



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

**A imaginação como palco:
a importância da audiodescrição no Teatro
para a formação estética do espectador com deficiência visual**

Juliana Neri Ponciano

Brasília – Distrito Federal – Brasil

2016



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

**A imaginação como palco:
a importância da audiodescrição no Teatro
para a formação estética do espectador com deficiência visual**

Juliana Neri Ponciano

Monografia apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Licenciatura em Artes Cênicas, sob orientação do Professor Dr. Jorge das Graças Veloso.

Brasília – Distrito Federal – Brasil

2016

PP795i Ponciano, Juliana Neri
A imaginação como palco: a importância da audiodescrição no teatro para a formação estética do espectador com deficiência visual / Juliana Neri Ponciano; orientador Jorge das Graças Veloso. -- Brasília, 2016.
72 p.

Monografia (Graduação - Educação Artística - Artes Cênicas) -- Universidade de Brasília, 2016.

1. recepção teatral. 2. imaginação poética. 3. acessibilidade no teatro. 4. audiodescrição. 5. pedagogia do imaginário. I. Veloso, Jorge das Graças, orient. II. Título.

“A característica principal do homem, quando comparado com os primatas superiores, é sua imaginação, ou seja: sua capacidade de fazer símbolos – a representação de um objeto, evento ou situação na ausência desse. A imaginação dramática está no centro da criatividade humana, e, assim sendo, deve estar no centro de qualquer forma de educação. ”

(KOUDELA, 2004, p. 27-28)

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 1: Rede de múltiplas mediações e referenciais com a qual o espectador está conectado..... | 15 |
| Figura 2: Ilustração mostrando espectadores com deficiência visual assistindo a um espetáculo de teatro mediado pelo recurso de audiodescrição..... | 45 |
| Figura 3: Cena da peça BBBB onde os atores operam equipamentos de projeção de imagens..... | 53 |
| Figura 4: Cena da peça BBBB onde um dos atores imita os movimentos do ator projetado na tela. | 54 |
| Figura 6: Objetos da peça BBBB - Bonecos em miniatura..... | 55 |
| Figura 7: Objetos da peça BBBB - Maquete com casas em miniatura..... | 55 |

RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão acerca do papel da imaginação poética (simbólica e criadora) na formação estética do espectador de teatro com deficiência visual, propondo levantar possíveis elementos e estratégias para construção de uma estética audiodescritiva com foco no imaginário e suas pulsões simbólicas, a partir do entendimento da fenomenologia das imagens cênicas no processo da recepção teatral mediada pelo recurso assistivo da audiodescrição.

Palavras-chave: recepção teatral, imaginação poética, acessibilidade no teatro, audiodescrição, pedagogia do imaginário.

SUMÁRIO

| | | |
|---------|--|----|
| 1 | INTRODUÇÃO | 1 |
| 1.1 | DEFICIÊNCIA VISUAL e TEATRO | 4 |
| 2 | EDUCAÇÃO ESTÉTICA E RECEPÇÃO TEATRAL DE ESPECTADORES COM DEFICIÊNCIA VISUAL..... | 6 |
| 2.1 | RECEPÇÃO TEATRAL: Intencionalidade e Autorização Jugal | 11 |
| 2.2 | RELAÇÃO IMAGINAÇÃO E IMAGINÁRIO..... | 17 |
| 2.3 | PARTICIPANDO DE PAISAGENS VIVAS: A Corporeidade do Poético | 20 |
| 2.4 | A MÃO DA VOZ: Palavra em Performance | 25 |
| 3 | A AUDIODESCRIÇÃO | 31 |
| 3.1 | HISTÓRICO..... | 33 |
| 3.2 | COMO AUDIODESCREVER TEATRO?..... | 34 |
| 3.2.1 | Principais elementos: | 38 |
| 3.2.1.1 | Didascálias..... | 38 |
| 3.2.1.2 | RitmAção | 38 |
| 3.2.1.3 | Metáforas | 39 |
| 3.2.1.4 | Roteirização:..... | 41 |
| 3.2.1.5 | Prévia Táctil | 41 |
| 3.2.1.6 | Notas Preliminares e/ou Intermediárias..... | 42 |
| 3.2.1.7 | Não Antecipar As Ações: | 43 |
| 3.2.1.8 | Utilização dos Equipamentos Assistivos..... | 44 |
| 3.2.1.9 | As Normas Gerais | 45 |
| 3.3 | SOBRE O PAPEL DO AUDIODESCRITOR NO TEATRO | 46 |
| 4 | CONSTRUINDO PAISAGENS CÊNICAS: O lugar da linguagem é o espaço..... | 49 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 58 |
| 6 | REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 61 |
| 7 | ANEXOS | 64 |
| 7.1 | ANEXO I - ENTREVISTA 1 – Audiência com Defici}encia Visual | 64 |
| 7.2 | ANEXO II - ENTREVISTA 2 – Audiodescritor da Peça | 66 |
| 7.3 | ANEXO III - Externo - Mídia com material audiovisual | 69 |
| 7.4 | ANEXOS IV, V, VI, VII e VIII – Autorizações para uso de obra e Imagens | 71 |

1 INTRODUÇÃO

A atividade cultural através de suas intermediações simbólicas é fator primordial na composição da identidade individual e social. A necessidade de correlacionar-se advém de um imaginário que convida o sujeito a fazer parte de algo, a fazer-se representado.

Se prazeres estéticos cada dia mais se realizam mais na esfera solitária de sensores e botões, ir ao teatro é reconhecer-se um sujeito social, que interdepende de um coletivo. É reconhecer-se parte de um todo.

A cultura informa, forma e transforma, quanto mais íntimo o indivíduo estiver de sua cultura, mais ele poderá ter uma autonomia crítica para se distanciar ou somar esforços em relação a ideias, conteúdos e formas que ele avalie que o representa.

A mente humana é vazia enquanto realidade, mas potencialmente cheia como “virtualidade”. Cada nova situação, nova reflexão, nova interação o ser humano está criando pontes para o conhecimento e buscando alternativas de identidade com ele. A criação está no âmbito da potência da mente como virtualidade.

A cultura vivida no plano virtual é uma poderosa forma de educação em que o imaginário é detalhadamente trabalhado, e na recepção teatral este imaginário sociocultural é requerido e estimulado em seus movimentos de simbolização, pela proposta anímica da própria linguagem.

A recepção teatral de espectadores com deficiência visual pode ser potencializada simbolicamente se identificarmos e reconhecermos alguns elementos sensíveis do processo de formação de imagens mentais durante a recepção do espetáculo.

Para além de sua função realizante e organizadora, ou seja, a habilidade de ordenar referenciais de memória (passado), apreensões da percepção (presente) e a um dinamismo prospectivo (futuro + intuição), administrando concomitantemente o

virtual e o real, a imaginação possui uma extraordinária potencialidade criadora e poética, sendo para o espectador com deficiência visual uma substancial habilidade de seus processos cognitivos, atuando não apenas como suporte, mas como um sentido sensível e uma competência criadora.

Todos os sentidos do corpo humano têm um suporte: o paladar tem a língua, a audição o ouvido e labirinto, etc. Para a pessoa com deficiência visual o suporte da visão é a imaginação. Assim sendo, o suporte para a imaginação pode ser o recurso assistivo da audiodescrição, que, aplicada como mediação na recepção teatral, pode ampliar e estimular o imaginário do espectador com deficiência visual, afim de fruição estética mais abrangente.

Maffesoli (2001, p. 80) considera que as tecnologias estimulam o imaginário. Então quão apropriado pode ser o recurso tecnológico da audiodescrição se usado de maneira sensível em situações de recepção teatral destes espectadores? Que tipo de sensibilidade terá de ter este espectador em adaptação a esta ferramenta? E que tipo de sensibilidade terá de ter o audiodescritor para não tornar estéril as férteis imagens propostas pelo fantástico de cada obra?

Afim de evitarmos a instrumentalização na utilização do recurso da audiodescrição em teatro, é preciso que entendamos as imagens cênicas como um fenômeno, ou seja: como um movimento autônomo à sua representação, reconhecendo que os atos de representação são um diálogo de presenças: desde a presença do dramaturgo, expressa nos elementos simbólicos da peça, aos diálogos ancestrais e culturais que os espectadores possam vir a agenciar, a partir de um imaginário que se comunica com tais elementos, incluindo o imaginário do audiodescritor teatral.

Para tanto, este estudo traz reflexões acerca de alguns elementos que podem contribuir para a instauração de uma imaginação poética e criadora na recepção teatral de espectadores com deficiência visual: desde a intencionalidade e corporeidade do espectador à sensibilidade do audiodescritor.

O reconhecimento do recurso da audiodescrição como ferramenta indispensável à acessibilidade de espectadores com deficiência visual faz-se essencial, pois mais do que ancorar sua percepção espacial, facilita, por conseguinte, sua autonomia estética no diálogo com a linguagem e seus agenciamentos simbólicos.

Na primeira parte do trabalho, problematizo alguns aspectos da recepção teatral. Apresento como o atual modo de vida moderno pode tendenciar e condicionar a percepção do espectador à agenciamentos óbvios e reduzidos e os desafios que a arte teatral enfrenta a partir deles, demandando intencionalidade e autorização jogal por parte do espectador.

Em sequência, destaco o papel do imaginário na recepção teatral como uma co-narrativa sensível à narrativa principal e o papel da corporeidade do espectador no envolvimento teatral, onde identifico o princípio da disponibilidade dos sentidos como premissa, postura que remete à importância da oralidade para a construção espacial do espectador com deficiência visual.

Na segunda parte do trabalho apresento a importância da audiodescrição e sua aplicabilidade no teatro, a partir do enfoque a recortes temáticos de seus principais elementos, além da discussão do papel do audiodescritor no teatro.

E na terceira e última parte do trabalho, trago uma interpretação das propostas estéticas e simbólicas da peça *BRICKMAN BRANDO BUBBLE BOOM*, da companhia espanhola *Agrupación Señor Serrano*, para a qual apresentamos o recurso da audiodescrição e da qual acolhemos o *feed-back* receptivo por parte dos espectadores com deficiência visual convidados.

1.1 DEFICIÊNCIA VISUAL E TEATRO

Em 18 de novembro de 2010, o IPEA (Instituto de Pesquisas Aplicadas do Brasil) divulgou dados importantes sobre a participação de brasileiros na cultura: de 2770 brasileiros ouvidos em todos os 27 estados federados, 59,2 % deles disseram que jamais viram peças de teatro e 25,6% disseram ver raramente.

Já em 2015 o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) divulgou dados de uma pesquisa de indicadores culturais¹ onde aponta que 43,4% dos 5 570 municípios brasileiros possuem grupos desenvolvendo atividades de teatro, número consideravelmente expressivo, levando em conta a concorrência com as outras artes. Por outro lado, este mesmo estudo apresenta tabela específica por seguimento da diversidade cultural (jovens, idosos, mulheres, negros, estrangeiros, indígena) consolidando o percentual de municípios que fomentaram ou apoiaram atividade cultural no então ano pesquisado (2014-2015), onde a categoria das pessoas com deficiência sequer aparece.

Segundo dados do Censo 2010², há no Brasil mais de 6,5 milhões de pessoas com deficiência visual, sendo 582 mil cegas e 6 milhões com baixa visão, incluindo a ampliação progressiva do número de idosos, ponto que merece ser destacado.

Deste número, raros são os espectadores deficientes visuais que adentram as salas de teatro dos grandes centros urbanos. Há que se considerar inúmeros fatores: desde questões básicas de acesso geográfico e arquitetônico, como o acesso à própria linguagem teatral e os elementos que a compõe. É preciso conhecer para ver. Se, como a própria etimologia diz, o teatro é o “lugar onde se vê”, há que se facilitar os mecanismos que propiciam esta “visão”.

¹ **Perfil dos estados e dos municípios brasileiros: Cultura: 2014.** Coordenação de População e Indicadores Sociais. - Rio de Janeiro: IBGE, 2015

² **Censo Demográfico 2010: Pessoas com deficiência – Amostra.** Dados disponíveis no site do IBGE: http://www.ibge.gov.br/estadosat/temas.php?sigla=ap&tema=censodemog2010_defic Acesso em julho/2015.

O Artigo 6º da Constituição Federal preconiza que é direito de todo cidadão o acesso à educação, cultura e lazer. A Lei 10.098 (Lei da Acessibilidade), do ano 2000, estabelece que é dever do Estado promover os meios necessários para que sejam suprimidos quaisquer obstáculos que dificultem ou impeçam a mobilidade e o direito à comunicação das pessoas com deficiência. O capítulo III desta mesma lei inclusive orienta o poder público a incentivar o desenvolvimento de mecanismos de tecnologia assistiva, seu Artigo 74 garante o acesso a produtos e serviços assistivos, como uma forma de maximizar a autonomia, mobilidade e qualidade de vida da pessoa com deficiência.

A Lei nº 11.126, de 27 de junho de 2005, regulamenta o direito ao cão-guia ingressar e permanecer com o animal em todos os locais públicos ou privados de uso coletivo nacional.

O Estado brasileiro realizou recentemente, no dia 11 de dezembro de 2015, o depósito da carta de ratificação ao Tratado de Marraqueche, na 31ª Sessão do Comitê Permanente de Direito do Autor e Direitos Conexos, na sede da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) em Genebra, na Suíça. Por meio desta carta, os países signatários do acordo (Brasil, Argentina, Austrália, Coreia do Sul, El Salvador, Emirados Árabes Unidos, Índia, Mali, México, Mongólia, Paraguai, Cingapura e Uruguai) assumem o compromisso de criar instrumentos nas respectivas legislações que permitam a reprodução e a distribuição de obras, livros e textos em formato acessível (como o braile e áudio-livros) a pessoas com deficiência visual, sem necessidade de requisitar autorização ao titular dos direitos autorais. Tais medidas facilitarão o acesso à Literatura e, por sua vez, à Literatura Dramática, fato que poderá incentivar a formação de plateia com deficiência visual ao teatro.

Tomando por referencial os espectadores com deficiência visual que se arriscam a ir ao teatro, a reclamação é reincidentemente a mesma: uma vez que eles vão acompanhados por algum vidente que será “seus olhos”, este vidente ficará explicando por falas o que está acontecendo no tablado, afim de que o colega entenda, o que vai incomodar o espectador vidente que esteja próximo, que se sentirá desrespeitado em sua fruição estética.

