

## **VISUALIDADES CÊNICAS E ACESSIBILIDADE CULTURAL: COMPARTILHAMENTO DE PROCESSOS DE CRIAÇÃO ATRAVÉS DE EXPERIÊNCIAS HÁPTICAS**

**Everton Lampe de Araujo**

Doutor em Teatro pela linha de pesquisa Imagens Políticas do PPGT – UDESC, atualmente é professor colaborador do DAC – Departamento de Artes Cênicas da Universidade Do Estado de Santa Catarina – UDESC. E-mail: [evertonlampe@gmail.com](mailto:evertonlampe@gmail.com).





## RESUMO

Neste artigo propõe-se o compartilhamento de processos de criação artísticos com ênfase no campo das visualidades cênicas avaliando em que medida determinadas construções estéticas e metodológicas se aproximam da noção de acessibilidade cultural. Estas posicionam elementos de plasticidade da cena em relação à perspectiva háptica como modo de perceber o mundo, tencionando o olhar como norteador da experiência perceptiva, bem como questionando como princípios capacitistas condicionam a concepção artística. Para então, através de relato de experiências, ampliar as possibilidades poéticas e metodológicas da cena contemporânea em direcionamento as perspectivas inclusivas ou ainda direcionadas para a área de educação especial.

**Palavras-chave:** Visualidade; Criação; Espacialidade; Sensação; Inclusão.

# **VISUALIDADES CÊNICAS E ACESSIBILIDADE CULTURAL: COMPARTILHAMENTO DE PROCESSOS DE CRIAÇÃO ATRAVÉS DE EXPERIÊNCIAS HÁPTICAS**

**Everton Lampe de Araujo**

Durante minha formação artística, tenho vivenciado uma série de experiências estéticas que motivaram o debate atual, onde, ainda sem conseguir nomear, percebia o que hoje reconheço como capacitismo, instaurado na relação entre criação e uma certa noção de eficiência e modo de fazer teatral normativo e pouco diverso. Pois, ao afirmar uma menor capacidade ou pela ausência de pessoas com deficiência nas equipes técnicas e processos de criação, era consensual para artistas sem deficiência a incompatibilidade dos sujeitos com uma cena já enformada, sustentada por habilidades como memorização de grandes textos ou excepcionais desenvolvimentos corporais, atléticas e o silêncio que encobria tal violência. A figura do artista da cena era paradoxalmente preparado em um “campo de batalha militar” entre treinamento versus autoconhecimento. A pesquisadora Carla Vendramin reúne uma série de perspectivas sobre o capacitismo, onde:

Campbell (2008) aponta que o capacitismo internalizado deflagra uma dificuldade social em interrogar-se pela diferença, e resulta em perceber pessoas com deficiência como seres menos humanos. Segundo Dias (2013), os elementos estruturantes do capacitismo são decorrentes do histórico de eugenia sofrido pelas pessoas com deficiência, das implicações da normatização e, de forma mais recente, da ofensiva do neoliberalismo. Está relacionado a uma compreensão normatizada e autoritária sobre o padrão corporal humano, que deflagra uma crença de que corpos desviantes serão conseqüentemente insuficientes, seja diminuindo seus direitos e mesmo o direito à vida em si, seja de maneira conceitual e estética, na realização de alguma tarefa específica, ou na determinação de que essas sejam pessoas naturalmente não saudáveis. A relação de insuficiência desses corpos é projetada sobre os sujeitos que são fixados como incapazes devido à sua condição, assim, sem que se faça menção aos fatores ambientais, relacionais, sociais e de variação de possibilidades, que envolve o fato de alguém poder fazer algo ou não, ou ter capacidade para determinada coisa. Na esfera da nomeação dos “ismos” e “obias” (racismo, machismo, homofobia, etc.), tenho percebido que o capacitismo chega por último, pois é uma palavra que ainda é desconhecida por muitas pessoas. (VENDRAMIN, 2019, p. 17)

Muitas vezes, o desconhecimento sobre o capacitismo está associado a ideia de que as questões entorno da exclusão são resultantes de alguma suposta diferença dada no corpo da pessoa com deficiência e que a prática inclusiva seria sobre modificar o sujeito diferente e não a estrutura para recebê-lo. Ainda assim, mesmo com algum entendimento sobre o tema, fala-se de adaptação, avaliação diferenciada e atenção arquitetônica para o processo de inclusão, porém pouco se fala acerca de como o processo de exclusão é introjetado em nós, em um modelo de produção capitalista que exige eficiência e invisibiliza muitas pessoas e modos de existir.

