas - uma orientação para um líder, um arranjo de grupo versus o individual ou a singularidade das ilhas no espaço. Círculos trazem muitos múltiplos em contato, eles reúnem tribos, a comunidade de Nancy. Que eus provisórios nós extraímos deles em cada instância - esse é o nosso desafio ético. (KUPPERS, 2011, p. 145, trad. nossa) ¹⁸⁹

Em contextos acessíveis de criação, se coloca como primordial que se possa solicitar esclarecimentos, que se estabeleça um espaço de fácil instauração de debates, que se exercite a confiança fundamentada na escuta: escutar o outro sem buscar uma resposta ao que ele tem a compartilhar. Essa atitude nos força a observar as situações por diferentes ângulos, sem a centralização de nosso padrão ou lugar habitual de olhar. Também é de extrema importância que cada participante saiba e assuma que pode sair de qualquer prática em qualquer momento que aquilo parecer não fazer mais sentido. Isso não significa desistir quando algum problema surgir ou em situações de desafio criativo. É parte do processo reconhecer o que tem a característica de criativo, e pode alavancar nossos potenciais, e aquilo que não, e que seria um puro desconforto. Essas diretrizes, básicas, se fundamentam no entendimento de que os desafios

¹⁸⁹ “I believe the common form of the circle, one I use in nearly every community session I lead, does not really create more community than another format would engender. The repetition of the circle just has something very comforting, it can allow all participants to drop into a certain kind of ease that is different from the everyday, but the rules of that ease are not open – circles territorialize as much as they deterritorialize: here is an inside, here an outside. There is nothing inherently radical in them. But circles might create a radical shift in communication situations when they break open other encrusted forms – an orientation to a leader, a group versus individual arrangement, or the singularity of islands out in space. Circles bring lots of multiples into contact, they gather tribes, Nancy’s community. What provisional I’s we extract from them in each instance – that is our ethical challenge.”

e “problemas”, as questões – evitávamos, nas práticas, falar que tínhamos “problemas”, optando pelo substituto “questões”, destacando que há coisas que talvez ainda não compreendíamos, não havíamos encontrado a melhor forma de fazer, reconhecendo ali um potencial, e não a “falta” de – são bons parceiros no processo criativo. Assim, que as participantes se sentissem confortáveis para falar, para expressar abertamente suas percepções e opiniões, sempre foi fundamental.

Essa característica estava presente não só nas abordagens sobre as práticas, mas também nos rumos do próprio projeto. A visibilidade nas tomadas de decisão sempre esteve presente, e cada escolha passava pelo coletivo.

E nas decisões de tudo, tipo, se a gente apresentava no Porta Aberta [Projeto de Extensão que organizou mostra de trabalhos/projetos desenvolvidos no Dep. de Artes Cênicas da UFSM], se a gente ia pras escolas, eu acho que tudo isso foi bem não hierárquico, e sempre numa perspectiva de que eu não preciso ter o conhecimento pra opinar né. Todas essas coisas, talvez alguns diriam “a mas como é que elas vão opinar, como é que elas vão saber se estão ou não estão prontas pra ir apresentar numa escola”, não tinha isso. Era o que a gente sentia, o que a gente achava. Isso eu vi muito, então, ah, a Marcia falou uma coisa, ela tem experiência a gente sabe, daí a C falava uma coisa, a gente também ouve o que ela tem a dizer. A gente toma as decisões junto [...] coisas que apareceram ou que alguém trouxe e que a gente teve a sensibilidade suficiente pra escutar e realizar e passar a ser um objetivo de todo mundo. Então, ah a gente não vai ir pra escola porque a B quer ir pra escola, não, a partir de uma coisa que a B fala a gente reconhece uma demanda, e aí ela passa a ser uma demanda de todas. Eu acho que isso tá ligado a todo mundo se ouvir, e mesmo se não fosse concordar, a gente abraça as causas juntas, os objetivos, juntas. Todo mundo passa a ser importante pra todo mundo. E, tipo isso das escolas, se pra mim num primeiro momento não era um objetivo, bom, a partir daí eu reconheço que o grupo tem essa necessidade, eu faço parte do grupo, eu vou pra escola e ver o que de interessante tem ali no ir pra escola. (Participante F, depoimento)

O depoimento de F destaca uma questão importante, que seja a comunicação aberta como elemento central para o reconhecimento das demandas de cada participante e mesmo do coletivo. Quando se estabelecem e se efetivam as regras, por exemplo aquela que diz respeito à avaliação coletiva, há o estímulo para a criação de um ambiente efetivamente acessível, em que a prática passa a ser algo de todas as participantes.

2.6 O deslocamento do interesse da forma para a percepção e estímulo sensoriais das praticantes: ênfase no *como* em detrimento ao *o que*

Nos grupos híbridos, é importante que o facilitador esteja atento para propor atividades que os participantes possam ajustar e transformar a partir de suas possibilidades. Essa atitude do facilitador é fundamental também para que ele não pressuponha o que os participantes

podem ou não realizar, mas amplie o espaço para que os mesmos respondam às práticas, mostrando na prática o que e como pode ser feito. Nesse quesito destaco a resposta das participantes sem deficiência, que já nos primeiros encontros estavam engajadas na resolução das questões encontrando outros modos de fazer, saindo assim de seus lugares comuns, transformando suas respostas. Como exemplo, cito o exercício “*Hipnotismo*” e o trabalho com os níveis. Nesse exercício, em duplas, uma participante coloca a palma da sua mão em frente ao rosto da parceira, e esta passa a direcionar seu olhar para a mão, buscando manter a mesma distância e acompanhar os movimentos propostos pela colega. A ‘hipnotizadora’, ou seja, quem está com a mão à frente, vai realizar movimentos pelo espaço da sala, sempre atenta para fazer movimentos em uma velocidade que a parceira consiga acompanhar. A colega, por sua vez, que estará “hipnotizada”, deve prestar atenção para manter o rosto continuamente à mesma distância da mão do “hipnotizador”. Nesse exemplo, a praticante que está na cadeira de rodas vai se manter no nível médio, e esse fato requer um ajuste da prática na resposta da parceira, seja investigando possibilidades de movimento em um mesmo nível quando a dupla é formada por duas pessoas em cadeira de rodas, seja instigando a explorações que não se sustentem em movimentos nos níveis baixo e alto quando em uma dupla formada por uma pessoa em cadeira e uma não.

Enquanto facilitadora, precisei estar atenta às respostas do grupo às propostas, pois muitos jogos, mesmo sem ser este seu objetivo, oportunizavam a observação das possibilidades das participantes. Por exemplo, em exercícios de mobilização corporal, tal como *Sim e não*¹⁹⁰, as participantes exploram as possibilidades de movimentos a partir das indicações das parceiras, sendo que não há movimentos certos ou errados, ou movimentos que devem ser realizados a partir de estruturas previamente estabelecidas. Nesse sentido, não há o elemento da comparação, pois cada estrutura única responderá de uma forma às indicações. Se as participantes, na relação proposta pelo exercício, passam a reconhecer as possibilidades das parceiras, a facilitadora deve ter uma atenção redobrada para que também possa reconhecer tais possibilidades, que posteriormente poderão ser continuamente exploradas e fornecerão informações para a escolha de outras propostas.

Em uma das explorações do exercício *Sim e não*, realizada em trios, duas participantes informavam as indicações, que eram realizadas conduzindo a movimentação da terceira parceira. Em um momento, uma das participantes indicou que a terceira seria levada ao chão, ficando de barriga para baixo na horizontal. Após a parceira responder afirmativamente,

¹⁹⁰ Exercício apresentado na página 173.

deixando que o movimento fosse conduzido, ela ficou no chão, deitada. Essa posição impedia que a outra participante do trio, usuária de cadeira de rodas, propusesse algum movimento, pois, mesmo se colocando em pé, abandonando a cadeira, não conseguiria alcançar a parceira no chão e conduzir o movimento. Eu estava acompanhando a realização do exercício, bem próxima desse trio, e no desenrolar dessas ações fui pega de surpresa. Antes que as participantes me olhassem, em busca de uma resposta à situação, eu já estava pensando no ocorrido, sendo que minha primeira resposta mental foi criticar a falta de sensibilidade da parceria que havia proposto o movimento no nível baixo. Estava anotando essa informação no diário de campo, para retomar na conversa final, quando elas me chamaram perguntando como prosseguir. Nesse momento, pensei que poderíamos adaptar a proposta, e sugeri que, de acordo com aquela situação, poderíamos aproximar as regras do *Sim e não* às regras do exercício *Marionete* (exercício que já havia sido realizado em outra ocasião): a nova regra, então, possibilitava que a participante indicasse verbalmente o movimento a ser realizado, porém, a condução do movimento seria feita através de um fio invisível que estaria preso à uma determinada articulação da colega a ser movimentada. Essa transformação permitia que a proposta seguisse sendo realizada, e, ao observar sua execução, percebi que ela ampliava suas possibilidades, algo que não teria sido reconhecido caso a colega não ousasse propor um movimento no nível baixo.

A partir desse dia, reconheci a importância de explorar a maior variedade possível de práticas, incluindo investigar a possibilidade de proposição de exercícios específicos que, talvez, algumas participantes não pudessem aparentemente realizar. No caso do exemplo apresentado acima, todas seguiram participando de modo tradicional. Porém, em outros momentos, apresentei propostas em que a participante na cadeira de rodas participava através da observação ativa. Pode parecer incoerente, mas é necessário estarmos atentos ao fato de que, em momentos pontuais, a observação ativa também faz parte do processo formativo em uma prática. Por exemplo, se o grupo estiver trabalhando com algum exercício específico de Contato Improvisação, alguns participantes poderão estar utilizando o chão enquanto outros, que usam cadeira de rodas, estarão se mantendo no nível médio. Isso não impede a facilitadora de propor exercícios como rolinhos ou mesinhas em quatro apoios, uma vez que a participante estará engajada na observação e compreensão do movimento. Além disso, como um momento que permite conversas sobre a prática e experimentações com suporte direto da facilitadora – diferindo do momento de composição, por exemplo – nos exercícios as participantes podem ser levadas a experimentarem propostas e descobrirem pela prática quais suas respostas. Os

exercícios em duplas ou trios são muito interessantes nesse sentido, promovendo descobertas para ambos, pessoa com e sem deficiência.



Imagem 40: Trio e dupla durante desenvolvimento o exercício Sim e não.

Tratando das *Jam's* de Contato Improvisação, Albright informa sobre essas características do Contato Improvisação, como a possibilidade de exploração permeada de pausas e conversas para que seja possível sanar dúvidas, ao invés de pressupor o que pode ou não ser realizado:

Por um lado, é muito mais fácil descansar ou parar e conversar com seu parceiro. Este espaço para dançar, conversar e experimentar foi muito útil para que os participantes sem deficiência que tiveram pouca experiência anterior dançassem com pessoas com deficiências físicas para experimentar. E vice-versa. Por exemplo, uma estudante que estava lutando fisicamente com um enorme gesso em sua perna quebrada (para não mencionar fisicamente lutando com sua primeira experiência de ter seu corpo incapacitado de qualquer forma), foi para a jam esperando apenas assistir; no final da noite, porém, ela se juntou às quarenta pessoas que rolavam, rastejavam e giravam ao redor da sala.¹⁹¹ (ALBRIGHT, 2003, p. 210, trad. nossa)

¹⁹¹ “For one thing, it is a lot easier to rest or stop e talk with your partner. This space to dance, talk and experiment was very helpful in getting the nondisabled participants who had little previous experience dance with physically challenged folks to give it a try. And vice versa. For instance, a student who was struggling physically with an enormous cast on your broken leg (not to mention physically struggling with your first experience of have your body incapacitated in any way), went to the jam expecting only to watch; by the end of the evening, however, she had joined the forty people rolling, crawling, and spinning around the room.”

Em nossa oficina, no momento de trabalho com as mesinhas em 04 apoios a participante com deficiência física compartilhava um ponto de contato oferecendo peso à colega que se colocava em 04 apoios. Já no momento de rolinhos no nível baixo, ela observava atentamente, inclusive reportando *feedbacks* às demais participantes. Nesse caso relatado, o melhor é trabalhar com as práticas, com o entendimento e esclarecimento do grupo sobre as possibilidades de cada participante, do que ignorar alguns exercícios tornando desconfortável para a pessoa com deficiência a permanência no grupo (no sentido de estar impedindo os demais de realizar alguma proposta). Destaca-se, com tal postura, as variadas possibilidades de participação – compreendendo que observar é participar e que tal ação não está deslocada da aprendizagem.

A partir dessas observações, compreendi, através da prática, a importância de uma das características que eu havia destacado na pesquisa teórica sobre as abordagens somáticas: o deslocamento do interesse da forma para a percepção e estímulo sensoriais das praticantes. Pude compreender por que, enquanto facilitadora, devo centrar minha atenção no *como* os participantes desenvolverão as propostas, e não no *o que* será desenvolvido. Privilegiar *o que a pessoa com deficiência pode fazer* é uma perspectiva que implica, por oposição, destacar *o que ela não pode fazer*, por isso a importância de guiar o processo pelo *como*. Essa atitude corrobora que a prática não trilhe caminhos indesejados, tais os que marcam alguns espectadores de espetáculos de grupos híbridos, como indica a pesquisa da professora e artista Carla Vendramin através de críticas em jornais e revistas que se referiam aos artistas com deficiência em cena com frases como: “‘Transcendendo a deficiência, destacando a habilidade’, de Ashing Duffield (1993); [...] e ‘Esta atitude de ‘poder fazer’ eleva o espírito’, de Julie Harries (2003)” (VENDRAMIN, 2013, p. 03).

Albright (1997, p. 90/1), ao analisar um dueto de Contato Improvisação formado por um bailarino com deficiência e um bailarino sem deficiência, distingue as percepções na transferência do envolvimento com o *o que* é possível fazer para o *como* fazer.

Colocando de maneira mais simples, a questão aqui não é *o que* os bailarinos podem fazer, mas *como* eles fazem. Assim concentrando-se no *tornar-se* de sua dança, o dueto de Blackwell e Alessi nega uma representação estática de *dis/ability* [de/eficiência], envolvendo o público como testemunha das negociações em andamento de suas experiências físicas. É importante se dar conta de que a dança de Alessi, ao ser responsiva sem ser preciosista, ajuda a fornecer o contexto para este tipo de engajamento testemunhal também. Em seu dueto, Alessi e Blackwell estão engajados em um diálogo de movimento improvisacional no qual os dois parceiros estão movendo e sendo movidos um pelo outro. Acho este dueto interessante porque demonstra o potencial extraordinário em juntar duas pessoas com condições físicas bem distintas para compartilhar no movimento um do outro. Neste espaço entre a dança de salão, a luta e a intimidade física, encontra-se uma forma de dança cuja

estética aberta e a atenção à flexibilidade de identidades de movimento podem informar e ser informadas pelo movimento de qualquer corpo.

Destacando modos de fazer diversos, no Contato Improvisação não há a necessidade de enquadramento em uma estética tradicional. Na apresentação do dueto analisado por Albright temos a presença de um bailarino com deficiência sem a intenção de *copiar* um modelo a partir da pessoa sem deficiência, fator que, perante uma audiência, poderia fazer a ideia de superação de limites sobrepôr-se à autenticidade artística do bailarino. Na dança do duo, a atenção é direcionada ao modo de fazer da pessoa com deficiência e não ao que para ela é (im)possível de ser feito. Aliado a esse fator, também é importante compreender que as práticas são desenvolvidas em coletivo, revelando mais uma vez a premissa do entre, da interação.

A experiência estética, assim, está vinculada ao modo de mover e ao entrelaçamento dos dois bailarinos, no jogo que nasce da relação *entre* os dois. É importante destacar que o Contato Improvisação é uma forma de dança que não está baseada nas representações clássicas do corpo na dança tradicional, nem na forma do movimento, mas naquilo que Albright (1997, p. 91) chama de uma “estética aberta”. Assim, é justamente o *como* que tensiona os limites implícitos, tanto para quem faz quanto para quem observa, a partir das concepções de corpo aptos à dança (ou à cena, de modo geral) construídas socialmente. Ao assistirmos duos ou grupos dançando Contato Improvisação não são as determinações um/outro que prevalecem, as determinações binárias não encontram espaço na dança, visto que esta tem seu foco de interesse no como os praticantes resolvem a dança a partir de movimentos que dependem das singularidades de cada corpo.

O contato-improvisação não se preocupa se uma pessoa é forte e outra é fraca. A técnica está interessada na solução da equação da fraqueza versus necessidade de força e da deficiência do conjunto em geral. Não é sobre quão rápido, alto, forte, flexível o indivíduo é, esses não são os pontos. (PAXTON, 2006, s/p)

O enfoque na equação a partir do encontro dos corpos destaca uma característica do Contato Improvisação que pode estimular nossa reflexão sobre a presença da pessoa com deficiência em cena promovendo o espaço de jogo a partir das materialidades. Isso porque a prática reconhece um atrito que ocorre no campo do corporal, do físico, do acontecimento. No entanto, a prática não se restringe aos corpos em suas estruturas diferentes, mas na relação *entre*. A resolução da equação entre os corpos na dança pressupõe que se estabeleça uma atmosfera de jogo: as constantes trocas no espaço entre. E o jogo indica a uma estética, sob o olhar do CI, que não centra em representações clássicas, seja dos corpos seja do que se espera ver na cena, mas no desconhecido, aquilo que não sei o que é, aquilo que ignoro e que só é possível descobrir

no contato com o outro. Nas práticas aqui observadas, esse desconhecido do jogo se concentra na comunicação estabelecida entre os participantes.

Ao observar o trabalho desenvolvido pela Cia Gira Dança¹⁹², em sala de ensaio, pude identificar a ênfase no *como*. Nas práticas e exercícios, guiados por Alexandre Américo, todos os bailarinos realizavam as propostas juntos, mas cada participante ajustava a proposta à sua maneira, respeitando seu tempo, sua estrutura corporal e suas possibilidades. A exploração individual, guiada por Alexandre, não indicava em nenhum momento a ideia de cópia ou de seguir um modo de mover. Todos iniciaram percebendo o corpo, os apoios, em explorações iniciais no nível baixo. Na condução, foi possível observar uma característica pedagógica, presente na explicação sobre o que estava sendo desenvolvido, no destaque para algumas qualidades do movimento, no direcionamento da atenção. Ao conversar com Américo (2017), ele informou que a prática não era “pensada” para pessoas com deficiência, mas práticas abertas para que todas as pessoas pudessem realizar. Nesse sentido, Alexandre se reconhece como um mediador, percebendo que essa é uma função necessária no grupo.

2.6.1 Práticas nas oficinas: situações dramáticas x composições materiais

Nos primeiros encontros da oficina de teatro, eu estruturava as práticas a partir de abordagens tradicionais de jogo no campo do teatro, com ênfase em jogos teatrais¹⁹³. Ainda que tal estrutura tenha sido mantida por pouco tempo, acredito que seja importante apresentar minhas considerações e o que me levou a transformar esse modo de trabalho.

Apresento, abaixo, o exemplo do planejamento dos encontros 01 e 02 (em 2017.01):

Encontro 01 – 27.03.2017

- 1- Conversa
- 2- Rodada de apresentação
- 3- Gosto/Adoro
- 4- Jogo do nome + palavra
- 5- Mobilização corporal inicial/ articulações/respiração
- 6- Caminhar pelo espaço (depois renomeado para Deslocar pelo espaço)
- 7- Caminhar com ponto de contato (depois renomeado para Deslocar com ponto de contato)
- 8- Caminhar com pausa (renomeado para Deslocar com pausa)

¹⁹² Observação realizada em setembro de 2017, no Espaço Cultural Gira Dança, sede do grupo.

¹⁹³ Em abordagens de Viola Spolin (*Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989) e Augusto Boal, (*Jogos para atores e não-atores*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012).

- 9- Trajetória com velocidades
Intervalo
- 10- Movimentos máquina
- 11- Deslocamento, pausa, fotografia
- 12- O que estou vendo na Tv?
- 13- Fotografia onde/quem/o quê (03 fotos)
- 14- Movimentos entre foto 1 – 2 e 2 – 3
- 15- Composição a partir da sequência estabelecida
- 16- Conversa final
- 17- Círculo – Aperto de mão

Encontro 02 – 29.03.2017

- 1- Conversa inicial
- 2- Mobilização corporal inicial/ articulações/respiração
- 3- Massagem/manipulação em quatro etapas
- 4- Deslocar pelo espaço
- 5- Deslocar com perguntas
- 6- Hipnotismo
- 7- Movimentos máquina
- 8- Marionete/manipulador em dupla
- 9- Retomar trajetórias encontro 01
Intervalo
- 10- Sim e não
- 11- Bola imaginária
- 12- Quem/onde/o quê com fichas estabelecendo as possibilidades
- 13- Idem, sem tempo para combinações
- 14- Quem/onde/o quê livre
- 15- Se eu fosse para a lua
- 16- Criar cenas a partir da história da proposta anterior
- 17- Conversa final
- 18- Círculo – Aperto de mão

Após a prática inicial com enfoque na sensibilização do corpo e reconhecimento de estruturais corporais e do espaço, eu passava a propor jogos que tinham seus motes em situações

dramáticas. Um exemplo são as propostas dos jogos teatrais indicando situação, personagem e ação. Ainda que eu não tivesse grande interesse em tais propostas, eu tinha um entendimento de que precisava iniciar por esse caminho para que as participantes “se sentissem fazendo teatro” e, também, para desenvolver conhecimentos mínimos sobre a prática teatral. Mesmo com um repertório que se afastava das perspectivas mais tradicionais do teatro, na insegurança de um trabalho inicial em um contexto diferente (sendo professora universitária e desenvolvendo as práticas na universidade, com um grupo híbrido formado por estudantes da área e pessoas sem esse vínculo) e, ainda, primeiro momento em que eu reunia pessoas com e sem deficiência para uma prática de teatro, recorri ao que há de mais tradicional.

Porém, na resposta a essas práticas comecei a perceber que era recorrente que a participante usuária de cadeira de rodas se colocasse em situações representando um “carro”. Ainda que houvesse uma variedade de representações para o carro, ele permanecia: ora uma ambulância, ora uma viatura policial etc. Sons de carro acompanhavam as movimentações e eu comecei a ficar desconfortável, pois ainda que eu apresentasse pequenas indicações, a representação de veículos se mantinha. Comecei a perceber, assim, que os jogos teatrais centralizavam as respostas no *o que*, as ações em situações com significados muito específicos. Nesse sentido, as diferenças não se colocavam como mote às criações – o que eu havia observado nos coletivos artísticos – mas, o oposto, eram anuladas ao serem conformadas à situação.

De modo a não realizar uma mudança brusca nas práticas – estávamos em período inicial das oficinas e eu temia que o grupo reduzido pudesse desistir, eram muitas as minhas inseguranças – fui aos poucos inserindo propostas cujo enfoque estava nas composições a partir de fatores como tempo, espaço, níveis, velocidades, enquanto que excluía a necessidade de situações dramáticas. Passei a focalizar as matérias da cena: corpos, espaços e recursos como primordiais no engajamento às improvisações, buscando reconhecer como uma materialidade alimentava a outra, e como ocorriam os ajustes: por exemplo, o corpo na cadeira e sem cadeira. Com isso, fui percebendo que a ênfase foi se deslocando do *o que* ao *como* também nas composições. Segue abaixo o planejamento do oitavo encontro:

Encontro 08 – 26.04.2017

- 1- Conversa inicial
- 2- Raio x chão/cadeira
- 3- Massagem com bolinha

- 4- Deslocar pelo espaço
 - 5- Deslocar com contato visual
 - 6- Contar algo do dia, deslocando
 - 7- Sim e não
 - 8- Árvore: tronco e folhas
 - 9- 04 toques: deslizar, girar, apoiar, entrar
- Intervalo
- 10- Tarefa 01 (no espaço demarcado): entrar e manipular objeto
 - 11- Tarefa 02: entrar, manipular objeto, relatar alguma história ouvida no início do encontro (no exercício 06)
 - 12- Tarefa sem espaço demarcado: pequena composição com deslocamento, pausa, movimento, repetição e frase (solo)
 - 13- Idem, mas em duplas
 - 14- Conversa final
 - 15- Círculo – Aperto de mão

Para minha surpresa, ainda que o coletivo percebesse diferenças entre as propostas, não houve desistência ou incomodo, muito menos questionamentos sobre “estarmos fazendo teatro”. Houve debates, certos questionamentos sobre o “sentido” de algumas composições, mas, a meu ver, proposições que alimentavam nossas práticas e despertavam ainda mais interesse nas participantes. Isso me mostrou que a exigência de desprendimento em relação a concepções prévias sobre as expectativas das participantes também era um fator que eu deveria trabalhar enquanto facilitadora. O desconhecido despertava receios em mim, mas era preciso estar atenta!

Ainda que o foco se colocasse nas materialidades, nunca perdemos de vista o aspecto do jogo: estimulando alguma relação entre as participantes e os elementos – recursos diversos. A mudança de resposta foi imediata: o carro deu lugar a explorações de movimentações, olhares, diversidade de sons, velocidades. Compreendi, através das respostas das participantes às práticas, que a escolha das atividades reverbera diretamente no que será desenvolvido, e que, enquanto facilitadora, eu era responsável por mobilizar que as participantes encontrassem outras respostas a partir de práticas que direcionassem a um investimento nos corpos em suas relações com o espaço, para além de significados primeiros que fossem determinantes à exploração.

No momento em que solicitei ações independentes de situações, através das tarefas, investindo de modo mais vertical nas materialidades, também me ocorreu que para tal trabalho talvez precisássemos de mais recursos, além dos corpos e objetos¹⁹⁴. Destaco que a iluminação não era um recurso constantemente presente, devido à dificuldade de uso do único espaço do Centro de Artes e Letras que conta com equipamentos específicos e suporte da rede elétrica. De modo geral, o projetor nos auxiliava como recurso de iluminação em sala de ensaio, sendo que também improvisei um pequeno refletor de pátio que possibilitava o trabalho com sombras. Para ampliar os recursos, em um encontro posterior eu levei alguns textos diversos, desde textos dramáticos até notícias de jornal e textos não dramáticos/performativos; também passamos a investir em recursos alternativos de iluminação (que não fossem de risco na questão da rede elétrica). Dois encontros puderam ser realizados no Teatro Caixa Preta, espaço que conta com equipamentos de iluminação, que foram então explorados nas composições.

Juntamos a exploração desses elementos com outro foco para o encontro, que foi começarmos a explorar algumas composições mais direcionadas por um olhar “externo”. Pensei que o olhar externo como suporte poderia incentivar a exploração das participantes com menos repertório teatral, além de ampliar o acesso para as demais funções do fazer teatral. Nesse exercício, F e eu dávamos algumas indicações, em certos momentos apenas indicando entradas, em outros indicando qualidades para os modos de mover. Trabalhamos entradas no espaço de atuação realizando alguma ação, e, também, falando trechos dos textos previamente definidos. Na sequência, fizemos a junção de texto e ação, bem como aproximações e relações entre duas ou três participantes. Dentre as diversas composições, cito uma em específico, em que estão em cena duas participantes sussurrando seus textos e outra participante está se debatendo com a cadeira de rodas parada no centro do espaço de atuação. Não havia relação prévia direta de concordância entre os conteúdos dos textos e as ações, e a composição se estruturou a partir da junção de textos e movimentos de cada uma das participantes, sem uma situação previamente estabelecida e sem necessidade de ajuste para que houvesse relação de causa-consequência entre cada ação. Essa proposta evidenciou para as participantes que não era necessário elaborar a situação previamente, e que, na busca ou não de concordância entre as ações, a colagem entre as propostas poderia nos fornecer materiais interessantes para explorações.

¹⁹⁴ Os recursos compartilhados pelas próprias participantes, conforme a primeira etapa do *Cycles Repère*, eram todos objetos: mão de madeira, cinto, bichinho de pelúcia/fantoches, lata, corda, meias.



Imagem 41: Composição a partir de duas propostas.

Avaliei como potente esse exercício de trabalho com texto e ação, e pensei que poderia ser um bom caminho para seguirmos investindo nas composições. Apesar dos textos terem a possibilidade de indicar situações, pela leitura de cada participante, foi possível jogar mais com as propostas, não ficando na perspectiva do objeto invisível ou da representação mais caricata e mesmo da investida na situação dramática de modo mais literal – o que acontecia nos primeiros encontros. Pensando em um afastamento da linearidade das ações/situações, selecionei recortes de textos diversos, para que pudéssemos operar no modo de colagem e fragmentação, sem a exigência de seguir um texto na íntegra.

Nos jogos que envolviam criações e improvisações, percebo que as participantes com repertório anterior no teatro tinham mais facilidade para improvisar sem a necessidade de estabelecer uma situação. Por exemplo, em uma proposta na qual a tarefa era entrar no espaço e realizar uma ação. Na resposta a essa proposta, percebi que a tendência maior de duas participantes que não tinham contato anterior com teatro era inicialmente desenvolver diretamente uma situação, enquanto que as participantes que tinham repertório no teatro pareciam ter mais ferramentas para se sentirem confortáveis realizando uma ação independente de situação.