Para amenizar este quadro, no ano de 2013 foi regularizado, por meio do Projeto de Lei n. 5.156, o exercício da **profissão de audiodescritor**, foi quando ela foi incluída no Cadastro Brasileiro de Ocupações, CBO. O PL destaca atribuições da profissão, como a elaboração de roteiros e atuação como professor, por exemplo. O enfoque foi dado à utilização da audiodescrição para fins educacionais e culturais, além do aumento da oferta e a profissionalização da atividade.

A audiodescrição se apresenta como um importante incentivo à formação de plateia com deficiência visual no teatro, pois potencializa a autonomia da experiência artística através da aproximação aos mecanismos da linguagem e seus processos de construção.

2 EDUCAÇÃO ESTÉTICA E RECEPÇÃO TEATRAL DE ESPECTADORES COM DEFICIÊNCIA VISUAL

Segundo sua etimologia grega, a palavra “teatro” remete ao “lugar onde se vê”, logo, o espectador é “aquele que vê”. Maffesoli (2001, p. 76) defende que “não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário”: o imaginário que produz imagens. Se expandirmos o conceito de visão para além da noção meramente fisiológica, podemos enxergar o horizonte da imaginação se expandindo. Este movimento traz à tona perguntas como: Onde se desenrola a dramaturgia teatral? Qual é o papel do espectador nesta dramaturgia?

O termo “dramaturgia”, usado comumente para designar a vivificação de uma obra literária em performance, vem sofrendo uma expansão semântica: dramaturgia da dança, dramaturgia da sombra, dramaturgia do boneco, dramaturgia do gesto, etc. Seria pleonástico falar em dramaturgia do imaginário, ou da imaginação em performance, se todas as demais dramaturgias recorrem a tal habilidade? Talvez o caminho semântico mais apropriado a este trabalho fosse o de tentar refletir sobre uma dramaturgia da audiodescrição, ou estética da narrativa audiodescritiva, se considerarmos que a audiodescrição cria uma espécie de narrativa dentro da narrativa da peça.

O acesso às obras artísticas está aí liberado pelas tecnologias, os olhos e ouvidos dos espectadores ficaram mais exigentes na recepção estética. Por um lado, tal influência é positiva, pois apela para uma qualidade técnica e inovação de modos e formas estéticas. Por outro lado, as tecnologias apelam para uma velocidade perceptiva maior, correndo-se o risco à uma tendência reducionista e mecânica na recepção dos fenômenos, onde toda criação é recebida como um algo pronto, onde os ícones já se encaixam como signos.

Inevitável não considerarmos este “horizonte de expectativa”³, estas influências culturais que vão filtrando sempre o campo interpretativo e engendrando ritmos e lógicas viciadas. É como se a cada nova jogada no boliche a bola fosse sempre à direção de um canto viciado na pista ou na maneira de lançar do jogador, implica que o resultado será sempre o mesmo, conforme pontua Desgrandes:

O abuso e banalização da ficcionalidade, o estilhaçamento visual, a hiperfragmentação da narrativa modificam o campo de percepção do espectador, influenciando seu modo de relação com a espetacularidade e seu horizonte de expectativa. (DESGRANDES, 2003, p. 38)

Hoje o desafio da arte teatral se tornou ainda maior, e depende de um pacto de cumplicidade e de uma postura disponível do espectador para uma co-criação da obra, para que as respostas sensíveis deixem de cair paulatinamente em convenções “preguiçosas” das zonas de conforto instauradas em nossa percepção estética. O ato de ouvir do espectador com deficiência visual também pode estar caindo nestas convenções.

Como alguém há de preferir uma ópera no pequeno teatro de sua cidade ao vivo, sendo que seu *home theater* reproduz uma qualidade técnica N vezes superior na sua sala? Como enfrentar o cômodo poderio de um controle remoto ajustando agudos, graves, etc, para melhor atender a especificidade de uma percepção no espaço? Para que alguém há de ir a um show tumultuado de um cantor cheio de interferências sonoras se se pode ter o êxtase do timbre de seu cantor preferido

3 Conceito veiculado por Hans Robert Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation* (1970); *A Literatura como Provocação*, Lisboa, 1993; E-Dicionário de Termos Literários, encontrado em: [http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6479/horizonte-de-expectativas-erwartungshorizont-/](http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6479/horizonte-de-expectativas-erwartungshorizont/) Acesso em junho de 2016.

preso à sua caixinha particular em um som límpido e remasterizado? O outro lado das tecnologias é a indução à individualização do prazer coletivo.

Outros fatores que influenciam o horizonte de expectativas do espectador são da ordem do emocional: a busca pela experiência estética tende a estar centrada em uma insatisfação pessoal e no desejo descontrolado de qualquer tipo de catarse como válvula de escape para: 1) contrastar com o pesado e cotidiano ritmo das horas trabalhadas; 2) para “preencher” um estado de solidão mal administrado, que se dá até mesmo em grupo.

A pessoa com deficiência visual também está imersa nesta espécie de “ansiedade” perceptiva. Não é tarefa simples agenciar uma recepção menos automática. Notemos a lógica do prazer industrializado, a lógica hollywoodiana megalomaniaca, a lógica da espetacularização nas relações... Se até os comportamentos já são “teatro” onde é que se insere o teatro pois? Me parece que uma das saídas mais eficazes para o resgate do humano como criador do fantástico e do maravilhamento ante sua condição de absurdo é a utilização da própria lógica tecnológica, ou seja, a lógica de um “estranho” mediando a percepção. Assim, a utilização do recurso assistivo da audiodescrição pode ser este dialético “estranho” que ao mesmo tempo que “ampara e suporta” os deslocamentos perceptivos do espectador com deficiência visual no campo estético, igualmente engendra estranhamentos e deslocamentos de percepção.

Então, é preciso um tempo anterior ao espetáculo para uma preparação para a utilização e ambientalização perceptiva no uso da ferramenta, um curto treinamento de deixar o ouvido e a mente se acostumarem a assimilar novos tempos e espaços agenciados a partir das informações não habituais favorecidas pelo recurso.

Outro fator essencial para a inserção do espectador com deficiência visual no diálogo com a obra artística é uma preparação para o entendimento dos elementos constituintes do espetáculo. É onde entra o reconhecimento do espaço físico do teatro, palco, figurinos, adereços, atores, indumentária, cenário, maquinário, etc, onde o espectador vai percorrer e tocar tudo para fazer na mente um referencial de

espaço, com suas dimensões, cores, texturas, formais. Assimilada a compreensão técnica, a mente perceptiva estará livre para fruir esteticamente com o espetáculo, por isso a prévia tátil faz-se tão necessária antes de todo espetáculo teatral.

É importante ressaltar que situações performáticas implicam uma transição de espaço, ou seja: o sujeito se coloca em cena em relação ao seu corpo, sua memória, seus referenciais imaginários. O imaginário é estimulado através da leitura e recepção artísticas, e isso demanda um querer participar, querer ser partícipe da obra que estiver sendo apresentada, existe um engajamento intencional necessário para se fazer representado a partir do envolvimento simbólico com a peça.

Bachelard (1978, p. 304) vai reivindicar uma “materialidade” às recepções e leituras dos elementos poéticos contido nas obras artísticas, onde o espectador saia da posição de mero contemplador e passe a ser participativo, co-criando a obra através de sua imaginação participante: “para participar realmente do conto, é preciso desdobrar essa sutileza do espírito em uma sutileza material.”

Uma verdadeira inversão das perspectivas psicológicas é exigida de quem quer compreender, amando, a pintura de Rouault. Será necessário participar de uma luz interior que não é o reflexo de uma luz do mundo exterior; (...) Viver o sentido íntimo da paixão pelo vermelho, como causa primeira de tal pintura... Há uma alma que luta. O fauvismo está no interior. (Bachelard, 1978, p. 186)

Será preciso sair do óbvio, do superficial, do dado, e forjar o poético escondido nas sutilezas do simbólico. Suponho que somente o sentimento do poético pode “quebrar” automatismos na recepção artística e provocar um outro lugar, um outro tempo.

Zumthor (2007, p.82) defende que existe um “conhecimento antepredicativo” anterior à consciência dos objetos, do tempo e do espaço. Este conhecimento está no tempo do sensível, no tempo do pré-sentido, antes da experiência perceptiva, funcionando como uma espécie de memória corpórea do tempo virtual, imaginal. De tal modo que a seleção das formas e imagens que percebemos no plano real é um eterno diálogo com este tempo virtual, casa do imaginário.

Será que não é dialogando e buscando estes referenciais do imaginário que enriquecemos a experiência simbólica? Será que não é daí que podemos forjar o poético? Como enfrentar as distrações da subjetividade senão dialogando profundamente com o que a excita? Como estabelecer estes diálogos? Quais os caminhos?

Temos toda uma herança filosófica que coloca a consciência sensível para fora do sujeito, como um adereço a que se pega e se enfeita. Ora, o sujeito não está separado de sua percepção, pois ela compõe o seu sistema inteligível de experiência de mundo, de si, de tudo. Assim, fenomenólogos como Bachelard e Merleau-Ponty propõem uma nova forma de se “fazer ciência”, de se investigar o conhecimento do homem no e do mundo.

Todo o universo da ciência é construído sobre o mesmo mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é expressão segunda. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 3)

Como descobrir os caminhos que levam às minas da percepção em sua capacidade criadora e poética? Como fertilizar o imaginário criador? O convite que Merleau-Ponty faz é o de despertar uma “experiência de mundo”, suscitar o desejo a participar deste mundo, a experimentá-lo como experiência sempre primeira, atual. Igualmente é o que propõe Bachelard quando em reiteradas obras enfatiza o papel da materialidade do devir poético no mundo.

Um dos empecilhos para esta liberação do poético é que quase sempre achamos que já experimentamos o suficiente, que já sabemos como tudo acontece em matéria de sentimento e de entendimento dos fenômenos. Ora, como alguma experiência inovadora pode surgir se o espectador estiver engessado em se proteger do que o torna vulnerável? Não será exatamente na vulnerabilidade da entrega à obra que poderá surgir um diálogo com os impulsos simbólicos que a criaram? Impulsos estes que podem ser universais e comunicar com algo que já exista no espectador?

O implícito discurso do condicionado modo cartesiano de ser no mundo é o de que as emoções e a sensibilidade nos tornam frágeis, logo, por proteção à hostilidade do mundo, inconscientemente criamos mecanismos de defesa, de não envolvimento com os fenômenos sensíveis. Mas nossa imaginação é algo que foge a qualquer tipo de defesa, ela é a rebelde dos sentidos, a mais livre de todas. Então, me parece que a exaltação das faculdades simbólicas passa pela excitação da imaginação, e, por sua vez, do imaginário.

O processo de produção do conhecimento passa pelas vias do imaginal. Tudo que é inovador em matéria de experiência conceitual e sensível de mundo se encoraja nos referenciais simbólicos para se significar e ressignificar. Portanto, o imaginário funciona como uma transeducação que não podemos deixar de lado no estudo da recepção estética do espectador com deficiência visual, pois sua força e pulsão simbólicas estão na tríade essencial⁴ da educação pela Arte: no ver, no julgar e no agir.

2.1 RECEPÇÃO TEATRAL: Intencionalidade e Autorização Jugal

*“Deixai que nós, cifras desta enorme conta,
Trabalhemos a força da vossa imaginação. (...)
Completai as nossas imperfeições com os vossos pensamentos:
Em mil partes dividi um homem
E criai uma potência imaginária;
Pensai, quando falamos de cavalos, que os vedes
Imprimindo os seus altivos cascos na terra acolhedora;
Pois os vossos pensamentos devem agora ornar os nossos réis,
Levá-los ali e acolá, saltando sobre os tempos,
Mudando as ações de muitos anos
Numa hora de ampulheta.”*

Prólogo de Henrique V (Shakespeare)

Rancière (2012) destaca no pano de fundo da maioria dos estudos da recepção cultural, uma marcante polarização de conceitos.

Por um lado, há as vertentes que esvaziam a autonomia do espectador e o

⁴ Abordagem ou Proposta Triangular, conceito veiculado pela educadora brasileira Ana Mae Barbosa. Ver mais em: BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **A Imagem no Ensino da Arte**. 8 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

coloca como um ingênuo receptor da mensagem incapaz de filtrá-la de seu forte apelo sígnico-imagético-midiático, um simples sujeito com percepção absolutamente adestrada que irá receber os conteúdos sensíveis de forma mecânica e irá assim, igualmente reproduzi-los.

Por outro lado, repousam as teorias de defesa radical do espectador que, tendo uma postura crítica e política, irá controlar por completo sua recepção sígnica através de filtros ideologicamente “conscientes”.

Há sempre uma espécie de jogo entre os sujeitos entre serem passivos e/ou ativos, e que este jogo se retroalimenta no espetáculo. O jogo começa no plano cultural-psíquico-emocional e segue ao jogo técnico-estético: o jogo de imaginar, o jogo lúdico que caracteriza todo espetáculo teatral.

Estas análises dicotômicas negam a natureza viva e dinâmica da linguagem teatral. Há sempre uma negociação em se jogar, em se permitir estar em situação de jogo. Logo, há sempre o caminho do meio, onde ambos passarão, onde todos serão jogadores. É como frisou Brecht: “O efeito de uma performance artística sobre o espectador não é independente do efeito do espectador sobre o artista.”⁵

O elemento humano será sempre afetado, provocado, instigado na inter-relação simbólica. A natureza do teatro, feito de gente para gente, será tão mais dialógica quanto os sujeitos se propuserem, é um permitir-se co-habitar de presenças. É sempre um participar mútuo. Não há jogo sem este participar.

Há um consenso histórico e universal nos estudos de teatro que estabelece como principais regras do jogo cênico:

- 1) A permissão individual para uma abertura sensível ao outro coletivo e ao meio;
- 2) O (re)conhecimento da organização técnica dos objetos e atos da linguagem (teatral) do jogo;
- 3) O pacto mútuo da imaginação;

⁵ Brecht, citado por Pavis: 1999, p. 140.

Avançando um pouco mais a reflexão, cabe salientar um terceiro jogador: esta energia autônoma, sensível e transcendente que é uma espécie de presença que brinca com os jogadores e cujo potencial encontro com ela seja talvez o principal incentivo ao jogo. Brook está alinhado com este pensamento: “Vamos ao teatro para um encontro com a vida. Se não houver diferença entre a vida lá fora e a vida em cena, o teatro não terá sentido. (...) O que importa é a centelha.”⁶

É nesta centelha, nesta energia movente que dançam os símbolos. O espírito de colocar-se em jogo simbólico e poético - nas palavras de Bachelard (1978, 1988): “devanejar” - fará manifestar presenças que já nos habitam: em nosso sonho, em nosso imaginário.