O capacitismo existe porque a normatização da vida não é suficientemente questionada e a mudança acaba sendo sempre sobre o outro e nunca sobre nós, exceto quando associadas aos benefícios individualistas que constituem a subjetividade capitalista. Sobre isso, regidos por noções de normalidade, hegemonia e eficiência, a arte capacitista cria reais riscos de ser implementada como parte fantasiosa da realidade, estimulada pela indústria cultural, ou seja, um conjunto de detentores e consumidores que alimentam uma lógica de produção pautada na manipulação e poder alienantes diante do capitalismo global. Sobre isso, Theodor Adorno afirma que:

Na realidade, é por causa desse círculo de manipulações e necessidades derivadas que a unidade do sistema torna-se cada vez mais impermeável. O que não se diz é que o ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena. (ADORNO, 2002, p. 6)

Aceitar a exclusão, bem como acreditar em um modelo de criação artístico que não tensiona e problematiza os modos de produção, se questionando sobre a falta de multiplicidade de seus agentes, tende a nos afastar do interesse crítico e poético pela pluralidade e aceitar este processo de auto-alienação. Isso faz com que seja cada vez mais importante a pergunta sobre a ausência de grupos sociais historicamente marginalizados dos espaços de expressão, lazer e trabalho.

Assim como se deslocar a partir de atitudes críticas permeadas, por exemplo, pela noção de políticas de inclusão para pessoas com deficiência<sup>1</sup> se torna tarefa fundamental para a transformação deste cenário ainda pouco diversificado a partir da documentação de trabalhos artísticos e procedimentos de criação como os que este artigo busca partilhar.

Como integrante do experimento cênico II – Corpos Acumulados e participante dos Núcleos Peripatéticos de investigação cênica, pude junto da II Trupe de Choque<sup>2</sup>,

1 No que se refere às políticas públicas, o “Estatuto da Pessoa com Deficiência”, art. 2º, cap. I, considera-se que pessoa com deficiência é aquela que “tem impedimento em longo prazo de natureza física, mental, intelectual e sensorial, ao qual, em interação com uma ou mais barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas.” (BRASIL, 2015).

2 Os trabalhos do coletivo podem ser encontrados em sua página oficial, ainda que não esteja mais em atividade regular: <https://www.facebook.com/IITRUPEDCHOQUE>.

realizar diversas experiências teatrais no contexto do Centro de Atenção Integrada à Saúde Mental – CAISM Phillippe Pinel (antigo Hospital Psiquiátrico Pinel) em Pirituba – SP, sendo esta minha primeira experiência teatral com perspectiva neurodiversa, em que não existia a normatividade e eficiência como finalidades do pensamento e a ação teatral, ao seu modo e pelas diferenças, ali acontecia um processo de democratização do fazer teatral e da elaboração de discursos cênicos, onde usuários do serviço de saúde pública de São Paulo integravam facultativamente grupos de pesquisa artística e, quando de interesse ou autorizados pelas equipes hospitalares, participavam de improvisações, construções cênicas e apresentações.

É através da oportunidade de desenvolver autonomia sobre sua experiência social independentemente de ser um sujeito neurotípico, que as diferenças passam a constituir espaços de realidade que não se fundamentam somente nos fatores biologizantes e exclusivos da normatividade vigente, onde a neurodiversidade apresenta problemas estruturais a serem combatidos no cotidiano:

Essa concepção também foi notificada por Ana Beatriz Machado de Freitas, em seu texto “Da concepção da deficiência ao enfoque da neurodiversidade” (FREITAS, 2016). No texto, a autora relata que “o não funcionamento de um dos órgãos dos sentidos ou o funcionamento neurológico distinto da maioria da população não caracterizaria deficiência, mas sim diferenças no desenvolvimento, inclusive de constituição cultural” (idem, p. 86). Portanto “A condição de deficiência no desenvolvimento humano é situacional, ou seja, não é definida pela biologia, mas pela diferença na oferta do suporte sociocultural para que o sujeito desempenhe determinada ação/participação com efetividade e autonomia (FREITAS, 2016, p. 95). “Em congruência com este argumento, Lígia Amaral (1998), quase 20 anos atrás, já afirmava que a anormalidade (característica da deficiência) é estabelecida por parâmetros sociais. Esses parâmetros promovem a patologização do desviante, ou seja, não há reconhecimento da diversidade da expressão humana, como também suscita a criação e o estabelecimento de estigmas e estereótipos daqueles que se encontram no desvio, propiciando um campo de discriminações e preconceitos relacionados a determinado grupo social – os neurodiversos. À vista disso, a estereotipia é a “concretização/personificação do preconceito” (AMARAL, 1998). [...] Portanto, o movimento da Neurodiversidade dá abertura para o desenvolvimento de várias perspectivas sobre o tema, as quais são consideradas representações sociais que refletem a maneira como o indivíduo e a sociedade pensam sobre determinado assunto, categoria ou grupo social (BAPTISTA, 2004). Essas percepções são construídas e influenciadas pelo contexto histórico-socioeconômico e cultural em que cada indivíduo está inserido, sendo atribuídas de aspectos descritivos e valorativos de acordo com cada momento social (AMARAL, 1998). Em síntese, as representações sociais e os estereótipos influenciam os processos de comunicação e orientam as atitudes e ações e/ou comportamentos apresentados pelas pessoas. (BOLSONI, C; MACUCH, R; BOLSONI, 2021, p. 1)