Em uma conversa ao final de um determinado encontro, o coletivo constatou que o olhar da espectadora imprimia um contexto, uma situação para o que estava sendo realizado em cena, mesmo que a atriz não tivesse essa intenção. Conversando sobre essas percepções das participantes, aquelas com menos experiência no teatro compreenderam, pela prática, e afirmaram pela reflexão posterior, não ser necessário que elas estabelecessem a situação para que a espectadora fizesse suas conexões. Dessa forma, foram se sentindo mais confortáveis para essas proposições, e para se experimentarem com maior liberdade, ainda que alguma dificuldade de realizar a ação desvinculada de uma situação continuasse presente através de avaliações do tipo “não fazer sentido”. É interessante destacar a ampliação do aspecto lúdico quando do descolamento da necessidade de situações realistas, pois além das participantes assumirem suas estruturas corporais, elas passaram a se permitir outras investidas, como comentários específicos desvinculados das ações (com explicações e conceitos de suas áreas, por exemplo, da biologia ou arquitetura) e convenções – falar com objetos, se apresentar como outra pessoa ou animal etc – além da simultaneidade de ações.

Quando começamos a investir mais nas relações entre corpo, espaço e objetos, comecei a destacar a importância de alguns elementos ainda durante o momento dos exercícios iniciais de movimentação corporal, para que durante o desenvolvimento das composições cada participante pudesse observar, com ou sem a presença de indicações das funções externas à cena (encenador, facilitador, espectador, design), as pistas sobre o que precisaria ser desenvolvido no sentido de ajustamentos de movimentos, de fala. Um exemplo é a participante C, que rapidamente apreendeu as posições da cadeira em relação aos espectadores para que os mesmos pudessem acompanhar suas ações e ouvir sua voz. O mesmo se dá em relação aos contínuos deslocamentos, compreendendo que ela poderia pausar a cadeira no espaço e desenvolver as ações, sem estar continuamente em movimento. Acredito que há um tempo necessário para a compreensão e de alguma forma incorporação de certas convenções ou mesmo de qualidades do movimento, especialmente quando o público não tem interesse na profissionalização. No nosso caso específico, não há necessidade de iniciar as composições apenas quando tais convenções já foram apreendidas.

Na continuação das práticas, investimos também na ideia de recuperar composições previamente desenvolvidas, com a presença das funções e elementos. Unir textos e composições já estabelecidas, com momentos de improvisação com a presença de uma participante se exercitando na função da encenadora, foi avaliado como positivo pelo grupo, sendo que as

participantes relataram que as ideias lançadas pela encenadora estimulavam outras possibilidades para o jogo.

Uma característica dos momentos de recuperação de composições era o permanente espaço para modificações e alterações. Essa liberdade em relação a uma estrutura rígida – pois havia uma pré-estrutura, mas esta era flexível – estimulava a participação das colaboradoras, destacando o espaço de criação como lugar em que não havia a exigência de lembrar e seguir uma estrutura fechada. Havia espaço para fazer as ações de modo diferente, sem a preocupação ou o desconforto em caso de esquecer algo que a priori “deveria” ser feito. Acredito que esse seja um fator importante em uma prática acessível, estimulando as pessoas ao jogo, sem cobranças excessivas.

2.6.2 O mimético, o não dramático: breve análise das composições

Em uma análise geral das composições desenvolvidas, reconheço que houve um investimento no afastamento da perspectiva dramática, ainda que se mantivesse a presença do mimético, posto que nas estruturas desenvolvidas não se observava dependência de um texto dramático, manutenção de uma linearidade de ações, sentido de unidade e desenvolvimento complexo de personagens. Antes, operávamos de forma fragmentada, enfatizando a presença das participantes e não de personagens, com jogos que nasciam do encontro de materialidades.

O teatro dramático tradicional, com base na definição de Aristóteles, se caracteriza pela presença de narrativa com início, meio e fim, além de uma estrutura central com relações de causa e efeito que constituem o enredo enquanto ação. Assim, o Teatro pós-dramático se distanciaria por completo do texto dramático tradicional. Marvin Carlson destaca o foco no corpo performativo no Teatro pós-dramático, em oposição ao mimético. “Evidentemente, Lehmann via como aspectos fundamentais do pós-dramático a rejeição total do mimético e a busca pelo puramente performativo” (CARLSON, 2015, p. 583). Para Carlson, na cena contemporânea, seria possível observar textos dramáticos encenados de forma pós-dramática, assim como uma cena pós-dramática sem texto. Carlson chega mesmo a questionar alguns trabalhos que estariam na esteira do pós-dramático, mas que, após análise, parecem mais se mover no sentido do pós-ilusionista, abandonando não o texto ou a mimese, mas a ilusão de realidade.

Desde Aristóteles, a mimese é vista como centro da arte teatral, e a exclusão do texto controlador não acarreta a exclusão do mimético também [...] contanto que os arredores físicos – e, mais importante do que isso, o corpo do ator – ainda sejam interpretados de modo mimético. Para abordar o pós-dramático devidamente,

esclarece Lehmann, o corpo deve libertar-se das amarras do personagem mimético, tradicionalmente decorrentes do texto dramático, e firmar-se como puramente performativo. (CARLSON, 2015, p. 589)

Citando Umberto Eco, o autor indica que o teatro se torna teatro por conta da rotulação como tal. Assim, apresenta sua definição de pós-dramático:

Não é mais suficiente, penso, dizer que o inimigo do pós-dramático é a representação. O verdadeiro inimigo é a estabilidade do mimético. O pós-dramático, na verdade, não é nem mimético nem não mimético. É o não mimético *rotulado* como mimético. Retire o rótulo e não só a mimese desaparece, mas também o teatro em si, e o que resta é a vida. (CARLSON, 2015, p. 593, grifo do autor)

Com base nessa definição, reconheço que o foco nas práticas da oficina se estruturou em torno do jogo assumido como tal, sem ilusão de realidade. Além da relação direta com as referências artísticas da pesquisa, nas quais observamos o afastamento do campo dramático, penso que essa escolha foi motivada, principalmente, pelas respostas apresentadas nos primeiros momentos de práticas, quando observamos que a restrição do dramático à mimese impelia a uma pretensa anulação da deficiência (observada nos exemplos da representação de automóveis, citada anteriormente), impedindo que ela se colocasse como estímulo para a criação.

Assim, o jogo assumido se fez ver através da descontinuidade das situações dramáticas, da colagem de ações, da troca de atrizes que jogavam com uma mesma figura, da narração de fatos, da relação direta com o espectador e da apresentação dos mecanismos do fazer teatral (na manipulação dos elementos, nos comentários). Por outro lado, em alguns momentos a dramaturgia destacava maior atenção para a situação dramática, por exemplo, quando os diálogos/discursos destacavam um conflito intersubjetivo ou quando uma situação se estabelecia através de ações de causa e efeito articuladas de modo em que se apresentava um início, desenvolvimento e fim.

Mesmo nos momentos em que se delineavam algumas situações dramáticas, em que a resolução de um conflito intersubjetivo se colocava como central, não havia a busca pela ilusão de realidade. Os procedimentos adotados na sequência dos encontros provocavam conflitos e rupturas com as expectativas das participantes em relação ao que poderia ser teatro¹⁹⁵, algo positivo, pois havia interesse no amplo espaço de proposição das mesmas. Assim, no encontro entre repertórios, expectativas e indicações a partir das estratégias de criação adotadas, as

¹⁹⁵ O imaginário teatral das participantes era atravessado pela estética realista, não apenas pelo campo do teatro (caso mais marcante nas participantes estudantes da área de artes cênicas), mas também pelas linguagens da televisão e do cinema.

composições se deslocavam muitas vezes rapidamente de um campo a outro, que seja do mais dramático/realista ao seu oposto.

Um estímulo à fuga da ilusão foi o uso do procedimento das trocas de funções, quando cada participante tinha a liberdade para se exercitar tanto na atuação, quanto na encenação, design/técnica ou expectativa. Com a constante flutuação de uma função a outra, mesmo que uma participante elaborasse mentalmente alguma situação, não havia possibilidade de controle total do que seria desenvolvido, já que outra colega poderia assumir uma das funções e propor modificações amplas no que estava sendo desenvolvido, ou levar a composição para explorações muito diferentes do que o previsto por quem havia iniciado a proposta.

Com a constante presença de relatos das participantes, também se apagavam os limites entre a criação de uma situação ou o compartilhamento de um acontecimento vivenciado pelas jogadoras. Para Fischer-Lichte (2013, p. 16), “Uma representação teatral é sempre o lugar de um encontro entre o real e o ficcional, ainda que, na maior parte do tempo, as fronteiras entre os dois não sejam claramente definidas, mas, ao contrário, turvas”.

Em algumas composições, especialmente nos momentos em que uma situação dramática recebia o investimento das participantes e conseguia se estabelecer, os tensionamentos entre real e ficcional provocavam atritos na adesão do espectador. Para exemplificar, cito a composição “*academia, é tudo lindo*”. Em cena, se desenrola uma situação em que uma mulher começa a importunar pessoas que estão se exercitando em uma academia de ginástica. Apesar do incomodo evidente das pessoas, que solicitam que a mulher mude seu comportamento, ela parece não se importar e segue com suas ações, tentando tocar nas pessoas. A cena, de viés cômico, tem um longo desenvolvimento, até a chegada da proprietária do estabelecimento, que tem como objetivo retirar a mulher do local. Porém, esta última direciona a atenção que anteriormente lançava para os usuários da academia, para a proprietária, e passa a desviar o foco da conversa, além de lhe tocar, puxar sua roupa, tirar seus óculos. A proprietária da academia fica impaciente e começa a ameaçar de retirar a mulher com uso de força.

A cena tem um forte apelo cômico, no entanto, quem joga no papel de proprietária é a participante usuária de cadeira de rodas. Ao observar a cena, ao mesmo tempo que acho engraçado quando a mulher retira os óculos da proprietária, também sou atravessada pelo entendimento de que esta última não tem como recuperar seus óculos. Quando ela diz, com bastante seriedade, que vai usar da força física, não tenho certeza sobre como me posicionar, uma vez que a concretude da fisicalidade da jogadora me informa exatamente o contrário do que está sendo expressado através da fala. Essa é uma das composições em que fica evidente a

limitação do dramático em relação à imitação. A mimeses, operando a partir de signos fracos em relação, neste caso, à deficiência, não permite o descolamento da jogadora de sua concretude física, e, assim, das expectativas em relação às ações de uma pessoa em uma cadeira de rodas. Ao mesmo tempo que o dramático exigiria o apagamento do ator, a materialidade do corpo no teatro não tem como ser apagada completamente, e o signo fica restrito a um significado socialmente construído, ainda que sob códigos frágeis.

A estrutura dramática demanda uma coesão entre os elementos em busca de uma suposta perfeição de adequação entre significante, signo e significado, sendo que a presença de qualquer ruído nessa estrutura estremece a relação estabelecida com o espectador. Nesse sentido, poucas ações da jogadora no ambiente da academia poderiam promover a adesão do espectador, dotando a situação de um caráter absurdo, ainda que a ação de sua colega – a que tenta tocar nos outros – seja tão ou mais questionável no sentido de ser ou não ser crível.

Como exemplo do polo oposto, destaco explorações da participante em que não houve estabelecimento de situação (nem predefinição), em uma proposta que iniciava com a indicação para entrar no espaço e deslocar com ações e recursos, já no período de investimento no afastamento das situações dramáticas. Uma dessas explorações, que foi posteriormente recuperada inúmeras vezes, foi nomeada “*mão hmmm*”.

No exemplo da composição “*mão hmmm*”, o jogo se estabelece pelo conflito entre materialidades – corpo, olhar (focos da participante em direção à mão de madeira e ao espectador), som produzido e recurso (a mão de madeira). Anteriormente havia a necessidade, para a participante, de estabelecer a situação primeiramente, buscando lógica e coerência entre o que era realizado e destacando objetivamente para o espectador o que estava sendo realizado em cena (com o uso de fala que informava sobre a situação). Nessas situações, por estar em uma cadeira de rodas, as improvisações destacavam veículos, conformando a presença da cadeira de rodas à situação e buscando anular a deficiência. Em outros momentos, era a adesão do espectador que ficava comprometida, como o exemplo acima citado.

Já na “*mão hmmm*”, centrada na performatividade da ação, a participante se desloca pelo espaço com uma mão de madeira apoiada em um dos ombros. No deslocamento, há pausas e um destaque ao olhar, que passa o foco da mão de madeira ao espectador, com a presença do som hmmm destacando certa atmosfera de suspense que foi alimentada pela presença de iluminação. Sem falas, apenas com o som, deslocamento, pausas e olhares, a participante explora o espaço, se aproxima e se afasta dos espectadores, até o momento em que deixa o espaço de atuação.



Imagem 42: Composição *mão hmmm*.



Imagem 43: Composição *mão hmmm*.



Imagem 44: Composição *mão hmmm* retomada na sala de ensaio.

O afastamento do mimético, ou seja, uma certa abertura para que não fosse necessário seguir as regras do drama, estimulando as participantes a se aventurarem em experimentações sem determinar mentalmente o que realizariam, mas instigando nelas o desejo pelas explorações de como desempenhar as tarefas propostas em modos diversos, passou a ampliar nossas possibilidades. Dessa forma, observei que o afastamento do campo dramático oferece mais espaço para o improviso, com respostas apresentadas a partir das percepções sensoriais das participantes no momento do jogo mais do que pela racionalização ou reflexão prévia sobre o que fazer dentro da perspectiva do que “se esperaria” que alguém em situações e estruturas corporais específicas poderia ou não fazer.

Sem impor às participantes que a partir de então não seria possível desenvolver situações dramáticas, ampliamos a participação das colaboradoras a partir da articulação das propostas de modo a responder às demandas do grupo em relação ao jogo, sem excluir a abertura em relação a linhas dramáticas e sequências de causa e efeito, mas investindo de modo contínuo na colagem e sobreposição de ações. Passamos a buscar mais o jogo, o prazer de jogar com os elementos espaço, tempo, corpo e objetos, e assim fomos ampliando nossas explorações para além da rigidez da situação dramática e sua busca de conformação em um sistema de representação amparado em códigos rígidos (ainda que, como observado, muitas vezes frágeis).

O aspecto do jogo sempre foi central na oficina. Quando tratamos da dimensão ficcional da cena não estamos restritos ao que tradicionalmente tem se denominado teatro dramático, mas na compreensão do espaço de atuação enquanto espaço que comporta o jogo, a atmosfera instaurada em cena pela relação entre criadores, elementos e espaço. “A verdade que o espectador persegue não é mais a verdade do papel, mas a verdade do jogo” (GUÉNOUN, 2004, p. 143). Acreditamos que o jogo envolve uma esfera particular, por meio do cruzamento e do atrito dos elementos que constituem o campo do acontecimento cênico (o ator que se apresenta ao jogo, por exemplo) e do ficcional (o próprio jogo quando acontece, criando um espaço de alteridade). O jogo destaca a ação de representar, e não a representação da ação.

2.7 Modos de observar alterando o objeto observado: princípio sobre o olhar

O trabalho com improvisação e composição em tempo real, além de todo meu interesse e prática com Contato Improvisação, me levou a desenvolver um especial interesse pelo modo como organizamos nosso corpo no espaço. A partir de 2014, no entanto, passei a compreender que além do modo de organização no espaço, o olhar e nossas formas de decodificar o que se

colocava frente a nossos olhos era fundamental para a composição. Foi a partir de um workshop com Lisa Nelson¹⁹⁶, no qual a bailarina e performer compartilhou alguns princípios de sua pesquisa *Tuning Scores*, que o olhar passou a ser encarado de outra forma nas minhas práticas de criação.

Tuning Scores pode ser compreendido como uma abordagem para a compreensão do movimento, no entrelaçamento entre o comportamento do movimento (nossos padrões), a performance e a comunicação. Em *Tuning*, Nelson propõe uma aprendizagem sobre o movimento destacando que o que nós vemos está diretamente conectado com o como nós vemos. A abordagem enfatiza a percepção dos padrões de movimentos, levando cada participante a perceber suas estratégias de movimento através da auto-observação. Na observação de nossas respostas de movimento, da organização de nossos movimentos no espaço, em um sistema de retorno, Lisa Nelson nos levava a perceber as consequências de nossas ações dentro das composições.

As práticas de *Tuning* são uma pré-técnica: mapas a seguir com sistemas de feedback para ajudar o sujeito a observar seus padrões, o processo, as estratégias e o apetite de se tornarem fisicalizados, ou seja, acordado, alerta e disponível para dançar. Além disso, uma ferramenta para provar o corpo criativo antes de praticar técnicas formalizadas como balé, sapateado, contato improvisação, flamenco, ioga, o que você tem.

Tuning Scores são uma aplicação das práticas. Na busca de sistemas de improvisação que pudessem abranger as particularidades do trabalho coreográfico e ainda permanecerem espontâneos e co-dirigidos, eu planejei os *Tuning Scores*. Eles invocam tudo o que se conhece, combinando a disciplina da observação com a arte e a arte da memória: chaves para a arte da dança improvisada como eu a conheço.¹⁹⁷ (NELSON, 2008, s/p., trad. nossa)

Nelson opta por utilizar o termo *Edição em Tempo Real*, destacando a diferença em relação à *composição em tempo real*. Para Nelson, sempre há composição no espaço, o que fazemos, assim, a partir do movimento, e do olhar para o movimento, do ajuste de nossas lentes, é editar essa composição. A partir desse pressuposto, de que estamos o tempo todo ajustando nossas lentes e determinando nossas leituras, as formas de olhar e as escolhas que envolvem o que é visto se tornam fundamentais. O que observamos do mundo passa pelas nossas lentes multissensoriais, e os padrões de leitura marcarão o que será visto.

¹⁹⁶ “Encontro prático com Lisa Nelson”, realizado no Atelier Dudude, em Brumadinho/MG, em abril de 2014.

¹⁹⁷ “Tuning practices are a pre-technique: maps to follow with feedback systems to help one observe one’s patterns, process, strategies and appetite for becoming physicalized, i.e., awake, alert and available to dance. Also, a tool to taste ones creative body before doing formalized technical practice like ballet, tap dance, contact improvisation, flamenco, yoga, what-have-you.

Tuning Scores are an application of the practices. In looking for improvisational systems that could encompass the particularities of the choreographic craft and still remain spontaneous and co-directed, I devised the Tuning Scores. They call on everything one knows, combining the discipline of observation with the art and craft of memory: keys to the art of improvisational dance as I know it.”

Os *Tuning Scores* provocam composições espontâneas que evidenciam como sentimos e damos sentido ao movimento, expondo nossas opiniões sobre espaço, tempo, ação e desejo, e fornecendo uma estrutura para comunicação e *feedback* entre os jogadores. Os *scores* baseiam-se em habilidades genéticas e adquiridas de sobrevivência: como olhamos para as coisas, o que “precisamos saber”, o processo perceptivo de editar espontaneamente para fazer sentido a qualquer momento. Com os *scores*, brincamos com nosso desejo para compor a experiência, para tornar nossa imaginação visível, para desenvolver um sentido de conjunto e para transformar nosso movimento em dança. (NELSON, 2008, s/p., trad. nossa) ¹⁹⁸

Com um repertório de destaque para o olhar, afinei minha atenção para perceber não só como as participantes respondiam às práticas nas oficinas, mas também que leitura elas faziam do material gerado em nossos encontros, relacionando o olhar com o sentir e o dar sentido ao que nos rodeia. Com a estrutura dos encontros respeitando o momento final de conversa e livre debate sobre o que havíamos desenvolvido em cada encontro, e mesmo na relação com encontros anteriores ou projeções futuras, passei a perceber a diversidade dos olhares, ou seja, de como a partir dos olhares diversos o coletivo construía significados diferentes sobre o que fazíamos, mas, também, como uma certa retroalimentação e “contaminação” começava a operar.

Assim, as composições instantâneas, nascidas da tarefa base de realizar uma ação no espaço de atuação, impulsionou a exploração criativa por parte das colaboradoras, excluindo as cobranças e julgamentos prévios e as estimulando a utilizar suas percepções nas respostas imediatas durante as composições. Com o tempo, esse exercício, em uma perspectiva de exploração ativa, física e imediata, tornou as participantes aptas a responderem aos menores estímulos. Isso porque elas passaram a modificar o próprio olhar sobre suas respostas e sobre a prática. A partir do momento que a prática foi efetivamente reconhecida como propriedade de todas, nós estabelecíamos nossas expectativas podendo escolher os modelos que gostaríamos ou não de seguir. Assim, quanto mais praticávamos, mais nutríamos nossos repertórios, desenvolvendo competências técnicas específicas para a composição em tempo real (tal como a ação-reação) e nos sentindo mais capazes de experimentarmos modos de fazer.

Assim como percebemos diferenças em relação às estruturas dramáticas e não dramáticas, foi possível observar que havia maior liberdade quando do investimento em propostas em que a resposta deveria ser imediata, com sua execução logo após a indicação da

¹⁹⁸ “The Tuning Scores provoke spontaneous compositions that make evident how we sense and make sense of movement, exposing our opinions about space, time, action, and desire, and provide a framework for communication and feedback amongst the players. The scores draw from genetic and acquired skills of survival: how we look at things, what we “need to know,” the perceptual process of editing spontaneously in order to make meaning out of any moment. With the scores, we play with our desire to compose experience, to make our imaginations visible, to develop a sense of ensemble, and to transform our movement into dancing.”

tarefa, em relação aquelas propostas em que as participantes pensavam e elaboravam mentalmente as ações a serem realizadas. Isso tanto em relação às composições quanto aos exercícios e práticas iniciais de abordagens do movimento.

Se nos primeiros encontros compartilhávamos receios sobre como desenvolver as práticas de Contato Improvisação com uma participante que usava cadeira de rodas, muitas vezes com medo de “esmagar” a participante ou mesmo “estragar” a cadeira, aos poucos fomos compreendendo, pela prática, que assim como o encontro de duas estruturas desconhecidas, o exercício e a escuta atenta revelariam as informações necessárias. Deveríamos estar atentas ao ambiente, a tudo que ele nos informava ao ser habitado por esse grupo de pessoas, deixando de lado as concepções prévias, nossas projeções sobre os movimentos a serem realizados, e aproveitando o momento presente.

Assim, depois de alguns encontros, começaram a aumentar os momentos em que as participantes exploravam o compartilhamento de peso na cadeira, sentando no colo da participante, subindo nos pneus da cadeira, ajustando nossos modos de ler “fragilidade” em tudo que envolvesse pessoa com deficiência. A participante, por sua vez, estava atenta aos receios das demais para indicar, sempre que julgava necessário “pode largar o peso”, “não precisa ter medo de me machucar”. Ajustamos nossas lentes para explorar a relação entre os corpos em suas potencialidades, muitas vezes lutando contra alguns padrões de resposta que nos mobilizavam a pensar “vou machucar”, “ela é fraca”, “melhor não fazer”.

Nesse sentido, avalio como de grande importância os momentos de exploração de dança improvisada, a partir do Contato Improvisação, que levaram as participantes a um reconhecimento em duo de estruturas – reconhecendo e sendo reconhecida em uma abordagem de resposta-resposta, em oposição a tradicional pergunta-resposta – estimulando outros modos de mover, outras respostas de movimento e a atenção ao ambiente.

O Contato Improvisação, com exercícios de suportes, compartilhamento de peso, desorientação (atenção às rodas da cadeira, você dança com elas também!), e, especialmente, com a compreensão de que não existem só fragilidades na pessoa com deficiência e há fragilidades em quem não tem deficiência, nos levou a uma ampliação das leituras sobre o tema e um questionamento constante sobre a construção social da deficiência.

Na abordagem de resposta-resposta, proporcionada pelo Contato Improvisação, reconheço que a prática cuidadosamente nos levou a uma aproximação empática das diferenças. Com isso, quero dizer que com as transformações dos modos de olhar, das compreensões sobre eu-outro, estávamos atentas também para que as diferenças não se anulassem. Não

pretendíamos desenvolver um coletivo homogêneo, um espaço que apagasse nossas diferenças, numa falsa ideia de “aqui somos todas iguais”. As diferenças eram parte central de nossas práticas, e nesse sentido penso que o CI colaborou para que não perdêssemos de vista essas diferenças. Ann Cooper Albright, ao tratar do que em Contato Improvisação costuma-se chamar “terceira mente” ou “unicórnio”, indica que

A princípio, pode parecer claro qual parceiro está liderando e qual está seguindo, mas eventualmente esses papéis evoluem para uma troca tão fluida e sutil que as categorias de líder e seguidor perdem suas amarras opostas. Isso não significa, no entanto, que todas as diferenças estejam colapsadas. Para mim, essa terceira mente marca um espaço intersubjetivo no qual a pessoa está consciente das sensações internas e externas, sem necessariamente categorizar esses sentimentos em papéis socialmente reconhecíveis. (ALBRIGHT, 2013, p. 242, trad. nossa) ¹⁹⁹

Reconhecer as diferenças, através da prática, não implicava assim uma exigência de as colocar em categorias pré-definidas, mas deixava espaço para que as diversidades existissem e influenciassem a dança que estava sendo desenvolvida. Nosso olhar sobre as diferenças, desse modo, passou a ser influenciado por nossa prática, mas com uma atenção contínua aos padrões que estavam sendo estabelecidos. Se sempre exercito determinados movimentos, como seria uma inversão deles? Se o contato não move meu centro na cadeira de rodas, como gentilmente troco o ponto de apoio? Se sempre peço desculpas quando meu movimento parece sair “estranho”, como mudo a lente sobre o que me leva a comentar? Essas eram perguntas que eu colocava primeiro para mim mesma, e, sempre que fosse necessário, para o coletivo.

O reconhecimento dos padrões de movimento, dos modos de leitura, e suas transformações, foram ainda estimulados pelos exercícios de CI que destacavam as posições ativo/passivo. Nessas práticas, como por exemplo Território/Explorador²⁰⁰, em que há momentos em que um praticante está completamente na posição passiva, enquanto outro está na posição ativa, exercitávamos um modo diferenciado de agência, que dependia da confiança no outro, mas, também, no desejo pela experiência de se sentir conduzido por outro sem que isso significasse dependência, fraqueza ou perda de qualquer ordem. Observar como

¹⁹⁹ “At first it may seem clear which partner is leading and which one is following, but eventually those roles evolve into such a fluid and subtle exchange that the categories of leader and follower lose their oppositional moorings. This does not mean, however, that all difference is collapsed. For me, this third mind marks an intersubjective space in which one is aware of sensations both internal and external without necessarily categorizing those feelings into socially recognizable roles.”

²⁰⁰ Território/Explorador: em duplas, um ator está deitado/sentado relaxado, na posição passiva, sendo o território, enquanto o outro da dupla explora encaixes, apoios no corpo deste primeiro, sendo o explorador na posição ativa. Aos poucos, a partir de indicações, o território vai se movimentando, oferecendo novas superfícies e encaixes a serem explorados, até o momento que esta movimentação é mais fluida e o território vai sendo mais ativo. Em determinado momento, há uma dança em que não é possível distinguir quem é território e quem é explorador, já que ambos exploram e são explorados.

respondemos quando somos conduzidos por outro, no difícil exercício de não tentar conduzir o movimento, amplia nossas percepções sobre nossa própria estrutura corporal, além de ampliar nossas noções comuns de capacidade e habilidade. O jogo com os polos ativo e passivo nos colocava frente a limites a respeito de conduzir/ser conduzido, de controle ou subordinação, movimentando sensações e significados a partir de uma prática corporal. Conforme destaca Albright (2013, p. 244, trad. nossa):

Normalmente, em nossa cultura, essas várias posições de ativo e passivo são patologizadas em dinâmicas de poder, onde a figura passiva é vista como não tendo controle, seja infantil ou preguiçosa, tornando-a objeto de piedade. Mas a minha experiência e a de muitos dos meus alunos é que a experiência de ser totalmente passivo, ao invés de se sentir impotente, na verdade abre uma grande quantidade de sentimentos que podem criar seus próprios prazeres e senso de agência. Experimentar os dois extremos dessas posições pode ser verdadeiramente revelador.²⁰¹

Nesse sentido, eu buscava que toda resposta fosse tratada de modo acolhedor, estando atenta para receber e dialogar sobre os estranhamentos, os medos, os desconfortos. O toque no corpo do outro pode ser invasivo para quem é tocado, mas também pode gerar incompreensões em quem está propondo o movimento, tocando ou conduzindo alguma parte do corpo da colega pela primeira vez. Assim, a atenção aos padrões também dizia respeito a não limitar as respostas a um certo e errado, mas em reconhecermos como respondíamos aos estímulos, sem um julgamento sobre as sensações pelas quais erámos atravessadas. Se fosse necessário realizar uma pausa durante o exercício, para que a dupla conversasse sobre alguma dúvida, era algo possível, assim como retomar algum assunto ao final do encontro, durante a avaliação. Assumir os desconfortos, as faltas de entendimento e mesmo os preconceitos foram fatores igualmente importantes. Somos seres diversos, e foi preciso aprender que responder de modos diversos não constituía um problema.