A este libertar de presenças, a esta exaltação do sensível em estado poético, antropólogos e etnógrafos tendem a chamar “epifania” ou manifestação do divino. O diretor-dramaturgo-ator-professor americano Matthew Maguire (1987, p. 9) endossa esta visão: “Para mim, tudo no palco é epifania. É a descoberta de uma presença permanente que optou por esconder-se de nós, ou nós dela”.

O teatro é lugar de transcendência. O humano nasce para a Transcendência. Quando mais o ser humano se relaciona com outro, mais ele se dá conta de seu inacabamento face ao mundo e aos outros. Este processo de conscientização o remete a um permanente movimento de busca de completude, o que Paulo Freire chama de “vocação do ser mais”.

A palavra espectador significa “aquele que espera”. Ele está consciente das regras do jogo, ou seja, das convenções teatrais (quarta parede, personagem, concentração dos efeitos, dramaturgia). Constituindo-se igualmente artesão do acontecimento teatral, ele vai escolher participar ou não da ilusão apresentada, conforme frisa Brook:

O que queremos dizer quando falamos em ‘participação do público’?

⁶ BROOK, Peter. **A porta aberta**. Reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. Pág. 8, 10

Consiste em ser cúmplice da ação e aceitar que uma garrafa se torne a Torre de Pisa ou um foguete a caminho da lua. A imaginação, feliz, jogará esta espécie de jogo. (BROOK, 1999, p. 23)

A participação não é somente levantar da poltrona e ir “firular” no palco ou fazer cena com o ator, a energia da intencionalidade jogal, da atenção cedida, participa e atua para a qualidade da cena:

Não precisa intervir nem manifestar-se para participar: participa-se constantemente por meio de sua presença atenta. Esta presença deve ser encarada como um estimulante desafio, como um ímã diante do qual não é possível proceder de qualquer jeito. (BROOK, 1999, p. 14)

A título de ilustrar a complexidade da recepção teatral, podemos conferir o diagrama trazido por Taís Ferreira⁷ em seu estudo adaptado ao teatro inspirado no modelo de classificação das múltiplas mediações desenvolvido por Orozco Gómez⁸:

⁷ FERREIRA, Tais. **Estudos Culturais, Recepção e Teatro: Uma articulação possível.** Revista de História e Estudos Culturais, Vol 3 Ano III n. 4. Pág. 18.

⁸ OROZCO GÓMEZ, Guillermo. **Mirando la TV desde la escuela.** La televisión entra al aula. Guía del maestro de educación básica. México: Fundación SNTE para la Cultura del Maestreo Mexicano, 1998.

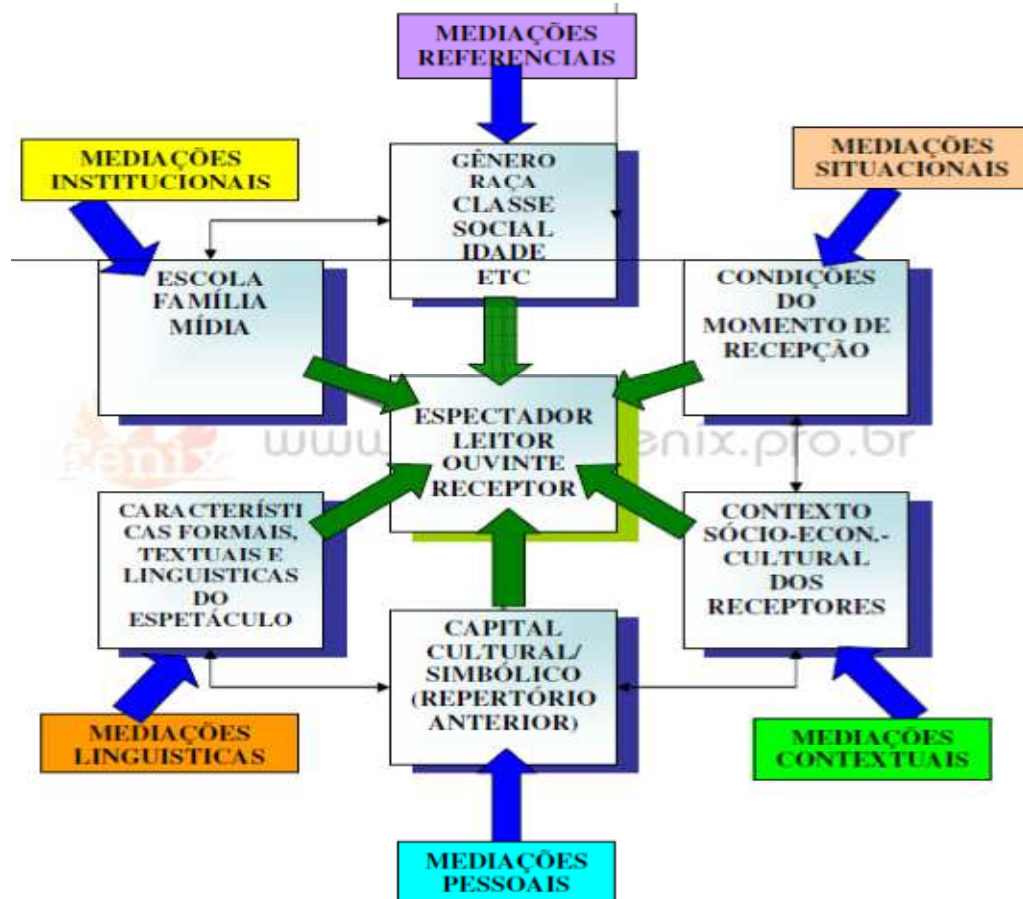


Figura 1: rede de múltiplas mediações e referenciais com a qual o espectador está conectado.

No diagrama podemos observar com que multiplicidade de referenciais o espectador senta em uma sala de teatro. Repare no desafio que a arte teatral tem para fazer construções sígnicas novas. E igualmente o desafio que o espectador tem em desenvolver uma interpretação e recepção autônoma.

Tanto Schafer (citado por Lignelli) como McLuhan (1971) acordam de que a cultura elabora um estado de percepção e que a percepção elabora um estado de cultura. Em outras palavras, nosso perceber espacial é condicionado por fatores culturais que funcionam como filtros, e aquilo que apreendemos com tais filtros seguimos a reproduzir.

McLuhan entende que o espaço traduz coordenadas culturais derivadas de modelos perceptuais e cognitivos gerando um senso comum de percepção oral-aural. Schafer, segundo Lignelli, vai chamar este fenômeno de “marcas (culturais) sonoras” que vão compoendo os “sons fundamentais”, que funcionam como pano de fundo nas nossas percepções.

Estas marcas sonoras fazem com que toda nova composição de uma “paisagem sonora” - conceito difundido por Schafer e que tem origem na palavra inglesa “*soundscape*” – seja matizada pelos sons que estamos habituados. Por exemplo, um espectador com deficiência visual que vive em uma zona rural onde esteja acostumado com sons curtos, agudos e sutis como de pássaros, grilos, etc, tendem a quase nem perceber sons parecidos com o que já está acostumado em seu habitat sonoro. Da mesma maneira que espectadores que vivem em zonas urbanas já aprenderam a abstrair sons de máquinas, motores, coolers, etc, nem notando quando estes aparecem na peça, em contrapartida, um canto de pássaro provocaria sua atenção.

Estes contrastes e sutilezas fazem do espetáculo teatral uma obra infinita, cheia de possíveis correlações simbólicas. As imagens sonoras de uma peça funcionam como um portal aberto à outras dimensões e o recurso da audiodescrição não pode bloquear isso, por isso a importância de um ouvido estar na peça e outro no fone de ouvido acompanhando a audiodescrição.

Voltando à questão da autorização jogal, segundo Koudela (2004, p. 31), Cassirer (1924) defende a experiência artística como uma atitude dinâmica, tanto para o artista como para o espectador: “a arte não é mera repetição da vida e da natureza, mas sim uma espécie de transformação que depende de um ato autônomo e específico da mente humana. ”

Quando pensamos em fenomenologia da imagem na experiência da recepção teatral devemos ter claro que os fenômenos que se apresentam à imaginação são de natureza essencialmente RELACIONAL, onde há que se considerar a INTENCIONALIDADE do espectador no envolvimento jogal, e sua disponibilidade ao ‘maravilhamento’ (Bachelard, 1988, p. 3) e à criação imaginal.

O imaginário é determinado pela ideia de fazer parte de algo. Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma ideia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não-racional. (...) É a relação entre intimações objetivas (modulações sociais) e a subjetividade. É uma sensibilidade. (MAFFESOLI, 2001, p. 80)

Nessa área do jogo da experiência (poética), uma captação me é dada; sua possessão fantasmática me é oferecida, ao mesmo tempo que um prazer. Não são as próprias coisas conhecidas que jogam aos nossos olhos, elas "jogam" em nós, na consciência que nós delas tomamos. O jogo está em nós. (ZUMTHOR, 2007, p. 103)

Pela ação teatral desenvolve-se a habilidade de alargar os sentidos sensíveis, e o espectador sentindo o espaço imaginado tão seu, vai se apropriando e se conscientizando dele, para então ressignificá-lo.

Por cunhar o fantástico, o teatro e suas ritualizações, fertilizam e suscitam um imaginário simbólico riquíssimo, trazendo com ele a energia vital do poético, para tanto, isso requer um engajamento dos sentidos corpóreos para uma atenção especial, e, por conseguinte, as sensações (de prazer, de medo, etc) serão intensificadas. E são estas emoções que fogem à banalidade cotidiana que buscamos quando vamos ao teatro, buscamos a “centelha” que nos re-anima⁹.

2.2 RELAÇÃO IMAGINAÇÃO E IMAGINÁRIO

*“O olho vê,
A lembrança revê
A imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.”*

Manoel de Barros

A concepção de imaginação defendida por correntes tradicionais do pensamento filosófico preconiza que esta está ligada tão só e diretamente à representação de objetos externos ou à reprodução de uma sensação. Limitar o movimento das imagens simbólicas e seus arranjos somente à percepção e à memória, é ignorar a participação riquíssima do imaginário na construção dos referenciais imagéticos, e igualmente ignorar o movimento de construção imagética autônomo, que cria e re-cria a partir de um mundo interior.

⁹ O verbo “animar”, além de sua sonoridade em português sugerir um agrupamento por proximidade com “animalizar”, deriva de “ânima”, que no latim significa “alma”.

Esta concepção reducionista e limitada advém de uma herança helênica do pensamento e sobretudo da influência de uma visão platônica onde sua famosa alegoria da caverna induz que a imaginação é um mal a ser combatido, uma habilidade de simulacro enganador para a mente, uma fantasia desconectada do real, e onde o real é somente o objetivo e racional, onde a subjetividade é sempre o engano, o diabo no deserto tentando Jesus, conforme contextualiza Maffesoli:

A luta religiosa contra a imagem sempre foi a guerra contra o artefato, contra o que se considera artificial. Só Deus seria criador. O artificial, portanto, contrariaria o poder criador divino. A imagem sempre incomodou por ser artefato, criação humana, representação artificial gerada pelo homem. (MAFFESOLI, 2001, p. 81)

O poder ilusório da imaginação faz com que se experimente uma falsa percepção da realidade, mas estas “falsas” percepções - ou deformações conforme Bachelard nomeia - suscitam sensações REAIS: de medo, de sonho, de nostalgia, etc. Então, quando falamos em re-presentar um objeto e/ou uma sensação, como a própria palavra diz, estamos suscitando sua presença, trazendo-a à tona. Logo, re-presentação também pode ser entendida como uma presença incorporada pela sensação.

Bachelard, atraído pelo imaginário poético, igualmente abriu-se para o estudo da imaginação, mas com uma proposta bem mais abrangente do que as correntes tradicionais. Em resumo, Bachelard considerou que a imaginação é uma faculdade de: 1) apreensão dos objetos e mundo (**imaginação formal**) e 2) recriação da realidade (**imaginação poética**), destacando o devaneio (*revèrie*) como o método para esta exaltação poética. Importante ressaltar que o filósofo não considera as diferentes funções como contrárias, mas sim como complementares.

Vem do imaginário a habilidade psicológica de suscitar imagens para confrontar a realidade, ou estar de acordo com a mesma. Tal habilidade psíquica produz elementos referenciais tanto para a ciência, como para a arte.

Bachelard e Maffesoli acordam na definição de imagem como uma realidade dinâmica e autônoma ao sujeito, pulsão de fantasia imanente. Esta pulsão autônoma deriva de uma faculdade simbólica rica e complexa: **o imaginário**.

O imaginário é da ordem da aura: uma atmosfera que envolve e ultrapassa a obra cultural (artística e/ou antropológica). É uma força social de ordem espiritual, uma construção mental que ultrapassa o indivíduo. Assim, não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário induz a conjuntos de imagens, logo, a imagem não é o suporte, mas o resultado. (MAFFESOLI, 2001, p. 75-76)

Pesquisas que envolvam qualquer processo de formação de imagem na percepção humana que desconsiderem a presença simbólica do imaginário devem ser fortemente questionadas. Qualquer fenomenologia antropológica deve considerar o âmbito coletivo. A herança simbólica que cada indivíduo traz em si funciona de elo condutor a novos agenciamentos, e estas ligações extravasam na recepção artística.

Considerando que a atitude teatral é por essência uma atividade coletiva, funcionando como um privilegiado campo para a exploração e exaltação das formas simbólicas no âmbito das interações coletivas, ela favorece o imaginal, conforme ressalta Maffesoli (2001, p. 77): “Na relação com o público, surge uma espécie de intensidade, de partilha, de sintonia, de vibração. O imaginário funciona pela interação.”

Nas interações simbólicas há uma identificação que não é apenas uma espécie de “extensão” do objeto/ conceito/ ideia, mas algo que os compreende e evoca outras correlações e constelações, com uma terceira força atuante intrínseca em tais relações, da qual sujeito e objeto derivam e estabelecem pontes: o imaginário.

Deixar-se impressionar, estar aberto a ser partícipe, de escuta, de entrega. Presentificar-se em sentidos e em energia. Ter impressão das forças sensíveis.