Na contramão das formas já estabelecidas almejando estéticas alegóricas, múltiplas e pondo em xeque as representações sociais, os procedimentos que serão descritos neste artigo buscaram estabelecer relações de vinculação entre os participantes através do fortalecimento do vínculo afetivo, de segurança e autonomia, propostas nas experiências criativas. Me questionava em que medida era possível vivenciar proposições exitosas no âmbito da inclusão no fazer teatral, ao mesmo tempo em que se trabalhava ainda com resquícios de procedimentos capacitistas e mais habituais das coletividades teatrais, como a própria memorização da dramaturgia, deslocamentos por espaços de difícil acesso, através da virtuosidade de aparatos técnicos resultando em apresentações cênicas.

Com as relações embricadas entre processo e produto no fazer teatral com perspectiva inclusiva, a divisão processo/produto se mostrou inconsistente ao longo dos meus fazeres artísticos, pois muitas encenações encararam o processo de criação não apenas como etapa que antecede a apresentação, mas enquanto estrutura flexível a ser compartilhada, onde sempre se pode descobrir novas coisas, modificando a própria encenação.

No caso da II Trupe de Choque, a partir da investigação cênica em diferentes lugares, meu interesse pela visualidade cênica se iniciou através da reflexão de como a espacialidade era pensada pela trupe teatral. No início dos anos 2000, onde já era comum trabalhos no âmbito do *site specific* propiciarem relação direta com a história, memórias e configurações teatrais a partir do contexto em que se está inserido, contando a história dos espaços, ou remontando o modo de viver daquele lugar variando a presença real biográfica ou pela representação de sujeitos vinculados a determinados locais, a Trupe me surpreende com uma posição que se afastava do fetichismo imediatista muitas vezes evidenciado nesta confusão entre estar em um local e, então, compreender-se rapidamente como sendo daquele local, pertencente, autorizado a contar a sua história.

Indo na contramão desta lógica, propiciando narrativas autorais, o experimento *Corpos Acumulados*, experiência II, tratava-se da construção de um *shopping center* em meio a uma floresta e as consequências das relações capitalistas implicadas na criação desse novo lugar, novo mundo. Assim, o antigo hospital psiquiátrico passava a ser muitos outros lugares além de sua identidade cotidiana e funcionalidade como Centro de atenção como convencionalmente é conhecido.

Porém, a respeito da espacialidade, texturas e objetos que constituem parte da experiência de visualidade cênica, ainda era possível encontrar em salas, corredores e arquivos, memórias do período de grande violência no tratamento de pessoas nos antigos hospitais psiquiátricos, equipamentos velhos, uniformes, máscaras, cabines, corredores largos, salas com poucas janelas que desafiavam o grupo a criar novas narrativas e sentidos para o espaço habitado.

Ao mesmo tempo, em outros trabalhos teatrais, estes materiais em cena suscitavam lembranças ruins pelo fato de que sempre me incomodei com como a saúde mental têm

sido retratada enquanto criação cênica ao longo dos anos, por pessoas neurotípicas em palcos e salas de apresentação artística, através, por exemplo, do uso ou representação de camisas de força em encenações teatrais.

Não há espaço para vivenciarmos a neurodiversidade como potência quando a mesma é sempre associada a algo pejorativo, doença ou pelo violento senso comum sobre a loucura, se tornando um estereótipo depreciativo.