Se as abordagens iniciais, com os exercícios a partir de Feldenkrais, auxiliavam as participantes a desenvolver o conhecimento e a confiança em seus próprios corpos, as práticas de Contato Improvisação reforçavam esse conhecimento e as levavam a explorar outros níveis de confiança: aquela relativa ao outro com quem se desenvolve a prática. Não se trata apenas da confiança do corpo, e, da confiança no outro, desenvolvida pela pessoa com deficiência, mas de todas as participantes do processo. Ao estar em relação direta, de contato físico, com uma

²⁰¹ “Normally in our culture, these various positions of active and passive are pathologized into power dynamics, where the passive figure is seen as not having control, as being either infantile or lazy, rendering them an object of pity. But my experience and that of many of my students is that the experience of being totally passive, rather than feeling powerless, actually opens up a great deal of feeling that can create its own pleasures and sense of agency. Experiencing both extreme ends of these positions can be truly revelatory.”

estrutura corporal diferente, as participantes eram levadas a uma mobilização de seus padrões de movimento, de suas respostas e dos próprios entendimentos sobre as possibilidades de seus corpos. Observar o desenvolvimento da confiança das participantes em relação a seus corpos, me levou a reconhecer a desconfiança expressa tanto pela hesitação na realização de movimentos – impedindo a colega de deslocar seu centro de equilíbrio em exercícios de suporte e compartilhamento de peso – quanto pelas falas que eram verbalizadas quase imperceptivelmente ou ainda pelas expressões faciais de negação.

Com a abertura para encontrarmos os modos próprios do grupo de responder às propostas, aos poucos as participantes eram levadas a explorar possibilidades começando pelos movimentos mais simples e menos arriscados, para que fossem passo a passo reconhecendo como lidar com o desconhecido, desenvolvendo as habilidades necessárias e a confiança nas parceiras.

A manipulação e mobilização de corpos de estruturas diferentes, em contato, implicava uma contínua revisão dos entendimentos sobre o corpo que se coloca em movimento em espaços artísticos, na oscilação entre a materialidade e sua significação. Neste ponto reconheço uma contribuição das práticas em grupos híbridos para o processo formativo-criativo não só da pessoa com deficiência, mas para a pessoa sem deficiência. Abre-se espaço para um processo que focaliza nos modos, meios e etapas de desenvolvimento de habilidades e conhecimentos, e não apenas do domínio técnico que leva ao espetáculo. Ou seja, um espaço que destaca o “olhar” para o processo, aproximando as técnicas e propostas à vivência de cada participante. Trata-se de uma ampliação da compreensão das estéticas da cena – através dos significados atribuídos aos corpos, e como é possível mobilizá-los – mas, mais do que isso, do próprio lugar do corpo, das singularidades, das necessidades individuais e do respeito às possibilidades e limites de cada pessoa nos processos criativos. Alia-se a isso a proposta de um conhecimento que é desenvolvido de modo compartilhado, estimulado pelas descobertas das parceiras em sala de ensaio. A proximidade no desenvolvimento das propostas e a atenção ao olhar promoveu que as participantes pudessem reconhecer seus próprios corpos sem a lente da “naturalidade”, ampliando suas noções sobre limites e falhas, e podendo, assim, reconhecer as complicadas implicações da busca da perfeição e do máximo rendimento do corpo para a cena.

2.8 A geografia do espaço: acessibilidade arquitetônica

O preparo em relação ao espaço foi um elemento que causou preocupação para mim no início das oficinas. Em relação à questão arquitetônica, a acessibilidade no prédio onde ocorreram as práticas não era a ideal. Apesar de haver uma rampa de acesso, na estrutura atual do Centro de Artes e Letras da UFSM não há conexão entre a calçada e a rampa, sendo que os pedestres caminham pela rua de paralelepípedos, base que pode ser problemática para pessoas que fazem uso de cadeiras de rodas. Esse mesmo ponto impede o acesso de pessoas com deficiência visual, pois além da ausência do piso tátil, os pedestres disputam o espaço com os veículos, sem sinalização adequada.

Essa questão estimulou minha decisão de no segundo momento de práticas oferecer a oficina apenas para pessoas com deficiência física, excluindo a deficiência sensorial. Apesar de haver apenas uma sala onde poderíamos realizar as atividades (a única no primeiro andar do prédio que não tem elevadores), ao menos o acesso estava garantido, algo que eu não poderia oferecer às pessoas com deficiência visual. Hoje percebo que esse ponto é fundamental no planejamento do facilitador que vai oferecer as práticas, pois, ainda que seja um aspecto básico, ele sinaliza a possibilidade de que os interessados possam acessar os ambientes com autonomia. Na questão arquitetônica, é importante verificar as medidas das portas (de modo que as cadeiras de rodas passem sem problemas, especialmente em prédios antigos), observar se há degraus entre corredor e a sala de práticas (às vezes existem pequenos desníveis que já comprometem a circulação), verificar as condições dos banheiros específicos (com atenção para as necessidades do público das práticas, pois pessoas que usam cadeiras de rodas não necessariamente têm a mesma mobilidade, o que pode significar a necessidade de elementos específicos) e dos bebedouros. Temos que lembrar que a pessoa vai acessar o espaço para a prática de teatro, mas deve poder utilizar os demais espaços.

Na sala onde as práticas serão desenvolvidas, é importante manter cadeiras em local acessível para que os usuários de cadeiras de rodas possam deixar seus pertences (muitas vezes os alunos de teatro deixam seus pertences no chão, mas essa não é uma possibilidade acessível a quem usa cadeira de rodas). As cadeiras ou mesas também são necessárias para os exercícios em que são disponibilizados objetos que serão manipulados ou escolhidos pelos participantes (dependendo da mobilidade, objetos no chão não conseguem ser acessados pela pessoa na cadeira de rodas). Qualquer material que vá ser utilizado pelos participantes, tem de ser organizado em espaço acessível. Ainda que o participante possa informar que não se importa de que alguém alcance algum material para ele, me parece importante que o acesso seja equalizado, afinal, está em foco que a prática seja acessível de todo, em não em partes.

Também é importante que se verifiquem as condições das passagens adaptadas (rampas, portas de acesso do prédio), pois muitas vezes elas existem por determinações de normas reguladoras, mas não são efetivamente disponibilizadas, caso dos prédios que costumam deixar a porta trancada ou fechada (a pessoa na cadeira de rodas consegue abrir a porta sem auxílio?), ou ainda, casos mais complicados, em que as obras são construídas fora dos padrões, acarretando um uso inseguro, ou mesmo a impossibilidade de uso (é o caso de rampas em muitas escolas públicas da cidade de Santa Maria, rampas que não podem ser utilizadas pois são muito íngremes, colocando em risco o usuário). Dependendo do público, de sua mobilidade, também é necessário verificar a presença correta de corrimões nas rampas, que servem de apoio ao movimento.

Não tenho conhecimentos específicos em arquitetura acessível, assim, as informações que compartilho neste último tópico servem apenas para despertar a atenção de quem tem interesse em ampliar o acesso a suas práticas e, talvez como eu, se preocupe inicialmente com metodologias e aspectos comunicacionais, se deparando com as questões arquitetônicas apenas no momento da chegada dos participantes. Considero que essa foi uma falha inicial em meu projeto, por isso escolho tratar desse princípio, ainda que ele possa estar aqui mais esboçado do que apresentado em uma análise aprofundada. Acontece que cada público específico vai gerar necessidades específicas, assim, ter uma noção geral pode fazer com que cada pessoa observe as condições de seus prédios e salas de aula/ensaio, e possa tirar suas conclusões prévias sobre acessibilidade.

Para saber mais sobre o assunto, o livro *Access for Disabled People to Arts Premises – The Journey Sequence* apresenta as soluções que foram incorporadas em vários edifícios - instalações de arte, galerias, museus, bibliotecas e edifícios históricos – de modo a torná-los acessíveis. Com muitas fotografias, esquemas e listas de necessidades, o livro apresenta soluções de design e mostra algumas condições no sentido de manter a integridade de edifícios históricos e patrimoniais, respeitando a ampliação do acesso (NOBLE; LORD, 2003). O livro destaca a ampla gama de requisitos para pessoas com deficiências que, pelas suas diversidades, engloba diversos fatores que impactam na questão arquitetônica (por exemplo, para os surdos as luzes são aspectos de comunicação, indicando sinais que para os ouvintes são apresentados através de sons, mas elas precisam ser estruturadas dentro da perspectiva da arquitetura dos espaços). Tive contato com esse material apenas quando visitei a biblioteca da Université Laval, durante o período em que estive no Quebec para entrevistar o Bureau de l'APA. Nesse período, a etapa das Oficinas que seria analisada na tese já estava concluída. No entanto, na sequência

das minhas atividades, os pontos relativos à acessibilidade arquitetônica passaram a receber maior atenção.

Conforme abordado no primeiro capítulo, o modelo social da deficiência destaca que o impedimento está no ambiente, é o ambiente não acessível que impossibilita que algumas pessoas façam algumas coisas. Nesse sentido, no prédio onde desenvolvemos nossa oficina, é a presença unicamente de escadas para acessar os andares que incapacita que uma das participantes possa acessar minha sala, localizada no terceiro andar. Porém, nosso olhar, acostumado a responder aos padrões dos ambientes sem muito questionamento, não identifica facilmente as falhas. É necessário um exercício diário de observação, um olhar crítico, e um desejo de promover pequenas mudanças para questionar continuamente por que algumas pessoas têm acesso a determinados locais e artefatos culturais, enquanto outras não têm.

“Não saber o que é alguma coisa torna inviável que se acredite que se possa fazer parte dela”. A fala de uma das participantes da oficina descreve para mim a questão do acesso, que é mais visível no aspecto arquitetônico, mas que, como foi possível observar no decorrer desse trabalho, vai muito além.

Capítulo 03

3.0 TRANSGREDINDO OS PADRÕES DO CONVIVER: As relações entre os indivíduos indicando à acessibilidade

Toda organização em grupos implica relações entre as pessoas. As relações serão influenciadas pela cultura, mas também pelas posições e papéis sociais ocupados pelas pessoas. As relações sociais, assim, são mediadas pelos capitais simbólicos, conceito estabelecido pelo sociólogo Pierre Bourdieu (1989) para indicar aspectos que permitem o reconhecimento dos agentes no espaço social a partir dos recursos que os mesmos possuem. Os recursos fazem referência ao capital econômico, capital cultural e capital social. Enquanto que o capital econômico refere-se ao aspecto financeiro (rendas, propriedades, bens de consumo), o capital cultural faz referência aos saberes, habilidades e conhecimentos adquiridos (comprovados através de diplomas, da posse e acesso a objetos culturais, hábitos culturais advindos de repertório familiar) e o capital social diz respeito às relações sociais e os recursos a que se tem acesso através dos pertencimentos a determinados grupos e suas redes de relações.

Os conceitos de capital, segundo Bourdieu, devem ser compreendidos na sua relação com *habitus* e *campo*, outros dois conceitos centrais para o pesquisador francês. Campo diz respeito a um determinado espaço social, que tem certa autonomia e regras próprias, estruturado a partir de jogos de poder. *Habitus* faz referência à estrutura na qual a pessoa está inserida e os esquemas de ação dela incorporados, e tem relação com o campo e com os capitais. O *habitus* diz respeito ao modo de agir, de pensar e de se relacionar do sujeito, sendo um modo já incorporado e, assim, inconsciente. Ou seja, não depende de uma decisão, pois já está adquirido a partir das experiências sociais, mas mantém espaços de improvisação e criação.

Coletivos geralmente têm suas relações organizadas/balizadas por meio de estruturas hierárquicas. Assim, no campo das artes cênicas, tradicionalmente vemos relações hierárquicas bastante específicas em grupos artísticos e instituições de ensino de teatro. Seja na relação professor-estudante, seja na relação encenador-ator, a organização hierárquica está presente. Os professores detêm mais saber, comprovado pelos seus diplomas e habilidades adquiridas (capital cultural), e dado a ver através das relações e dos recursos a que têm acesso a partir de sua posição dentro da instituição de ensino (capital social), já os estudantes, por oposição, sabem menos. Saber mais implica maior concentração de capital, traduzida em maior concentração de poder simbólico.

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isto significa que o poder simbólico não reside nos “sistemas simbólicos” em forma de uma “illocutionary force” mas que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos [...] O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras. (BOURDIEU, 1989, p. 14/5, grifos do autor)

Se na instituição de ensino o professor é o modelo, no grupo o coordenador ou líder ocupará tal posição de destaque. Ainda, na relação entre pessoas com e sem deficiência, as construções sociais estão implicadas em um modo bastante visível através do corpo – fazendo referências aos modelos e padrões corporais que apresentamos no primeiro capítulo – primeira carta de apresentação que traz implícita uma série de informações acerca dos capitais da pessoa. Tais informações estarão implicadas nas ideias preconceituosas vinculadas à deficiência, mas, também, a um déficit de capital cultural advindo da falha no acesso a espaços sociais e, por consequência, formativos – em uma estrutura “bola de neve”: a dificuldade de livre circulação e acesso aos serviços básicos (questões arquitetônicas, atitudinais, comunicacionais), dificuldade de acesso e aproveitamento na instituição escolar e, ainda, a própria dificuldade em relação a acessibilidade a práticas cênicas que nos dá pistas sobre o acesso a outros espaços artísticos como museus, cinemas, etc.

Com essas várias questões relativas aos capitais e, desse modo, a como nos situamos nas estruturas sociais, um coletivo artístico, como pequeno núcleo que espelha a sociedade, também estará imerso nessa rede que lida com recursos, saberes e poderes.

Há uma tensão que se coloca quando tratamos de um grupo híbrido, especialmente se ele for coordenado ou liderado por uma pessoa sem deficiência. Esse quadro vai ser o mais tradicional, tendo em vista o que viemos discutindo sobre a dificuldade de acesso das pessoas com deficiência à formação e inserção no campo das artes. Ainda que nosso estudo tenha destacado um grupo que é liderado por uma pessoa com deficiência, essa não é a ordem geral.

[...] realidade vivenciada por corpos considerados *falhos* cotidianamente, ou seja, corpos que se sentem ora inseridos, ora excluídos, a depender das conveniências sociais em que se localizam. No território artístico, essa realidade também não poderia ser diferente, uma vez que, em definitivo, estes indivíduos artistas, cidadãos, criadores não estão incluídos nos setores fundamentais da produção cultural do país (instituições, grupos, mídia, produtores, gestores e mediadores da cena cultural). Esses artistas, em sua maioria, diluem-se em projetos pontuais e, muitas vezes, assumem apenas a função *faber* do processo artístico como atores e dançarinos, restando-lhes

poucas alternativas onde possam atuar como diretores ou mesmo produtores/gestores da cena no país. (TEIXEIRA, 2018, p. 07, grifos da autora)

Quando falamos de estrutura hierárquica estamos nos referindo a organizações de relações entre as pessoas agenciadas a partir de seus conhecimentos, de seus saberes em determinado campo. Para Bourdieu, o campo é um espaço social de forças e de luta, local de conflitos, de disputas em que teremos dominantes e dominados jogando um jogo de regras em que o valor está dado por seus capitais econômicos, culturais e sociais. Um espaço estruturado de posições, no qual há dominantes e dominados que lutam pela obtenção e manutenção de poderes. Sendo autônomo, o campo tem seus valores e suas regras específicas. As lutas no espaço do campo, ou seja, toda a movimentação no campo, envolvem capitais.

O teatro está situado no campo artístico, seria possível, assim, entender as práticas aqui analisadas como nichos desse campo. Os coletivos se situariam enquanto nichos no campo, com suas diferenças e aproximações, assim como a oficina desenvolvida. Nesses nichos, as relações sociais se revelam a partir dos modos de operar, dos comportamentos e posturas assumidas pelos coletivos. Em um estudo que busca observar princípios norteadores para práticas cênicas acessíveis, me parece importante lançar um olhar para as relações estabelecidas entre os sujeitos no processo de criação.

3.1 Em busca da dissolução das hierarquias: a figura de liderança

A partir dos modos de operar dos coletivos nos processos de criação, torna-se possível perceber a abertura e diálogo entre artistas como um elemento importante da trajetória dos coletivos. Enquanto o Bureau de l'APA propõe o trânsito de artistas que se reúnem por afinidade para a realização de determinados projetos de criação, observamos que a Cia Gira Dança, apesar de manter um grupo contínuo, também propõe o trânsito de facilitadores que promovem e provocam os artistas a criações a partir do encontro com práticas e técnicas por eles propostas. Nas análises de materiais – entrevistas, matérias de jornais, materiais de divulgação – é possível observar que em ambos os grupos a figura de liderança é destacada no coletivo. Na Cia Gira Dança, Anderson Leão é identificado então enquanto figura-líder do grupo. Sobre a importância da figura de liderança, Alexandre Américo destaca que

a figura do diretor geral, do diretor artístico, o Anderson, é uma figura-chave porque ele intermedia muitas questões, principalmente antes que elas cheguem às práticas, à sala de práticas e tudo mais. Ele é uma figura que lidera, que dá forma, que conduz nossos posicionamentos. Só que ele não está sozinho. Temos nós, que somos os bailarinos, que têm uma voz muito importante. (AMÉRICO, 2016, entrevista pessoal)

Assim, na Cia Gira Dança, Anderson Leão é identificado na liderança resolvendo questões para além das práticas em sala de ensaio. Já no Bureau de l'APA a liderança parece estar dividida entre os idealizadores do coletivo, Laurence Brunelle-Côté e Simon Drouin. Contudo, ambos os coletivos promovem a dissolução desta liderança a partir de seus modos de operar nos processos criativos quando da abertura a que outros artistas provoquem, promovam e impulsionem as criações. Ao ser questionada sobre o trabalho do Bureau de l'APA ser um trabalho colaborativo, Laurence Brunelle-Côté afirma: “Sim todo mundo é criador... o Bureau tem mais o papel de coordenar e lançar os pontos de partida para a criação... os iniciadores de um projeto têm a última palavra mas todos os artistas são autônomos e participam da criação” (BRUNELLE-CÔTÉ, 2017, entrevista pessoal).

Simon Drouin complementa que:

todos estão participando à sua maneira. Alguns se encarregam de escrever ou improvisar seus discursos. Alguns apoiam a espacialização da sua performance. Alguns pedem para mudar a forma geral para incluir uma ideia. Alguns têm abordagens mais próximas do teatro e outros mais próximas da performance. Alguns estão cientes no início de certas questões relacionadas ao projeto geral de criação, outros estão muito mais focados em suas intervenções e descobrem o projeto mais no final. É colaborativo, mas a colaboração varia muito de acordo com os projetos e de acordo com a relação e o acordo com o colaborador. (DROUIN, 2017, entrevista pessoal)

A dissolução da liderança parece estar presente em modos diversos também na Cia Gira Dança. Isso porque ela ocorre entre os integrantes do grupo e, também, com colaboradores externos, que participam de processos específicos. Tratando de determinada criação, em curso no segundo semestre de 2016, Alexandre Américo destaca, por exemplo, que naquele momento ele estava ocupando uma função de liderança nas

práticas de criação, de treino e de pensamento que a gente está gerando. E isso reverbera no Anderson, e o Anderson conversa com o pessoal da direção, com o Celso né, com o Beto, e isso é exposto. Essa forma de projeto e tudo mais. E aí eu acho que existem essas figuras assim, essas figuras-chave, eu particularmente que tô conduzindo todas as vivências necessito do aval do Anderson então nós sempre escolhemos juntos, eu e ele. Então às vezes existe um certo descentramento do Anderson, às vezes se foca no Anderson, às vezes um pouco em mim, eu acho que é isso. Acho que essas duas figuras: Anderson Leão e Alexandre Américo, no que tange a essa questão das práticas, somos nós. Que a outra galera [os demais integrantes do grupo] tá, eles estão trabalhando em outras funções, mas assim, todo mundo, é o que você fala é uma liderança apenas, eu não gosto nem de entender assim como liderança... não sei se é liderança. Porque fica transitando entende, depende da questão, às vezes é uma questão da prática e do treino e eu tenho total autonomia para escolher o treino que vou dar pra eles, eu tenho total mesmo. Então nesse momento eu sou o líder, eu lidero isso, eu conduzo isso. Às vezes pra conversar, pra vender um projeto, às vezes é o Beto quem tem essa liderança, o Roberto Moraes. Às vezes é a Cecília quem tem a liderança, que é do financeiro, Diretora Financeira. Às vezes é o Celso que vai entender as relações de produção, e o Anderson meio que entende de

várias partes ao mesmo tempo e ele consolida a figura do Gira Dança sobretudo para expor isso pro mundo, pra dar palestras, pra entrevistas, pra tentar articular o que ele puder. Então a gente tem essas lideranças móveis. (AMÉRICO, 2016, entrevista pessoal)

A fala de Américo destaca ainda a importância, enquanto figuras que em alguns momentos ocupam a liderança, não só das funções que atuam no espaço de criação, mas das que pertencem às esferas da produção dando suporte às criações. A ideia de lideranças móveis também está presente nas criações em que há a participação de colaboradores externos. O convite a artistas externos é recorrente nas criações da Cia Gira Dança, e nesses momentos a escolha dos direcionamentos da criação, bem como da temática, normalmente ficam sob responsabilidade do artista convidado, porém sempre em estrita relação com os interesses do grupo. Além disso, a questão da afinidade, apontada pelo Bureau de l'APA, também pauta a escolha dos colaboradores na Gira Dança.

Só que nunca é algo [o direcionamento da criação, a escolha do tema] que seja apartado da realidade dos bailarinos. Então, veja bem, nós convidamos o artista, e esse artista tem umas questões que obviamente são questões que também nos interessam. Então, já tem quase, tem muita chance de que a gente vá conseguir fazer um trabalho em que nós vamos nos colocar e criar certa empatia que é necessária à nossa criação. A gente não vai colocar qualquer pessoa que, sei lá, uma pessoa do Ballet Clássico puramente e, isso não existe porque não tem como dialogar. A gente vai colocar pessoas que estão trabalhando com temáticas que nos interessam. As temáticas variam, não trabalhamos com essa coisa de ficar falando sobre nossas deficiências e tudo mais ou, não, a falta delas, mas as temáticas variam, depende dos artistas convidados na maioria das vezes. No último trabalho, "Dança que ninguém quer ver", coreografado por mim em colaboração com todos [...] já tinham o título inclusive e tal, mas eu tive a liberdade de pensar as técnicas, ou o modo, a poesia, o modo como a coisa ia ser conduzida. Então mesmo tendo um tema, eu pude escolher o caminho desse tema. O caminho, eu pude escolher a forma dele, então, de ser festivo a ser resistente [...]. Mas, basicamente é isso, vem sempre mais dos artistas convidados, mas esses artistas convidados não são quaisquer artistas, isso é importante de você entender. Eles já têm uma certa, uma certa, um certo laço, um certo elo ali, passível de diálogo. (AMÉRICO, 2016, entrevista pessoal)

Observo, desta forma, que apesar de haver a figura de liderança estabelecida, figura responsável pela manutenção geral dos coletivos, no processo criativo esta não é rígida e fixa, mas moldada de acordo com a trajetória das criações. Este modo de ser e estar no processo criativo da figura-líder dos dois coletivos parece acompanhar os modos de operar com os procedimentos criativos que de certa forma negam a rigidez e a linearidade. Ainda, tais modos operativos apresentam características presentes nos processos criativos contemporâneos, nos quais se identifica uma horizontalidade de hierarquias e mesmo hierarquias que flutuam, concentrando-se ora em uma figura ou função – coreógrafo, diretor ou facilitador, por exemplo – ora em outra. Na Gira Dança, por exemplo, no processo criativo a liderança se concentra na

função facilitador/coreógrafo sem que haja a manutenção de apenas uma figura (pessoa) nessa função.

Nas oficinas Teatro flexível, eu ocupava a função de liderança no que diz respeito a ser coordenadora do projeto e professora da instituição que abrigava a oficina. Além disso, eu era a facilitadora das práticas, ponto que merece maior atenção na perspectiva da figura líder.

3.1.1 Hierarquia flutuante, hierarquia horizontal, hierarquia equalizada: buscando reconhecer as relações de poder no nicho estabelecido na oficina

A competência para o trabalho no coletivo é uma perspectiva ética, que envolve exercício e avaliação constante. Para mim, um fator importante ao trabalhar com o grupo híbrido, se centrava na presença das participantes enquanto agentes do processo. Uma grande preocupação sempre foi como escolher práticas e mobilizar o processo criativo no sentido da participação ativa das participantes. Com base no meu repertório enquanto artista e facilitadora de processos, além de professora, a autonomia das participantes, característica que as promovia a agentes efetivos, parecia estar ligada a uma flexibilização das hierarquias entre as funções presentes no processo criativo. Flexibilizar as hierarquias exigia uma revisão sobre os repertórios e responsabilidades de cada participante, de modo que o coletivo autorizasse a todos seus membros em um espaço de posicionamento mais igualitário.

Segundo o dicionário, hierarquia significa “Distribuição organizada dos poderes com subordinação sucessiva de uns aos outros. [...] Categoria atribuída às pessoas ou às coisas, classificadas de acordo com a ordem de importância, crescente ou decrescente” (MICHAELIS, 2019). Temos então a subordinação e a ordem de importância como fatores determinantes na organização da estrutura hierárquica.

O campo das artes cênicas concentra tanto práticas e técnicas rigidamente estruturadas em hierarquias fixas – como por exemplo em técnicas clássicas ou técnicas de treinamento corporal com a presença de um mestre e discípulos – assim como outras mais abertas em relação à forma e modelos – tais como o já citado CI. Ao tratar do ensino de Ballet, a artista e professora Sílvia Wolff destaca que:

Hoje, detecto uma impessoalidade muito grande na forma como os indivíduos se relacionam com aquele que detém o conhecimento e por ele são tratados. A relação mestre/aluno que se estabelece no ensino do ballet é permeada por uma extrema hierarquização que torna o professor, muitas vezes, intocável e inquestionável. Além disso, parece-me inadequada a ideia intrínseca ao ensino da técnica clássica que dogmatiza que uma forma de dançar possa ser utilizada de maneira única por diversos indivíduos independentemente de sua história e personalidade, tipo físico, vontades, desejos e posicionamentos. (WOLFF, 2010, p. 72)

Na sequência de seu estudo, Wolff problematiza a possibilidade de modificação dessa estrutura que baliza as práticas de ensino aprendizagem, mesmo nas técnicas mais codificadas de movimento. Wolff responde, de certa forma, ao questionamento de Paxton em relação à possibilidade de flexibilização em técnicas mais rígidas, apresentada no tópico 2.1.1.

Observo, porém, que esta abordagem da técnica pode ser diferenciada, isto é, depende de como é compreendida, do conhecimento de conceitos e princípios que a constituem e do respeito ao indivíduo. Nesta abordagem diferenciada, passa a ser levada em consideração também a proposta de trabalho a ser desenvolvida por parte de quem a utiliza e ensina. (WOLFF, 2010, p. 73)

Tradicionalmente, o professor ou encenador, assumindo sua função, na escala de hierarquias posiciona-se no topo, visto que irá liderar o restante do grupo e o líder é quem detém maior poder. Porém, eu buscava, como coloca Wolff, uma abordagem diferenciada, acreditando que era possível modificar a rigidez e concentração de poder em relação à liderança no processo. Enquanto líder, não acredito que eu deveria deter maior poder, porém, ainda enquanto líder, é certo que eu detivesse maiores informações em relação ao processo. Simbolicamente, dessa forma, está dado que minha posição informava sobre certo poder. Assim, um desafio estava em compartilhar as informações do processo com o grupo, além de mobilizar forças no sentido de, mesmo havendo um desequilíbrio de informações e posições, que elas não cristalizassem uma posição hierárquica. Que eu concentrasse certo poder, por conta de um capital específico – ser professora, estar propondo as práticas, coordenar o projeto, ter mais tempo de prática nas artes cênicas, ter mais idade etc – não precisaria necessariamente significar que eu fosse operar a partir da centralização desse poder.

Um segundo desafio estava na natureza do grupo híbrido: pessoas com e sem deficiência compartilhando o mesmo espaço, mas também pessoas com e sem repertório anterior no campo do teatro, e mais, com e sem interesse na profissionalização na área. Se anteriormente refletimos sobre representação e interpretação social da deficiência, é preciso reconhecer a interpretação sobre o fator do conhecimento prévio e a perspectiva do profissional da área, que seja, alguém que tem domínio de um certo campo. Observamos, assim, certas posições sociais que simbolicamente afastavam as pessoas que compartilhavam o processo, assim como um certo capital social e cultural, revertido em capital simbólico (BOURDIEU, 1989) quando reconhecido pelas demais participantes – concentrado no grupo das participantes “profissionais”. Nesse sentido, acredito que alguns fatores foram determinantes para a mobilização das hierarquias.