A representação encontra no teatro seu lugar privilegiado, o espaço de manifestação inteiramente dedicado à presença, porém, obrigado por essa própria presença a uma dupla contenção: a contenção do visível pelo dizível e a contenção das significações e dos afetos pelo poder da ação. Uma ação

cuja realidade é idêntica à sua irreabilidade. (RANCIÈRE: 2012, p. 127)

Uma ação teatral não está escrava de uma significação unívoca e direta, representatividade também pode ser não-representatividade, pois pode significar uma efervescência de atributos para um espectador A ao passo que para o espectador B não signifique nada. É um acontecimento que fica em suspenso. Então não pode ser algo precisamente construído entre o sensível e o inteligível? Não. O presente é dotado de surpresas. Esta “falha de regulação” é a diferença que caracteriza e empodera o acontecimento teatral, conforme destaca Ranciêre:

Esta desregulação vai no sentido não de menos, mas de mais representação: mais possibilidades de construir equivalências, de tornar presente o ausente e de fazer coincidir uma regulação particular da relação entre sentido e sem sentido, com uma regulação particular da relação entre apresentação e retraimento. (...) Ela expressa simplesmente um voto, um desejo paradoxal de exceção. (RANCIÈRE: 2012, p. 147-148)

É por meio destes eventos de representação aberta que o espectador é intimado a também ser autor. O lugar do estético é lugar de ninguém, logo, de todos.

O imaginário enquanto uma espécie de memória cultural sensível, funciona como uma trans-linguagem, isto é: uma comunicação simbólica transversal que transita no espaço ENTRE linguagens. Estudiosos modernos falam em “tecnologias do imaginário” onde a articulação bem arranjada de elementos simbólicos se torna um fator de empoderamento das mensagens. O cinema, a TV, a literatura, a publicidade, o teatro, já vêm articulando bem o emocional e a técnica e vêm assinalando a importância do imaginário como uma ferramenta de “aderência” do espectador por meio do apelo simbólico.

2.3 PARTICIPANDO DE PAISAGENS VIVAS: A Corporeidade do Poético

“A performance é o único modo vivo de comunicação poética”.

Zumthor

A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão. Verá se tiver “visões”.

Terá visões, se educar com devaneios antes de educar-se com experiências, se as experiências vierem depois como provas de seus devaneios. Como diz D'Annunzio¹⁰: ‘ Os acontecimentos mais ricos ocorrem em nós muito antes que a alma se aperceba deles. E, quando começamos a abrir os olhos para o visível, há muito que já estávamos aderentes ao invisível. ’ Essa adesão ao invisível, eis a poesia primordial, eis a poesia que nos permite tomar gosto por nosso destino íntimo. Ela nos dá uma impressão de juventude ou de rejuvenescimento ao nos restituir ininterruptamente a faculdade de nos maravilhamos. A verdadeira poesia é uma função de despertar. (BACHELARD, 1997, p.18).

As imagens possuem um caráter arquetípico e um pulso ontológico autônomo, logo, não se pode cerceá-las apenas como a configuração de objetos ou lembranças, como fazem alguns estudos limitados às tendências ocularistas. Sobretudo em se tratando de imagens artísticas, elas possuem um fervoroso devir, de tal maneira que se torna impossível estabelecer uma relação unívoca e causal na interpretação das mesmas. O excitante é justamente sua polissemia simbólica. A imagem artística é construída no momento PRESENTE, e se faz de maneira diferente para cada espectador-leitor-ouvinte, que se torna neste momento igualmente autor.

Merleau-Ponty (2004, p. 18-19) faz um chamariz para a compreensão sensível da imagem, não enquanto cópia do real, como um quadro, uma paisagem, mas como algo vivo que convida a imaginar. Sua posição é a de que só se compreende uma imagem quando se participa do dentro que ela exteriora, em outras palavras, é preciso buscar a sensação da imagem, o pulsar de sua representação:

Falemos da visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário. (...) O quadro, a mímica do comediante, não são auxiliares que eu tomaria do mundo verdadeiro para visar através deles coisas prosaicas em sua ausência. O imaginário está muito mais perto e muito mais longe do atual: mais perto, porque é o diagrama de sua vida em meu corpo, sua polpa ou seu avesso carnal; Muito mais longe, porque o quadro só é um análogo segundo o corpo, porque ele não oferece ao espírito uma ocasião de repensar as relações constitutivas das coisas, mas sim ao olhar, para que as espose, os traços da visão do dentro, à visão o que a forra interiormente, a textura imaginária do real.

Para quem está sempre preso à contemplação, o mundo será sempre uma metáfora para uma imaginação que idealiza e não que realiza. Há que se esquecer formas e objetos estáticos, eles não existirão sem que o sujeito lhes confira

¹⁰ D'Annunzio, **Contemplation de la mort**, p. 19

existência. Há que se pensar no cinético, no cênico, no movimento como criação retroalimentada, e não como reprodução, pois anterior à imagem de qualquer objeto estão suas ordenações simbólicas no plano do nosso imaginário. Conforme recomenda Ostrower (1987, p. 33-34), há que se buscar a materialidade simbólica das formas para que estas convidem ao experimental:

A materialidade não é um fato meramente físico, mesmo quando sua matéria o é. A materialidade se coloca num plano simbólico, visto que nas ordenações possíveis se inserem modos de comunicação. Assim, através das formas de uma matéria e suas ordenações, estamos movendo uma linguagem, porque a existência da matéria é percebida em um sentido novo. Portanto, imaginar formas e meios é traduzir a disposição de uma ordem maior e de uma ordem interior nossa.

Será que ninguém vai ao teatro para um encontro consigo mesmo? A obra de Bachelard fala de imagens felizes. Felicidade são sensações, são estados de corpo e de mente, e só pode haver sensação onde haja um ser sensível a elas. Toda sensação poética é um devaneio de um corpo que sonha, e que, portanto, cria a imagem que quiser para o seu sonho. Logo, a comunicação poética será sempre um referencial de um corpo a outro corpo, do corpo do ator, diretor, roteirista, etc para o espectador, por exemplo.

Zumthor (2007, p. 77) vai defender que para se apreender um discurso poético é preciso uma intenção corporal do espectador-ouvinte, como uma transposição de sua voz interna na voz ouvida de outrem, uma re-colocação virtual no espaço do corpo do outro, com a vibração de uma articulação interiorizada:

Nesse sentido, se diz que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos.

O corpo do espectador é o suporte de sua vida psíquica, e durante a recepção estética é ele o suporte de reverberação de sentidos. O corpo que se põe a imaginar está aberto a um turbilhão de sensações REAIS:

Sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou

pena providas de uma difusa representação de si próprio. (ZUMTHOR, 2007, p. 24)

A carne, instância primeira e última, por onde tudo nasce, morre, circula. Carne porosa de sonhos, sangue quente que deseja. Zona de co(n)tenção, co(n)usão e co(n)fluência onde a poesia do outro e do mundo atravessa, mora. A carne materializa tudo, entre uma acumulação de lembranças e as provocações dos fenômenos poéticos, estes “órgãos” sempre trabalhando e excretando o imaginário, ali imanente criando virtualidades. O ato de pressentir qualquer representação ou significação é da ordem do imaginal, e todo imaginal está fertilmente povoado de símbolos.

O devir da imagem é livre. O poético é livre. Ninguém sabe de onde vem, nem para onde vai. Mas passa, vibra, marca, produz: sensações, sentidos, cria conhecimento.

Quando falamos que algo “vibrou” em nós, certamente estamos referenciando um corpo que ressona: “Escutar o outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte.”¹¹ O som é perceptível até para os pessoas com deficiência auditiva pois é vibração corpórea. Em sua obra “A Poética do Espaço”, Bachelard vai demarcar que o poético está ligado aos ritmos essenciais da vida, como o respirar, e têm como pano de fundo o ritmo essencial da vontade de habitar. As imagens cênicas possuem estes dinamismos que pró-vocam o corpo do espectador a participar.

Sendo o ser essa diversidade de sentidos apreendendo o mundo, não se deve limitar tais sentidos através de obstruções à “consciência” perceptiva, a filtros grudados em referenciais cristalizados na lógica moderna da ruptura, da quebra. A expansão simbólica de qualquer criação demanda um corpo de entrega e de atenção, de disposição e abertura ao outro, porque é no vazio que o tambor repercute. Será preciso encarnar o corpo do espetáculo.

¹¹ Zumthor (2007), p. 84.

Uma rápida observação nos diálogos cotidianos é o suficiente para reparar que estamos cegos do ouvir. Os pensamentos difundidos por Krishnamurti¹² fazem este apelo à uma retomada de escuta sensível do mundo. Contextualiza que estamos sempre filtrando o apreender auditivo também, traduzindo o que escutamos a partir de uma tendência interna já estabelecida na negação do outro para se afirmar. Com efeito, tal filtro é mais ágil e mais seguro, mas é menos ou nada criativo.

Esvaziando-nos de nossos pré-conceitos, cedemos aos visitantes a oportunidade de revelar-nos outras perspectivas. Estes visitantes trazem consigo novos espaços e tempos. São personagens de uma história que ainda não acessamos e que está ali nos requerendo.

Peter Brook (1999, p. 4) endossa as defesas de Krishnamurti. Em seu livro “A porta aberta”, preconiza que uma experiência artística só será original e criativa se ela reverberar em um espaço vazio:

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música, só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la.

No espaço vazio, menos é sempre mais, a imaginação é requerida, e surge uma rica gama de formas nunca antes configuradas:

No teatro a imaginação preenche o espaço, ao passo que no cinema a tela representa o todo, exigindo que tudo que aparece nos fotogramas esteja relacionado de um modo lógico e coerente. O vazio no teatro permite que a imaginação preencha as lacunas. Paradoxalmente, quanto menos se oferece à imaginação, mais feliz ela fica, porque é como um músculo que gosta de se exercitar em jogos. (BROOK, 1999, p. 23)

As imagens da mente que imagina serão sempre mais dinâmicas e felizes do que as imagens visualizadas, ainda que por diferentes ângulos. O imaginar convida sempre a outras presenças, e evoca outros sentidos. Merleau-Ponty (2011, p. 299-300) contextualiza que a construção de um espaço poético que um sentido corpóreo

¹² Em especial as ideias defendidas em seu livro **Percepção Criadora**. Tradução de Hugo Veloso. Rio de Janeiro: Instituição Cultural Krishnamurti, 1958.

realiza é um infinito de possibilidades e os sentidos são tão interdependentes que quando um outro é requerido limita e cerceia as dimensões de espacialidade do outro sentido, moldando assim espaço novo e reconfigurando o antigo:

Na sala de concerto, quando reabro os olhos, o espaço visível me parece acanhado em relação a este outro espaço onde há pouco a música se desdobrava, e mesmo se conservo os olhos abertos enquanto a peça toca, parece-me que a música não está verdadeiramente contida neste espaço preciso e mesquinho. Através do espaço visível, ela insinua uma nova dimensão em que rebenta, assim como nos alucinados, o espaço claro das coisas percebidas se redobra misteriosamente de um 'espaço negro' em que outras presenças são possíveis. Assim como para mim a perspectiva do outro sobre o mundo, o domínio espacial de cada sentido é, para os outros sentidos, um incognoscível absoluto, e limita na mesma proporção a espacialidade deles.

Bachelard preconiza o exercício da imaginação criadora como um método de ressignificação dos espaços através do devaneio poético. A cena teatral é um espaço que congrega muitos espaços e tempos. O poético se realiza na entrega à fantasia e materialização do sentimento lúdico das imagens e sensações imagéticas construídas. Devanear é preciso.

2.4 A MÃO DA VOZ: Palavra em Performance

A voz é uma forma arquetipal, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo. A voz poética nos declara isto de maneira explícita, nos diz que, aconteça o que acontecer, não estamos sozinhos. (ZUMTHOR, 2007, p. 86)

As sociedades de herança cristã já assinalaram historicamente muitas crueldades com as pessoas com deficiência. Palavras fortes marginalizavam ainda mais suas condições. Já foram chamados de “diabólicos”, termo que por sua etimologia designa o “diferente”, e remete essencialmente a ideia de “separação”. Contrário a este paradigma, o termo “simbólico” traz a ideia de “síntese/ união”. Estou trazendo esta discussão apenas para ilustrar o tema para o qual abrimos as cortinas neste capítulo: o potencial simbólico das palavras faladas.

Cada palavra adquire suma importância no processo de formação de imagens para a mente imaginativa. Contextos culturais soam muito perigosos. É a formação cultural do ouvinte de tais palavras que lhes condicionará sentidos. Não existe uma relação direta entre significante e significado. O signo linguístico é um balão livre a flutuar, podendo ir para onde quiser, e o que acontece entre a imagem acústica (significante) e um conceito dela (significado) faz parte de uma cadeia simbólica da qual ninguém tem absoluto controle. O principal elemento de ligação simbólica para o espectador de teatro com deficiência visual será a voz humana:

A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo; o som vocalizado vai de interior a exterior e liga, sem outra mediação, duas existências. (ZUMTHOR, 1997, p. 14-15)

O lugar em que se realiza a “consciência linguística”, vai ser um lugar mutante, em movimento, onde moram os mais variados símbolos e mitos. Ora, se não podemos atuar diretamente sobre os conteúdos simbólicos, podemos dar-lhes ênfase em seu caráter antropológico. É este um viés que podemos presumir dentro da obra de Zumthor.

A performance vocal propicia a dilatação do espaço poético do texto através do corpo da voz, esta presença que evoca presenças. Segundo Zumthor, sempre há para o ouvinte uma experiência corporal muito importante na recepção acústica, independente do que se escuta. Então, a voz acontece como uma dramaturgia acústica. Claro que é importante o que se diz, mas devemos enfatizar sempre COMO se diz.

Para Zumthor (2010, p. 30), “vocalizar é acontecer no mundo”. O sujeito da enunciação circunscreve lugar e identidade ao falar. A oralidade confere ao falante uma certa autoridade. As presenças sempre se requerem, nosso filtro antropológico é muito forte, de modo que onde há voz humana todos os outros sons ficam em segundo plano, considerando a frequência em que soam. O enunciador cria espaço novo ao falar. Sua voz será a casa que abrigará seu ouvinte, “geradora dos

simbolismos cosmogônicos”¹³, será lugar que abriga o poético de cada ser.