Ressignificar objetos, estruturas e discursos são fundamentais para o encontro entre visualidades cênicas e acessibilidade, ampliando perspectivas para a compreensão interseccional e colonial de uma série de contextos que de fato podem vir a aproximar, sem limitar, neurodiversidade, sofrimento e violência, como, por exemplo, a consequência da colonização para pessoas negras empobrecidas no Brasil, que perpassa abandono, processos manicomiais e a construção corpórea de sujeitos que sofrem violência de Estado, médica, social, cultural vinculada a sua condição neurodiversa. Como aborda a pesquisadora, Roberta Federico:

Uma pesquisa do Ministério da Saúde publicada em 2018 revelou que jovens negros do sexo masculino em idades entre 10 e 29 anos são os que encaram o maior risco de morrer por suicídio. A probabilidade de suicídio nesse grupo é 45% maior do que entre jovens brancos na mesma faixa etária. Sabemos que esse risco maior está relacionado ao sofrimento psíquico causado pelo racismo estrutural. Ele reforça a necessidade de discutirmos os efeitos do racismo na saúde mental da população negra. Inclusive porque o suicídio é a ponta do iceberg. Segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS), o Brasil é o país com a maior prevalência de ansiedade no mundo e o número 2 nas Américas quando o tema é depressão. O racismo também influencia esses rankings. Situações de discriminação, sejam elas explícitas sejam sutis, produzem estresse e traumas. E esses traumas, acumulados ou vivenciados de maneira mais intensa, podem desencadear, no longo prazo, transtornos psicológicos. (FEDERICO, 2022, p. 1)

É necessário que as práticas cênicas enquanto campo de pesquisa se reorganizem diante das pautas, ausências e necessidades que a contemporaneidade suscita como campo discursivo, reinventando com responsabilidade novas poéticas e criações.

Ao se afastar dos estereótipos ou desejos de reproduzir o cotidiano da experiência manicomial através de cenas ou laboratório de atores ou qualquer outro procedimento, o experimento *Corpos Acumulados* se aproximava da perspectiva colaborativa e processual da criação, onde trabalhar através de narrativas plásticas, materialidades e jogos foi fundamental para descobertas, texturas e tessituras que fossem se mostrando ao longo das experimentações.

Os fragmentos de texto e a memorização como procedimento de criação nunca configurou um elo de aproximação dos atores do grupo com usuárias do CAISM, sendo através de materiais plásticos trazidos para os núcleos peripatéticos como tecidos, fitas,

tintas, galhos, podas, ou objetos encontrados em depósitos, salas em desuso e criação de instalações visuais que se deram os principais elos de criação colaborativa.

Ao associar tal prática criativa a proposições da artista neoconcretista Lygia Clark, percebo como a maioria das materialidades utilizadas na concepção de plasticidade da cena se relaciona com a noção proposta pela artista, enquanto objeto relacional, sendo este um fenômeno de relação entre sujeito e materialidade em experiência:

O “objeto relacional” não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define. O mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou para um mesmo sujeito em diferentes momentos. (...) Formalmente ele não tem analogia com o corpo (não é ilustrativo), mas cria com ele relações através de textura, peso, tamanho, temperatura, sonoridade e movimento. (CLARK, 1978, sp)

A sensorialidade, manipulação e jogo com diferentes materialidades é o que evidenciava uma criação complexa e ampliava a zona subjetiva de experimentação e criação de sentido, através das sensações.

Recordo-me de uma experiência de transitar por um corredor com cabides de roupas que em grande proporção ganhavam pesos e formatos diversos através de encaixes e também sonoridades quando caíam ao chão, dobravam e criavam novas formas e volumes no espaço, momento este de extrema importância no âmbito da participação, pois os cabides se tornaram ali uma espécie de condutores de jogo, que possibilitavam sentidos diversos e experiência comum entre participantes.

Com uma frágil autorização para que um grupo teatral pudesse ocupar aquele antigo hospital, ainda tão pouco habitado, percebo tempos depois, como era difícil uma intervenção mais efetiva em algumas condutas de convivência e restrição que ampliassem a participação teatral, pois com remédios e regras bem definidas, nem sempre o teatro estava na zona de interesse dos sujeitos na ordem do dia, em função de agenda de medicação ou estado corporal após passarem por cuidados médicos, visitas, além das múltiplas variáveis da condição de permanência intensificada no mesmo local.

Sem dúvidas foram as materialidades, cores e texturas que impulsionaram relações de aproximação e espacialidade entre os diferentes sujeitos do fazer teatral, onde a plasticidade como linguagem condensou uma série de discursos, dúvidas e proposições que puderam ser respondidas em ato, através das surpresas e fortalecimento da presença coletiva no espaço.