A proposta de hierarquias equalizadas em um processo criativo demanda que todos os participantes estejam engajados. Essa proposta vai além de uma decisão do líder em compartilhar de seu espaço de decisão, pois depende de que cada um dos colaboradores assuma a responsabilidade pelo processo. O desafio não se impõe apenas para quem, tradicionalmente, centralizaria o poder, mas para todas as envolvidas no processo, que precisam tomar para si o que em outros modelos é aparente responsabilidade de uma única figura.

Assim, um dos fatores se concentra nas estratégias de criação selecionadas, que promoveram algum movimento nas posições tradicionais, tanto pelas suas estruturas, como pelo modo como foram articuladas no processo. Mesmo que algumas participantes tivessem maior domínio sobre práticas cênicas, elas estavam em um polo teatral tradicional, o qual em nossas práticas passamos a nos afastar logo no começo das oficinas.

Considero relevante o aspecto relativo ao capital simbólico das participantes. Com um grupo bastante variado, em que a manutenção das diferenças enquanto características de cada colaboradora era importante e um dos objetivos das práticas, havia uma oscilação na medida para situar hierarquicamente os capitais. Observando a configuração do coletivo no último semestre de práticas, é possível afirmar que em termos de conhecimentos sobre a deficiência, e assim, de posicionamentos, a participante com deficiência detinha muito mais repertório do que as demais. Em termos de questões relacionadas a gênero, e a como o corpo pode representar o questionamento aos binários de gênero, a participante que vivenciava tal aspecto detinha, por sua vez, um repertório maior. Em termos da criação em ciclos, era eu quem detinha o repertório mais amplo. Em termos de habilidades na atuação, uma das participantes detinha maior repertório, enquanto as habilidades na direção estavam concentradas em outra participante (ainda que em termos de atuação e direção eu pudesse concentrar capital, minha posição de facilitadora implicava que por vezes eu moderasse minha participação). Por fim, uma das participantes detinha maior repertório no que diz respeito à comicidade. Ainda que seja a minha voz apontando tais repertórios neste momento, eles foram reconhecidos pelo coletivo durante as práticas, o que foi de fundamental importância na mobilização dos entendimentos sobre os domínios da prática (em relação a maior saber e consequentemente maior poder).

Ainda assim, eu, enquanto facilitadora, me destacava das demais por conhecer e escolher as estratégias de criação, por organizar a estrutura dos encontros, por ser a professora coordenadora do projeto e, por fim, por agenciar as relações entre as participantes do coletivo. Havia dessa forma uma posição de liderança estabelecida e amparada por um capital simbólico que se tornava evidente pelas características acima citadas.

De modo a dar conta de tal situação, entendo que o momento de estabelecimento de um território em comum auxiliou o coletivo a desenvolver as competências básicas necessárias, atreladas ao conhecimento das regras desse espaço que passaríamos a habitar. De posse das regras, e compreendendo o modo de funcionamento desse espaço específico, o coletivo passou a moldar os aspectos éticos do processo, que serão apresentados na sequência.

Um dos aspectos diz respeito ao reconhecimento da pluralidade em relação aos repertórios como uma potência à criação. Buscando investir nessa ampla gama de conhecimentos e interesses, sem a ideia de uma homogeneização do coletivo, forjávamos espaços para a ocorrência de permeabilidades, de entrecruzamentos. Com isso, não havia a pretensão de excluir as hierarquias que pudessem se apresentar durante o processo, mas respeitar espaços para que cada figura ou função pudesse assumir o foco das experimentações em determinados momentos.

Um exemplo, em relação à coordenação do projeto enquanto figura de liderança não precisar estar hierarquicamente situada em relação às demais, é apresentado pela participante F:

Em relação a ordenar as cenas, quando a gente fez aqueles vários papeizinhos, a gente escreveu cena por cena, a gente colocou os papéis no chão, a gente estabeleceu uma ordem, e a gente fez isso todas juntas. A gente nem sabia como fazer isso direito, nem quem era do teatro, que não tinha trabalhado com esse modo de operar então não tinha conhecimento, mas fizemos todas juntas. [...] A gente fez uma coisa sem ter conhecimento direito de como fazer, foi bem empírico. Tinha a presença da Marcia, mas mais como uma função de guiar do que de dizer qual era a ordem. (Participante F, depoimento)

Operar em horizontalidade com as hierarquias não significa que elas não existam no processo. Em determinados momentos será visível a presença de um colaborador que toma decisões e define propostas. Porém, tal estrutura não é rígida no sentido da manutenção de tal espaço de poder ocupado por um único colaborador durante todo o processo. Assim, o processo é perpassado de oscilações nas hierarquias, sendo que em determinados momentos, de acordo com a necessidade, um ou outro colaborador poderá tomar a frente operando enquanto líder. A maior diferença da oficina em relação a organizações mais tradicionais, assim, está em hierarquias que não são fixas, mas que, provisórias, se moldam de acordo com as necessidades do processo, sendo que todos os colaboradores são considerados aptos a assumir a função da liderança nos seus mais diversos modos.

Por exemplo, talvez em algum momento a liderança possa estar centralizada na atuação, assim, os colaboradores operando nessa função, ou um deles, assumirá a liderança. Em outro momento poderá ser a função da encenação, em algum a da facilitação etc. Aqui, outra

característica: que todos possam assumir lideranças não significa uma obrigação de assumir tal função em algum momento, novamente, o grupo está atento às necessidades do processo assim como às necessidades dos colaboradores. Nesse modo de desenvolver o processo criativo, a prática não é operada pela imposição (que já de início pressuporia um líder único a impor aos demais algumas tarefas), por isso a importância primordial da disponibilidade/amigabilidade, da responsabilidade compartilhada (que envolve a abertura para que as decisões sejam coletivas) e do reconhecimento dos objetivos que movem cada participante no processo, os três, aspectos éticos do processo.

A responsabilidade compartilhada é estabelecida a partir da relação dos agentes enquanto integrantes de um coletivo. A prática era algo importante para todas, e não apenas para um indivíduo. A responsabilidade, assim, se colocava como coletiva. O aspecto da responsabilidade coletiva traz também instabilidade, como foi destacado pela participante C em um depoimento, pois como não há uma liderança a cobrar, pode ocorrer um desvio no grupo quando um elemento passa a agir fora do esperado dentro da responsabilidade compartilhada, autorizando os demais integrantes a também não se colocarem de modo responsável – observo aqui a perspectiva da contaminação, que está presente nos trabalhos em coletivo. É preciso assumir que a mobilização das hierarquias implica a presença de momentos instáveis e de um menor controle. É um exercício assumir a responsabilidade sem a cobrança de um indivíduo, inclusive para as pessoas entenderem o modo de funcionamento no colaborativo, reconhecerem e moldarem a ética do processo. De certa forma, há uma aproximação da ideia de autogestão.

Outro fator decisivo para flexibilizar as hierarquias diz respeito às decisões e avaliações coletivas. Na oficina, as decisões sobre compartilhamentos, sobre quais exercícios poderiam seguir sendo explorados e quais não, sobre horários e sobre as avaliações das partituras exploratórias eram realizadas coletivamente. Além da participação de todas as integrantes, estruturávamos a conversa a partir da perspectiva de não ser necessário ter conhecimento além das práticas para opinar, todas opinavam, pois, todas participavam e sabiam sobre o que estava sendo desenvolvido. “As conversas, o fato de a gente sempre discutir tudo junto, tanto no final das atividades quanto naquelas reuniões que a gente tinha no final do semestre, eu acho que isso torna tudo mais às claras” (participante C, depoimento).

As decisões, no modo adotado pelo coletivo, estavam ligadas a uma escuta sensível. Por exemplo, quando alguém apresentava alguma ideia ou alguma demanda, ela era ouvida por todas, e passava a ser uma demanda do coletivo. As decisões estavam atreladas às constantes conversas, tanto ao final dos encontros quanto avaliações maiores ao final do semestre.

Estabelecemos assim um espaço, estruturado a partir do momento fixo de conversa final em cada encontro, garantindo a apresentação das proposições por todas. Havia assim um sistema de disposições que foi sendo consolidado e que proporcionou que as pessoas se sentissem convocadas e autorizadas a participar das decisões, sabendo que seriam ouvidas. As pessoas se sentirem confortáveis para expor suas opiniões é revelador do sentimento de pertencimento ao coletivo e da efetivação do colaborativo como modo de criação, conforme é possível observar no depoimento da participante C:

Aquela vez que eu não queria fazer, que eu não me sentia confortável [para retomar uma composição], e aí eu não fiz. E também o fato de eu me sentir confortável para dizer que eu não estava confortável, sabe, eu acho que isso é algo que é pelo fato de a gente trabalhar com o colaborativo, sem ter alguém ali dizendo o que tem que fazer ou o que não tem que fazer. E acho que isso vem muito da forma como a gente agia de conversar sobre tudo, falar sobre tudo, discutir, ouvir o que estava confortável, o que não estava confortável. (Participante C, depoimento)

Ainda que indivíduos tenham mais capital sobre certos assuntos, a perspectiva da indisciplina, tratada no segundo capítulo, também influenciou a mobilização das hierarquias. A indisciplina proporciona que a hierarquia não se coloque pelo domínio e conhecimento prévio, e, além disso, alimenta a flutuação das lideranças posto que as demandas sofrerão modificações de acordo com o que estiver em jogo em cada proposta. Parece importante refletir sobre a flutuação das hierarquias em um grupo formado por pessoas com e sem interesse na profissionalização, pois é possível romper com a ideia de que quem não tem filiação direta na área tem que se tornar um especialista para poder participar. Compreendo que o essencial é que o grupo conheça as regras. Sabendo das regras que regem o espaço e as práticas, as demais ações são realizadas a partir do repertório – tanto prévio individual como o repertório que vai sendo construído no coletivo – mobilizando as inteligências criativas das participantes, independentemente de haver ou não formação prévia no campo das artes. Destaco as inteligências criativas pois criatividade e disposição ao jogo não são domínios só do teatro, são atributos das pessoas.²⁰²

Já os objetivos definidos, reconhecidos, são de suma importância pois vão ser os guias que conduzirão os participantes pelo processo. Como cada um tem a liberdade de escolha sobre sua função, e se espera que não exista um líder único a comandar o grupo constantemente, cada um é responsável por si e pelo funcionamento do grupo como um todo. Aqui é possível observar um princípio advindo do CI: na prática de dança, cada participante é responsável pelo seu corpo,

²⁰² Howard Becker (2017, s/p.) defende que a criatividade é contextual, apontando que “Creativity occurs everywhere, all the time. You can’t go anywhere without tripping over it. To experience all the wonderful results it is supposed to produce we just need to get out of its way”.

por si, bem como responsável pelo outro. Assim, é responsável pela prática. Essa é também uma perspectiva ética do processo: compreendendo o grupo como uma estrutura que prima pela horizontalidade de hierarquias, cada participante sabe-se como parte importante para o bom andamento do processo criativo do grupo, se esforçando para manter a harmonia do coletivo (no sentido das regras e princípios definidos pelo coletivo) na sua convivência criativa.

Nesse sentido, o estabelecimento de um coletivo unido e engajado promoveu a mobilização das hierarquias e dos entendimentos sobre a figura de liderança. Essa perspectiva não foi uma constante no trabalho, e percebemos que no semestre em que houve maior número de colaboradoras envolvidas, o engajamento sofreu abalos quando, por exemplo, algumas participantes se ausentavam de encontros sem avisar previamente ou sem justificativas apresentadas ao coletivo, ou, em outros momentos, quando essas justificativas informavam sobre a escolha de a participante estar em outras atividades que não o teatro. Tais atitudes colaboraram para a autorização das participantes a se ausentarem, o que abalou o coletivo por ser atitude que anteriormente não havia sido vivenciada. Esse pode ser compreendido enquanto um momento de tensão, que levou o coletivo a refletir sobre a ausência de uma liderança rígida e sobre a manutenção do processo dadas as ações que estavam ocorrendo. Ao perceber que a qualidade do processo estava ameaçada por tais ações, o próprio coletivo encontrou a resposta ao recuperar seus princípios centrais.

Os momentos de crise são importantes para que cada indivíduo reveja suas ações no coletivo, repensando seus objetivos e os objetivos do todo, e podendo assumir novos posicionamentos ou reafirmar posicionamentos já assentados. O que observo é a possibilidade do estabelecimento de um nicho, com valores e regras que são importantes a esse coletivo e que operam também por comparação. Com as participantes ocupando outros campos, com hierarquias estruturadas e postas em operação, interessava a elas o exercício em um modo diferenciado, ainda que ele trouxesse maiores obrigações. As participantes deram valor à prática, pois passaram a desenvolver ali posturas e conhecimentos que se mostraram importantes aos seus diversos interesses.

3.1.2 O coletivo e o indivíduo: as posições assumidas

Em um coletivo, a proposta da mobilização das hierarquias pode promover que todos os artistas envolvidos tenham, no ato da criação, a possibilidade de se colocarem como criadores e propositores. Isso não significa restringir a criação de um artista pela comparação com o outro, mas equalizar as propostas de trabalho. Entende-se, assim, que cada artista necessita incorporar

os procedimentos do trabalho para então se colocar em ação (re-agir) criativamente. Também se coloca como um princípio ético, nessa configuração específica, o reconhecimento das possibilidades e limites de cada um. Nesse modo de operar não é possível que se exija a mesma resposta ou o mesmo modo de assumir a criação por todos. A mobilização de hierarquias exige, para se tornar efetiva, a mobilização das expectativas sobre o processo. Se uma pessoa determina de modo fechado o que cada um deverá alcançar ao final do processo, não há espaço para mobilizações.

A criação nunca é apenas uma questão individual, mas não deixa de ser questão do indivíduo. O contexto cultural representa o campo dentro do qual se dá o trabalho humano, abrangendo os recursos materiais, os conhecimentos, as propostas possíveis e ainda as valorações. São a um tempo os dados do trabalho e os referenciais dos dados. Com eles se defronta a criatividade de um homem. Existirá nele, desde o início, uma orientação específica do ser, uma predisposição, uma maneira sua, constitucional talvez, de inter-agir com o mundo. Não se pode perder de vista que cada pessoa constitui um ser individual, ser in-divisível em sua personalidade e na combinação única de suas potencialidades. (OSTROWER, 1977, p. 147)

O coletivo, desse modo, desenvolve a possibilidade de que cada artista, com suas diferenças, limitações e potencialidades, perceba-se apto à criação, assumindo-a como sua. Lembrando, segundo Fayga Ostrower, que o sujeito é influenciado pelo seu meio.

A individualidade de cada um, vista como valor, é parte do acervo humanista. Ressalvamos sua importância, a fim de poder abordar a questão das influências a que estará exposto o indivíduo criativo em qualquer contexto cultural e em qualquer idade biológica.

As influências culturais existem sempre. Não há por que opô-las à espontaneidade criativa, como se o fato em si, e não o tipo de influências, impedisse o agir espontâneo. Tampouco cabe identificar a espontaneidade com uma originalidade imaculada por influências e vínculos, com um comportamento sem compromissos, uma espécie de partenogênese a dar-se em cada momento da vida.

Ser espontâneo nada tem a ver com ser independente de influências. [...] para ser espontâneo, para viver de modo autêntico e interiormente coerente, o indivíduo teria que ter podido integrar-se em sua personalidade, teria que ter alcançado alguma medida de realização de suas possibilidades específicas, uma medida de conscientização. Nessa medida ele será espontâneo diante das influências. (OSTROWER, 1977, p. 147)

Segundo a autora, o homem enfrenta essas influências seletivamente (1977, p. 174). “Cada um de nós absorve aquilo que de uma maneira ou de outra, por uma razão ou outra, se torne relevante para o nosso ser” (OSTROWER, 1977, p. 148). Reconhece-se assim um repertório do sujeito, relacionado às suas vivências anteriores e que influenciará, em certa medida, suas respostas às experiências futuras.

Na espontaneidade seletiva se fundamentam os comportamentos criativos. Poder responder de maneira espontânea aos acontecimentos significa dispormos de uma real abertura, sem rigidez ou preconceitos, ante o futuro imprevisível. Espontâneos, tornamo-nos flexíveis. Conseguimos adaptar-nos às contingências, reorientar as

nossas atividades e os nossos interesses de acordo com novas necessidades contidas nas circunstâncias novas. (OSTROWER, 1977, p. 148)

O exercício da espontaneidade envolve reconhecer os aspectos culturais, entendendo cultura enquanto o que constitui o sujeito. Atravessando tudo o que nos acontece, podemos compreender a cultura enquanto uma prática de significação, um instrumento através do qual vemos, ou seja, compreendemos, capturamos o que nos passa.

No coletivo formado nas oficinas, assumimos posições identitárias provisórias, influenciadas pelas posições e funções criativas que assumíamos. De modo a manter a heterogeneidade do grupo, sem buscar que nos anulássemos em uma prática padrão – ou estética padrão – que conformasse todas em uma resposta “idêntica”, forjávamos um espaço para nos exercitarmos em outros modos de nos apresentarmos enquanto sujeitos sociais. Petra Koppers (2011, p. 149) faz referência a Goffman para indicar sobre “as formas como nos desempenhamos como papéis em contextos específicos, como gerenciamos atos de divulgação e conhecimento, como lidamos com estigma e estereótipo”. Koppers destaca as maneiras pelas quais as pessoas se apresentam aos outros, envolvendo as impressões envolvidas nesses encontros. Esse jogo com as impressões é dinâmico e interativo, envolvendo o que buscamos informar ao outro e o que a resposta dele a nossa apresentação nos informa. Para além dos papéis socialmente instituídos, as práticas exercitadas nos possibilitavam jogar em outros modelos diversos daqueles do cotidiano, nos experimentando em organizações que mobilizavam o que dávamos como certo enquanto nossos papéis sociais.

Ao tratarmos da pessoa com deficiência, é interessante lembrar os espaços ou esferas de ação social com as quais esses sujeitos acabam por travar relações por conta de suas situações. Instituições de reabilitação, de assistência, instituições médicas, entre outras, nas quais o papel social do sujeito está demarcado pela deficiência, indicando interpretações de quem seja, do que se espera de e de qual será o futuro dessa pessoa.

As construções sobre quem detém os conhecimentos, quem pergunta e quem responde, quem age e quem recebe a consequência da ação, quem é ativo e quem é passivo, quem fala e quem cala eram constantemente revisitadas pelo exercício contínuo das hierarquias flutuantes. É preciso lembrar que nossas oficinas foram desenvolvidas no espaço da academia, espaço institucionalizado que tem papéis determinados para quem ali atua. Dessa forma, enfrentávamos nossos pequenos conflitos internos sobre como responder às demandas, que posição assumir em certas situações.

Ainda que padrões de respostas se fizessem ver em alguns comentários do tipo “acho que não fiz certo”, “vocês jogam melhor do que eu na atuação”, o exercício constante fomentou

um espaço em que se colocar em situações incomuns ou desconhecidas não era negado, mas, pelo contrário, estimulado e buscado. As práticas e estratégias de criação auxiliaram o coletivo a mobilizar as respostas rígidas, formalizadas em nossos hábitos e padrões.

Os hábitos, quando protegem de esquemas familiares limitantes, tornam-se infelizmente armaduras que impedem novas experiências de vida. Na educação somática, uma vez que os hábitos sejam reconhecidos, eles serão explorados por múltiplas variações, e, aos poucos, se a pessoa se sentir em segurança para tal, novas percepções, novos comportamentos e novos pensamentos poderão ser integrados ao cotidiano do indivíduo, o que de maneira inevitável alimentará o trabalho de criação do artista. (FORTIN, 2011, p. 33)

As explorações, sempre em contato entre as integrantes do grupo, provocavam retroalimentações, destacando que a relação com o outro, seja na prática ou na observação, pode nos levar a ampliar nosso campo de percepção, promovendo a emergência de outras respostas às situações.

A mobilização das hierarquias pode indicar a um processo efetivamente acessível, uma vez que pressupõe que o central não é somente colocar as pessoas em espaços de interação, mas promover o exercício da agência, fundamental para o exercício da criação. As reverberações no contexto cotidiano das participantes chegavam ao coletivo através dos relatos e avaliações ao final dos encontros, destacando o estímulo a se colocarem, a confiança em exporem suas opiniões, defenderem seus posicionamentos e questionarem o que quer que fosse.

Enquanto facilitadora, não posso ser ingênua ao ponto de dizer que tudo foi desenvolvido sem atritos e conflitos. A revisão contínua dos modos de operar exigia uma atenção constante às minhas respostas, aos desejos de controle, aos impulsos de tomar a palavra, de ter a decisão final. Compartilhar o espaço de tomada de decisões é bastante confortável a medida em que se dividem as responsabilidades e os rumos do projeto passam a ser do domínio de todas as envolvidas. No entanto, via de mão dupla, abrir as decisões e rumos do projeto ao coletivo implica alargar as expectativas, ampliar o espaço do desconhecido, agenciar incertezas. Paradoxalmente, as responsabilidades se ampliam ao serem divididas. Assumir a função de facilitadora no processo se mostra também um exercício, inclusive abrindo espaço para que se questione sua presença e quais seriam suas demandas no processo.

3.2 As relações entre as diferentes funções: um olhar para o exercício da facilitadora

Ao tratar da liderança nos processos de Community performance, Petra Kupperts (2007) indica três estilos possíveis de liderança. Cada coletivo, a partir de seus interesses e objetivos,

necessitará de um modo de liderança. Refletir sobre o modo como a liderança será articulada é importante, pois muitas vezes o assunto só se materializará na sala de ensaio quando do surgimento de problemas. No caso da busca pela acessibilidade, a reflexão sobre a liderança pode auxiliar a entender os caminhos tomados pela prática, assim como avaliar a efetividade da inclusão e os aspectos éticos implicados no processo criativo.

Os três estilos apresentados por Kupperts (2007) são: *tendência ao autocrático*, *tendência para estilos liderados por grupos* e *tendência à democracia*. No primeiro estilo de liderança, “as decisões são tomadas por uma pessoa, o líder do projeto” (KUPPERS, 2007, p. 95, trad. nossa)²⁰³. Apesar das práticas serem desenvolvidas por meio de improvisação, por todo o grupo, as últimas decisões e definições do que se mantém ou se exclui seriam responsabilidades do líder, o qual poderia ou não consultar os demais sobre essas decisões. Esse estilo se alinha aos modos mais tradicionais de pensar a arte, no qual um especialista é quem toma as decisões. Os participantes, com valores culturalmente reconhecidos sobre a liderança em projetos de arte, podem já esperar antecipadamente esse estilo, se sentindo seguros ao terem um especialista lhes dizendo o que fazer. No entanto, ainda para Kupperts (2007), ao assumir esse modo de liderança o facilitador deve estar atento para as negociações sobre autorias, expectativas e participação efetiva de todos no projeto.

No segundo estilo, *tendência para estilos liderados por grupos*, as decisões são tomadas por um grupo formado pelas pessoas mais experientes ou mais extrovertidas do coletivo. Para Kupperts, esse modelo pode levar as pessoas a encontrarem suas vozes no projeto mantendo um espaço confortável, com flexibilidade para tomar decisões de acordo com as situações de cada encontro. A questão que se coloca ao facilitador, nesse modelo, diz respeito à sensibilidade para as orientações introvertidas ou extrovertidas do coletivo, estando atento para que as pessoas que têm boas ideias, mas são mais introvertidas, possam ser reconhecidas pelos demais no grupo. As dinâmicas de liderança, com pessoas circulando nas tomadas de decisão também requerem uma atenção especial.

Já no terceiro estilo de liderança, *tendência à democracia*, as decisões sobre o projeto são tomadas por todos os membros do grupo, com as propostas sendo avaliadas coletivamente. Esse estilo permite grande transparência, garantindo que todos tenham voz no processo. No entanto, tomar decisões coletivamente pode ser difícil, e é necessário ter em vista os valores do processo para o bom andamento das práticas. “Em muitos casos, o processo democrático em si pode se tornar o coração do projeto – os processos de tomada de decisão, ouvindo e encontrando

²⁰³ “decisions are made by one person, by the project leader.”

o acesso apropriado para todos pode ser a essência da prática” (KUPPERS, 2007, p. 97, trad. nossa)²⁰⁴. Nesse modelo, as questões que exigem atenção e reflexão dizem respeito ao próprio papel do facilitador. Kuppers lança algumas questões nesse sentido: estruturar o espaço e tempo para pessoas trabalharem juntas constitui um aspecto de liderança? Durante as práticas, o facilitador tem voz especial ou pode sair completamente? Ainda, Kuppers lança a atenção para o questionamento sobre a existência de outros modos dos valores democráticos estarem operando, para além do modo verbal.

Kuppers destaca que alguns processos vão mostrar nuances dos três estilos, sendo que cada coletivo deve compreender qual dos modos de articular a liderança se adequa melhor aos seus objetivos, pois diferentes grupos podem exigir modelos diferentes de lideranças. Ao analisar as práticas e modos de organização do coletivo nas oficinas Teatro Flexível, avalio que nos engajamos no terceiro estilo em grande parte dos encontros, oscilando entre este estilo e o primeiro, utilizado especialmente no início do projeto, quando ainda não havíamos estabelecido um grupo, um coletivo que se reconhecia enquanto tal.

Todavia, as questões relativas ao facilitador, apresentadas por Kuppers ao tratar do terceiro estilo, foram bastante presentes durante os desenvolvimentos das práticas. Avaliando os modos de operar do coletivo, sabendo das oscilações relativas aos momentos de estabelecimento ou reestabelecimento do grupo – nos primeiros encontros, bem como no início de cada semestre, quando a chegada de novas participantes implicava uma nova elaboração do coletivo – compreendo que as demandas do facilitador sofrem modificações de acordo com as etapas do trabalho.

No início da oficina, nos primeiros encontros, uma grande atenção deve ser direcionada às metodologias e aos modos de desenvolvimento dos jogos e exercícios – função que se concentra na figura do facilitador do processo – e com a articulação geral para que as propostas apresentadas possam estimular criativamente os participantes, de modo a que todos se sintam confortáveis para propor nas criações. Ou seja, que todos desenvolvam competências de base de modo equalizado, participantes atores sem deficiência e os participantes não atores, entre eles o grupo dos sem deficiência e o dos com deficiência. Equalizar a participação diz respeito não somente às habilidades e competências adquiridas, mas às posturas das colaboradoras, sempre abertas às proposições das demais e extinguindo um julgamento de valor sobre as proposições apresentadas.

²⁰⁴ “In many cases, the democratic process itself might become the heart of the project – the processes of decision-making, listening and finding appropriate access for everybody might be the essence of the content.”

Esse fator parece destacar outra demanda do facilitador, que seja estabelecer inicialmente um espaço que promova certa postura dos colaboradores destacando a horizontalidade nos saberes. Isso só é possível quando as próprias propostas criativas são flexibilizadas, ou melhor, quando o que se espera de tais propostas é flexibilizado. Quando se abre mais espaço ao experimental. Contudo, essa perspectiva em relação aos saberes já indica ao terceiro estilo de liderança.