Dizer é causar. As palavras vibram, cada uma delas com diferentes frequências. Nem todo léxico tem nexos, mas mesmo os que não têm vibram muito em nós. Não é somente em decorrência das ondas eletromagnéticas que o headphone começa a esquentar no ouvido do espectador com deficiência visual, há a energia das palavras do audiodescritor em estado de ebulição simbólica:

As sílabas da palavra começam a se agitar. Acentos tônicos começam a inverter-se. A palavra abandona o seu sentido, como uma sobrecarga demasiado pesada que impede o sonhar. As palavras assumem então outros significados, como se tivessem o direito de ser jovens. E as palavras se vão buscando, nas brenhas do vocabulário, novas companhias, más companhias. (BACHELARD, 1988, p. 17)

O audiodescritor é o profissional que descreve a cena teatral em palavras, é um tradutor audiovisual do espetáculo, requerido para facilitar a recepção do espectador com deficiência visual. Cada audiodescritor é um jogador de palavras, ele tem que ter a sensibilidade em escolher o melhor vocabulário e o momento mais propício para pronunciá-lo, sempre tentando balizar critérios de ordem cultural e circunstanciais do momento do espetáculo, conforme ilustrado em diagrama anterior. *(ver página 14)* A questão não é só a eficácia da comunicação, não é somente escolher o verbete mais direto, que evoca melhor uma imagem simbólica, mas pensar na força simbólica que este verbete pode ter para diferentes públicos e contextos.

O estudo do sentido das palavras deve considerar a “relação das palavras com algo que está fora delas”¹⁴. A enunciação produz o acontecimento, assinalando a temporalidade e o real: “O acontecimento recorta um passado de sentidos (memorável) que convive com o presente da formulação, projetando um futuro de sentidos que só significa pelo acontecimento em questão.”¹⁵

¹³ ZUMTHOR, 2010, p. 66

¹⁴ GUIMARÃES, 2007, p. 77 in SANTOS, V. F. **Sentidos dicionarizados de deficiência.** Diálogo das Letras, Pau dos Ferros, v. 01, n. 01, p. 204 –217, jan./jun. 2012

¹⁵ Idem

Afim de que o acontecimento semântico seja empoderativo ao espectador com deficiência visual, é preciso que o audiodescritor entre no ritual da cena teatral, se permita acreditar na ilusão proposta, no jogo das formas simbólicas, com a abertura para o imaginal, sem perder do foco a técnica. Será preciso esta sensibilidade aberta para que a palavra advinda seja a mais adequada. A palavra proferida em um ritual de teatro, vai de encontro a uma função psíquica específica, onde vibra uma polifonia dos/nos/para os sentidos, desperta no devaneio poético. As palavras mais assertivas virão da cadência do ritmo da peça, é precisar ‘dançar conforme a música’ cênica, e buscar o lúdico no jogo da “atuação” audiodescritiva para não fechar as possibilidades oníricas das construções verbais:

Por vezes as palavras são infiéis às coisas. Elas tentam estabelecer, de uma coisa a outra, sinonímias oníricas. Sempre se exprime a fantasmalização dos objetos na linguagem das alucinações visuais. Mas, para um sonhador de palavras, existem fantasmalizações pela linguagem. Para ir a essas profundezas oníricas, é necessário deixar às palavras o tempo de sonhar. (BACHELARD, 1988, p. 48)

E ritmo implica igualmente silêncio e pausa. Tudo é música composicional para a cena imaginativa na mente do espectador. É função do audiodescritor também respeitar o momento certo de entrar, pois é importante propiciar a liberdade de sensações suscitadas pelos sons da peça também, lembrando que é o audiodescritor que deve se encaixar às brechas da peça, e não o contrário, sua postura deve ser a de tentar ser conciso o suficiente para ser preciso nas informações e não interferir tanto no ritmo da recepção da obra.

Audiodescrever é ser presença e partícipe. Abrir a boca para o outro falar. Audiodescrever obras artísticas é se fundir com o impulso da criação e a mente do criador, é re-presentá-lo, ou seja: trazê-lo à presença de, dar-lhe novamente vida, materializá-lo. Novarina (NOVARINA, 2003, p.14-15) corrobora com o pensamento de Zumthor em relação à força de materialidade da voz, cujo fenômeno já é por si só uma representação expressando outras representações, conferindo animação imaginal a objetos mortos:

Falar não é dublar o mundo com um eco, uma sombra falada; Falar é antes abrir a boca e atacar o mundo com ela, saber morder. O mundo é por nós furado, revirado, mudado ao falar. (...) Uma reviravolta na criação. Nós falamos coisas para liberá-las da matéria morta.

O audiodescritor, como um alquimista de palavras, tem que entrar em uma espécie de ritualização com elas. Ele vai experimentando conforme vai ampliando sua percepção sensória do espaço e dos movimentos nele. O nascimento de qualquer palavra empoderativa em teatro, no sentido de sua força simbólica, vem antes de uma permissão à EPIFANIA, responsável por causar o deslocamento necessário à quebra do banal e cotidiano. As palavras audiodescritas no teatro devem poder re-criar novos tempo e espaço:

Um nascimento de espaço aparece entre as palavras. A língua está em fuga, em evasão, em caracol, perseguida, perseguidora, expulsa e abrindo. É algo que cava: um cavatina; aparece então para nós, estrangeiro e diante de nós, nosso corpo mais próximo: a linguagem. Nossa carne mental, nosso sangue. (NOVARINA, 2003, p. 15)

Antes de criar imagens, a linguagem cria atmosfera e espaço, lugar. Ela busca antes a sensação atrás da representação. Ela tateia os corpos verbais que somos no escuro de nossas ânsias, procurando uma voz, procurando a nós: materialidade, corpo.

A fala avança no escuro. O espaço não se estende, mas se escuta. (...) Nós sabemos muito bem disso com nossas mãos na noite: a linguagem é o lugar do aparecimento do espaço. (Idem, p. 16)

Canibais do simbólico, o audiodescritor tem que buscar a carne do verbo, ou seja: a materialidade de cada fenômeno enunciado, e se “alimentar” deste força visual para poder expressá-la ao espectador com deficiência visual, para alcançá-lo e afetá-lo. É preciso se colocar na escuridão do cego para entender como ele enxerga. Este é um movimento sensível que o tradutor intersemiótico tem que se propor:

É de noite que todos nós repetimos nomes e começamos a falar; é de noite que pela primeira vez ouvimos. Quando falamos, no fundo das palavras, há a lembrança dessa primeira partilha no escuro. (Idem, p. 19)

Ser espaço para fazer e causar espaço. É preciso se jogar no jogo, se contagiar, verborear as formas. É através da boca que nos amamentamos da nutrição eterna, as primeiras falas como “mamãe” derivam do movimento de sucção, desta busca corpórea por nutrir-se, há sempre um corpo que busca a linguagem. Então, é preciso pôr-se a buscar, estar aberto, atento, ter fome do lúdico, buscar no jogo o manancial simbólico.

As palavras só virão se os demais sentidos as buscarem, é da materialidade que vêm as palavras, não existiriam os signos sem os ícones que os requeresse, deste modo, podemos por metáfora supor que as palavras não saem elas entram em nós. A palavra adequada virá de um tempo que é o intervalo entre o objetivo e o subjetivo, que é o tempo da busca, um tempo em suspenso, dilatado entre tentativas de representação.

É importante entender que quando o acontecimento cênico não evoca palavras, talvez seja justamente esta pauta que a cena pede: o silêncio, a pausa. Dependerá da sensibilidade do audiodescritor perceber o momento mais propício a calar, sobretudo não tentar disputar com a obra. Não há música sem pausa.

Sabemos que é a linguagem que cria o espaço. Os objetos não teriam semânticas tão fechadas caso não houvesse sua representação por palavras. É a linguagem que confere VIDA aos objetos, à toda matéria circundante:

Desde o útero de nossas mães nós ouvimos o mundo, antes de ver, nós estamos ali ouvindo o mundo, o ouvir vem antes do ver. O ouvido nunca dorme. Ele é um canal já treinado para a imaginação. Nós nos criamos através do ouvir. Nós criamos o espaço, imaginando suas dimensões e especificidades. A voz humana convida o humano, o corpo, evoca o social, o relacional. O ouvido humano busca naturalmente a voz humana, sobretudo quando esta voz é um agenciador sistêmico do espaço. O verbo estético evoca os demais sentidos e fazer sentir é causar espaço, é provocar materialidade. Merleau-Ponty (2001, p. 298) ressalta que a comunicação estabelecida pelas sensações de mundo e do outro é um método de experiência espacial muito preciso e que, portanto, independe do sentido da visão:

Toda sensação é espacial, nós aderimos a essa tese não porque a qualidade enquanto objeto só pode ser pensada no espaço, mas porque, enquanto contato primordial com o ser, enquanto retomada de uma forma de existência indicativa do sensível, enquanto coexistência entre aquele que sente e o sensível, ela própria é constitutiva de um meio de experiência, de um espaço. Dizemos a priori que nenhuma sensação é pontual, que todas as sensações supõem um campo, logo, coexistências, e concluímos daí, que o cego tem a experiência de um espaço.

3 A AUDIODESCRIBÇÃO

Em que consiste a audiodescrição? É uma modalidade de tradução audiovisual e intersemiótica. Seus estudos vão na direção de uma melhor apresentação da imagem de uma obra audiovisual através descrição verbal da mesma. É um recurso nasceu da necessidade da ampliação da orientação de pessoas com deficiência visual, mas, segundo Diaz-Cintas¹⁶, pesquisas já evidenciam sua aplicabilidade às pessoas com deficiência intelectual ou com transtornos globais do desenvolvimento.

A formação estética deriva também da participação cultural, somente democratizando o acesso ao teatro se pode capacitar os cidadãos espectadores. A apropriação e autonomia da recepção artística do espectador, virá quando este estiver inserido na linguagem, portanto, é preciso criar estas aproximações. A prévia tátil, por exemplo, é uma etapa de suma importância na recepção do espectador com deficiência visual, sem a qual ele não terá noção das dimensões da matéria da qual se fala e nem mesmo autonomia para uma apropriação estética crítica das propostas cênicas:

Conhecendo o funcionamento dos mecanismos utilizados em uma encenação, e os efeitos que produzem, o espectador ganha distância para melhor apreciar como tais elementos estão sendo apresentados em um determinado espetáculo. (DESGRANGES, 2003, p. 32-33)

É preciso educar o espectador para que ele não seja apenas um receptáculo, pois seu apreço pelo objeto artístico estará diretamente ligado ao grau de intimidade que ele dispuser com o mesmo.

A audiodescrição aplicada ao Teatro se apresenta como um recurso motivador tanto ao resgate do estímulo pelo ato de ouvir teatro, bem como corrobora para a promoção de uma imaginação autônoma, criadora e emancipatória por parte dos espectadores com deficiência visual.

¹⁶ DIAZ-CINTAS, Jorge. Audiovisual translation today: a question of accessibility for all. *Translating Today*, v. 4, p. 3-5, 2005 in FRANCO, Eliana, 2013.

Elia Franco ressalta em seu estudo¹⁷ a importância de acadêmicos e profissionais da área intervirem na contribuição de pesquisas para a audiodescrição, para que o grau de generalização das normas a serem adotadas pela ABNT seja o menor possível, uma vez que este deverá estar respaldado em pesquisas de recepção bem fundamentadas, onde sejam consideradas as variáveis decorrentes de diferentes perfis e de diferentes regiões do Brasil.

A audiodescrição legitima a participação do espectador com deficiência visual como na dramaturgia da erupção simbólica do instante cênico coletivo e incentiva, por conseguinte, sua emancipação crítica e autônoma na vida pública como cidadão, a partir de seu empoderamento ante às diferenças no acesso cultural.

Na experiência relatada por Elia Franco, coordenadora do grupo TRAMAD¹⁸, pode-se perceber que a adaptação e abertura do espectador-ouvinte para a experiência da audiodescrição é fundamental para o processo de fruição. A exemplo, uma espectadora com deficiência visual participante de sua pesquisa relatou a dificuldade que também é para o cego se adaptar à nova tecnologia, por isso faz-se necessária uma postura de abertura do espectador com deficiência visual ante ao uso do recurso também, para minimizar o desconforto estético que pode os recursos técnicos causarem.

Franco pontua também o quão importante é se considerar fatores circunstanciais do espectador: gênero, idade, situação social, formação, hábitos, etc. na hora de se preparar um roteiro de audiodescrição. O público será heterogêneo, mas as mensagens artísticas precisam chegar a todos.

A audiodescrição, deve ser considerada como profícuo fator de estimulação imaginal, onde bem combinadas as potencialidades da ferramenta, funciona como

¹⁷ FRANCO, Elia P. C. **A importância da pesquisa acadêmica para o estabelecimento de normas da audiodescrição no Brasil.** Pág. 13 Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/viewFile/38/39> Acesso em junho/2015.

¹⁸ TRAMAD (Tradução, Mídia e Audiodescrição), grupo de estudos veiculado a Universidade Federal da Bahia. Para saber mais sobre o grupo, acessar: www.tramad.com.br

um importante recurso e suporte para a profusão de imagens simbólicas a pessoas com deficiência visual e intelectual.

Através do estímulo imaginativo, o teatro convida a adentrarmos neste universo que do imaginário coletivo que é patrimônio simbólico e imaterial das humanidades e ancestralidades que carregamos. Anterior ao tempo da consciência, o chamariz imagético ancestral provoca possibilidades, *insights*, que por sua vez causarão um deslocamento, uma desterritorialização àqueles que se dispõem ao jogo.

3.1 HISTÓRICO

Os primeiros registros que temos da audiodescrição aplicada ao teatro datam-se no início dos anos 80 nos Estados Unidos e na Inglaterra.

Graças a abertura da então gerente, Wayne White, entre 1981 até o final dos anos 80, o Arena Stage Theater, na capital americana Washington DC, foi palco do trabalho desenvolvido por Margaret e Cody Pfanstiehl¹⁹, do The Ear Metropolitan Washington, percussores da audiodescrição no teatro nos EUA. A então iniciativa levou a audiodescrição a se disseminar o recurso assistivo em outras casas de espetáculo do país.