Subir em árvores, usar lanternas, fantasias de festas, uso de materiais orgânicos advindos da vegetação local, uso de uma capela “abandonada” em meio a mata, uso de vendas e ausência e presença de luz, dentre tantos dispositivos relacionais, acionados pela participação, construção conjunta, visitação e através de outros sentidos que não a visão, tornavam as experiências múltiplas e pertencentes ao campo perceptivo onde “Riegl define a visualidade háptica como aquela que solicita o espectador não apenas através

dos olhos, mas, pela sua enorme proximidade, também ao longo da pele. Ele contrapõe a visualidade háptica a uma visualidade óptica” (FILHO, 2012, p. 79).

Os autores Gilles Deleuze e Félix Guatarri comentam acerca do háptico como escolha conceitual para tratar de espaços lisos e estriados, onde: “Háptico é um termo melhor do que tátil, pois não opõe dois órgãos dos sentidos, porém deixa supor que o próprio olho pode ter essa função que não é óptica” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.180). E ainda,

O Liso nos parece ao mesmo tempo o objeto por excelência de uma visão aproximada e o elemento de um espaço háptico (que pode ser visual, auditivo, tanto quanto tátil). Ao contrário, o Estriado remeteria a uma visão mais distante, e a um espaço mais óptico — mesmo que o olho, por sua vez, não seja o único órgão a possuir essa capacidade. Ademais, é sempre preciso corrigir por um coeficiente de transformação, onde as passagens entre estriado e liso são a um só tempo necessárias e incertas e, por isso, tanto mais perturbadoras. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 180)

Pensar a visualidade como espaço liso e experiência háptica é como mergulhar na experiência cênica, com poder de descoberta, escrita e participação, onde os códigos visuais e simbólicos não estão fixos e podem se deslocar pela experiência que extrapola o visual, o óptico. 48991210942

Sugiro aqui tal reflexão como pista para a construção contínua da noção de visualidade cênica háptica, como repertório crítico e metodológico para procedimentos de trabalho que evidenciem sua potencialidade junto da acessibilidade cultural. Pois, através de diferentes metodologias e recursos pedagógicos, as visualidades cênicas podem propiciar caminhos rumo a efetivação de práticas inclusivas.

Para as pesquisadoras Patrícia Dorneles e Desirée Salasar:

O conceito de acessibilidade cultural identificado a partir da atuação junto à pessoas com deficiência, vai surgir concomitante às políticas culturais no ano de 2008, quando foi realizada a Oficina Nacional de Políticas Públicas para Pessoas com Deficiência. Nesta oficina, o termo acessibilidade cultural foi apresentado aos gestores do Ministério da Cultura daquele período como um elemento fundamental para pensar a questão da relação das políticas culturais e as pessoas com deficiência, para além das políticas de fomento, de patrimônio e de difusão das suas produções. Naquele período o termo acessibilidade cultural se constitui em um conceito, e o mesmo manteve a identidade traduzida por muito tempo como um conceito único e direcionando a expressão acessibilidade cultural para pessoas com deficiência junto às políticas culturais. (DORNELES; SALASAR, 2018, p. 7)

Por muito tempo os processos de criação cênica buscaram trabalhar questões de acessibilidade e inclusão enquanto temática, onde as diferenças têm sido expostas junto de noções que tendenciam narrativas de superação ou tentativa de criar imagens cênicas homogêneas que diminuem os traços e diferenças para manterem uma estética hege-

mônica, voltada para o virtuosismo técnico e para a grande maioria de experiências cênicas capacitistas que sequer pensam sobre estas problemáticas.

Em práticas cênicas capacitistas a presença de pessoas com deficiências é ínfima nas fichas técnicas, circulação de trabalhos, participação de festivais, condução de processos de criação, gestão cultural e ainda enquanto público.

Além disso, aparatos técnicos e tecnológicos nos espaços culturais são negligenciados assim como barreiras estruturais ainda são muito presentes nas arquiteturas dos teatros, museus, casas de *shows* ou mesmo na pouca experimentação e entendimento da perspectiva de acessibilidade como possibilidade de instauração de poéticas e contaminação da linguagem cênica.