Durante a investigação empírica, além da instrumentalização dos participantes em relação às práticas e procedimentos, também coloquei em foco a observação da função do facilitador dos processos, função que assumi. No desenvolvimento das práticas, percebi como principais funções da facilitadora:

a) *a estruturação dos encontros*

Definido a estrutura do encontro, conforme apresentada no capítulo 02, mas também definindo a estrutura geral, ou seja, determinando o foco de cada encontro na totalidade das oficinas.²⁰⁵ Tendo em vista a proposta de trabalho com o *Cycles Repère*, previamente eu planejei o foco de cada encontro de modo a trabalharmos com todos os estágios dos ciclos em cada semestre. Assim, ainda que a cada semana eu planejasse o conteúdo dos encontros, já havia a estrutura do encontro – sensibilização/exercícios e jogos/composição/conversa final – e o estágio dos ciclos. Durante a oficina, era minha responsabilidade apresentar os ciclos, informando sobre os estágios, o que ficou centralizado na função da facilitadora pelo fato de as participantes desconhecerem a estratégia de criação. Acredito que se a estratégia fosse do conhecimento de alguma participante, essa responsabilidade poderia ser compartilhada.

b) *a escolha de exercícios e jogos*

Semanalmente, eu avaliava o que havíamos desenvolvido nos encontros, como as participantes haviam respondido às propostas selecionadas, e planejava o próximo encontro tendo em vista a continuidade do trabalho e o aprofundamento ou retomada de exercícios e jogos de acordo com essas respostas. Os relatos das participantes, compartilhados ao final de cada encontro, influenciavam as minhas escolhas, seja na mudança no modo de desenvolver alguma proposta, mantendo o objetivo quando ele parecia não ter sido alcançado, seja na retomada de um exercício ou jogo quando ele havia despertado interesse e engajamento nas participantes. A partir de meu repertório, e de uma prática que já me é comum, eu

²⁰⁵ A estrutura geral das práticas pode ser observada no anexo 04.

continuamente transformava as propostas, inventando outras possibilidades a partir da matriz do jogo ou exercício e, também, misturando dois ou mais jogos. Houve vários momentos em que as participantes que mantinham relação profissional com o teatro indicaram propostas de jogos e exercícios a serem realizados. No final do segundo semestre de oficinas, cada participante também teve a oportunidade de escolher as práticas a serem desenvolvidas em um encontro, sendo que poderiam conduzir as colegas nas propostas contando com meu suporte. Três participantes, duas com repertório anterior e relação profissional com o teatro, e uma sem repertório anterior e sem relação profissional aceitaram a proposta, sendo que cada uma conduziu um dos encontros.

c) apresentação das propostas e avaliação da compreensão

Após planejar as propostas, eu buscava encontrar os melhores modos de apresentá-las ao coletivo, buscando que fossem bem compreendidas pelo grupo híbrido. A escolha das palavras e as etapas de cada exercício, de modo a que o mesmo fosse completamente acessível e que pudéssemos atingir os objetivos, era uma responsabilidade importante, conforme indiquei no segundo capítulo a respeito da troca entre as palavras (“andar pelo espaço” por “deslocar pelo espaço”). Reformular os modos de apresentação das propostas, resumir e definir etapas contribuía para que os encontros fossem mais assertivos. A partir da observação das respostas às práticas, eu avaliava o nível de compreensão e o quanto eu deveria modificar algo, seja na indicação do exercício (quando eu percebia que eu não havia sido precisa o suficiente na indicação, ou havia escolhido palavras muito específicas da área), seja na sua estrutura.

d) a manutenção do espaço e demais questões relativas à organização e gerenciamento do grupo

Determinar cronogramas, estabelecendo horários, planejando o número de encontros e observando feriados, datas de eventos acadêmicos, dias não letivos, e compartilhar com o grupo para os ajustes antes de tomar tal organização como definitiva, era uma das responsabilidades desse bloco de funções que considero mais administrativas. Também era uma tarefa verificar os espaços, reservando a sala, mantendo os materiais necessários relativos ao espaço – cadeiras, mesas – e procedendo a limpeza da mesma antes dos encontros. Levar os demais materiais utilizados também era minha responsabilidade, tais como notebook, projetor, caixa de som, além dos recursos criativos que eram armazenados em minha sala na universidade. Durante o desenvolvimento do encontro, indicar o momento de intervalo e estar atenta ao horário para o

término eram demandas da facilitadora. Além disso, no gerenciamento do grupo, era uma demanda viabilizar a comunicação entre as integrantes através de espaços virtuais – Google drive e WhatsApp. Esses espaços também serviram para armazenamento e contínua alimentação dos conteúdos relativos às partituras sintéticas, quando desse estágio.

e) *estímulos às criações*

Através de indicações pontuais, de questionamentos, de desafios, enquanto facilitadora eu estimulava as participantes nos momentos das improvisações e composições. Uma demanda que se concentrou na figura da facilitadora no primeiro semestre, e que depois, especialmente quando passamos a nos exercitar com as Funções flutuantes, passou a ser acolhida por todas como uma responsabilidade compartilhada. Nesse sentido, em certos momentos do processo, essa “voz de fora” com estímulos, se colocava como parte dos jogos e composições, levando, inclusive a proposições em que as determinações jogadora/espectadora se confundiam, procedimento que passou a ser adotado pelo coletivo, levando a cena a se deslocar completamente para a expectativa em algumas composições, tais como a composição “pôsteres de homens nus”.

No início do processo, contudo, foi constante a reflexão sobre o quanto determinar ou indicar caminhos possíveis, e nesse ponto as questões éticas e políticas assumiram um protagonismo. Trazer ou não a temática da deficiência como um estímulo de criação? Determinar situações, ações e estruturas de composição ou provocar o grupo para tais escolhas? Essas foram questões que me acompanharam no início das práticas. São questões que se aproximam de perguntas lançadas por Petra Kuppers (2011, p. 230):

Mas eu sou uma professora, uma artista/diretora, ou uma facilitadora quando eu ofereço opções alternativas para os participantes, outras formas de compartilhar? Quais são os limites de, por um lado, abrir oportunidades de expressão e, por outro, aguçar os pensamentos artísticos e críticos sobre a narrativa?²⁰⁶

No entanto, ao escolher trabalhar com a estratégia de criação *Cycles Repère*, percebi que não era necessário que eu respondesse de modo solitário a tais questões. Na perspectiva do processo colaborativo, apresentado por mim logo nos primeiros encontros e aceito de modo geral pelo grupo, abriu-se a possibilidade de que as decisões pudessem ser compartilhadas com o coletivo, mesmo que alguns dos participantes não tivessem repertório anterior nas práticas

²⁰⁶ “But am I a teacher, an artist/director, or a facilitator when I offer alternative options to participants, other ways of sharing? What are the edges of, on the one hand, opening opportunities for expression and, on the other, sharpening artistic and critical thoughts about storytelling?” (trad. nossa)

cênicas. Ainda, eu tinha interesse em centralizar o olhar ao facilitador, e não necessariamente ao modo de trabalho do encenador/diretor.

A estratégia de criação *Cycles Repère* possibilitou um entendimento do facilitador do processo que não toma as decisões sozinho, mas que conta com o coletivo em todas as fases. Ainda assim, no caso da prática por mim facilitada, percebo a necessidade de uma figura de liderança que organize as atividades, que ofereça possibilidades que então serão definidas pelo grupo. Irene Roy afirma que “É do ‘facilitador’ a responsabilidade de colocar em prática as estratégias que vão despertar os comportamentos criadores exploratórios dos outros participantes durante os ensaios” (ROY apud PRUD’HOMME, 2008, p. 14, trad. nossa)²⁰⁷.

Em nosso caso, o trabalho com as estratégias de criação adotadas estimulou a liderança democrática, estimulando a agência de todas e a avaliação coletiva das ações e criações. Além disso, ao operar com a criação em ciclos, as ações não ficavam restritas a seus agentes de origem, pois nas partituras exploratórias e sintéticas não há a necessidade de que o jogador que originalmente estava agindo em cena retome exclusivamente a proposta selecionada. Com isso, há a exploração das jogadoras em variadas situações e propostas, não apenas a que elas estavam vinculadas inicialmente. Isso permite que não se avaliem as jogadoras, mas sim as propostas, sabendo que na retomada todas seguirão jogando em cena, independentemente de suas propostas originais serem avaliadas como positivas e retomadas ou não.

No avançar do desenvolvimento de conhecimentos sobre a prática, seus fazeres e saberes, acredito que a necessidade da mediação vá diminuindo, à medida que vai se estabelecendo no e pelo grupo um sistema de normas e valores que guiam as práticas e determinam uma certa postura por parte das colaboradoras. Isso modifica as demandas ou exigências relativas à função da facilitadora, e o próprio coletivo, nas respostas às práticas, indica a necessidade de manutenção da figura no processo.

É possível que alguns processos exijam que o facilitador assuma também a função de encenador/diretor. Esse fator vai estar relacionado aos objetivos do coletivo, especialmente se houver o objetivo de desenvolver uma encenação. Nesse caso, a função do facilitador poderá se mesclar com a do encenador desde o início do processo, ou ser assumida no momento em que a demanda pelo encenador aparecer, caso do trabalho desenvolvido por Prud’Homme, garantindo “a busca dos objetivos estabelecidos pelo grupo e o cumprimento das diretrizes especificadas pelo *Cycles Repère*”, assumindo “a encenação do espetáculo alimentando e

²⁰⁷ “C’est au « facilitateur » que revient la responsabilité de mettre en place les stratégies qui éveilleront les comportements créateurs exploratoires des autres participants au cours des répétitions.”

organizando sua visão a partir dos outros criadores” (PRUD’HOMME, 2008, p. 09, trad. nossa)²⁰⁸.

Há também a possibilidade de o encenador ser outro membro do coletivo, que então passará a dividir tarefas com o facilitador, ou substituí-lo de acordo com as demandas. Seria interessante, ainda, em termos de ampliação do acesso, pensar na função de encenação ser assumida por um dos participantes com deficiência, destacando a instrumentalização para essa função durante o processo (caso de um momento de nossas práticas), ou mesmo de algum participante com experiência prévia nessa função.

3.2.1 A postura dos colaboradores na tendência à democracia

A postura do colaborador enquanto criador não é uma característica prévia, mas desenvolvida durante o processo. Assim como a tomada de decisão, que pode ser compreendida enquanto uma competência dos criadores. Os colaboradores envolvidos no processo criativo não encontram a autonomia de trabalho sozinhos. É na relação com o grupo que a possibilidade de autogerenciamento e direcionamento próprio pode ser desenvolvida. Na questão da agência, de o colaborador ser um agente efetivo da prática, a pergunta que se apresenta, então, é como o participante desenvolve tal competência. Seria o facilitador o responsável por promover esse espaço de desenvolvimento do sentido de agência? E quais os caminhos para alcançar tal objetivo?

Acredito que é a prática que possibilita o desenvolvimento do sentido de agência, tanto a partir dos posicionamentos esperados do coletivo, quando por exemplo, não há um direcionamento rígido sobre o que fazer; assim como pela postura do facilitador, que destaca a ênfase no como: estimulando que cada participante descubra modos de desenvolver as práticas a partir de uma postura exploratória. Essa postura não é uma exigência a priori, apresentada pela facilitadora, mas, se constitui a partir da vivência no coletivo, na estruturação de regras e normas pelo próprio coletivo, sustentada pelos objetivos coletivos e individuais que encontram uma convergência. Segundo Bourdieu (1989), há uma dimensão social inscrita nas pessoas, consideradas agentes ao interagir com as realidades sociais. Na relação com os outros, o agente compartilha entendimentos que vão orientar suas condutas. É o que Bourdieu indica como *habitus*, esquemas de ação incorporados pelos agentes. Esses esquemas se revelam na postura ou conduta dos agentes, sem estarem atrelados a regras ou a processos conscientes, “espécie de

²⁰⁸ “la poursuite des objectifs fixés par le groupe et au respect des balises précisées par les Cycles Repère [...] la mise en scène du spectacle en alimentant et organisant sa vision à partir de celle des autres créateurs”.

sentido do jogo que não tem necessidade de raciocinar para se orientar e se situar de maneira racional num espaço” (BOURDIEU, 1989, p. 62). A perspectiva da agência se revela nos espaços de tomadas de decisão e improvisação.

Desse modo, compreendo que com a abertura proporcionada pelo caráter indisciplinar, em que é o coletivo quem determina suas normas e valores, a mobilização das hierarquias é estimulada, minimizando a necessidade de uma liderança rígida e fixa. O processo acessível tem como ponto central a natureza das relações profissionais e éticas estabelecidas durante o desenvolvimento do trabalho, que envolve todos os colaboradores, ainda que no início possa haver um protagonismo do facilitador. O aspecto relacional é fundamental para que se estabeleça um ambiente em que o facilitador não se torne a figura que avalia isoladamente as respostas dos participantes, mas que provoque o coletivo a se colocar no processo de modo a compreender que a responsabilidade sobre a prática é compartilhada entre todos, e não função de uma figura específica responsável pelos rumos do projeto. O aspecto relacional está implicado assim na postura ou conduta das participantes, revelando um *habitus* nesse nicho.

Esse aspecto está vinculado à postura do próprio facilitador, de como este se coloca nas práticas, de como assume posicionamentos, de como impulsiona o grupo à horizontalidade, de como recua ou toma a frente de acordo com cada situação estabelecida. A postura do facilitador informa sobre as respostas provisórias, ou seja, um caráter de certa forma improvisacional ou exploratório no modo de operar, que destaca as sutis negociações pelas quais o grupo se posicionará, revelando uma teia de percepções, entendimentos e posicionamentos nas quais todos estarão envolvidos, e nas quais há a exigência de que o facilitador reconheça seu potencial poder enquanto figura de liderança, oscilando entre falar e calar de modo a efetivamente pulverizar as decisões e se afastar de manipulações.

Nesse sentido, em muitos momentos verifiquei que, a partir da construção social da deficiência, especialmente o enfoque na perspectiva da ausência e da necessidade contínua de auxílio, eu repetia padrões a partir de impulsos de rápida solução. Ao menor problema, eu, enquanto facilitadora, queria responder com uma solução. Aos poucos, fui percebendo que com essa atitude, além de reforçar padrões, eu eliminava a possibilidade de que as participantes encontrassem soluções na prática. Ainda, reforçava a necessidade de auxílio, como se as participantes não fossem capazes de resolver as questões. Assim, destaco como importante a atenção para as soluções rápidas, é necessário um exercício de auto percepção contínua, de revisão contínua de padrões, para que o facilitador evite fornecer soluções, mas sim dar tempo para as respostas que se dão na ou pela prática. É necessário tempo e espaço para as soluções

criativas propostas pelas participantes. A ansiedade por vezes pode impelir a atos que diminuem a agência do outro, que destacam uma pretensa necessidade de auxílio. Nossa lente da caridade, aquela que reforça necessidades de auxílio, está sempre presente, e é um exercício moldar outras formas de resposta para que a oficina que se pretende acessível não se torne espaço que reforça preconceitos e estereótipos.

Petra Koppers (2011, p. 228) destaca, sobre os modos de participação e o que se espera das funções, que “Há sempre muito pouco tempo para refletir sobre os papéis que desempenhamos e esperamos jogar. Há certas expectativas de ensino, arte e envolvimento da comunidade”²⁰⁹, no entanto, é importante ter certeza sobre quais os objetivos do trabalho.

O que estávamos planejando fazer NÃO era ajudar as pessoas. Esta é uma questão problemática, dado o quanto a aprendizagem de serviço enfatiza o ensino. Nosso propósito como eu defini era crescer juntos, aprender algo sobre nós mesmos, usar uns aos outros como professores, como pares, e encontrar compaixão, para nós mesmos e para os outros. (KUPPERS, 2011, p. 228, trad. nossa)²¹⁰

A postura do facilitador envolve, assim, um grande senso de responsabilidade e ética para que os demais participantes não sejam manipulados, e para que as relações estabelecidas a partir das diferenças possam ser avaliadas por todos do modo mais visível possível. Isso significa uma atenção aos modos como a deficiência será agenciada em cena, para que os colaboradores sejam levados a pensar sobre o que se está criando. Mesmo sem a presença de espectadores externos, é importante que o coletivo esteja atento aos discursos produzidos a partir das propostas cênicas criadas, compreendendo, ainda que de modo inicial, as relações entre estética e política – conforme tratado no primeiro capítulo. Entendo que uma prática efetivamente acessível provoca os colaboradores a refletirem sobre o discurso poético enquanto um discurso também político. Isso não significa horas destinadas a discussões sobre toda a composição desenvolvida, mas, antes, que o facilitador estimule os colaboradores e estejam atentos ao que se está produzindo, em uma “investigação” particular sobre o trabalho desenvolvido.

No caso aqui estudado, a facilitadora era o membro do coletivo com maior capital cultural no campo das artes cênicas, dessa forma, sendo o maior responsável por compartilhar com os demais as informações que permitirão ao coletivo compreender as várias lentes que podem ser colocadas sobre as ações e situações criadas através do jogo.

²⁰⁹ “There is always too little time to really reflect on the roles we play, and that we expect to play. There are certain expectations of teaching, art, and community engagement.” (trad. nossa).

²¹⁰ “What we were setting out to do was NOT helping people. This is a problematic issue, given how much service learning emphasizes teaching. Our purpose as I set it was to grow together, to learn something about ourselves, to use each other as teachers, as peers, and to find compassion, for ourselves and others.”

3.3 Expectativas e valores na abertura à diversidade: os desafios em relação à avaliação

Como coloca Fortin, todos os espaços formativos expõem discursos sociais – instituições, escola, família, mídia etc. Em relação aos valores colocados em operação nas oficinas, enquanto facilitadora eu escolhi aderir a um discurso alternativo no campo das artes cênicas. Entendo que o discurso dominante seria aquele da precedência da obra, da ultrapassagem dos limites do artista e de uma pedagogia autoritária que faz a promoção de corpos dóceis (FORTIN, 2011).

Buscar que uma prática cênica seja acessível significa pensar modelos de trabalho provisórios, modos de operar no processo criativo que promovam a maior participação das pessoas envolvidas em cada processo, engajando a todos, e não privilegiando uma suposta maioria ou um suposto modo de desenvolvimento que parece se adequar melhor à maioria. Esse aspecto faz referência à escolha dos procedimentos, como já venho tratando nesta tese, mas, também, à avaliação e à valoração do trabalho desenvolvido.

Tratar das ações de avaliar e determinar o valor de algo realizado, implica ter em vista os modelos que servem como balizas. O juízo crítico advém de um conhecimento sobre um campo, de modo que a avaliação passa pela busca de situar o objeto avaliado em relação a esse campo. Há o envolvimento, assim, de saberes, poderes e expectativas.

Como sabemos que um ato ou objeto é criativo? Nós o comparamos a outros atos ou objetos “do mesmo tipo” já feitos ou feitos por outros. Mas a classificação é sempre e necessariamente um ato socialmente definido e incorporado - para não ser muito extravagante, fazemos classificações à luz do que nos permitem fazer nas organizações sociais em que trabalhamos e vivemos. Assim, falar dessa maneira exige nos perguntamos quem faz julgamentos sobre quais coisas e quais pessoas são criativas, em que base elas fazem esses julgamentos e em que tipos de contextos organizacionais as fazem. Que raciocínio eles empregam? Quais argumentos eles fazem? Quem aceita esses argumentos e com base em quê? Como todos esses atores colaboram para produzir as consequências de tais classificações? Quem faz esses julgamentos? Primeiro de tudo, os juízes que foram nomeados, ou que se nomearam para fazer exatamente isso. Nas escolas, os professores geralmente fazem os julgamentos. Nos mundos da arte, são frequentemente críticos ou clientes, mas também, de forma mais penetrante e constante, colegas. (BECKER, 2017, s/p, trad. nossa)²¹¹

²¹¹ “How do we know that an act or object is creative? We compare it to other acts or objects “of the same kind” done or made by others. But classification is always and necessarily a socially defined and embedded act—not to be too fancy about it, we make classifications in the light of what they will let us do in the social organizations we work and live in. So to talk that way requires us to ask who makes judgments about what things and which people are creative, on what basis they make those judgments, and in what kinds of organizational contexts they make them. What reasoning do they employ? What arguments do they make? Who accepts these arguments, and on what basis? How do all these actors collaborate to produce the consequences of such classifications? Who makes these judgments? First of all, judges who have been appointed, or who have appointed themselves, to do just that. In schools, teachers usually make the judgments. In worlds of art, it’s often critics or customers but also, more pervasively and constantly, colleagues.”

A partir de Becker, torna-se evidente as complexas relações envolvidas no ato de avaliação, ato este que não se separa de um determinado contexto articulador dos olhares sobre o objeto avaliado. A presença da pessoa com deficiência pode acentuar uma qualidade na poética da cena, em termos de relação com o espectador. Dessa relação, e de como o resultado reverbera no público, é possível destacar uma dimensão política da prática quando esta desafia convenções relativas ao belo, ao harmônico, ao virtuoso, bem como aquelas relativas a um certo apagamento do real que é impedido pelo corpo da pessoa com deficiência. Trata-se de um outro olhar para o que é produzido, o que aqui entendo como um espaço para um discurso alternativo no campo das artes cênicas. Porém, da mesma forma como o acontecimento cênico tem que interrogar e promover a transgressão do olhar relativos às construções sociais sobre a pessoa com deficiência, do ponto de vista do processo formativo também é necessário que essa transgressão opere.

Uma nova maneira de entender “fazer arte” pode emergir disso: uma estética do acesso que redefine quem faz arte, o que é arte, a natureza da beleza e do prazer, e modos apropriados de apreciar arte. Esses conceitos expandidos de fazer arte podem impactar na community performance de várias maneiras. (KUPPERS, 2007, p. 04, trad. nossa)²¹²

No campo do teatro, as relações de poder se fazem ver nas perspectivas avaliativas quando o capital cultural e social de alguns sujeitos os autoriza a se colocarem perante às práticas de determinado modo, atribuindo valor e tendo valor e credibilidade atribuídos a seu posicionamento.

Assim, ao propor que todos os envolvidos avaliem o que está sendo criado, parece necessário compreender que as pessoas que compartilham a sala de trabalho têm capitais diferentes para realizarem a avaliação. Não significa que algumas estejam ou sejam mais aptas do que outras à avaliação, mas que, simbolicamente, há poderes operando que vão para além de se abrir espaço para que todos se manifestem.

Durante as práticas da oficina, em um dos estágios dos ciclos, referente à avaliação, percebi que ao destacar algumas composições desenvolvidas, eu havia sido a primeira a falar e após minhas considerações não houve manifestação, a não ser alguns sinais de concordância, por parte das colaboradoras. Ao ter essa percepção, e já em um momento que o grupo estava consolidado, com espaço para manifestações estabelecido, passou pela minha cabeça que talvez elas estivessem esperando que eu me manifestasse primeiro, e que, se assim fosse, seria difícil

²¹² “A new way of understanding ‘art making’ can emerge from this: an aesthetic of access that redefines who makes art, what art is, the nature of beauty and pleasure, and appropriate ways of appreciating art. These expanded concepts of art making can impact community performance in many ways.”

que as decisões não fossem tomadas a partir de meu ponto de vista. Resolvi abrir minha preocupação para o grupo, informando que eu estava me sentindo desconfortável pois era a primeira a falar, e parecia que eu estava direcionando nossa avaliação. Compartilhei que me sentia em um local de poder muito concentrado, pois parecia estar assumindo a função de professora, conhecedora de um saber e assim tendo o aval das demais, quando na verdade aquele era o momento para que todas expressassem suas percepções sobre o material, não importa sob que ângulo ou a partir de qual matriz.

A partir de meu posicionamento, uma das colaboradoras indicou que determinada composição não despertava interesse para ela, mas que esse seria o único ponto de sua avaliação em relação a tal composição, o que ela julgava “fraco” enquanto justificativa. Esse momento foi muito importante para o coletivo, pois abriu espaço para que retornássemos ao assunto de como avaliar as práticas, de reconhecer o local de onde apresentávamos nossa consideração, que não se esperava ouvir a voz de especialistas no campo do teatro, mas sim de “especialistas” nas práticas que vínhamos desenvolvendo. E essas especialistas só poderiam ser as pessoas envolvidas. Se o jogo era aspecto importante para o coletivo, aspecto central, a avaliação da participante estava muito embasada, posto que a cena parecer desinteressante significava que o jogo não estava se concretizando. Também foi importante retomar com as participantes nossos pontos de vista sobre o que estávamos criando, que cada uma tinha um repertório que influenciaria sua leitura e sua relação com as propostas desenvolvidas, e que esta era uma importante qualidade do grupo: a diversidade de olhares. A partir da perspectiva específica das nossas oficinas, questionei: Qual a justificativa para uma prática ser tomada como acessível, se em uma das etapas apenas uma pessoa determina o que fica e o que sai, sem ouvir as demais? O que levaria o coletivo a se engajar em um modo de trabalho como esse?

Encontros mais tarde, fui surpreendida pelas participantes. Nossa partitura sintética estava muita extensa, ou seja, com muitas composições o que a tornava muito longa – tanto para retomada nos encontros, quanto para o compartilhamento que estávamos planejando. Em sala, definimos alguns cortes, e combinamos de compartilhar a estrutura através do Google Drive para seguirmos fazendo ajustes. No ambiente virtual, após o encontro, eu excluí umas das composições. Dias depois, mas antes do encontro presencial, uma das participantes voltou a incluir a composição na lista. Pensei ter sido engano, e excluí novamente. Ao chegar no ensaio, na conversa inicial sobre a estrutura, antes de começarmos a recuperá-la, as participantes questionaram sobre a ausência da tal composição. Informei que eu havia excluído, ao que uma participante respondeu dizendo que ela havia restituído a composição à partitura. Falei ao grupo

que eu pensava que tinha sido um engano, ao que outra participante diz: não, nós queremos fazer essa composição, queremos que ela se mantenha. Questionei sobre a manutenção, apresentando meu ponto de vista, ao que elas responderam com um posicionamento justificando a presença da composição. Foi uma ótima surpresa, ainda que eu tenha questionado, talvez perdendo um pouco de foco o campo como um sistema estruturado de posições, espaço de disputas, elas não deixaram de argumentar, se posicionando sobre as escolhas. Enquanto que a abertura ao posicionamento das participantes se consolidava como elemento central, é necessário reconhecer que esse entendimento que construí a partir das situações só foi possível por meio do convívio. Por estarmos em uma sala, compartilhando do mesmo espaço-tempo, nos ouvindo e aprendendo a cada dia um pouco mais sobre cada uma de nós. Sem convívio, sem proximidade com as demais, seria difícil compreender as relações de poder, relações que se fazem ver em detalhes, em momentos específicos.

As relações de poder, implícitas nesses dois exemplos, poderiam ser realocadas para as situações de encontro entre espectador e artistas, e fazem ver as concessões atribuídas pelo olhar julgador que, socialmente estabelecido, indica a quem pode ou não pode ocupar certos espaços. A deficiência em cena questiona as representações corporais dominantes, mas para que essa perspectiva se efetive, os envolvidos nos processos de criação – artistas, jogadores, facilitadores e espectadores – necessitam confrontar as características impostas pela sociedade a respeito dos padrões corporais, assim como do imaginário sobre quais são os corpos aptos a estarem em cena. No entanto, a cultura ocidental vai operar a partir de suas referências de fragilidade, força, ausência e potência.

Dado que a dança teatral Ocidental tem sido tradicionalmente estruturada por uma mentalidade excludente que projeta uma visão muito estreita de uma dançarina como branca, feminina, magra, de pernas compridas, flexível, heterossexual, e sem deficiência, meu desejo de encenar a antítese cultural do corpo em forma, saudável interrompia os convencionais prazeres voyeurísticos inerentes à observação da maioria dos dançarinos. Tradicionalmente, quando os dançarinos ocupam seu lugar diante dos holofotes, eles são mostrados de maneiras que acentuam o duplo papel de proeza técnica e desejabilidade sexual (o último sendo implícito no próprio fato da disponibilidade visual de um corpo). Em contraste, o corpo deficiente deve ser encoberto ou escondido de vista - para ser compensado ou superado na tentativa de viver uma vida o mais normal possível. Quando um dançarino deficiente sobe ao palco, ele ou ela aposta em um espaço radical - um local indisciplinado onde suposições divergentes sobre representação, subjetividade, e prazer visual colidem umas com as outras. (ALBRIGHT, 2013, 298/9, trad. nossa)²¹³

²¹³ “Given that Western theatrical dance has traditionally been structured by an exclusionary mindset that projects a very narrow vision of a dancer as white, female, thin, long-limbed, flexible, heterosexual, and able-bodied, my desire to stage the cultural antithesis of the fit, healthy body disrupted the conventional voyeuristic pleasures inherent in watching most dancers. Traditionally, when dancers take their place in front of the spotlight, they are displayed in ways that accentuate the double role of technical prowess and sexual desirability (the latter being implicit in the very fact of a body’s visual availability). In contrast, the disabled body is supposed to be covered

Se trata, assim, de um exercício contínuo de ajuste de lentes para destacar não a concessão ao espaço cênico ao artista com deficiência, mas o estabelecimento de nichos que ele ocupe enquanto criador legítimo. Fissuras em um campo que tem facilidade em reconhecer a genialidade de grandes nomes que articulam o trabalho de artistas com deficiência em cena, mas que ao mesmo tempo tem dificuldade de reconhecer que a poética do corpo em cena se instaura também a partir do olhar social lançado ao trabalho artístico. Conforme aponta Albright, “Assistir corpos com deficiência dançando nos força a ver com uma visão dupla, e nos auxilia a reconhecer que enquanto uma performance de dança é baseada nas capacidades físicas do dançarino, ela não é limitada por elas” (ALBRIGHT, 2013, p. 300, trad. nossa)²¹⁴.

No estabelecimento do nicho de trabalho aqui observado, no qual nos vinculamos a abordagens ou perspectivas indisciplinadas, realizamos o constante exercício de ampliar nossas expectativas sobre o que poderia ser arte e que lugar ocupávamos nesse campo. Após muitas conversas e reflexões, foi possível compreender que a prática poderia ter abordagens diversas de acordo com os objetivos de cada participante, e que, entendendo os objetivos do coletivo, caberia a cada uma avaliar seu trabalho de acordo com seus interesses, porém, sem perder de vista a revisão das expectativas que moldam o olhar não apenas de quem assiste propostas cênicas, mas, certamente, de quem faz.

Em relação ao grupo de trabalho, o convívio durante o processo influencia o modo como as participantes avaliam suas práticas e passam a compreender as artes cênicas, inclusive em suas percepções pessoais sobre os corpos aptos ou não a estar nos espaços de atuação e de jogo e suas possibilidades enquanto jogadoras. Nesse sentido, o contato entre as participantes, com diferentes modos de mover, criar e responder às práticas, promove influências e retroalimentações. Enquanto facilitadora, a prática do convívio com o coletivo híbrido foi fundamental para a formação do meu percurso enquanto ocupando a função de proponente de práticas acessíveis. Através do convívio, evidenciei que mais do que adaptar ou ajustar uma prática, uma técnica, ou seja, um saber já instituído, para o grupo específico com o qual eu estava trabalhando, eu deveria aprender com o coletivo seus modos e meios de articular as propostas.

up or hidden from view—to be compensated for or overcome in an attempt to live as normal a life as possible. When a disabled dancer takes the stage, he or she stakes claim to a radical space—an unruly location where disparate assumptions about representation, subjectivity, and visual pleasure collide with one another.”