Na Inglaterra, essa prática data também dos anos 80, tendo início em um pequeno teatro chamado Robin Hood, em Averham, Nottinghamshire, onde as primeiras peças foram narradas. Um dos mantenedores do teatro, Norman King, ficou tão impressionado com os benefícios das descrições, que incentivou a Companhia de Teatro Real of Windsor a introduzir esse serviço em uma abrangência maior. Instalaram, então, o equipamento para a transmissão simultânea para a audiência no Teatro Real, em fevereiro de 1988, com a peça "Stepping Out". Hoje, o Reino Unido conta 40 teatros oferecendo regularmente apresentações com audiodescrição.

¹⁹ In SNYDER, Joel. **Audio description The visual made verbal.** <http://www.audiodescribe.com/links/AD-The%20Visual%20Made%20Verbal.pdf> Acesso em março/2016.

No Brasil, temos o Teatro Vivo em São Paulo. Com capacidade para 290 espectadores. Além da audiodescrição teatral, conta com mapas tácteis e fornece as informações das peças em braile e o apoio de guias videntes. Estando à coordenação dos recursos de acessibilidade comunicacional do teatro desde 2005, a professora Livia Motta foi responsável pela primeira peça audiodescrita no Brasil: a peça “Andaime”, em 2007.

As normatizações para os parâmetros a serem usados nas audiodescrições não têm um substancial guia para a arte teatral. O que esboça um pouco, mas que nos parece um pouco genérico é o capítulo sobre Performing Arts (Theatre) da publicação do American Council of The Blind’s Audio Description Project: Audio Description Guidelines And Best Practices, de setembro de 2010, editado por Joel Snyder.

Um outro documento, um pouco mais sensível, mas igualmente pequeno ante à vasta abrangência e multiplicidade da linguagem cênica, é capítulo destinado ao Teatro da pesquisa de 3 anos do ADLAB (2011 a 2014), do Lifelong Learning Programme (LLP) da União Européia, publicada pelo nome Pictures Painted in Words, que reúne as orientações de renomados e respeitados pesquisadores da área. O capítulo sobre as diretrizes da audiodescrição em Teatro ficou a cargo de Nina Riviers, da University of Antwerp, onde ela pontua sobre os perigos da literalidade, do sentido meramente denotativo dos objetos e movimentos, onde uma mesma cadeira de uma cena pode ser o carro em outra, por exemplo, ou mesmo um feixe de luz pode estar representando uma porta. Ilustra como sons e iluminação podem demarcar mudanças de tempo e espaço, o que vai demandar uma sensibilidade por parte do audiodescritor.

3.2 COMO AUDIODESCREVER TEATRO?

*“Será a claridade uma forma de cegueira?
Exploro as fronteiras da claridade
como um peixe de olhos primitivos e sem função,*

encontrado nas correntes subterrâneas.

Pode o subterrâneo ser claro?

Será a claridade uma ilusão?

É mágica? É possível?

*Não será a procura da claridade
algo como brincar de cabra-cega?"*

(Maguire, 1987, p. 1)

A partir da experiência relatada por Eliana Franco e por outros pesquisadores da audiodescrição brasileira, nota-se que a maior dificuldade se encontra na audiodescri**(a)ção** de movimento, ou seja: das linguagens artísticas em movimento, como a dança e as artes cênicas.

Como descrever movimento e fazê-lo chegar ao conceito de um espectador com deficiência visual? A ideia que me vem é sempre a de remeter aos movimentos da natureza, como as ondas do mar, inclusive o adjetivo “ondulado” vem da referência às ondas. Se uma pessoa com deficiência visual visita o mar, ela pode sentir nas mãos e na pele o ritmo da água e o suposto desenho que ela faz, então, ele terá uma ideia já formada de “ondulado”. Provavelmente ele também já tocou na textura de um cabelo ondulado e já simulou este desenho na mente. Logo, a referência de “ondulado” já existe para ele.

Os gestos em cena sempre vão supor estados psíquicos e/ou discursos das personagens, só que nunca será um discurso direto, cabendo supor muitos significados, portanto, é importante que o audiodescritor tenha o distanciamento de não interpretar, e sim de dizer apenas o que acontece e deixar que o espectador complete o sentido que melhor lhe convenha.

Em termos gerais, uma descrição no teatro consiste em dois principais elementos:

1) Descrição do conjunto e figurinos - o projeto ou o estilo da produção. Esta informação é geralmente dada antes do espetáculo. Pode ser pré-gravada.

2) Descrição da ação que tem lugar durante o jogo. No teatro, esta tem para ser dada ao vivo, de modo a acomodar mudanças no **ritmo** que constituem parte integrante da performance ao vivo.

Diferente de uma descrição de eventos corriqueiros, a audiodescrição em estética apela para palavras de forte poder simbólico. O tempo e o ritmo da descrição deve ser dado pelo ritmo da obra artística. Há que se considerar que som não tem a mesma velocidade da luz, logo, faz-se necessário o uso de frases curtas, com estruturas concisas, lógicas e empoderativa, que concisem o movimento mais do que a imagem dos objetos.

Assim sendo, a lógica basilar das demais audiodescrições também se aplica ao teatro:

1) Concisão: a concisão que é diretriz basilar da audiodescrição. Audiodescrever do geral para o específico.

2) Objetividade: os detalhes são importantes, mas traduza o essencial à mensagem;

Em seu artigo, Holland (2009) destaca a questão das escolhas que um audiodescritor deve realizar e como estas interferem em seu trabalho de tradução. Ressalta ainda a questão da intimidade do tradutor com a obra, a importância do tipo de linguagem utilizada e da experiência audiodescrita e sua interdependência com os sentidos corpóreos.

Uma descrição tem que dar valores tácteis às imagens, trazer texturas para as palavras, eis uma tarefa árdua, mas não impossível. Se começarmos a pensar em adjetivos qualitativos que evoquem o tato, tais como: áspero, rugoso, liso, macio, grudento, pegajoso, gelatinoso, pontiagudo, poroso, peludo, etc, pode ajudar.

A partir de sua experiência com a Vocaleytes, em que uma mesma produção viajou por 10 diferentes teatros e foi audiodescrita por 10 diferentes conjuntos de audiodescritores, Andrew Holland provou que a acessibilidade não consegue ser neutra, a experiência estética variava também conforme determinada influência da cultura local.

O autor combate a ideia de “descreva apenas o que vê”, pois uma obra artística é muito mais que isso. Para ele, a audiodescrição de obras artísticas deve tentar ir ao cerne da obra e tentar extrair sua pulsão simbólica. Para tanto, o audiodescritor não pode “fingir que não está lá”, pois ele vai funcionar como um co-autor também, realizando as escolhas mais sensíveis e adequadas para fazer a experiência estética irromper:

Não há equivalência direta entre um momento no palco e as palavras escolhidas para descrevê-lo. A exortação para ser "imparcial" não reconhece este fato - e muitas vezes tem o efeito de focar a atenção do público para os recursos - forçando-os a permanecer distante da própria peça. Para mim, e para muitas pessoas com deficiência visual, isso não é suficiente. A descrição deve ser direcionada ao coração de uma obra de arte, para recriar uma experiência do trabalho trazendo-o à vida. Ela não deve se contentar apenas com alguém dizendo os detalhes físicos de algo que eles não podem ver.²⁰ [livre tradução] (Holland, 2009, p. 184)

Portanto, a audiodescrição precisa expressar uma força artística, e não apenas uma orientação espacial, deve instigar a imaginação do ouvinte:

Uma decisão a qual os descritores também tem que fazer é como precisar o equilíbrio entre a verdade literal e a verdade imaginativa de alguma coisa.²¹ [livre tradução] (Idem, p. 175)

Fels e Udo (2009)²², trazido por Motta (2010), corroboram com o pensamento de Holland, e apontam para a necessidade de envolvimento do audiodescritor com o tema da peça, argumentando que a audiodescrição não é somente informação, mas igualmente entretenimento, e não pode ser neutra e sem emoção. Motta ressalva para também se tomar o cuidado de não querer disputar com os atores.

²⁰ “There is no direct equivalence between a moment on stage and the words chosen to describe it. The exhortation to be ‘impartial’ doesn’t recognise this fact – and too often has the effect of focussing the audience’s attention on the enabling tool – forcing them to remain distant from the actual piece. For me, and for many visually impaired people, that is not enough. Description should aim to get to the heart of a work of art and to recreate an experience of that work by bringing it to life. It should not be content with telling someone the physical details of something they cannot see.”

²¹ A decision which describers also have to make is where to strike the balance between the literal truth and imaginative truth of something.²¹

²² FELS, D.; UDO, J. P. **Re-fashioning fashion: an exploratory study of live audiodescribed fashion show**. *Paper 17*, Springer-Verlag: Ted Rogers School of Information Technology Management Publications and Research, 2009.

A pessoa que descreve a ação de uma peça tem que ter uma boa compreensão do teatro como um todo, ou então a narrativa da ação será reduzida a uma série de detalhes sem sentido. Então descritores não devem ter medo de se envolver com a equipe de criação em uma produção. Eles devem descobrir o máximo que puderem. E em posse deste conhecimento, então escolher o que usar ou não desta informação.²³ [livre tradução] (Holland, 2009, p. 174)

3.2.1 PRINCIPAIS ELEMENTOS:

3.2.1.1 DIDASCÁLIAS

As rubricas (didascálias) são indicadoras de um texto teatral; orientam os atores sobre o modo de proceder no palco. São frases ou palavras indicando o ambiente, a época, os costumes, os gestos, os objetos e entonações de voz dos atores; grafadas entre parênteses, com letras minúsculas e, geralmente em itálico.

As didascálias (do grego: *διδασκαλία*, *didaskalía*: “Instrução/ ensino”) são importantes marcações de movimento. Se o audiodescritor puder ter acesso a elas, que ele se valha precisamente deste material, ou mesmo que ele crie suas próprias didascálias acompanhando previamente aos ensaios da peça.

3.2.1.2 RITMAÇÃO

O treinamento do tempo em audiodescrição é algo essencial a um trabalho de qualidade. Será habilidade fundamental para o trabalho do audiodescritor a de cronometrar a descrição de modo que ele não intervenha e nem se sobressaia à fala dos atores da peça.

Vale lembrar sobre a sensibilidade em relação à trilha sonora e às pausas quando da emoção suspensa na encenação, afinal, não é porque não haja falas que a peça não está discursando.

²³ “The person who describes the action of a play has a good understanding of theatre as a whole, the narrative of the action will be reduced to a string of meaningless details. So describers should not be afraid to engage with the creative team on a production. They should find out as much as they can. Once in a position of knowledge, it is then up to the describer to choose whether to use this information or not”.

Tudo isso demandará contato prévio com a obra. Todavia, ainda que se consiga roteirizar todo o ritmo da peça, há que se lembrar que as artes podem vir a improvisar algo dentro da dinâmica já estipulada em virtude das circunstâncias da performance, como local, interferências, etc. O audiodescritor tem de estar preparado ao improviso.

A natureza de cada obra é que vai ditar o ritmo e a característica na audiodescrição, a adaptação do roteiro derivará dos elementos propostos pela encenação. Peças com muitos diálogos verbais entre as personagens, por exemplo, será mais fácil para o audiodescritor, mas isso não implica que ele poderá ter uma postura menos comprometida. Em teatro, tudo é narrativa.

Ensejando o tema da narrativa, cabe supormos que a linguagem audiodescritiva cria uma espécie de narrativa dentro da narrativa da peça também, pois requer que a imaginação acesse a outros tempo/ espaço que não o da narrativa do enredo dramático. Tal apelo é feito pela necessidade de trazer à audiodescrição elementos de referências táteis e acessíveis ao espectador com deficiência visual. Para diminuir este distanciamento da narrativa dentro da narrativa, o audiodescritor deverá estar bem íntimo à obra, para poder estar quase “invisível” dentro dela.

Quando a obra tem um apelo mais visual que sonoro-verbal, é quase inevitável que a audiodescrição não se destaque, o audiodescritor acaba virando uma personagem dentro da obra também, cabendo ao espectador com deficiência visual sustentar as duas narrativas concomitantemente: a imaginada e a que acompanha percebendo. O audiodescritor vira uma espécie de narrador, cuja voz é requerida nos momentos de movimentações sem áudio e/ou ruído algum.

Em relação aos recursos de voz, se pode variar as frequências, jogar com os ritmos sincopados, variações tímbricas, etc.

3.2.1.3 METÁFORAS

Por que não usar metáforas em audiodescrição? Um dos aspectos importantes a serem frisados aqui neste estudo é um tema muito discutido no terceiro capítulo da obra de Bachelard “A Poética do Espaço”, onde se é destacada a distinção entre imagem e metáfora. Bachelard acredita que a metáfora não é um movimento natural da imaginação, mas sim uma imagem fabricada e pronta, imagem que margeia o rio contínuo da imaginação. Já as imagens poéticas, funcionam como impulsos para os devaneios imaginativos.

O espectador com deficiência visual de nascença é incapaz de formular as mesmas imagens prontas que faz uma pessoa vidente, então, corre-se o risco de que as metáforas do audiodescritor vidente não alcancem o mundo referencial do público a que ele está a serviço.

A imagem sempre vai impulsionar mais que a metáfora. A imagem permite que o espectador a personifique, já a metáfora é uma imagem que alguém já personificou.

Holland (2009) traz em seu artigo alguns exemplos de descrições feitas por pessoas com deficiência visual. Vou transcrever uma delas, a título de ilustração. Os exemplos são do livro “The Man Who Mistook His Wife With a Hat” (1985, 171-3) [O homem que confundiu sua Mulher com um chapéu], de Oliver Sacks. Segue trecho do livro:

Ao examinar um paciente que apareceu com problemas na visão, o Dr. Sacks entregou-lhe um objeto para que ele identificasse. O paciente descreveu-o como (1985, 13):

"Uma contínua superfície [...] desdobrada sobre si mesma.
Parece ter [...] cinco evaginações (saídas)
Se esta é a palavra [...] Um recipiente de algum tipo? [...]
Pode ser um porta-moedas de cinco tamanhos.”²⁴ [livre tradução]

Então partindo do princípio que a consultoria de uma pessoa com deficiência visual para audiodescrições ajuda muito, como entender que o objeto acima descrito

²⁴ “A continuous surface [...] infolded on itself.
It appears to have [...] five outpouchings,
if this is the word [...] A container of some sort? [...]
It could be a change-purse for coins of five sizes”.
Citado por HOLLAND, 2009, p. 171.

por uma pessoa com deficiência visual corresponde a uma LUVA? Ainda que cabe supor que alguns espectadores com deficiência visual nunca viram uma luva, ainda será uma melhor opção dizer “luva” que elucubrar tantos detalhes que beiram à metáforas, pois tende ao prolixo.