Historicamente a estruturação de espaços de resistência propositiva pode ampliar a percepção do fazer artístico e de espaços de poder, para modificação da assimetria existente ao acesso cultural e de serviços presentes na sociedade. Segundo os pesquisadores Carlos Alberto Ferreira da Silva e Antonia Paula Oliveira da Silva :

O conceito de Acessibilidade Cultural aborda vários caminhos possíveis para área da acessibilidade e da inclusão, como: arquitetônico, comunicacionais, atitudinais, metodológicas, programáticas, instrumentais, de transporte e digitais, entre outros. O conceito acessibilidade foi se adequando, ao longo do tempo, de acordo com estudos feitos por pesquisadores com e sem deficiência. No início da década de 1940, o termo “acessibilidade começou a ser usado para questões de reabilitação física e posteriormente para barreiras arquitetônicas” (Costa, 2015, p.15). Sucessivamente, no âmbito do *Movimento Internacional de Inclusão Social das Pessoas com Deficiência*, no ano de 1981, o termo acessibilidade ganhou força e passou a ser mais utilizado, sendo compreendido como “pré-requisito para uma sociedade que reconhece, respeita e responde aos cidadãos, uma sociedade inclusiva que garante acesso em todas as dimensões” (Favero; Costa, 2014, *apud* Costa, 2015, p. 15), definido como possibilidade e condição de alcance, percepção e entendimento de produtos e serviços. Atualmente, “a acessibilidade é compreendida como direito de vida independente, exercício de direitos de cidadania e participação social” (Sarraf, 2018, p. 26). (SILVA; SILVA 2022, p. 11)

Ainda que a acessibilidade seja percebida como dimensão integral da experiência de sociabilidade, circunscrever seu sentido no âmbito cultural é também provocar poéticas e procedimentos de criação afim de que se reinvente metodologias que não pensem acessibilidade apenas através da presença de pessoas com deficiência, mas também pelos modos com que elas participam, propositivamente, em diferentes funções, com qualidade de acesso, muito além dos aparatos técnicos, questionando como a perspectiva de acessibilidade permeia os ensaios, a elaboração de trabalhos e apresentações como parte estruturante das práticas cênicas.

As pesquisadoras Patrícia Dorneles e Desirée Salasar (2018) falam sobre culturas acessíveis, estas que precisam ser compreendidas para além da acessibilidade a pessoas

com deficiência, pois não é apenas este grupo social que se beneficia com a democratização das artes e culturas.

De modo interseccional, a acessibilidade visa criar um conjunto de leis, descentralizações e amplo acesso aos recursos e práticas culturais a partir de perspectivas de documentação, memória, registro, profissionalização entre outras configurações da estruturação da realidade estética.

Então, quando falamos sobre o que são culturas acessíveis, eu acredito que a gente deva pensar através de uma visão mais ampliada, da qual a acessibilidade cultural para pessoas com deficiência se faça presente, mas não seja reduzida apenas sobre o olhar deste público, ou grupo de pessoas. Desta maneira, gosto de pensar que culturas acessíveis são a democratização cultural. Se nós olharmos para o processo histórico, da construção das políticas culturais no Brasil, a gente vai perceber que dos anos noventa, com a abertura política, ocorre uma transformação nos paradigmas de tudo o que envolve, de certa forma, a perspectiva de relação com o fazer, ensinar, difundir e fomentar o acesso à arte e à cultura. Neste sentido, se iniciam processos importantes sobre um campo qualificado, a ser construído, da temática cultural junto às políticas públicas. Desta forma, ocorrem esforços para que o acesso à cultura rompa com a marca de uma diferença de classe, em relação àqueles que têm mais capital cultural que os outros, pela ausência de um estado descomprometido de sua função de promoção de cidadania. (DORNELES; SALASAR, 2018, p. 7)

Acessibilidade cultural associada a esta noção de democratização da cultura, através de políticas públicas revela também a importância de pensarmos a multiplicidade das narrativas e necessidade de visibilidade, reparação social e ênfase na poética de grupos sociais minoritários que tiveram suas expressões subalternizadas historicamente.

Nesta perspectiva, a acessibilidade cultural estaria engajada na diminuição da assimetria em que, por exemplo, pessoas racializadas, com deficiência, neurodiversas entre outros grupos são condicionadas, propiciando protagonismos e espaços de experimentação muito além de brechas, convites precarizados ou mínimas participações nos circuitos artísticos ainda tão normativos.

Enquanto docente no âmbito da Educação Especial, pude vivenciar outro contexto de criação artística em que a perspectiva pedagógica e de encenação foram atravessadas pela noção de visualidade cênica que busca pontuar contextualmente os elementos plásticos da cena revelando as escolhas e perspectivas críticas por parte de artistas e de espectadores que elaboram leituras da realidade cênica através das forças e formas reveladas na concepção dos trabalhos artísticos.