²¹⁴“Watching disabled bodies dancing forces us to see with a double vision, and helps us to recognize that while a dance performance is grounded in the physical capacities of a dancer, it is not limited by them.”

Duas noções se fizeram presentes nos processos avaliativos: retroalimentação e provisoriedade. Essas duas noções me estimularam a revisitar o pensamento de Rancière, quando, ao tratar do mestre ignorante apresentando a teoria de Joseph Jacotot, defende a igualdade das inteligências. Em oposição à prática do embrutecimento, aquela que destaca a distância que separa o saber da ignorância, ou seja, que ensina a incapacidade do aluno, Jacotot aponta à prática da emancipação intelectual.

A emancipação intelectual é a comprovação da igualdade das inteligências. Esta não significa igual valor de todas as manifestações da inteligência, mas igualdade em si da inteligência em todas as suas manifestações. Não há dois tipos de inteligência separados por um abismo. O animal humano aprende todas as coisas como aprendeu a língua materna, como aprendeu a aventurar-se na floresta das coisas e dos signos que o cercam, a fim de assumir um lugar entre os seres humanos: observando e comparando uma coisa com outra, um signo com um fato, um signo com outro signo. Se o iletrado conhece apenas uma prece de cor, ele pode comparar esse saber com o que ainda ignora: as palavras dessa prece escritas no papel. Pode aprender, signo após signo, a relação entre o que ignora e o que sabe. Pode, desde que a cada passo observe o que está à sua frente, diga o que viu e comprove o que disse. Desse ignorante que soletra os signos ao intelectual que constrói hipóteses, o que está em ação é sempre a mesma inteligência, uma inteligência que traduz signos em outros signos e procede por comparações e figuras para comunicar suas aventuras intelectuais e compreender o que outra inteligência se esforça por comunicar-lhe. (RANCIÈRE, 2014, p. 14/5)

Avaliar o processo, se tornou, então, um exercício de observar as apropriações das práticas aos contextos de cada uma das participantes, acompanhando como o avançar do processo implicava em interferências e reverberações diversas, de acordo com o caminho próprio de cada uma. A apropriação das práticas, fator determinante na avaliação, foi observada pelo viés da tradução singular das propostas, ou seja, um entendimento e uma relação com as propostas cênicas que não se descolava das individualidades e que, também por isso, reverberava nas semelhanças. Ao compreender esses aspectos da avaliação, percebo o papel central das abordagens somáticas em meu processo enquanto facilitadora.

3.3.1 Mais da perspectiva somática: a avaliação a partir da autoridade interna

A perspectiva somática nos permite entrar em contato com o que está sendo criado para além da forma, mas mais atentos às percepções e a como cada pessoa se relaciona com o que está sendo apresentado diante de si. Perceber como cada um responde, como cada pessoa atribui sentido, como avalia e o quanto se aproxima ou se afasta do que está sendo proposto também faz parte do processo criativo formativo.

Fortin, citando Green, trata da “autoridade somática” ou “autoridade interna” como a “capacidade de tomar decisões baseadas no conhecimento de si e, mais especificamente, levando em conta experiências do corpo vivido” (FORTIN, 2011, p. 32), ou seja, decisões que

são tomadas a partir do reconhecimento das singularidades de cada corpo, de cada estrutura, e mais, de cada estrutura em uma trajetória específica. Nesse sentido, o praticante assume a posição de autoridade sobre sua prática, com foco naquilo que lhe ocorre, que lhe atravessa e na sua leitura de todos esses elementos.

Enquanto facilitadora do processo aqui observado, a avaliação das práticas foi perpassada pelo exercício contínuo de revisão de padrões, pela ampliação de um olhar que pudesse efetivamente se abrir à diversidade, não tanto no sentido de acolhê-la, mas de ser por ela invadida, atravessada. Tal olhar implicava, também, o reconhecimento do outro como parceiro da avaliação, ou seja, como um ser dotado da possibilidade de auto avaliar seu processo e de avaliar o processo coletivo a partir dos atravessamentos e reverberações da prática. Houve, nesse sentido, uma retroalimentação nas avaliações, pois a forma como cada participante avaliava e se posicionava em relação ao trabalho desenvolvido, atravessava a minha avaliação do processo.

No segundo capítulo, ao tratar do princípio na ênfase ao *como* e não ao *o que*, ou seja, no interesse centrado antes na trajetória do que na forma final, destaquei a partir de Albright a “estética aberta” do Contato Improvisação como um modo de ampliarmos nossas percepções frente a práticas que colocam seu foco no corpo dos praticantes, indicando à estética pelo dar sentido a partir da experiência. A experiência abrangente, alargando a perspectiva acerca da diferença, passou a balizar o processo avaliativo das práticas realizadas a partir do entendimento da existência de algo em comum que unificava o coletivo. Esse algo em comum foi por mim identificado enquanto a experiência artístico-estética que estava sendo desenvolvida, e que tinha conotações diferentes para cada uma das participantes. A mobilização do meu olhar enquanto facilitadora do processo foi em direção à presença e à manutenção das diferenças na sala de ensaio, em um modo de trabalho que revelasse a possibilidade de convivência da diferença não só em relação aos corpos, mas também aos interesses, desejos e formas de entendimento e atravessamento da prática que estávamos desenvolvendo.

Hugo Leonardo da Silva (2014, p. 37), tratando da prática do Contato Improvisação, aborda a experiência do praticante intensificando sua percepção, sendo essa uma característica da “experiência artístico-estética”. A partir de John Dewey, Silva reconhece na experiência o ponto central, quando algo da ordem do comum é convertido em algo que tem valor específico para quem é atravessado pela experiência. “A dança, pois, colocaria à disposição do artista ‘materiais’, tais como corpo e movimento, para que sejam sacados da ‘experiência comum’ e tornados ‘veículos eloquentes’” (SILVA, 2014, p. 37).

Na defesa de que o Contato Improvisação envolve elementos estéticos específicos, apesar da não formatação dos movimentos dos praticantes, Silva indica a orientação interior do foco do dançarino, que está mais na percepção dos pontos de contato do que na forma exterior, como o principal elemento dessa experiência artístico-estética. A orientação interior do foco dos praticantes, ressalta Silva (2015, p. 41), condiz com o enfoque no “corpo enquanto realidade física”, não em uma “vida interior” do praticante, mas em um “corpo responsivo”:

O corpo responsivo que o Contato Improvisação almeja é sim a realidade física do corpo que, comum aos dançarinos e a qualquer pessoa, é também a realidade das emoções, da mente e da cultura. O corpo responsivo é o corpo vivo; não é um corpo objetificado, é um corpo de experiência. (SILVA, 2014, p. 43, grifos do autor)

A dança, apresentaria, nesse sentido, desafios específicos, tais como a manutenção do foco na sensação que não seria comprometida pela focalização no design. A sensação está conectada, assim, ao corpo responsivo, com destaque para seus aspectos físicos na relação da dança, mas sem anular os aspectos de cultura, sociais ou de emoções. Nesse sentido, Silva (2014, p. 45) defende que:

a experiência estética não é considerada como um contexto de natureza distinta das ocupações vitais e cotidianas do organismo. É antes uma possibilidade de intensificação dessas atividades, que mantém com essas uma linha de continuidade, isto é, simplificarmente: não é outra coisa, é a mesma coisa, diferente.

Assim, para o pesquisador e artista, o Contato Improvisação, promovendo uma intensificação da percepção, culminaria na experiência artístico-estética. Faço relações dessas características utilizadas na avaliação de um processo formativo-criativo com grupos híbridos. Ou seja, compreendendo o processo criativo como capaz de desenvolver uma experiência artístico-estética na articulação de elementos que estimula a autoridade interna.

Dessa forma, as escolhas de variadas ordens envolvidas no processo reverberam na experiência estética, sendo que não há separação entre as ordens do estético, do político e do ético, dado que as articulações presentes entre as três se interpenetram na prática. Nessa perspectiva, e no que vim defendendo neste trabalho como a colaboração contínua entre os participantes com e sem deficiência, se entende que a estética está vinculada à experiência do que está sendo exercitado ou criado entre as trocas no grupo, sem necessariamente a validação de um indivíduo líder de modo afastado dos interesses e objetivos dos demais integrantes.

Entendo aqui características de uma cena efetivamente inclusiva, que não se adapte simplesmente um modo, método ou sistema para o grupo híbrido, mas que o próprio núcleo que se reúne possa, aos poucos, ser conduzido no desenvolvimento das competências e habilidades necessárias para a realização de determinadas escolhas, para a apresentação de opiniões

reflexivas, para o debate efetivo sobre as práticas postas em operação e, especialmente, a valorização da autoridade interna de cada participante. Trata-se da fuga da manipulação do outro, e, antes, uma busca para que todos possam desenvolver conhecimentos específicos sobre a criação cênica, ainda que de modo diverso, ainda que com interesses variados.

A noção de experiência artístico-estética estimulando a autoridade interna concorda com as perspectivas já abordadas na tese a respeito das abordagens somáticas do movimento, às quais vinculamos o Contato Improvisação. Gostaria de trazer, para complementar esse pensamento, a perspectiva de Feldenkrais a respeito de seu trabalho:

Ele desenvolveu a visão de que boa saúde significa funcionar bem – trabalhar bem, ter relacionamentos satisfatórios com maturidade emocional, sendo apto a acessar uma gama completa de respostas a qualquer situação, em contraste com a saúde definida por médicos, que é descrita com não ‘doente ou deficiente’. Ele afirmou que o método de exploração do corpo/mente que ele desenvolveu leva a um melhor funcionamento (saúde) através de indivíduos que se tornam mais conscientes e encontram um melhor uso de seus corpos. Seu foco na exploração e conscientização é tipificado por sua afirmação, ‘O que eu busco são mentes mais flexíveis, não apenas corpos mais flexíveis’. (OSCHMAN, 2016, p. 103, trad. nossa)²¹⁵

Penso que a ampliação às respostas se vincula a toda e qualquer atividade em que o sujeito se coloque, sendo que, como apresentado anteriormente a partir de Silva, algumas dessas atividades serão impulsionadas a uma saída do comum, que é convertido em algo além, algo que toca o sujeito e o desperta em sua relação com o mundo. Nessa relação estabelecida, entre o mundo e o indivíduo, a experiência artístico-estética pode mobilizar nossas construções sociais na fricção entre nossas percepções internas, como nos entendemos na sociedade e como somos “entendidos”, ou seja, como somos posicionados e identificados.

O deslize entre o corpo vivido e sua representação cultural, entre o que eu chamo de identidade somática (a experiência da fisicalidade de alguém) e a cultural (como o corpo - pele, gênero, habilidade, idade, etc. - faz sentido na sociedade) é a base para o que considero algumas das explorações mais interessantes da identidade cultural na dança. [...] Ao colocar em primeiro plano a maneira como a identidade é materializada corporeamente, desafiando quais corpos são permitidos a identidades e fraturando a relação voyeurística entre público e performer, a dança contemporânea pode refutar as construções tradicionais do corpo. (ALBRIGHT, 2013, 329, trad. nossa)²¹⁶

²¹⁵ “He developed the view that good health means functioning well – working well, having satisfying relationships with emotional maturity, being able to access a full range of responses to any situation, in contrast to medically defined health, which is described as not ‘sick or disabled’. He asserted that the method of body/mind exploration he evolved leads to improved functioning (health) through individuals becoming more aware and finding improved use of their bodies. His focus on exploration and awareness is typified by his statement, ‘What I am after is more flexible minds, not just more flexible bodies’.”

²¹⁶ “The slippage between the lived body and its cultural representation, between what I call a somatic identity (the experience of one’s physicality) and a cultural one (how one’s body—skin, gender, ability, age, etc.—renders meaning in society) is the basis for what I consider some of the most interesting explorations of cultural identity in dance. [...] By foregrounding the way that identity is figured corporeally, by

Nesse sentido, tanto frente a espectadores, quanto em sala de ensaio, o desenvolvimento de práticas cênicas promove uma mobilização de identidades, de posições socialmente ocupadas e de construções vinculadas a tais posicionamentos. Movendo olhares para os trajetos e ampliando a percepção aos traços e rastros de seu próprio percurso na ação de olhar, significar e posicionar o que vemos através da experiência artístico-estética. Há elementos de *Tuning Scores*, na relação mais atenciosa do observador para com seu exercício de olhar, de absorver, de se relacionar com o acontecimento cênico, que pode revelar algo sobre empatia e sobre a diferença em cena e fora dela.

Em um dos primeiros encontros, uma das participantes, sem deficiência, expôs que além de estar se exercitando nas práticas cênicas, algo que era importante para ela, havia o interesse nas oficinas por conta da relação com pessoas com deficiência. A participante assumiu que tinha uma visão bastante preconceituosa com questões de deficiência, e que ela julgava que tal visão era fruto do desconhecimento. Para ela, o campo deficiência era tão desconhecido, um universo tão estranho, que no geral só era associado a hospitais e medicina. No decorrer das práticas, a mesma participante avaliou as transformações e compartilhou com o grupo que, se antes desconhecia questões relativas à deficiência, com o passar do tempo a acessibilidade passou a ser um tema de importância para ela, algo que não era mais ignorado.

Acredito que a proximidade, e o conhecer não só sobre deficiência, mas conviver com uma pessoa com deficiência, tenha contribuído para a modificação do olhar da participante. Além disso, nas perspectivas de criação, com a liberdade promovida pelo espaço de jogo, a ideia de “deficiência” passou a ficar em segundo plano, sendo que o mais importante se colocou no contato entre as participantes com e sem deficiência. O entendimento de que a deficiência não era um acessório, um objeto que poderia entrar ou sair das práticas, mas uma das características de uma participante, levou a uma rápida transformação das leituras do coletivo, aqui exemplificadas pelos comentários de uma das participantes.

3.4 Tensionamentos entre perspectivas artísticas, terapêuticas, reabilitatórias, pedagógicas...: a validação do trabalho

challenging which bodies are allowed which identities, and by fracturing the voyeuristic relationship between audience and performer, contemporary dance can refute traditional constructions of the body.”

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, fui percebendo, tanto em meu posicionamento quanto no de terceiros, uma certa necessidade de enquadrar o trabalho dentro de algum campo instituído: arte, educação, terapia etc. Cada um desses campos implicaria ainda uma série de filiações e exclusões: ser recreativo indicaria um afastamento do artístico, da mesma forma ser terapêutico, reabilitatório ou pedagógico. Essa parece ser uma tentativa de colocar em um padrão algo que é contaminado desde o início por todas essas perspectivas, um trabalho que se coloca em um nicho plural por conta das características do grupo híbrido e do interesse na perspectiva indisciplinar.

Mas há uma necessidade de colocar em uma categoria específica para saber como avaliar e como validar o trabalho. O vínculo do trabalho com a noção de *Community performance* foi importante para que eu pudesse situar a prática no campo das artes cênicas, reconhecendo sua singularidade ao manter o foco no processo, respeitando os diversos interesses das pessoas envolvidas e buscando desenvolver as práticas comunitariamente. Da mesma forma, a noção auxiliou na compreensão da mobilização das disciplinas com amplo espaço para explorações. No entanto, tanto essa abertura quanto a presença de pessoas sem interesse na profissionalização em teatro, somada ao envolvimento de pessoas com deficiência, fez com que nos deparássemos com o rótulo de atividade terapêutica.

Os tensionamentos entre arte e terapia apareceram em todos os artistas analisados no trabalho. Conforme apresentado no primeiro capítulo, Bob Wilson, Pippo Delbono e Jérôme Bel já tiveram de responder a questionamentos sobre como posicionavam seus trabalhos por conta da presença de pessoas com deficiência. Conforme pôde ser observado, os três expoentes fazem questão de destacar que se trata de um trabalho artístico, e não de viés terapêutico. Em materiais de divulgação ou crítica do espetáculo, porém, é possível encontrar os questionamentos e tensionamentos, como, por exemplo, no trecho a seguir: “Teatro ou dança, ‘prática social’ ou *encontro de terapia de grupo*, *Disabled Theater* foi construído no esforço paradoxal de Bel para eliminar a representação, o que ele já havia desenvolvido em outros trabalhos” (YOUNG, 2013, s/p., trad. nossa, grifo nosso)²¹⁷. Assim, é possível identificar como ainda é presente na sociedade a perspectiva do modelo médico, visto que a presença da pessoa com deficiência em cena é conectada pelo olhar exterior à ideia de terapia, com os envolvidos tendo que justificar o olhar artístico prevalecendo sobre o terapêutico.

²¹⁷ “Theater or dance, ‘social practice’ or group therapy encounter, *Disabled Theater* was built on Bel’s paradoxical effort to eliminate representation, which he has also pursued in other work”.

Quanto aos coletivos artísticos estudados, esta também é uma questão presente. Ainda que de forma mais ressaltada na brasileira Gira Dança, a perspectiva da terapia também se coloca para os artistas do Bureau de l'APA. Conforme Laurence (2018), esse olhar é lançado para toda atividade a que ela se propõe a fazer, mesmo nas atividades mais cotidianas. Porém, em relação às práticas cênicas, ela entende que a maioria das pessoas a reconhece como uma das iniciadoras do coletivo e das criações (*initiatrice*), e que isso influencia o olhar delas sobre o trabalho também. Na Gira Dança, percebo ainda a implicação do viés pedagógico-social, visto que o coletivo mantém um espaço em que são oferecidas aulas e práticas de criação. Além de dar conta de um espaço de formação em dança, o que é de difícil acesso em instituições maiores, os artistas oferecem um espaço de aproximação à dança para a comunidade, sob a lente de que todos podem dançar (AMÉRICO, 2016).

Como coloca Anderson Leão, as pessoas vinculam a presença de pessoas com deficiência em cena a um trabalho social²¹⁸. Existe o impacto social, de inserção, da inclusão, e esse pode levar a um questionamento da legitimidade estética dos trabalhos.

Infelizmente, o trabalho radical desses grupos é muitas vezes mencionado na imprensa de dança em termos de perfis "especiais" de interesse humano, em vez de rigor coreográfico. É claro que essa marginalização crítica sugere implicitamente que esse novo trabalho, embora importante, não vai realmente romper as estruturas estéticas existentes nas instituições culturais. (ALBRIGHT, 2013, p. 300, trad. nossa)²¹⁹

Nas oficinas, também passamos por esses questionamentos. No alinhamento com a perspectiva de *Community performance*, o desenvolvimento pessoal de cada participante era importante, mas, a prioridade do trabalho foi a prática criativa. A presença de pessoas sem interesse na profissionalização no campo das artes cênicas, implicou, também, em uma revisão em termos de expectativa sobre o que seja teatro, o que se espera ver em cena, ainda que a questão da conformação de um trabalho a ser compartilhado com espectadores não figurasse como elemento central nas práticas. Fomos levadas assim a questionar quais as características do trabalho que desenvolvíamos.

Na questão da recepção, do viés do espectador, já viemos compreendendo o quanto ele é confrontado com seus preconceitos e construções sociais. Escolhendo um discurso alternativo no campo das artes cênicas, ainda é preciso lidar com o questionamento sobre a legitimidade

²¹⁸ Através de entrevista ao Programa Rumos Itaú Cultural, publicada em <http://www.jtaucultural.org.br/rumos-2013-2014-bailarinos-unidos-pelo-sonho-de-romper-preconceitos-e-criar-novas-possibilidades-na-danca>. Acesso em 25 jan., 2019.

²¹⁹ "Unfortunately, the radical work of these groups is often tokenized in the dance press in terms of 'special' human-interest profiles rather than choreographic rigor. Of course this critical marginalization implicitly suggests that this new work, while important, will not really disrupt the existing aesthetic structures of cultural institutions."

artística. Nesse sentido, ao compartilhar com espectadores externos, é preciso que o coletivo esteja confortável em suas posições, para não gerar situações de julgamento que desestabilizem os participantes ou indiquem a exigência de algo que não estava nos objetivos do coletivo. Ou seja, é necessário que o grupo esteja preparado para o contato com as expectativas do espectador, sem perder de vista seus próprios objetivos e interesses. Conforme indica Bel, em entrevista sobre Gala: “O desafio, ele [Bel] diz, é libertar os amadores, que não estão familiarizados com seus corpos e com o escrutínio de uma audiência, do medo e do julgamento” (BEL apud SALLEH, 2016, s/p., trad. nossa) ²²⁰.

3.4.1 Habitar o desconhecido: sobre a necessidade de forjar espaços de convívio na arte como uma defesa radical da diferença

Se existe de certa forma um receio e mesmo medo em relação à diferença, principalmente quando ela envolve a questão da deficiência, acredito que essa reação possa estar associada ao desconhecimento e à inexistência da definição social da pessoa com deficiência, ou seja, de seu real espaço na sociedade. A deficiência toma à frente e ultrapassa as demais características do sujeito que, pelas inúmeras carências da sociedade em relação à acessibilidade, fica muitas vezes restrito às atividades preparadas especialmente para ele quando, na verdade, tem o direito e deveria ter o acesso à participação em toda e qualquer atividade da vida social. Soma-se a isso o fato de a restrição aparentar perda de potencialidades em uma sociedade que vangloria o máximo desempenho aliado à imagem.

Na mesma entrevista citada anteriormente, Bel apresenta um ponto de vista importante na questão do olhar do espectador para corpos que se afastam dos padrões e que ocupam a cena, especialmente em relação à deficiência.

Há medo porque há ignorância. Porque é desconhecido. Teatro, arte, representação é uma maneira de se conectar com o desconhecido. [...] É uma maneira de ver coisas que você não tem permissão para assistir em sua vida diária. É uma maneira de aprender e depois perder o medo da alteridade. Quando você sabe de algo, quando você entende, você não tem mais medo. (BEL apud SALLEH, 2016, s/p., trad. nossa)²²¹

²²⁰ “The challenge, he [Bel] says, is to free amateurs, who are unfamiliar with their bodies and the scrutiny of an audience, from fear and judgment”.

²²¹ “There is fear because there is ignorance. Because it is unknown. Theatre, art, representation is a way to connect with the unknown. [...] It is a way to see things you are not allowed to watch in your daily life. It is a way to learn and then lose the fear of alterity. When you know about something, when you understand it, you have no more fear.”

Para Érika Fischer-Lichte, tratar apenas como leitura o contato com trabalhos artísticos não seria suficiente, pois devemos levar em conta os elementos da percepção para além do material lido. Assim, em entrevista a Matteo Bonfito (2013, p. 134) a pesquisadora usa a palavra receber.

Receber; eu não diria ler, porque ler é apenas intelectual, e o interessante sobre as performances é que envolve tudo: intuições, emoções, respostas, energia; envolve tudo isso mais a cognição. Eu não separaria uma coisa da outra. Tudo está envolvido e já que cada um de nós traz consigo alguma coisa para dentro da performance, as respostas serão diferentes.

No ato da recepção estão envolvidos, desse modo, os conhecimentos sobre estética da cena e demais formatações com as quais tomamos contato durante o percurso formativo, junto com as concepções sociais sobre deficiência, nossos preconceitos advindos do desconhecimento e os capitais referentes a quem são os sujeitos envolvidos no trabalho (nesse sentido, não há como desvincular Jérôme Bel, Bob Wilson ou Pippo Delbono da recepção de seus trabalhos e, conseqüentemente, seu valor artístico, pesando tanto na atribuição da originalidade quanto na responsabilidade sobre o coletivo e os discursos assumidos, e mesmo os contextos de difusão de seus trabalhos).

A presença da pessoa com deficiência em cena, no espaço de representação, torna opaco o significativo, e tornando opaco, se aproxima do real. No entanto, ainda que a situação cênica esteja em conformidade com a deficiência, o fato de não estarmos habituados à deficiência provoca um incômodo no espectador. Alia-se a isso o fato de não estarmos acostumados a ver pessoas com deficiência nos espaços que o corpo ocupa papel de destaque. Uma crítica bastante aprofundada é feita por Johnston (2016) a partir da problematização acerca de como personagens com deficiência são interpretados por pessoas sem deficiência. Muitas vezes, os atores que interpretam esses personagens são altamente valorizados por conseguirem colocar em cena – no teatro, mas também em filmes – uma representação convincente.

O uso do termo “cripping up” por ativistas da deficiência e estudiosos também ganhou força em esferas críticas e culturais mais amplas. Em 2015, por exemplo, citando o premiado filme de Eddie Redmayne como Stephen Hawking em *The Theory of Everything* e a atuação premiada de Daniel Radcliff como um órfão deficiente em *The Cripple of Inishmaan* de Martin McDonagh, Frances Ryan escreveu uma matéria no *The Guardian* intitulada “Nós não aceitaríamos atores *se fazendo passar por negros*²²², então por que aplaudir pessoas *se fazendo passar por deficientes*²²³?” Ryan argumenta que as justificativas apresentadas a favor dessas escolhas de elenco em que uma pessoa sem deficiência *se passa por pessoa com deficiência* (por exemplo, a

²²² No original *blacking up*. O termo é utilizado em amplas esferas sociais para denunciar e criticar as situações em que grupos para tratar das situações em que pessoas imitam ou buscam se fazer passar por negros.

²²³ No original 'cripping up', se aproximando da mesma matriz apresentada acima, porém para tratar das pessoas com deficiência.

habilidade de Redmayne interpretar Hawking antes de suas experiências de deficiência; a necessidade dos produtores de aproveitar o poder de estrela de Radcliff) falhariam e causariam indignação se “feita por atores brancos interpretando negros”. (JOHNSTON, 2016, p. 42, trad. nossa, grifos da autora e grifos nossos)²²⁴

Na sequência, a autora destaca as construções que estão por trás dessas escolhas. Segundo ela, a deficiência interpretada, representada, acalma o espectador que sabe que depois daquela situação ela deixará de existir, ou seja, é ela tão ficcional quanto a obra que está sendo apresentada. É possível observar, assim, que a relação da sociedade com as questões sobre deficiência está longe de uma compreensão totalitária sobre a diferença e que a deficiência segue sendo um aspecto centrado no indivíduo, longe de ser entendida como questão social.

A presença da pessoa com deficiência nos espaços artísticos, espaços marcadamente de convívio e de reunião social – socializar, conviver, compartilhar espaços e tempos – pode ampliar nossos reconhecimentos sobre o outro, especialmente os outros que insistimos em esconder. O convívio em sociedade deve ser marcado pelo respeito às diferenças, sendo o espaço social espaço de pluralidade e diversidade. Da mesma forma, acredito, a cena. A arte tem o poder de apresentar uma pequena parcela, um recorte, da sociedade. Possibilita ampliar situações e ações a partir do jogo, sempre em conexão com o tempo presente e vivido, visto que a leitura do que é apresentado passa pelas lentes, pelos ajustes, e assim, pela significação de um espectador que é um ser vivente de um determinado tempo, em um determinado contexto político e social.

Para Rancière (2009), o mundo é entendido enquanto espaço de convivência, e a partilha do mundo indica a uma separação. O mundo assim não seria uma unidade, e existiriam diferentes formas de sentir o mundo. Rancière vai, desse modo, indicar o sentido de política como partilha do sensível, posto que a política envolve percepções individuais que pertencem à esfera da sensibilidade. “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível, fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

²²⁴ “Disability activists and scholars’ use of the term “cripping up” has also gained traction in broader critical and cultural spheres. In 2015, for example, citing Eddie Redmayne’s award-winning film turn as Stephen Hawking in *The Theory of Everything* and Daniel Radcliffe’s award-winning stage turn as a disabled orphan in Martin McDonagh’s *The Cripple of Inishmaan*, Frances Ryan wrote a piece in *The Guardian* titled “‘We wouldn’t accept actors blacking up, so why applaud ‘cripping up’?” Ryan argues that the rationales offered in favor of these “cripped up” casting choices (e.g. Redmayne’s ability to perform Hawking prior to his disability experiences; producers’ need to draw on Radcliff e’s star power) would fail and prompt outrage if “made for white actors ‘playing black’.””

Na perspectiva de Rancière, diferença não significa desigualdade, sendo a finalidade da política a emancipação das pessoas. Nesse sentido, a democracia pressuporia a manutenção do desentendimento, visto que o consenso exigiria a eliminação das diferenças. Seria possível, assim, compreender o espaço formativo-criativo como espaço de convívio no qual não há o domínio de um pelo outro, mas emancipação, na partilha de conhecimentos entre diversos sem que se anulem as diferenças.