3.2.1.4 ROTEIRIZAÇÃO:

No discurso dramático se enfatiza uma comunicação intensa, onde se tem como pano de fundo vibrações psíquicas, de enredo, personagens, relações e conflitos de valores. A audiodescrição em teatro será a arte de usar sentimentos para produzir imagens em palavras.

Segundo Matamala (2007), uma característica importante deste da audiodescrição é que o roteiro e a locução sejam realizados pela mesma pessoa, para que haja uma sincronia para que esta tenha, *a posteriori*, a capacidade de improvisar em cima dele.

Motta (2010) sugere que o roteiro bem feito deve basicamente incluir: as ações, entrada e saída em cena, o posicionamento dos personagens no palco, seus movimentos, expressões fisionômicas, gestos, efeitos de iluminação e a leitura das legendas, quando existem.

3.2.1.5 PRÉVIA TÁCTIL

A prévia tátil, anterior ao espetáculo, é de suma importância para o reconhecimento do espaço cênico ao espectador com deficiência visual. Tocar aos atores e seus figurinos, aos objetos e acessórios de cena, etc, fazem-no ter a dimensão de espacialidade e funcionalidades que só escutando ao espetáculo ou à audiodescrição, ele não teria. Os referenciais tácteis estimulam a imaginação criadora, conforme esclarece Bachelard (1997, p.14):

Uma mão ociosa e acariciante que percorre linhas bem feitas, que inspeciona um trabalho concluído, pode ficar encantada com uma geometria fácil. Ela conduz a uma filosofia de um filósofo que vê o operário trabalhar. No reino da estética, essa visualização do trabalho concluído leva

naturalmente à supremacia da imaginação formal. Já a mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamogenia essencial do real ao trabalhar uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde. Acumula assim todas as ambivalências. Tal mão que trabalha tem necessidade da exata mistura de terra e água para bem compreender o que é uma matéria capaz de uma forma, uma substância capaz de uma vida.

Bachelard ilustra que não basta apenas imaginar as formas, mas tocando-as, pode-se recriá-las, pois o toque convida a uma materialidade, a ser partícipe, à elaboração criacional. Portanto, imaginação da forma (formal) e imaginação material se requerem, caminham juntas.

3.2.1.6 NOTAS PRELIMINARES E/OU INTERMEDIÁRIAS

A finalidade é preparar o terreno, pois muitas vezes o audiodescritor não terá tempo para informar durante a performance. Além da sinopse, descrever o conjunto, com as suas entradas, saídas, níveis, colocação de mobiliário. Contar um pouco das personagens: características físicas, os papéis que desempenham, seus trajés, quaisquer gestos ou tiques que eles usam repetidamente; Movimentos de dança; Ou outros elementos que o audiodescritor julgar pertinente. Todas essas descrições devem ser sucintas, bem organizadas e não exceder 10-15 minutos.²⁵

Há que se preparar *script* pré-show, para assegurar-se de passar todas as informações necessárias.

Caso não haja tempo, o audiodescritor pode colocar algumas informações para o intervalo da peça, quando existe intervalo, ou mesmo de retomar as informações já dadas. Mas também pode se dividir tais informações em dois blocos, de início e meio, caso o audiodescritor, tendo acompanhado aos ensaios, avalie que seja mais pertinente assim.

Tenho notado que alguns audiodescritores têm aproveitado o momento das notas preliminares para se esclarecer e/ou traduzir terminologias não muito comuns que serão usadas durante a performance, sobretudo quando se trata de

²⁵ Recomendações do guia de melhores práticas do *American Council of the Blind's Audio Description Project*, 2010.

apresentações em outros idiomas.

Se ainda houver um tempo muito grande, pode-se falar um pouco da biografia do diretor, dos atores, um pouco do perfil do público presente na audiência, de como vai se construindo o espaço com os espectadores. Etc. Em resumo, ceder algumas informações adicionais à melhor ambientalização do espectador com deficiência visual, mas só optar por isso quando a peça não demande muitos detalhes e explicações, pois será muito difícil para o espectador com deficiência visual acessar e guardar uma grande quantidade de informações e de detalhes de uma só vez.

3.2.1.7 NÃO ANTECIPAR AS AÇÕES:

É a ação que revela algo, não a caracterização das personagens. Assim, um equilíbrio tem de ser atingido. Embora o audiodescritor não possa ser totalmente imparcial, ele tem o dever de não fazer julgamentos.

Um dos caminhos para não se ficar sem norte quando do imprevisto de algum ator é concentrar-se sobre as motivações internas das personagens, em vez de seu comportamento exterior, ou do que se pensa de sua personalidade. Importa sempre é preservar e sustentar a tensão psíquica das personagens (susto, medo, ansiedade), pois isso que dá o rimo da cena.

A principal dificuldade em descrever personagens é que mesmo sem falar, o corpo humano discursa muito, é uma dinâmica orgia polissêmica aberta. Os mesmos gestos corporais em têm diferentes significados para diferentes culturas, mas, mesmo imersos na mesma cultura, fica difícil para o audiodescritor interpretar os sinais do corpo do outro. Holland (2009, p. 178) citando um romance de Mark Haddon's traz alguns exemplos que ilustram esta dificuldade:

Exemplo 1: Se alguém levanta uma sobrancelha, pode significar que:

- a) Ela quer sexo;
- b) Ela achou que você disse algo estúpido;

- c) Ela é míope e está tentando ver melhor;
- d) Ela está em contida raiva de algo;

Exemplo 2: se a pessoa fechar a boca e respirar para fora alto através de seu nariz, naquele jato rápido, pode significar que:

- a) Ela está relaxando;
- b) Ela está desolada;
- c) Ela está aliviada;
- d) Ela está com raiva;

Toda e qualquer interpretação só pode ser tirada a partir do seu contexto. E mesmo que se encontre “senso lógico” de uma cena dentro do seu conjunto, corre-se o risco de se direcionar e tendenciar a interpretação, e o audiodescritor deve influenciar o menos possível na experiência estética do espectador. Portanto, com o uso de adjetivos e advérbios de modo, todo cuidado é pouco.

3.2.1.8 UTILIZAÇÃO DOS EQUIPAMENTOS ASSISTIVOS

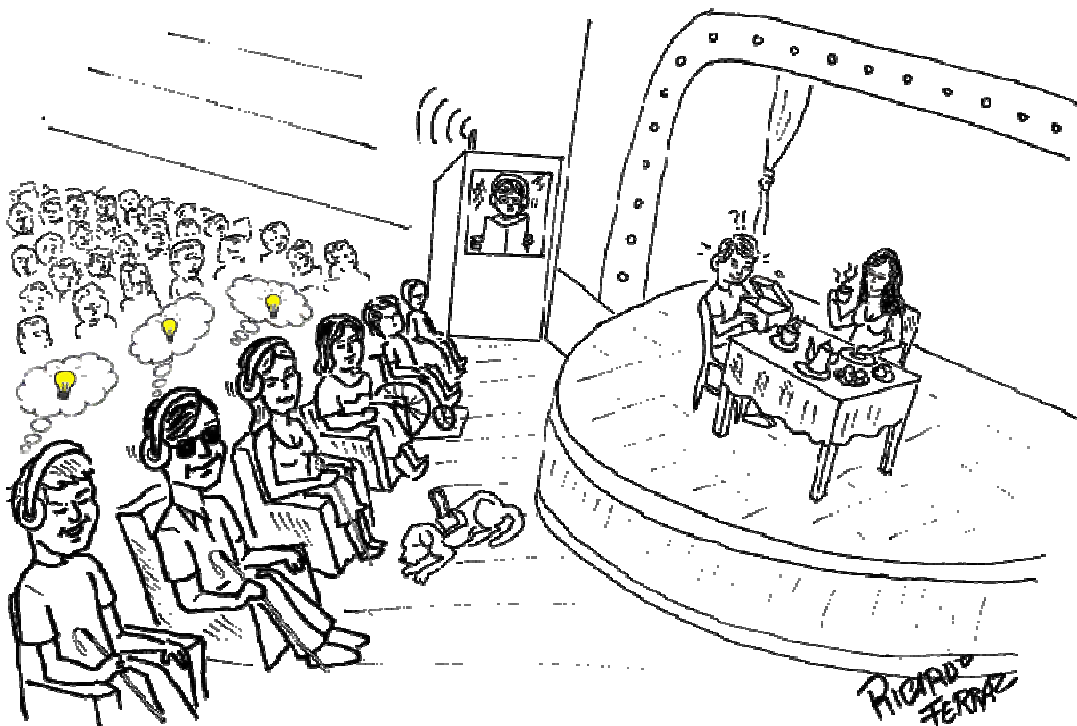


Figura 2: Ilustração mostrando espectadores deficientes visuais assistindo a um espetáculo de teatro. Créditos: Ricardo Ferraz

Jogo dos erros. Vamos começar falando da ilustração acima, extraída de um blog que posta notícias de audiodescrição. Provavelmente a intenção do ilustrador foi das melhores, todavia, é importante que o espectador também ouça a peça, e não somente a audiodescrição, logo, os espectadores com deficiência visual do desenho participando de um espetáculo de teatro deveriam estar com fones de ouvido para um ouvido só: um acompanha a descrição e outra a cena (fala das personagens, sons, etc). Nenhum espectador vai a uma obra artística para escutar alguma tradução, ele vai para vivenciar, experimentar a obra.

3.2.1.9 AS NORMAS GERAIS

O que do que circula na audiodescrição de maneira generalizada podemos igualmente acatar para o teatro?

Em poucas palavras, Christophe resumiu em seu trabalho monográfico²⁶ algumas sínteses basilares para trabalhos audiodescritivos, as quais avalio imprescindíveis pontuá-las aqui no presente estudo. São elas:

- a) Não resumir. Ao invés de simplesmente dizer “Eles brigam” descrever COMO a briga acontece.
- b) Não interpretar. “A garota anda rápido, olhando o relógio” é mais adequado que apenas dizer “ela está com pressa”.

Quanto ao item **b**, é importante uma ressalva. As imagens em teatro são muito sugestivas e por vezes *linkadas* a outras cenas da narrativa. Será preciso flexibilizar alguns critérios afim de não cercearmos a recepção da obra. O

²⁶ CHRISTOPHE, Mariana Da Costa. **Traduzindo olhares: a influência da formação do audiodescritor na audiodescrição de fotografias**. UFBA, 2014. p. 29 Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/17151/1/TCC%20-%20Mariana%20da%20Costa%20Christophe.pdf>

audiodescritor terá de saber em que momentos será preciso usar de interpretação para não prejudicar aspectos da recepção. Por isso a importância de se acompanhar o ensaio do espetáculo, a título de esclarecer correlações sgnificas entre as cenas para um melhor mapeamento do roteiro.

- c) Não emitir opiniões pessoais. Por exemplo, ao falar de um personagem devemos falar suas características físicas, mas não dizer que ele é bonito ou feio.
- d) Não adiantar informações. O público da audiodescrição deve ter acesso às mesmas informações que o público vidente.

É importante também considerar que o público vidente recebe sinopses e informações do espetáculo impressas, é importante que o audiodescritor faça uma prévia com a apresentação resumida do tema, enredo, um pouco da biografia dos produtores, diretor, atores, etc. E de outros elementos visuais que o audiodescritor julgar importante à ambientação do público com deficiência visual.

Mariana Christophe também nos trouxe a referência da Audio Description Guidelines and Best Practices (Joel Snyder), onde também podemos considerar algumas práticas para o teatro:

- a) Contar com um consultor cego;
- b) Fornecer referências táteis, como tamanho e formato;
- c) Referenciar a elementos como as cores, texturas e sombreamento;
- d) Descrever do geral para os detalhes;
- e) Espacialidade: falar da perspectiva, do plano (plano de fundo, primeiro plano, etc.) e do foco;
- f) Evocar aos outros sentidos do corpo, usando comparações sinestésicas, como o uso de sons, uma trilha sonora ou os ruídos do ambiente retratado.

3.3 SOBRE O PAPEL DO AUDIODESCRITOR NO TEATRO

Com a instituição do drama, os elementos narrativos adquiriram um caráter psicológico, inaugurando uma estética ostracista e jogando a densa narrativa para a *psiquê*, minimizando discursos em imagens e gestos, o que dificultou ainda mais a percepção do espectador com deficiência visual.

A influência da TV e do cinema tem educado sensorialmente a percepção do espectador, induzindo-o à uma construção quase automática da “quarta parede” na recepção teatral, distanciando-o psicologicamente da noção da construção dinâmica e ao vivo da obra. É de se considerar que este distanciamento também está introjetado na percepção do espectador com deficiência visual, demandando ainda mais a figura do audiodescritor no teatro para instigar o envolvimento com a obra.

O mundo imagético do cego não espera uma configuração e uma filosofia dos modos de se portar do mundo dos videntes, ele desenvolve uma dinâmica própria de experimentação, de inserção e representação deste mundo através do desenvolvimento de uma habilidade sistêmica refinada, onde a semântica do mundo está toda correlacionada em esquemas, então, é preciso entender como estão organizados e como se organizam estes sistemas de esquemas, para empoderá-los a partir de sua diferença, valorizando esta (d)eficiência sensível privilegiada.

O corifeu nas antigas tragédias e comédias do teatro grego, representava o chefe do coro, aquele que explicava partes isoladas do texto e que podia dialogar com os atores. A figura do corifeu nos remete à figura do audiodescritor, que muitas vezes atua muitas vezes como “mediador” da cena dramática. Das funções do coro trágico, trazidas por Pavis (1999, p. 73-74) citando Schiller (1968, p. 251) temos a de “auxiliar o autor, passando do particular para o geral e a de despsicologizar o conflito dramático.” Se o enfoque da audiodescrição é o de tentar verbalizar ações cênicas subjetivas, isso passa muitas vezes por uma tentativa de “despsicologização” da narrativa.