Para além da visibilidade, a visualidade não opera apenas como resultado cenográfico a ser apresentado ao público, mas enquanto procedimento de criação, buscando através da subjetividade iminente da relação entre corpos e materiais assegurar a multiplicidade e singularidade com que cada sujeito está implicado no fazer artístico, aqui ressalto os estudantes, que atuavam através dos afetos proporcionados por estímulos e

que resultaram processualmente na proposta cenográfica da encenação “De tudo que se transforma” no âmbito da educação especial.

Ao deparar com problemas comuns à aproximação do teatro dramático tradicional com estudantes da APAE – Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais de Ouro Preto – MG, no que concerne a escolha de personagens ditos “principais” ou mais importantes para serem interpretados por estudantes a partir de suas capacidades de memorização, expressão e dicção por parte de alguns colaboradores, foi necessário que, de maneira coletivizada, os parâmetros e processos de atenção para os problemas de determinado procedimento de criação cênica fossem questionados e, aos poucos, reinventados.

A criação de duplos dos personagens afim de potencializar o acolhimento e partilha dos espaços de encenação com mais de uma pessoa fazendo determinado papel, a transformação de grandes textos individuais na estrutura de coros e a compreensão da gestualidade como dramaturgia foram alguns dos procedimentos de encenação para subverter estruturas textuais de influência dramática, porém, foram através das cores e formas que as narrativas se intensificaram visualmente.

Os objetos relacionais que propunha Lygia Clark, citados anteriormente, retornam no processo de criação artística na APAE, onde a capacidade de articulação plástica junto dos participantes se deu principalmente pelo valor afetivo com que expressão dos sujeitos e expressividade dos objetos ganhavam contornos comuns, revelando as forças e as formas das relações estruturadas plasticamente, através da manipulação, improvisação e performatividade com que as novidades se apresentam no ato de experimentação.

Figura 1 – De tudo que se transforma



Foto: Acervo pessoal.

*#Descrevipravocê*

*Fotografia colorida, em formato paisagem, de um palco, no qual destaca-se a atriz com os joelhos sobre o chão, com um figurino em tom alaranjado que cobre todo o corpo, abraça e traz para perto de si uma série de tecidos coloridos, que a protegem da exposição do espectador e de angústias internas que poderiam se espalhar pelo espaço. (Fim da descrição).*

Havia interesse de que espectadores jogassem com a cena, através de pistas e relações autorais criadas na busca de sentido e afetação advinda da experiência cênica, buscando ele próprio experimentar a formulação de narrativas e sensações dadas no ato das apresentações.

Neste sentido, narrativas advindas das roupas, cores e elasticidade articuladas aos movimentos corporais, produziam ênfase nas sensações de atores e no imaginário comum acerca de roupas espalhadas, gestos de revolta e desdobramento de pilhas de roupas que tornaram o palco espaço de importante expressão das etapas de transformação na metamorfose das borboletas, mas também da própria vida humana.

Figura 2 – De tudo que se transforma II



Foto: Acervo pessoal.

*#Descrevipravocê*

*Fotografia colorida, em formato paisagem, de um palco, no qual destaca-se a atriz em pé, lançando os tecidos por diferentes direções do palco, com força, quer espalhar aqueles tecidos como quem também se retira de seu casulo e proteção. (Fim da descrição).*

As roupas como elemento de identificação pessoal que em camadas, protege ou nos expõe a experiências diversas, era ali a significação de um casulo, lugar de aconchego, mas também de possível aprisionamento do corpo.

É importante refletirmos que existem muitos modos de fazer com que uma sensação seja aproximada do espectador para além da metáfora ou uso simbólico de objetos, cores e texturas. Enquanto público, os sujeitos abordarão o sentido da estrutura plástica em cena através de pistas e repertório pessoal prévio a que são historicamente sujeitados e com isso se ampliam as leituras, capacidades narrativas de percepção e entendimento sobre uma apresentação artística.

As convenções sociais, símbolos mais conhecidos universalmente ou mesmo clichês, são utilizados muitas vezes para garantir o entendimento comum, bem como seguir uma linha narrativa que quando não instaurada pode abrir o sentido da obra para múltiplos entendimentos, compartilhando a autoria entre artistas e espectadores uma vez que o artista perde o controle sobre a encenação, que é ressignificada pelas sensações de quem a acompanha, vivencia e lê.