Em 2019, penso que devemos estar atentos para garantir a cena como espaço de “partilha do sensível”. Espaço de pluralidades, espaço para o corpo com deficiência, para o corpo negro, para o corpo trans, o corpo gordo... Espaço de denúncia, de crítica, de reflexão, e também de prazer, de sonho, de brincadeira... espaço de ser quem se é sendo outro, e, sendo outro, se reconhecer um pouco mais, conhecendo mais do outro. Espaço paradoxal, a cena convida quem se relaciona com ela, seja no fazer em cena, seja no fazer da fruição, a ocupar espaços instáveis e flutuantes, com a segurança oferecida pelo jogo: contínuo eu, mas no jogo experimento ser outros. Experiencio, assim, a diversidade através da vivência, do contato com o outro e, ao término do jogo posso rever meus posicionamentos, sem imposições, ajustando as lentes para quem sou e o que faço no mundo sem que os demais tenham de ser conformados à minha visão.

O carácter particular de acontecimento dos espectáculos caracteriza-se ainda por um estranho colapso de oposições. Os participantes num espectáculo experienciam-se a si próprios como co-determinando o seu decurso e, ao mesmo tempo, como sendo determinados por ele. Vivem através do espectáculo um processo estético, bem como social, e mesmo político, no decurso do qual são negociadas relações, são travadas lutas pelo poder, são construídas e dissolvidas comunidades. A sua percepção segue tanto a ordem da presença como a da representação. [...] No momento em que isto ocorre, no momento em que um pode ser o outro, a nossa atenção é atraída pela passagem de um estado ao outro, pela instabilidade que, por sua vez, é experienciada como um acontecimento. Abre-se no espaço entre os opostos um intervalo. O “intermédio” torna-se, assim, uma categoria privilegiada: aponta para o limiar entre os espaços, para o estado de liminaridade, para o qual o espectáculo transfere todos os que nele participam. Uma vez que esses pares de conceitos dicotómicos não servem apenas como ferramentas para a descrição e cognição do mundo, mas também como reguladores para as nossas acções e comportamentos, a sua desestabilização redundará não só numa desestabilização da nossa percepção do mundo, de nós próprios e dos outros, mas também na quebra das regras e normas que guiam o nosso comportamento. (FISCHER-LICHTE, 2005, p. 79)

Se produzimos as identidades a partir de nossos atos, as práticas cênicas podem nos levar à mobilização de entendimentos fortemente arraigados na sociedade. Eu penso que foi isso que o coletivo começou a perceber a partir das práticas, e daí seu desejo de seguir compartilhando as composições, em estrutura muito simples, em outros espaços, defendendo as artes cênicas como espaço de constituir novos modos de observar a sociedade e suas estruturas.

É importante lembrar que aderimos a discursos sociais aos quais vamos tendo contato ao longo das diversas relações e dos diversos meios nos quais habitamos. Assim, não temos como descolar nossos discursos acerca da validade artística, ou de características que nos permitiriam situar um determinado elemento artístico como de maior ou menor valor, de nossa vivência social no campo da arte, seja ela através do que assistimos, dos pares com quem conversamos, das críticas e teorias que lemos, e, também, da formação mais ou menos institucional que abarca os meios acima e ainda dedica grande parte de sua estrutura ao ensino de práticas e técnicas (práticas e técnicas de fazer que não se descolam, por sua vez, de práticas e técnicas de ver e de atribuir valor). Seria interessante refletir sobre como uma formação no campo das artes cênicas que não promove o contato com as diferenças ou que busca a formatação de todos em um modelo rígido de resposta (moldando corpos e pensamentos sobre a arte) influencia nossa leitura e percepção quando nos deparamos com a presença de pessoas com deficiência em cena.

Por fim, na complexidade das tramas entre artístico, terapêutico, pedagógico, penso ser necessário que o coletivo envolvido compreenda qual seu interesse no campo das artes cênicas e o quanto a fixação a uma disciplina é o mais importante. Isso serve tanto para definir um trabalho como artístico – sabendo que possivelmente o trabalho tocará as outras esferas – quanto para compreender em qual abordagem a prática será desenvolvida. Entendo que o campo das artes cênicas é bastante amplo, e que é do coletivo a responsabilidade/liberdade de entender que papel ele gostaria de assumir nesse campo, de acordo com seus princípios e valores, ou seja, aquilo que realmente é importante para o grupo de pessoas que estão se reunindo para jogar/criar.

Como coloca Silvia Wolff (2010), é bastante possível que as esferas do artístico e do terapêutico convivam durante um processo. A pesquisadora e artista destaca que, na prática por ela vivenciada, “este artista que na reabilitação veio a prevalecer, ou seja, sem me dar conta, eu estava procurando maneiras de criar possibilidades de trabalho como uma artista da dança na reabilitação” (WOLFF, 2010, p. 76).

[...] curso ministrado em outubro foi intitulado *Dance Rehab Workshop* e o curso ministrado em janeiro de 2010 intitulou-se *Dance Rehab Creative Workshop*. A inclusão da palavra *criativo* no título indica um desejo meu de enfatizar e viabilizar um caráter mais artístico nas aulas. Junto aos exercícios realizados no primeiro curso, inclui algumas propostas de improvisação e exploração de movimento. Já nas aulas ministradas em Baltimore, lembro-me de ter incluído um pequeno exercício de improvisação. A proposta deste exercício foi, naquela ocasião, recebida com surpresa e desconfiança por parte da professora Whitall. Não ciente das diversas abordagens de improvisação que a dança propõe, inclusive com embasamento metodológico, esta professora entendia o termo *improvisação* como algo a ser feito com descuido, ou

ainda, mostrava-se descrente de que os participantes das aulas gostariam e estariam disponíveis para experimentar exercícios de improvisação. (WOLFF, 2010, p. 80)

Ainda que trabalhando em um espaço predominantemente médico, vinculado diretamente à reabilitação, Wolff destaca a grande contribuição da dança, e como o foco no aspecto de melhora funcional do corpo e da saúde dos participantes não significa a exclusão do aspecto criativo.

Vejo que este é um diferencial importante e que a minha experiência com a dança pode efetivamente contribuir para esses pacientes. É esta liberdade artística e são estas propostas de exploração criativa comprovadas metodologicamente que a dança pode acrescentar a uma rotina fisioterápica de reabilitação neurológica. Afinal, é inexistente a oportunidade de exploração livre de movimentos em sessões de fisioterapia e as práticas artísticas não fazem parte do conhecimento das pessoas da área da saúde. Por outro lado, são abundantes na dança as propostas de improvisação, criação e exploração envolvendo o corpo e movimento. Após as aulas, tanto em Baltimore quanto em Zurique, para surpresa de todos, pudemos detectar através de questionários que a parte de improvisação não só era bem-vinda, mas também fora vista como a parte mais divertida da aula por alguns pacientes. (WOLFF, 2010, p. 80)

Também valeria ressaltar a contribuição da presença das artes nesses ambientes como um modo de ampliar os entendimentos sobre a construção social da deficiência, compreendendo que a funcionalidade do corpo não está separada do indivíduo que é um sujeito relacional, ou seja, as manipulações e implicações sobre o corpo “matéria” não estão desvinculados da vivência do sujeito na sociedade. Trata-se da possibilidade de ampliar a perspectiva do trabalho sobre a “doença” ou o “problema” para um trabalho que leve em conta o sujeito de modo global a partir de sua interação no mundo.

Conclusão

E o que quero dizer a você, por último, é que necessitamos de uma língua na qual falar e escutar, ler e escrever seja uma experiência. Singular e singularizadora, plural e pluralizadora, ativa, mas também pessoal, na qual algo nos aconteça, incerta, que não esteja normatizada por nosso saber, nem por nosso poder, nem por nossa vontade, que nunca saibamos de antemão aonde nos leva. Jorge Larrosa. Tremores: escritos sobre experiência.

Em pé, sinto o peso do corpo oscilar para frente e para trás. Um movimento pequeno, quase imperceptível ao olhar externo. Percebo a luta do meu corpo, na relação com a gravidade, para que eu me mantenha na posição vertical. Vou deixando o desequilíbrio aumentar, até o ponto em que, para que eu não caia, necessito dar um passo. Aproveito o estímulo do movimento e sigo em passos deslocando pelo espaço. Meu olhar, antes difuso entre captar informações do ambiente e se voltar para o interior, apenas aparentemente observando o exterior, agora se abre às informações da sala: a arquitetura, os móveis, os objetos, as pessoas. Corpos diversos: em estruturas físicas, desejos, interesses, repertórios, saberes, vivências e experiências. Tento recordar como foi ver esses corpos pela primeira vez. Quem eu esperava encontrar ali? Quem eu esperava encontrar aqui? Aonde eu esperava chegar? Hoje elas têm nomes, sei algo de seus desejos, de suas experiências, de seus objetivos. Mais uma vez, me pergunto: como eu acolhi essas pessoas na primeira vez? Como fui acolhida? Qual o movimento dos meus olhos em relação a seus corpos? Quais os julgamentos? Que complexas operações entraram em jogo quando meu olhar mapeou aquelas pessoas pela primeira vez? E hoje, que complexas operações estão em jogo ao cruzar o olhar com essas mulheres com quem compartilho tantas afinidades e tantas diferenças?

Esta tese buscou apresentar alguns princípios norteadores para o desenvolvimento de práticas cênicas acessíveis. Para tanto, me aproximei de práticas diversas, reconhecendo nas particularidades de diferentes contextos quais seriam as características que ampliariam o acesso às artes cênicas. Mobilizando modos de ver, de fazer e de conviver, compreendi que a transgressão do padrão normalizador, nos três aspectos destacados, é a ação primeira a qual temos de estar atentos na busca por práticas mais acessíveis.

Se recriamos, dia a dia, a sociedade, agindo de modo a indicar que as coisas são como são e tal é o modo como devem ser feitas (muitas vezes com concepções em que prevalecem estereótipos aprendidos e reafirmados constantemente), outros fazeres podem promover pequenas fissuras no cotidiano. Essas fissuras se dão a partir de práticas (em aulas, workshops,

oficinas, palestras) que indiquem à acessibilidade, ao promover a reflexão apresentando outras possibilidades estéticas, poéticas e pedagógicas em grupos que se afastam dos padrões, de debates, através do olhar para as atitudes, da observação da arquitetura, do contato sensível com obras e, especialmente, na experiência da diferença, aquilo que se dá no convívio. É esse o teatro em que acredito. As fissuras, para se concretizarem, no entanto, exigem um exercício contínuo de revisão de nossos padrões, de nossas respostas, e, especialmente, uma compreensão de nossas ações na relação com os contextos específicos em que estamos inseridos.

Após dois anos (e meio, quase!) de práticas com um grupo formado por mulheres com e sem deficiência²²⁵, reconheço que, mais do que determinar rigidamente o que pode ou o que não pode ser realizado por um grupo híbrido, só a exploração, a experiência, pode fornecer respostas. Através da prática é possível reconhecer as possibilidades de cada colaboradora, de cada coletivo, sem que um juízo prévio determine o que pode ou não ser realizado.

Nesse sentido, durante o desenvolvimento da Oficina, as abordagens somáticas do movimento – nesse caso, o Método Feldenkrais e práticas de Contato Improvisação – se mostraram boas escolhas, tendo em vista a flexibilidade das mesmas para serem realizadas de acordo com cada estrutura corporal. Essas práticas foram identificadas enquanto menos restritivas ao ampliarem o acesso a participantes com suas mais diversas possibilidades corporais, e proporem um aspecto relacional a partir de pressupostos de interação entre os participantes que mobiliza dinâmicas de privilégio e de poder. As abordagens somáticas operam em um modo que destaca a responsabilidade do praticante pelo seu próprio processo, indicando a perspectiva de agência: o praticante é o agente efetivo de seu processo. Tendo em vista o artista com deficiência, as abordagens somáticas também podem ser um meio interessante de assumir a potencialidade dos corpos a partir do reconhecimento e alargamento de sentidos advindos das heranças culturais e das construções sociais da deficiência. Abordagens corporais mais acessíveis utilizadas em processos de criação, promovendo a participação de pessoas com deficiência nas artes cênicas, podem também nos levar a refletir sobre a participação de futuros artistas com deficiência nos cursos da área de artes nas instituições de ensino superior, algo que, nos dias de hoje, ainda não é possível observar no Brasil.

Alinhada a princípios dessas práticas corporais, a abordagem de criação *Cycles Repère* também foi reconhecida como uma ferramenta provocadora para propostas que buscam a interação criativa entre pessoas com e sem deficiência. Tal abordagem apresenta uma forma de criar em teatro na qual a emoção tem precedência sobre as ideias, e na qual a organização em

²²⁵ Uma vez que as oficinas seguem sendo desenvolvidas.

estágios permite uma ampla visibilidade sobre os caminhos do processo de criação e afasta a possibilidade de manipulação. É importante lembrar que, conforme apresentado na introdução, as práticas citadas são parte do meu repertório, o que contribuiu para o modo de articulação das propostas e aprofundamento. Elas também não excluem outras possibilidades a serem exercitadas, porém, é pouco provável que o facilitador não vá aproveitar e recuperar seu repertório na condução de participantes em um processo formativo criativo. Estão envolvidas, nesse processo, não só as escolhas em relação a proposições acessíveis, mas metodologias e modos de operar que têm relação direta com a formação, interesses e valores do responsável pelo processo e que, apresentadas ao coletivo com o qual se vai trabalhar, recebem sua adesão ou são ajustadas/reconfiguradas tendo em vista os objetivos dos envolvidos.

O processo criativo formativo aqui analisado foi sendo estruturado a partir de escolhas éticas e políticas, que reverberaram em uma determinada estética. Para mim, o primordial sempre foi a experiência e vivência do teatro enquanto exercício criativo. Essa escolha, determinada de acordo com os objetivos do coletivo, nos levou a colocar a atenção sobre como articulávamos as práticas colaborativamente. Encontramos um eixo norteador a partir da ideia da criatividade enquanto um elemento a ser constantemente renovado, exercitado, reconhecendo as potencialidades inventivas de cada colaboradora. Esse modo de trabalho engajava as participantes, e permitia atualizações a partir de seus repertórios, algo que se colocou como fundamental ao longo do trabalho com o grupo híbrido, e que compreendo como de extrema relevância para uma prática cênica acessível.

Acredito que na prática de criação envolvendo pessoas com e sem deficiência, seja importante estabelecer um espaço em que os participantes se sintam seguros e confortáveis para propor a partir de seus repertórios e contextos, sem a necessidade de copiar um modelo a partir de um referencial externo. Nesse sentido, as práticas e estratégias de criação destacadas atenderam perfeitamente aos objetivos. A partir de dois pilares, um focado no aspecto do jogo e outro focado no aspecto corpo, construí com o coletivo de mulheres uma abordagem cujas premissas centrais – autonomia e responsabilidade compartilhada – contribuíram para a efetivação de uma prática acessível. Esteve presente um certo aspecto de bricolagem, ou seja, uma inventividade e criatividade em relação aos procedimentos, práticas e técnicas adotadas, com as quais, operando no território da indisciplina, sem perder o rigor, foi possível encontrar modos de fazer provisórios e permanentemente mutáveis.

As análises de espetáculos, trajetórias e modos de articulação do processo criativo, a partir do trabalho dos coletivos artísticos, Cia Gira Dança e Bureau de l'APA, bem como a

investigação acerca das relações criativas e reverberações estéticas em trabalhos de Bob Wilson, Pippo Delbono e Jérôme Bel, contribuíram para ampliar os entendimentos sobre a interação criativa entre pessoas com e sem deficiência, e a complexidade envolvida ao promover espaços em que o corpo com deficiência se coloca em lugar de destaque. Foi possível compreender a necessidade de um olhar atento às construções sociais, que guiam nossos modos de leitura e resposta ao que percebemos do mundo.

Não só o corpo comporta signos rapidamente decifrados nos espaços sociais, como também se coloca como carta de apresentação indicando locais possíveis ou não de serem acessados por determinadas pessoas. Sem uma atenção à valorização de determinados padrões corporais é impossível compreender as negociações complexas que tomam lugar no encontro de corpos e, mais especificamente, no encontro de corpos constantemente avaliados pela perspectiva da ausência. Favorecer a ampliação da acessibilidade, nesse sentido, implica uma revisão sobre padrões de olhar, de ler, de responder e, também, de conduzir e manipular. Nas intensas e constantes lutas de poder no campo social, assumimos posicionamentos que podem indicar à ampliação do acesso ou à manutenção da restrição e da exclusão.

Nesse sentido, a Oficina Teatro Flexível proporcionou um intenso espaço de trocas criativas, estimulando que eu lançasse um olhar afinado às questões que perpassam a condução e facilitação de processos criativos formativos. Pude acompanhar não só o engajamento e desenvolvimento das participantes nas práticas, mas minha própria atuação e as alterações constantes em meus modos de responder às demandas do processo. Nessa perspectiva, o contato com os coletivos artísticos, que me receberam de modo bastante disponível e generoso para conversas sobre as práticas, foi fundamental para estimular meu pensamento e influenciar minha postura enquanto facilitadora.

Observando o trabalho da Cia Gira Dança e do Bureau de l'APA, penso que é este último quem mais compartilha a responsabilidade artística do projeto entre todos os participantes. Ainda que Alexandre Américo tenha compartilhado comigo seu interesse em cada vez mais ampliar o espaço de agência e de auto-organização do coletivo brasileiro, para que os bailarinos fossem adquirindo maior autonomia em suas práticas, percebo que há uma diferença entre os dois coletivos. Isso não significa uma diferença na qualidade artística dos trabalhos, mas, antes, uma diferença no que tange às relações entre os participantes dos projetos e os locais ocupados por eles nas estruturas dos processos.

Trabalhando com um grupo híbrido em que o interesse na profissionalização e na estruturação de uma encenação não predominavam, não pude compreender de modo mais

aprofundado como se daria uma articulação do trabalho a fim de mobilizar estruturas presentes na formatação de acontecimentos cênicos a serem compartilhados com grandes públicos, e entender quais as tramas operam ao se ocupar posições específicas exigidas em tais contextos. Penso que o acompanhamento em modo contínuo de um processo de criação dos coletivos, como observadora não participante, seria um bom procedimento para ampliar a compreensão sobre as estruturas de grupos híbridos e sobre como são articulados os poderes e responsabilidades nos processos de criação que visam o compartilhamento com um amplo público. Fica o desejo de continuidade da pesquisa, com a certeza de que há muito material a ser discutido, analisado e problematizado havendo a possibilidade do acompanhamento de processos criativos.

Os princípios norteadores aqui apresentados certamente não esgotam o assunto sobre processos de criação em teatro para grupos híbridos. Assim como as premissas de composição a partir da análise dos espetáculos selecionados, as quais também não dão a dimensão das possibilidades em termos da presença da pessoa com deficiência em cena. Um ambiente criativo e formativo acessível pode exigir a atenção a outros aspectos de acordo com os contextos e os grupos específicos. Meu objetivo, com a finalização deste trabalho, está em compartilhar alguns indícios, contribuindo para as pesquisas da área e oferecendo algumas perspectivas para os profissionais que estão inseridos em contextos nos quais a acessibilidade é uma premissa.

Espero que os dados aqui reunidos, as problematizações apresentadas, as possibilidades indicadas e as inseguranças compartilhadas possam estimular outras pessoas, influenciando o aumento no número de pesquisas brasileiras acerca da acessibilidade e da presença de pessoas com deficiência em cena e nos demais espaços relativos às artes cênicas, bem como nos espaços de formação universitária no campo das artes. Em muitos momentos, no desenvolvimento desta pesquisa, me senti frustrada enquanto pesquisadora, ao encontrar materiais já disponibilizados há anos sobre práticas acessíveis em outros países, enquanto que o número de materiais sobre práticas em território brasileiro ainda era tão reduzido. Me sentia atrasada, questionando a validade de meus estudos. Nesse sentido, estar ocupando um espaço em uma universidade pública no Brasil, enquanto professora, foi um elemento de encorajamento e estímulo contínuos. Ao vivenciar a barbárie da contínua exclusão de corpos considerados inaptos à cena, da exigência de altas habilidades e da perspectiva do virtuosismo como elemento de avaliação e validação de pessoas em busca de uma formação artística na universidade, percebia a necessidade de estar pensando e praticando o conteúdo desta pesquisa.

A preocupação com a acessibilidade no campo do teatro destaca uma atitude política quando em consonância com a busca de que a pessoa com deficiência possa ser reconhecida enquanto agente de seu processo social, agente efetivo de suas práticas em sociedade. Para além dos princípios aqui apresentados, acredito que um ambiente acessível em teatro só é possível a partir do reconhecimento das construções sociais acerca da deficiência, construções essas que guiam nossas posturas e modos de agir dentro ou fora da sala de aula, da sala de ensaio, do palco do teatro ou de qualquer outro espaço de compartilhamento do fazer teatral.

Por fim, destaco a defesa da prática artística enquanto espaço de aprendizagem, não necessariamente a partir do desenvolvimento de uma encenação, mas nas pequenas etapas que compõem o processo criativo. Destaco, assim, o espaço laboratorial proporcionado pelo encontro criativo de pessoas interessadas de modos diversos pelas artes cênicas, no qual as preocupações e atenções estão voltadas à formação criativa dos envolvidos. Desenvolve-se um conhecimento técnico e sensível que escapa à sala de ensaio e mobiliza os modos de ser e viver em sociedade.²²⁶

Durante o desenvolvimento da Oficina Teatro Flexível, a sala de ensaio se mostrou como um pequeno recorte da sociedade, em que nossos interesses conformaram nossa prática nas intensas trocas e no constante exercício do contato sensível com o outro. Estar em relação implica, assim como o compartilhar do ponto de contato físico no CI, borrar as fronteiras entre o eu e o outro. Toco e sou tocada. Sinto e sou sentida. Enquanto experiência, o teatro exige a proximidade, e esse talvez seja o maior convite à revisão de padrões.

Para finalizar, gostaria de compartilhar algumas reverberações do processo criativo formativo vivenciado. Na sequência do desenvolvimento da oficina, no semestre 2018.02 (que não foi aqui analisado), focamos em compartilhar nossas práticas em outros ambientes, que não no universitário, de modo a que mais pessoas pudessem ser levadas a ter contato com as diversidades. Desse modo, passamos o semestre compartilhando alguns exercícios em escolas, reverberando num interesse muito grande de jovens, e na possibilidade de reflexão sobre os corpos que ocupam a cena, sobre as habilidades, e sobre o quanto certos padrões balizam nossas leituras e nossos objetivos²²⁷. Após essas experiências diversas, com públicos específicos e muito diferentes entre si, compreendi um desejo do coletivo de iniciar, através de pequenos

²²⁶ Lembro Jorge Larrosa (2014, p. 74): “A vida, como a experiência, é relação: com o mundo, com a linguagem, com o pensamento, com os outros, com nós mesmos, com o que se diz e o que se pensa, com o que dizemos e o que pensamos, com o que somos e o que fazemos, com o que já estamos deixando de ser. A vida é a experiência da vida, nossa forma singular de vivê-la.”

²²⁷ De modo pontual, gostaria de deixar registrado que ao final de todos os encontros em escolas nas quais compartilhamos as práticas, ao menos um estudante – em estruturas corporais muito distantes daqueles padrões já expostos neste trabalho – se aproximava para perguntar sobre como participar das oficinas.

exercícios de criação compartilhados, uma conversa sobre acessibilidade nos espaços sociais, partindo das artes cênicas, espaços em que os corpos estão em evidência, para chegar nos outros espaços que ainda mantêm características restritivas.

Percebi que as participantes demonstraram muito interesse em provocar, com seus corpos e sua participação em atividades artísticas, que outras pessoas se sentissem convocadas a ocupar espaços ainda que aparentemente eles não parecessem destinados a elas. A defesa da presença em cena foi ampliada, pelo grupo, para a defesa da presença na universidade, na rua, e em todo e qualquer espaço social (quero dizer: mesmo ao ocuparmos a escola, nos deparávamos com a falta de acessibilidade quando a presença unicamente de escadas nos impedia de chegar a salas de aula). Fomentar tais reflexões e discussões pareceu extremamente importante ao grupo, especialmente porque, de modo geral, não somos convocados a pensar sobre algo até que ele se materialize em nossa frente. Se eu não vejo o corpo diferente, é provável que eu não pense nele. Se eu não descolo meu olhar de um certo padrão, vai ser difícil enxergar o que está nas margens.

Tendo o centro de gravidade das oficinas estabelecido no reconhecimento dos potenciais criativos de cada participante, na alteridade, no relacionamento entre as diferenças buscando modos sensíveis de responder às demandas do cotidiano, sem necessidade de conformidade a um padrão ou regra externa, as participantes se sentiram estimuladas a ocuparem outros espaços mantendo a perspectiva da agência. Como exemplo, destaco algumas reverberações a partir da participante com deficiência física. Se antes de participar das oficinas de teatro a participante não refletia sobre sua identidade enquanto pessoa com deficiência, após o início das práticas ela foi sentindo a necessidade de refletir sobre essa questão e assumir posicionamentos. Um ano após o início das oficinas, implementamos um projeto de extensão sobre acessibilidade nas escolas de Santa Maria, parte das ações do Programa de Extensão práticas cênicas, escola e acessibilidade²²⁸, coordenado por mim. A participante passou a ser bolsista do projeto que idealizamos conjuntamente. No mesmo ano, a participante apresentou uma palestra no evento I Simpósio Pensamento Acessível – Cena Aberta²²⁹. Aos poucos, a participante passou a ser convidada para realizar falas em outros espaços formativos, como eventos do Departamento de Ciências Biológicas, ao qual ela está vinculada como acadêmica, e mesmo associações da

²²⁸ O Programa, em sua segunda edição, contou nos dois anos com apoio financeiro FIEX/CAL/UFMS. No projeto mencionado, a participante mapeou as escolas públicas de Santa Maria, visitando ao menos uma escola de cada região para verificar aspectos relativos à acessibilidade arquitetônica, metodológica e atitudinal, além de realizar entrevistas com educadoras especiais e diretoras. Na sequência, passamos a oferecer, juntas, um workshop formativo para professoras das escolas, compartilhando práticas cênicas acessíveis de modo a estimular a interação entre estudantes com e sem deficiência.

²²⁹ Evento coordenado em parceria com a colega do Dept. Artes Cênicas, Profa. Mariane Magno.

cidade. Neste momento, final de abril de 2019, ela tem dois textos escritos sobre o assunto. Um deles está em avaliação em uma revista especializada na área da educação, e o outro, sua versão escrita da palestra proferida no Simpósio, aguarda publicação em um livro ainda neste ano.

Concomitante a isso, ela, assim como as demais participantes que não tinham vínculo anterior com o teatro, passaram a ocupar constantemente espaços de artes como espectadoras, tanto no ambiente universitário quanto fora deste, reconhecendo seus direitos de acesso aos espaços de artes. Outra das participantes ingressou, no segundo ano de oficinas, no Curso de Licenciatura em Dança. A participante que é mulher transexual, passou a se colocar mais nos espaços, confiando e investindo nas suas possibilidades. Já outra das participantes, estudante de Artes Cênicas, se sentiu encorajada para romper com a estética realista, ainda dominante em seu curso, explorando formas para além do tradicional em seu trabalho de formatura e em seu TCC.

Esse breve relato das reverberações certamente não dá conta do universo de cada uma das participantes, mas foi aqui apresentado apenas no intuito de ilustrar a potência do encontro, a potência do convívio que pode ser estimulada pelas práticas artísticas. O teatro no qual acredito é assim, um estímulo à flexibilidade dos corpos, dos pensamentos, das respostas ao mundo, dos julgamentos. Um teatro que potencializa as pessoas, reconhecendo suas possibilidades e seus limites. Que nos ensina, no contato com o outro, a lidarmos com nossas potencialidades e nossos limites, estimulando o reconhecimento de nossas inteligências criativas, de nossa inventividade e das diferenças que nos (com)formam, nos (in)formam e nos (re)formam.

Ao final do encontro, no círculo com a passagem do aperto de mão que encerra nosso período da oficina de hoje, me sinto acolhida. A experiência de hoje nos aproxima e, ao mesmo tempo, reforça nossas singularidades. Agradeço, “muito obrigada pelo encontro de hoje, gurias”.

Para realmente terminar, afirmo a potência das artes cênicas como lugar de encontro com a diferença, e do convívio em cena como lugar de coexistência da singularidade e da pluralidade.

REFERÊNCIAS

ALBRIGHT, Ann Cooper. À corps ouverts. Changement et échange d'identités dans la Capoeira et le contact improvisation. In: **Protée**, Volume 29, número 2, 2001, p. 39-49. Disponível em <<<http://id.erudit.org/iderudit/030624ar>>>. Acesso em 12/08/2016.

_____. **Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University, 1997.

_____. Contact Improvisation at twenty-five. In: ALBRIGHT, Ann Cooper; GERE, David. **Taken by surprise: a dance improvisation reader**. Middletown: Wesleyan University Press, 2003, p. 205-211.

_____. **Engaging Bodies: the Politics and Poetics of Corporeality**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2013.

ALMEIDA, Renata M. Fonseca de. **Não ver e ser visto em dança: análise comparativa entre o Potlach Grupo de Dança e a Associação / Cia de Ballet de Cegos**. 2012. 105 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

AMÉRICO, Alexandre. **Cia Gira Dança: entrevista pessoal/correspondência eletrônica**. Mensagem recebida por Marcia Berselli em 04 de novembro de 2016.

AMÉRICO, Alexandre. **Cia Gira Dança: entrevista pessoal**. Entrevista realizada por Marcia Berselli em 28 de setembro de 2017.

_____. Corpos diferentes ou atitudes diferenciadas? Um olhar empírico à luz da Cia. Gira Dança. In: **Trema!** Revista de teatro de grupo. Edição do Corpo, Ano 1, v. 4, Janeiro 2016, p. 14-17.

AMIR, Leora. **Integration is an art: necessary dialogue on disabled-nondisabled integration(s), power dynamics and partnership in physically integrated dance, dance theater and community performance**. Sacramento: Master of Arts – Theatre Arts/California State University, 2011. Dissertação (Mestrado em Artes – Artes Teatrais).

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. [Tradução de Marina Appenzeller]. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARONE, Luciana. Processo colaborativo: origens, procedimentos e confluências interamericanas. In: CERQUEDA, S. B.; SOUZA, L. S.; RAMOS, A. N.; SANTOS, E. **20 anos de interfaces Brasil-Canadá**. Organizadores: Sérgio Barbosa de Cerqueda, Lícia Soares de Souza, Ana Rosa Neves Ramos, Elmo José dos Santos. Salvador: EDUFBA: ABECAN, 2011. ISBN: 978-85-60667-97-0. Disponível em <http://www.anaisabecan2011.ufba.br/Arquivos/Barone-Luciana.pdf>. Acesso em 19 ago. 2017.

BATSON, Glenna. Somatic Studies and Dance. **International Association for Dance Medicine and Science**. Resources papers, 17 set. 2009. Disponível em: https://c.ymcdn.com/sites/www.iadms.org/resource/resmgr/resource_papers/somatic_studies.pdf. Acesso em 27/01/2017.

BEAUCHAMP, Hélène; LARRUE, Jean-Marc. Les cycles Repère: entrevue avec Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère. In: **L'Annuaire théâtral**: revue québécoise d'études théâtrales, Numéro 8, automne 1990, p. 131-143.

BECKER, Howard. S. Creativity Is Not a Scarce Commodity. **American Behavioral Scientist**, 61(12), 2017, 1579–1588. Disponível em <<http://www.howardsbecker.com/articles/creativity.html>>. Acesso em 19 abril 2019.

BECKER, Lidia. **Surdez e teatro**: a encenação está em jogo. Estudo transdisciplinar sobre o jogo teatral no cenário da surdez. 2011. 272 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

BEL, Jérôme. “Gala” – entretien avec Jérôme Bel. **Theatre-Contemporain.net**. Entrevista concedida a Charles Mignon. 2015. Disponível em <<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Gala/videos/media/Gala-entretien-avec-Jerome-Bel>>. Acesso em 16 de março de 2018.

BEL, Jérôme. Gala – Présentation de Jérôme Bel au Festival Transamériques. **Theatre-Contemporain.net**. 2016. Disponível em <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Gala/videos/media/Presentation-de-Jerome-Bel-au-Festival-TransAmeriques-2016>. Acesso em 07 jan. 2019.

BERSELLI, Marcia. Pesquisando práticas cênicas com alunos surdos: proposições de criação no contexto escolar. In: **Rascunhos** Uberlândia, v. 2, n. 1, p. 42-52, jan./jun. 2015.

_____. **Processo de criação do ator**: a busca pela organicidade a partir do contato. 2014. 207 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

BERSELLI, Marcia; LULKIN, Sergio A.; FERRARI, Jonas (organizadores). **Teatro flexível**: guia para o desenvolvimento de oficinas de teatro e dança com alunos surdos. Porto Alegre: PROEXT UFRGS, 2015.

BONFITO, Matteo. Entrevista com Érika Fischer-Lichte. In: **Conceição | Concept.**, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 131-141, jan./jun. 2013.

BONIN, Iara Tatiana. RIPOLL, Daniela; AGUIAR, José Vicente . A temática indígena sob as lentes dos Estudos Culturais e Educação - algumas tendências e enfoques analíticos. **Educação** (Online), PUC/RS, v. 38, 2015, p. 59-69. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/18444>>. Acesso em 05/01/2016.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. [Tradução de Fernando Tomaz]. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRASIL. Decreto nº6949 de 25 de Agosto de 2009. **Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo**. Subchefia para Assuntos Jurídicos [da] Presidência da República. Brasília, DF, 25 ago. 2009.

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

BRUNELLE-CÔTÉ, Laurence; DROUIN, Simon. **Bureau de l'APA**: entrevista pessoal/correspondência eletrônica. Mensagem recebida por Marcia Berselli em 06 e 09 de fevereiro de 2017.

BRUNELLE-CÔTÉ, Laurence; DROUIN, Simon. **Bureau de l'APA**: entrevista pessoal. Entrevista realizada por Marcia Berselli em 29 de julho de 2018.

CADIEUX, Alexandre. Théâtre: les doux virtuoses de rien du Bureau de l'APA. In : **Le Devoir**. Culture. 31 de maio de 2017. Montreal. Disponível em <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/500038/le-bureau-de-l-apa-doux-virtuoses-de-rien>. Acesso em 18 de julho de 2018.

CARLSON, Marvin. Teatro Pós-dramático e Performance Pós-dramática. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 577-595, Dec. 2015.

CARMO, Carlos Eduardo O. **Entre sorrisos, lágrimas e paixões**: implicações das políticas culturais brasileiras (2007 a 2012), na produção de artistas com deficiência na dança. 2014. 131f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

CHEN, Kuan-Hsing (entrevistador). A formação de um intelectual diaspórico: uma entrevista com Stuart Hall. In: SOVIK, Liv. (Org.) **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG/UNESCO, 2003, p. 407-433.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, J. Jaque; VINGARELLO, Gedges. **História do Corpo**, 3. As mutações do olhar. O século XX. 4ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

COUTURE, Philippe. Simon Drouin / La jeune fille et la mort et Les oiseaux mécaniques: la musique du pouvoir. **Voir**. Scène, 04/03/2015. Disponível em <https://voir.ca/scene/2015/03/04/simon-drouin-la-jeune-fille-et-la-mort-et-les-oiseaux-mecaniques-la-musique-du-pouvoir/>. Acesso em 10/01/2017.

CZÉKUS FLÓREZ, Laili von. **Pedagogia da bobagem**: uma oficina de palhaço para adultos com deficiência intelectual. 2012. 153 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

DEFICIÊNCIA, **Viver sem Limite** – Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com / Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República (SDH/PR) / Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência (SNPD). VIVER SEM LIMITE – Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência: SDH-PR/ SNPD, 2014.

DELBONO, Pippo. Il viaggio, la guerra, il volo. Conversazione com Pippo Delbono a cura di Alessandra Rossi Ghiglione. In: GHIGLIONE, Alessandra Rossi. **Barboni Il teatro di Pippo Delbono**. Milano: Ubulibri, 1999, p. 17-89.

DUBATTI, Jorge. **Cartografía Teatral**: introducción al Teatro Comparado. Buenos Aires: Atuel, 2008.

_____. Filosofia del Teatro y Teoría del Teatro. **Actas del IV Congreso Internacional de Letras**. Departamento de Letras. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2010, p. 1857-1862. Disponível em <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIL/IV-2010/paper/view/2897/1315>. Acesso em 03 jan. 2019.

ESPACE LIBRE – Cahier pédagogique. **Les oiseaux mécaniques**, Le Bureau de l'APA, Montréal, 2015.

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

FÉRAL, Josette. **Acerca de la teatralidad**. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

_____. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. **SubStance**, 31, 94-108, 2002.

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2017. **Dossier de Presse Portrait Jérôme Bel**. 2017.

FIGUEIREDO, Valeria Maria Chaves de. **Olhar para o corpo que dança**: um sentido para a pessoa portadora de deficiência visual. 1997. 127 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

FISCHER-LICHTE, Érika. A cultura como performance: desenvolver um conceito. **Sinais de cena**, n. 04, dez., 2005, p. 73-80.

_____. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, 13(2), 2013, 14-32.

_____. **The show and the gaze of theatre**: a European perspective. Iowa: University of Iowa Press, 1997. 426p.

FORTIN, Sylvie. Nem do Lado Direito, nem do Avesso: o artista e suas modalidades de experiências de si e do mundo. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Org.). **O Avesso do Avesso do Corpo**: Educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2011, p. 25-42.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; As heterotopias**. [Tradução de Salma Tannus Muchail]. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FREITAS, Cilene R. Carneiro. **Processo de compreensão e reflexão sobre iniciação teatral de surdos**. 2014. 154 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

GARROCHO, Luiz Carlos. **Cartografias de uma improvisação física e experimental**. 2007. 228 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. [Tradução de Aldomar Conrado]. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** [Tradução de Fátima Saadi]. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. The spectacle of “other”. In: **Representation**: cultural representations and signifying practices. London: Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University; 1997, p. 225-290.

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

_____. (1986) What is Somatics? In: **Somatics**: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences, Volume V, No. 4, Spring-Summer 1986. Retrieved 17 November 2014. Disponível em <https://somatics.org/library/htl-wis1>. Acesso em 27/01/2017.

HOLMBERG, Arthur. **The theatre of Robert Wilson**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais. São Paulo: Editora 34, 2009.

INNES, Christopher; SHEVTSOVA, Maria. **The Cambridge introduction to theatre directing**. New York: Cambridge University Press, 2013.

ISAACSSON, Marta. Cena multimídia, poéticas tecnológicas e efeitos intermediais. **Cena, corpo e dramaturgia**: entre tradição e contemporaneidade. Org. Antonia Pereira, Marta Isaacsson e Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012, p. 85-99.

JOHNSTON, Kirsty. **Disability Theatre and Modern Drama**: recasting modernism. London; New York: Bloomsbury, 2016.

_____. **Stage Turns**: Canadian Disability Theatre. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2012.

KUPPERS, Petra. **Disability and Contemporary Performance**: bodies on edge. New York: Routledge, 2005.

_____. **Disability Culture and Community Performance: find a strange and twisted shape.** New York: Palgrave Macmillan, 2011.

_____. Educação acessível: estética, corpos e deficiência. *In: Revista Cena*, nº 15, PPGAC/UFRGS, Porto Alegre, 2014. Porto Alegre, UFRGS, 2014a.

_____. Outsider Histories, Insider Artists, Cross-Cultural Ensembles: Visiting with Disability Presences in Contemporary Art Environments. *In: TDR: The Drama Review*, Volume 58, Number 2, Summer, p. 33-50, 2014b.

_____. Stage Turns: Canadian Disability Theatre by Kirsty Johnston (review). *In: Canadian Theatre Review*, Volume 155, Summer, p. 93-95, 2013.

_____. **The scar of visibility: medical performances and contemporary art.** London: University of Minnesota Press, 2007.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo.** 3 ed. [Tradução de Sônia M.S. Fuhrmann] Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. **Antropologia do corpo e modernidade.** [Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes] Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós Dramático.** 2 ed. [Tradução de Pedro Sússekind] São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

LYOTARD, Jean-François. O dente, a palma. [Tradução de Humberto Issao Sueyoshi e Tatiana Toledo]. *In: Sala Preta*, v.11, nº1, p. 139-146, 2011.

MASSA, Clóvis; WEBER, Suzane. Do esterco nasce a flor. Entrevista com Pippo Delbono. **Cena**, Porto Alegre, RS, ano 2, n. 2, p. 59-62, 2001.

MAURIN, Frédéric. **Robert Wilson: le temps pour voir, l'espace pour écouter.** 2ª ed. Paris: ActesSud, 2010.

McDONNELL, Patrick. Deficiência, surdez e ideologia no final do século XX e início do século XXI. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 777-788, jul./set. 2016

MICHAELIS. **Dicionário.** São Paulo: Editora Melhoramentos, 2019. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/hierarquia/>. Acesso em 16 jan., 2019.

NELSON, Lisa. Lisa Nelson in conversation with Lisa Nelson. *In: Movement research*, fev. 01, 2008. Disponível em <https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/lisa-nelson-in-conversation-with-lisa-nelson>. Acesso em 04 jan., 2019.

NOBLE, Wycliffe; LORD, Geoffrey. **Access to Disabled People to Arts Premises – The Journey Sequence.** Oxford: Architectural Press, 2003.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. Tentando definir o Teatro na Comunidade. **Anais IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, v. 8, n. 1, 2007.

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

OLIVEIRA, Alexandre A. Dissolução, compartilhamento e a Cia. Gira Dança. In: **SESC** Rio de Janeiro – EntreDança. 2016. (prelo)

OLIVEIRA, Ana Clara Santos. **Por uma poética da audiodescrição de dança**: uma proposta para a cena da obra Pequetitas coisas entre nós mesmos. 2013. 146 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE (OMS). **CIF – Classificação internacional de funcionalidade, incapacidade e saúde**. Direção Geral da Saúde. Lisboa, 2004. Disponível em <<http://www.inr.pt/uploads/docs/cif/CIF_port_%202004.pdf>>. Acesso em 02/12/2015.

OSCHMAN, James L. **Energy Medicine**: the scientific basis. 2 ed. New York: Elsevier, 2016.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1977.

PASQUIER, Renaud ; SCHREIBER, David. De l'interdiscipline à l'indiscipline. Et retour ?, **Labyrinthe** [En ligne], 27 | 2007 (2).

PAXTON, Steve. Corpos em liberdade (depoimento). In: **Revista E**, n. 108, maio 2006. Disponível em <http://www.sescsp.org.br/online/artigo/3145_DEPOIMENTOS#/tagcloud=lista>, acesso em 12/08/2016.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. 4 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

PEREIRA, José A. T. R. **O teatro das disfunções ou a cena contaminada**. 2008. 200 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

PRUD'HOMME, Chantal. **Cycles Repère et handicap visuel** : les rôles du facilitateur dans le contexte d'une création théâtrale. 2008. 106f. Mémoire (Maîtrise en Littérature et arts de la scène et de l'écran) – Faculté des Lettres, Université Laval, Quebec, 2008.

PUPO, Maria Lúcia de S. B. Construir o(s) sentido(s), juntos. In: **Rascunhos**, Uberlândia, v. 05, n. 03, p. 11-18, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. [Trad. Monica Costa Netto]. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

_____. **O espectador emancipado**. [Trad. Ivone C. Benedetti]. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

REIS, Luís Felipe. Atores com deficiência mental apresentam obras do coreógrafo Jérôme Bel no Rio. In: **O Globo**. Cultura. 02/11/2014. Disponível em

<<https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/atores-com-deficiencia-mental-apresentam-obra-do-coreografo-jerome-bel-no-rio-14439498>>. Acesso em 06/02/2018.

RELATÓRIO MUNDIAL SOBRE A DEFICIÊNCIA / World Health Organization, The World Bank; tradução Lexicus Serviços Linguísticos. - São Paulo: SEDPcD, 2012.

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood; MUNIZ, Mariana de Lima. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. **Urdimento**, v.2, n.23, p 251-261, dezembro 2014.

ROMÃO, Telma Sampaio. **Ampliação de movimentos na dança circular com pessoas com deficiência visual**. 2011. 139 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2011.

SALLEH, Nur Asyiqin Mohamad. Amateurs join professionals in Jerome Bel's dance Gala. In: **The Straits Times**. 26 Set., 2016. Disponível em <https://www.straitstimes.com/lifestyle/arts/leap-of-faith-with-amateurs>. Acesso em 27 jan., 2019.

SANTOS, Luís Henrique Sacchi dos. O corpo que pulsa na escola e fora dela. In: RIBEIRO, Paulo Regina Costa... [et al.]. **Corpo, gênero e sexualidade: discutindo práticas educativas**. Rio Grande: Editora da FURG, 2007, p. 80-92.

SHEVTSOVA, Maria. **Robert Wilson**. London & New York: Routledge, 2007.

SIEGMUND, Gerald. **Dance, Theatre and the Subject**. London: Palgrave Macmillan, 2017.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-Modernidade**. Salvador: Edufba, 2005.

SILVA, Hugo Leonardo da. **Desabituação compartilhada: Contato Improvisação, jogo de dança e vertigem**. Valença: Selo A Editora, 2014.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000.

SILVEIRA, Saulo Silva da. **Técnica e(m) Criação Somática: uma proposta corporal para artistas cênicos com (d)eficiência física através dos Princípios e Fundamentos Corporais Bartenieff**. 2009. 239 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SOLDEVILA, Philippe. De l'architecture au théâtre : Entretien avec Jacques Lessard. **Jeu**, (52), 1989, 31–38.

SOMACAL, Adriana de Moura. **Memória na ponta dos dedos: sistematização de práticas de teatro com surdos**. 2014. 128 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

SOMERA, Nicole. **O artista com deficiência no Brasil: arte, inclusão social e**

campo artístico. 2008. 163 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

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

_____. Em cena, Deficiência: tessituras protéticas entre discursos e ausências. **Pitágoras 500**. Campinas, v. 08, n. 02 [15], p. 03-14, jul./dez., 2018.

_____. Impossible dances: Staging disability in Brazil. In: **Choreographic Practices**, v. 6, n. 1, 2015, p. 9–23.

TURSI, Rafael. **Meu corpo, teu corpo e este outro**: visitando os processos criativos do Projeto PÉS. 2014. 125 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

VEIGA-NETO, Alfredo. Cultura, culturas e educação. In: **Revista Brasileira de Educação**. [online]. 2003, n. 23, pp. 5-15. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782003000200002>>. Acesso em 11/01/2016.

_____. Incluir para excluir. In: LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (Orgs.). **Habitantes de Babel**: políticas e poéticas da diferença. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 105-118.

VENDRAMIN, Carla. Diversas danças – diversos corpos: discursos e práticas da dança no singular e no plural. In: **DO CORPO**: Ciências e Artes, Caxias do Sul, v. 1, n. 3, 2013, p. 1-18.

VENDRAMIN, Carla; VELHO, Lucas Reis; FERRAZ, Wagner. Diversos Corpos Dançantes: uma proposta de improvisação e dança na comunidade. In: **Conceição | Conception**. Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 3-25, jul./dez. 2016.

VERNER, Lorraine. L'interdiscipline à l'œuvre dans l'art. **Marges** [En ligne], 04 | 2005.

WERNECK, Claudia. **Ninguém mais vai ser bonzinho, na sociedade inclusiva**. Rio de Janeiro: WVA, 1997.

WHATLEY, Sarah. **Moving Matters**. Supporting Disabled Dance Students in Higher Education. Centre for Media Arts and Performance. Coventry University, 2008.

WILSON, Robert. Entretien avec Robert Wilson. **Résonance**, n° 11, Ircam – Centre Georges Pompidou. Paris, janvier, 1997. Disponível em <<http://articles.ircam.fr/textes/Ircam97b/>>. Acesso em 13/01/2016.

WOLFF, Silvia Susana. **Momento de transição**: em busca de uma nova eu dança. 2010. 117 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

WORTH, L.; POYNOR, H. **Anna Halprin**. London: Routledge performance practitioners, 2004.

YOUNG, Paul David. Look at Me: Jérôme Bel and Theater Hora's "Disabled Theater". In: **Art in America**. 19 Nov., 2013. Disponível em <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/look-at-me-jrme-bel-and-theater-horas-disabled-theater/>. Acesso em 27 jan., 2019.

ANEXOS

1.0 Termo de consentimento

TERMO DE CONSENTIMENTO

OFICINA DE TEATRO
PARA PESSOAS COM OU SEM DEFICIÊNCIA FÍSICA

Projetos vinculados:
Projeto de Extensão Oficina de teatro para pessoas com e sem deficiência física (DAC/UFSM).
Procedimentos e práticas de colaboração artística horizontal: corpos, repertórios e saberes. (DAC/UFSM).
Pesquisadora responsável: Profa. Marcia Berselli.

Eu, _____,
CPF _____, tendo sido devidamente esclarecido sobre os procedimentos da pesquisa, autorizo Marcia Berselli a utilizar os meus depoimentos (nos quais se manterá o anonimato das fontes), imagens e afins, relativos à participação na Pesquisa Empírica – Oficina de Teatro – em sua Tese de Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS), bem como no Projeto sob sua coordenação junto ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (DAC/UFSM).

Santa Maria, ___ de _____ de 2018.

Assinatura do participante

2.0 Cartazes de divulgação

Pesquisa de interesse

Para tomar conhecimento sobre o interesse do público específico na participação em oficinas de teatro, divulguei cartazes buscando também reconhecer qual seria o melhor turno para a oferta da oficina.



Cartaz de divulgação para uma oficina de teatro acessível. O cartaz tem um fundo laranja e um rodapé escuro. No topo, há logos de UFSM, CAL e a Universidade Federal de Santa Maria. O título principal é "Teatro e Acessibilidade" em branco. Abaixo, há uma descrição da proposta de oficina em amarelo. No centro, há uma ilustração de quatro pessoas (duas mulheres e dois homens) em tons de laranja, representando diversidade. No rodapé escuro, há duas perguntas em branco e um botão amarelo com o texto "RESPONDA PARA:". Abaixo do botão, há o e-mail e o número de telefone em branco.

UFSM CAL Universidade Federal de Santa Maria

Teatro e Acessibilidade

Proposta de Oficina para pessoas com e sem deficiência física ou sensorial com a Professora Marcia Berselli (Licenciatura em Teatro)

PARTICIPE!

1- Você teria interesse em participar de uma Oficina de Teatro?
Sim ou não

2 - Para você, qual seria o melhor turno para realizar a oficina?
Manhã, tarde ou noite

RESPONDA PARA:

marcia.berselli@ufsm.br
ou (51) 99763 3389 (whatsapp)

Divulgação da oficina



3.0 Primeira etapa das Oficinas Teatro Flexível – 2017.01: breve contextualização

Na primeira etapa, ofereci uma Oficina de Teatro para pessoas com e sem deficiência física ou sensorial, com e sem experiência na área do teatro. Além da relação direta com o projeto de doutorado, a oficina também integrava o projeto de pesquisa que desenvolvi enquanto professora na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Para a divulgação da oficina, contei com o apoio do Núcleo de Acessibilidade da UFSM. Todos os estudantes com deficiência que ingressam na universidade recebem suporte do Núcleo de Acessibilidade, dessa forma, o Núcleo é o setor da universidade que tem o contato de todos os estudantes com deficiência. Assim, o setor foi parceiro do projeto em dois momentos: primeiro, em uma pesquisa de interesse na participação em uma oficina de teatro e melhor turno (através de e-mail contendo o material disponível no Anexo 02); e em um segundo momento na divulgação da Oficina já com horários definidos (material do e-mail disponível no Anexo 02). A divulgação das oficinas também foi realizada através de cartazes afixados no campus. Também tentamos contato com algumas associações de pessoas com deficiência da cidade de Santa Maria, porém sem sucesso.

No período de inscrições, 10 pessoas entraram em contato para participar das oficinas, 5 pessoas com deficiência (três com deficiência física, uma com deficiência auditiva e uma surda) e 5 pessoas sem deficiência. Participariam das práticas também duas estudantes do curso de Artes Cênicas, ambas participantes da pesquisa vinculada à UFSM. No primeiro dia de oficina, apenas 2 pessoas com deficiência física compareceram, além das 2 estudantes do curso. Nenhum dos inscritos sem deficiência compareceu. Na segunda semana, houve a saída de uma das participantes com deficiência física e a entrada de uma participante sem deficiência. E este foi o grupo que se manteve no período 2017.01: 1 pessoa com deficiência física e 4 pessoas sem deficiência (entre elas as duas estudantes do curso e eu, que também participava das atividades).

Algumas pessoas inscritas entraram em contato para comunicar a impossibilidade de participar do projeto e, apesar das oficinas serem desenvolvidas no período da noite, período que foi opção de 100% das respostas da pesquisa de interesse, o motivo apresentado se centrava na dificuldade em relação ao horário. Alguns indicaram a dificuldade de deslocamento do Centro até Camobi (bairro em que fica localizada a UFSM, distante aproximadamente 11 km do Centro) e outros, estudantes da UFSM, indicaram o conflito de horários com as atividades de seus cursos. A questão do deslocamento daqueles interessados que precisam fazer o trajeto Centro-UFSM já estava prevista como um empecilho. No turno da noite há dificuldade em relação ao trânsito, bem como em relação aos horários do transporte público. Ainda, para as pessoas com dificuldade de mobilidade e principalmente as que fazem uso de cadeira de rodas, e que dependem do transporte público, há o empecilho relativo ao deslocamento. Apesar dos ônibus serem em sua maioria acessíveis, há veículos em que o elevador está danificado. No período noturno há grande diminuição de números de veículos e maior tempo de espera entre a saída de um veículo e outro, o que torna insustentável esperar o próximo ônibus caso o primeiro esteja com o maquinário danificado.

Os residentes do bairro Camobi também enfrentam dificuldades. Uma das participantes, usuária de cadeira de rodas motorizada, retornava comigo nos finais de noite após a oficina, por conta da segurança para fazer o trajeto da UFSM até sua residência. Para tanto, era necessário o auxílio das demais participantes para desmontar a cadeira de rodas motorizada, colocá-la na parte de trás do carro (rebaixando o banco pois a mesma não caberia apenas no espaço do porta-malas). Chegando na residência da participante, é necessário o auxílio de outra pessoa pois a cadeira é pesada e eu não conseguiria retirá-la do carro sozinha. Quando algum desses auxílios não é possível, a participante tem que combinar previamente com o motorista do único táxi

adaptado de Camobi (que não atende no período da noite, fato que leva a participante a precisar fazer uma combinação especial horas antes de utilizar o serviço).

Esses elementos informam de modo amplo sobre aspectos que devem ser levados em conta na organização e oferta de uma prática para pessoas com e sem deficiência. Reconheço que muitos deles eram desconhecidos para mim, ou, ao menos, não estavam em meu horizonte de pensamento.

4.0 Cronograma/Planejamento

2017.01

Semana	Proposta
Semana 01 (março)	Ateliers de exploração inicial (corpo, espaço, relação, integração)
Semana 02 (abril)	Ateliers de exploração inicial (corpo, espaço, relação, integração)
Semana 03 (abril)	Ateliers de exploração inicial (corpo, espaço, relação, integração)
Semana 04 (abril)	Partitura exploratória
Semana 05 (abril)	Partitura exploratória
Semana 06 (maio)	Partitura exploratória
Semana 07 (maio)	Partitura exploratória
Semana 08 (maio)	Partitura exploratória
Semana 09 (maio)	Partitura sintética
Semana 10 (maio/junho)	Partitura exploratória
Semana 11 (junho)	Partitura exploratória
Semana 12 (junho)	Partitura exploratória
Semana 13 (junho)	Encadeamentos e Prévia Representação
Semana 14 (junho)	Encadeamentos e Representação

Semana 15 (julho)	Retomada em Sala de Trabalho
Semana 16 (julho)	Finalização – materializar o processo: reunião de materiais, avaliação.

2017.02

Semana	Proposta
Semana 01 (agosto)	Ateliers de exploração inicial (corpo, espaço, relação, integração)
Semana 02 (agosto)	Ateliers de exploração inicial (corpo, espaço, relação, integração)
Semana 03 (setembro)	Partitura exploratória
Semana 04 (setembro)	Partitura exploratória
Semana 05 (outubro)	Partitura exploratória
Semana 06 (outubro)	Partitura sintética
Semana 07 (novembro)	Partitura sintética
Semana 08 (novembro)	Encadeamentos e Prévia Representação
Semana 09 (novembro)	Representação
Semana 10 (dezembro)	Finalização – materializar o processo: reunião de materiais, avaliação.

2018.01

Semana	Proposta
Semana 01 (março)	Ateliers de exploração inicial (corpo, espaço, relação, integração)

Semana 02 (março)	Ateliers de exploração inicial (corpo, espaço, relação, integração)
Semana 03 (março)	Partitura exploratória
Semana 04 (março)	Partitura exploratória
Semana 05 (abril)	Partitura exploratória
Semana 06 (abril)	Partitura exploratória
Semana 07 (abril)	Partitura exploratória
Semana 08 (abril)	Partitura sintética
Semana 09 (maio)	Partitura sintética
Semana 10 (maio)	Partitura sintética
Semana 11 (maio)	Partitura sintética + Avaliação
Semana 12 (junho)	Encadeamentos e Prévia Representação
Semana 13 (junho)	Encadeamentos e Prévia Representação
Semana 14 (junho)	Representação
Semana 15 (junho)	Avaliação
Semana 16 (julho)	Retomada em Sala de Trabalho
Semana 17 (julho)	Finalização – materializar o processo: reunião de materiais, avaliação geral.

5.0 Site Teatro Flexível

Mantenho um site no qual compartilho os artigos e materiais (incluindo materiais didáticos) produzidos nas ações, projetos e programas que venho desenvolvendo no campo das artes cênicas e acessibilidade. Todos os materiais são disponibilizados no site de forma gratuita, e estão disponíveis para download. Também divulgo no site as oficinas e outras atividades

desenvolvidas dentro ou fora do ambiente acadêmico. Abaixo, uma imagem da página de abertura do site www.teatroflexivel.com.br

**TEATRO
FLEXÍVEL**



Práticas cênicas e acessibilidade

DOWNLOAD DO GUIA