Buscando fugir de um binarismo acerca da codificação e articulação dos elementos plásticos na cena, me interessa retomar diante destas reflexões o interesse central deste artigo, que trata de pensar em que medida as pesquisas em visualidades cênicas podem colaborar metodologicamente e enquanto opção estética, como processos inclusivos de fazer teatral, efetivando a acessibilidade cultural como realidade cada vez maior das investigações cênicas contemporâneas.

Seja no experimento cênico “Corpos Acumulados” ou na encenação “De tudo que se transforma”, é possível perceber como a visualidade passa a ser uma construção fundamental para que as práticas cênicas aconteçam, convocando artistas a pensarem sobre suas metodologias e processos de criação desde a acessibilidade cultural e em que medida se abrir para esta questão é também percorrer novos, variados e urgentes caminhos para a criação artística.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade** / Theodor W. Adorno; seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida. Trad. por Juba Elisabeth Levy... [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BOLSONI, C, L; MACUCH, R, da, S; BOLSONI, L, L, M. Neurodiversidade no meio acadêmico: reflexos das falhas educacionais em uma instituição de ensino superior no interior do Paraná. **Revista de Educação Especial** – UFSM, v.34, n.01, Santa Maria, 2021.
- BRASIL. Estatuto da pessoa com deficiência. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm#art111](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm#art111)>. Acesso em: 10 maio 2022.
- CLARK, Lygia. Objetos Relacionais arquivo 132.0.1.1.080.1.1.1. Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/7116/objetos-relacionais>>. Acesso em: 21 jun. 2022.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, v. 5, tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. — São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DORNELES, Patricia, S. SALASAR, D, N. Acessibilidade cultural. **Revista Expressão Extensão**, v. 23, n 03. Pelotas, 2018.
- FEDERICO, Roberta. Precisamos falar sobre a saúde mental da população negra. Disponível em: <<https://saude.abril.com.br/coluna/saude-negritude-atitude/precisamos-falar-sobre-a-saude-mental-da-populacao-negra/>>. Acesso em: 12 maio 2022.
- FILHO, Osmar G, dos Reis. Reconfigurações do olhar: o Háptico na cultura visual contemporânea. **Visualidades Revista do Programa de mestrado em Cultura Visual UFG**, v. 10, n.02, Goiânia, 2012.
- SILVA, C. A. F. da; SILVA, A. P. O. da. A Acessibilidade Cultural e as políticas públicas nos espaços culturais. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 45, p. 1-28, 2022. DOI: 10.5965/1414573103452022e0201. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/22248>. Acesso em: 15 mar. 2023.
- VENDRAMIN, Carla. Repensando mitos contemporâneos: o capacitismo. **Anais do simpósio Sofia Simpósio Internacional mitos contemporâneos**, v. 1, n. 2, Campinas, 2019.



## SCENIC VISUALITIES AND CULTURAL ACCESSIBILITY: SHARING CREATION PROCESSES THROUGH HAPTIC EXPERIENCES

### ABSTRACT

This article proposes the sharing of artistic creation processes with emphasis in the field of scenic visualities by evaluating to what extent certain aesthetic and methodological constructions are close to the notion of cultural accessibility. This position put elements of scene plasticity in relation to the haptic perspective as a way to perceive the world, tencioning the look as a guide of the perceptive experience, as well as questioning how capacitist principles condition the artistic conception. To then, through report of experiences, expand the poetic and methodological possibilities of the contemporary scene in direction to inclusive perspectives or still directed to the area of special education.

**Keywords:** Visuality; Creation; Spatiality; Sensation; Inclusion.

## VISUALIDADES CÊNICAS Y ACCESIBILIDAD CULTURAL: COMPARTIR PROCESOS DE CREACIÓN A TRAVÉS DE EXPERIENCIAS HÁPTICAS

### RESUMEN

Este artículo propone la puesta en común de los procesos de creación artística con énfasis en el campo de las visualidades escénicas evaluando hasta qué punto ciertas construcciones estéticas y metodológicas se acercan a la noción de accesibilidad cultural. Estas posicionan elementos de plasticidad de la escena en relación con la perspectiva háptica como forma de percibir el mundo, teniendo el olhar como norteador de la experiencia perceptiva, así como cuestionando como los principios capacitistas condicionan la concepción artística. Para entonces, a través del relato de experiencias, ampliar las posibilidades poéticas y metodológicas de la cena contemporánea en dirección as perspectivas inclusivas o también dirigidas al área de la educación especial.

**Palabras clave:** Visualidad; Creación; Espacialidad; Sensación; Inclusión.