Não é tarefa fácil despsicologizar conflitos, uma vez que esta psique da narrativa corresponde a um fluxo dinâmico de imagens simbólicas por vezes não mensuráveis ou objetiváveis, sendo apenas da ordem do subjetivo, mas o audiodescritor pode se ancorar em filtrar o que seria mais coletivo e mais genérico no contexto da ação, afim de fazer chegá-la de alguma maneira ao espectador com deficiência visual. Nesse sentido, será inevitável a tentativa de interpretação de expressões faciais e gestos corporais, o que cai em conflito com as regras gerais até então veículas em audiodescrição de “não interpretar”. A utilização do recurso pode

vir a cair no hermético e mecânico, não despertando qualquer sentimento lúdico no espectador, ou ainda pior, atrapalhando sua fruição fluxa com a obra.

É preciso também lançarmos um olhar generoso para a expectativa que se coloca na função do audiodescritor de teatro, entender suas limitações e desafios. A expectativa da tradução de uma linguagem em outra (audiovisual para a verbal) muitas vezes é super estimada. Tal pretensão é engolida pela obra artística e seu ritmo (do grego *rheo*: fluir), logo, a função do audiodescritor de teatro não é a de exatidar uma tradução, mas sim impulsionar o pretense fenômeno poético, mediar valorizando sobretudo o movimento cênico.

Entendendo a arte como a prática de criar formas simbólicas do e para o sentimento, me pergunto de que material são feitos os sentimentos senão de sensações? Que poetas conseguirão precisar a inteligibilidade do subjetivo? Não é sobre o pensamento que preparamos nossos sentidos para melhor experienciar a arte e o mundo, é sob a modulação de sensações. Mas que elementos as modulam? E sob quais parâmetros eles melhor funcionam?

Imagens poéticas instigam sensações. Bachelard (1996) esclarece que o movimento da imaginação é contrário ao do mecanicismo linear da ordem, que prioriza a sucessão dos eventos. A imaginação valoriza rupturas e combinação de contrários, reivindica uma dança esquizofrênica. Assim, uma imagem poética só terá tais riquezas simbólicas na mente do espectador com deficiência visual se o audiodescritor for capaz de propiciar um dinamismo a elas, através de pausas corretas, acelerações, variações tímbricas, de intensidade e de frequência, etc. Enfim, humanizar a experiência estética recebida pela voz. Tal prodígio demanda uma sensibilidade muito aguçada e um empenhado trabalho de se debruçar sobre o espetáculo a ser audiodescrito, antes e durante o espetáculo.

Segundo o pensamento de Rancière, o estético sempre ultrapassará o representativo. Que quer dizer uma imagem? Dirá diferente coisas para diferentes pessoas sob diferentes contextos. Então é impossível quereremos agenciar significante a significados diretos. O audiodescritor pode se desobrigar a este tipo de apelo. E há também aquele tipo de discurso engendrado pelos produtores que uma

montagem tem que atingir um objetivo. Ora, é importante que o audiodescritor se aproxime dos diretores e produtores, mas há que sempre se resguardar o cuidado e o distanciamento necessários ao não tendenciar discursivo em audiodescrição, risco que pode ‘fechar’ a percepção imaginativa do espectador com deficiência visual.

O audiodescritor não explica a arte, imagens artísticas não são explicáveis, são reproduzíveis a partir do sentimento que reverberam, do simbólico que carregam. Por sua autonomia e dinâmica, sempre haverá disparidade entre o impulso criativo do artista e a recepção dos elementos deste impulso. Como descreve Rancière (2012), é inevitável suprimir a distância estética que separa os efeitos das intenções, cada espectador vai sentir à sua maneira. É bom sempre regressarmos à etimologia da palavra "estética" para entender sua "função", ou seja: fazer sentir. E é desta função principal que o audiodescritor de teatro nunca deve se distanciar.

4 CONSTRUINDO PAISAGENS CÊNICAS: O lugar da linguagem é o espaço

A linguagem está intrinsecamente ligada à natureza da percepção visual. Para renovarmos a relação da linguagem com o teatro é necessário entendermos que teatro e linguagem partilham os interiores da visão. A linguagem compartilha de analogias arquitetônicas com a imagem. A linguagem não está na figura, mas no fundo, não está no texto, mas na palavra. A linguagem está na verdade paralela. (MAGUIRE, 1987, p. 7-8)

Para exemplificar o poder da palavra em construir a linguagem, ou seja, uma comunicação que transcenda códigos, Maguire nos traz como exemplo o teatro de Gertrude Stein, cujas peças trazem o conceito de construção “paisagem” cênica. O que quer dizer isso? Que suas palavras trazem o apelo visual através de uma busca linguística e um estilo de escrita inovador. São partes soltas que instigam para um todo complexo. Suas peças funcionam como paisagens de palavras.

A peça teatral como uma “paisagem”, coloca o papel do público como central no teatro, pois a “paisagem” existe na experiência perceptiva do público em relação à peça. As sensações que Stein desejava causar no público através do teatro assemelham-se às sensações que alguém teria ao observar um quadro, uma pintura ou mesmo uma paisagem, onde não existe uma hierarquia: a árvore é tão importante quanto a montanha, o rio,

etc. Isso significa que seu teatro é para ser observado assim como um quadro de Picasso. (GERONIMO, 2015, p. 244)

O audiodescritor de teatro tem que ter muito claro a interdependência dos elementos cênicos: não basta descrever somente as ações de primeiro plano se algo no plano de fundo está também fazendo um discurso essencial à narrativa. Isso ele somente saberá avaliar se tiver previamente acompanhado aos ensaios.

Não importa quão experiente e sagaz seja o audiodescritor, a destreza fluida de como se movimentar precisamente em palavras dentro de cada peça está diretamente ligada à prévia experiência do audiodescritor com a obra. O tempo de uma obra artística é, por vezes, diferente do tempo linear e cronológico que é geralmente difundido no naturalismo, a somar com o elemento surpresa dentro da narrativa ou de improviso dos atores, é muito arriscado não estar preparado.

Nota-se que é cada vez mais recorrente o uso de aparatos tecnológicos dentro das encenações teatrais, o lado positivo deste movimento é que o espectador com deficiência visual pode já estar familiarizado com o uso de metalinguagens e referência a outras narrativas dentro da narrativa, o que favorece muito a abertura para o uso do recurso da audiodescrição.

A colagem. A plasticidade. O teatro contemporâneo reiteradas vezes vem explorando excessivamente a metalinguagem. Na obra que apresentaremos como exemplo (material audiovisual anexo): *BRICKMAN BRANDO BUBBLE BOOM (BBBB)*²⁷, da companhia catalã *Agrupación Señor Serrano*, apresentada em ocasião do Festival Internacional de Teatro de Brasília Cena Contemporânea, em sua vigésima edição, no ano de 2015, nota-se que, em razão da peça mesclar inúmeros elementos de apelo visual, seria impossível para um espectador com deficiência visual acompanhar o ritmo e assimilar a produção sem o recurso da audiodescrição.

Apesar da peça da companhia catalã configurar-se por suas diversas colagens e metalinguagem, estas não estavam soltas, todas tinham um propósito bem engendrado e se ligavam pela temática da narrativa central: a estória biográfica do ator americano Marlon Brando, dividida em capítulos.

²⁷ A partir daqui usaremos somente a sigla BBBB para designar a peça.

Em algumas peças é notável que os recursos sonoros se sobressaíam ante aos imagéticos, mas não foi o caso da obra *BBBB*. Todos os recursos sonoros da peça apelavam para as imagens propostas, dando suporte e as impulsionando.

A experiência visual (mental) dos espectadores com deficiência visual presentes à encenação de *BBBB* pôde ser mediada pela experiência da prévia táctil, onde eles puderam fazer o reconhecimento do espaço cênico: palco, dimensão do teatro, materiais da encenação, atores, a voz de cada ator, mecanismos de funcionamento da linguagem proposta, indumentária como um todo, etc. Esta ambientalização, somada à descrição das notas introdutórias e sinopse da estória dramática, funcionaram como importantes engrenagens para uma profícua audiodescrição.

Tanto a realidade como a ficção é mediada pela imaginação. A percepção artística somada à imaginação testam as criações. É relevante destacar que entendo o espectador enquanto co-criador cênico, e que os recursos externos proporcionados nada mais são que suporte, que visam facilitar o acesso à linguagem. A apropriação da linguagem cênica é fundamental para a autonomia do espectador. Não se pretende direcionar um caminho de interpretação do/para o espetáculo, mas, entendendo a imaginação criadora enquanto uma habilidade autônoma, a audiodescrição visa favorecer sua expansão criativa, alimentando-a das imagens poéticas disponíveis aos espectadores videntes.

É surpreende que, mesmo após a era dos movimentos performáticos e da instauração de campos artísticos ampliados, mesclando disciplinas, que o espetáculo da cia catalã ainda tenha causado um certo estranhamento, mesmo ao público vidente.

É importante inserir o espectador com deficiência visual em uma estética que não seja somente à da literatura dramática tradicional, com os diálogos tradicionais das personagens, para ampliar e diversificar seu leque cultural.

Segundo Villar (2001, p. 834) já em 1980 Timothy J. Wiles lançava em Chicago no seu *The Theatre Event* o termo 'teatro performance' para designar uma livre diversidade de estilos diferentes do naturalismo, o que causava 'desconforto' para os historiadores da estética.

Com 'performance teatro', a primazia dada ao texto performático questiona encapsulamentos da linguagem cênica em limites da literatura dramática e questiona também hierarquias fixas de criação, direção e autoria. Teatro performance transita por diferentes linguagens artísticas, resultando em outra. Teatro performance assume um espaço intermediário, interdisciplinar entre *performance art* e teatro. (VILLAR, 2003, p. 77)

Sob quais influências nascem estas linguagens? A companhia *Señor Serrano* é uma companhia catalã, e teve por herança estética o movimento *Teatro Independiente* espanhol que, segundo Villar (2001, p. 835), vigorou com forte resistência entre os anos de 1960 e 1980, inovando e se distanciando do teatro verbal para driblar a forte censura da então ditadura, que controlava todo texto escrito que circulava. Villar destaca que o *La Fura Dels Baus* já inovava lá no início dos anos 80 com a fuga à tão cobrada estética naturalista.

A sessão de *BBBB* esteve lotada, em um dos teatros de maior capacidade de Brasília, senão o maior. Tal fato assinala que, ou existe uma pontual busca por inovações na linguagem teatral ou há minimamente uma grande curiosidade do público por conferir proposta como esta.

Influenciados ou não pela estética do *La Fura*, a *Agrupación Señor Serrano* trouxe muitos elementos e aparatos tecnológicos para brincar com as dimensões dentro da dimensão da peça, o que se constituiu como um desafio para a audiodescrição, conforme relatou o audiodescritor do espetáculo Diogo Alexandre em entrevista a este trabalho. (Anexos II e III)



Figura 3: Cena da peça BBBB onde os atores operam equipamentos de projeção de imagens.

A ausência de diálogos entre as personagens no palco, muitos dispositivos e maquetes... Tudo isso é muito lúdico e fascinante para o espectador vidente, mas é um tipo de dinâmica que, passando pela audiodescrição, corre-se o risco de o espectador com deficiência visual sair falando só da linguagem e não da história, conforme adverte Holland (2009) em seu artigo. Mas, felizmente, não foi o que ocorreu na sessão que pudemos acompanhar, do dia 27 de agosto de 2015. O feedback foi muito positivo e não ficou sendo pautado somente nos meios.

O grupo abusou da metalinguagem, em alguns momentos, os atores chegam a ficar sentados no tablado vendo o filme que projetam, como se fossem espectadores também; Em outros momentos, enquanto os atores constroem a casa de isopor, projetam-se imagens de operários construindo casas, de passarinhos construindo ninhos... Reproduzem no primeiro plano a dança e a coreografia do movimento que está sendo projetado:



Figura 4: Cena da peça BBBB onde um dos atores imita os movimentos do ator projetado na tela. Créditos da foto: Júnior Aragão Fonte: Google

O sentimento trazido pela peça, na interpretação dos espectadores com deficiência visual (*ler entrevistas anexas*), vai ao encontro das imagens trazidas por Bachelard em seu livro “A Poética do Espaço” onde há uma cartografia, ou melhor, uma topografia de nossa intimidade através da analogia da casa e dos desejos de alma de habitar. A peça nos remete aos capítulos temáticos da obra, desde seu “pano de fundo” com a temática da busca pelo lar, pelo aconchego, pelo ninho; à abordagem das grandezas, com o uso de mapas; e das miniaturas, com elementos usados como bonequinhos e maquetes de casinhas. Opções estéticas que além de estimular o lúdico, segundo Bachelard, são odes à imaginação, porque convidam a devanear e brincar, independentemente da idade do espectador:



Figura 5: Objetos da peça BBBB - bonecos em miniatura



Figura 6: Objetos da peça BBBB - Maquete com casas em miniatura

Para explicar psicologicamente a entrada numa moradia em miniatura, evoca-se pequenas casas de cartolina das brincadeiras das crianças: as "miniaturas" da imaginação nos levariam simplesmente a uma infância, a participar dos brinquedos, da realidade do brinquedo. A imaginação vale mais que isso. De fato, a imaginação miniaturizadora é uma imaginação natural. Aparece em todas as idades do devaneio dos que nasceram sonhadores. (BACHELARD, 1987, p. 295)

Bachelard não está contente com a positividade e objetividade que enclausura e reduz os pulsos das imagens poéticas à sua mera representação. Como alternativa, nos convida devanear sobre imagens como método de personificação e apropriação do mundo, exortando o pequeno para engrandecer os recôncavos homéricos da alma: “Possuo melhor o mundo na medida em que eu seja hábil em miniaturizá-lo.” (1987, p. 295)

Em sua topoanálise da função de habitar, Bachelard vai extrapolando imagens a partir de sua força simbólica, dando vida e movimento a quadros estagnados de representações fechadas apenas em seu signos culturais. Ele está interessado em provocar nosso “espaço-feliz”, nosso espaço-criança, nosso espaço-sonhar. Se os atores da *Señor Serrano* acreditam ser crível a estória como eles contam, este sentimento chegará ao espectador. Da mesma forma que o audiodescritor não pode ficar tão distante do fantástico proposto pelo espetáculo a ponto de sua descrição ser meramente maquinal, há que se encontrar o equilíbrio entre a técnica e o absurdo artístico. Bachelard (1987, p. 294) adverte que para fazer com o que o outro creia neste universo simbólico é preciso crer, é preciso um voluntário e consciente devanear:

O psicólogo dá pouca atenção às brincadeiras com miniaturas que intervêm muitas vezes nos contos de fadas. Para o psicólogo, o escritor se diverte em fabricar casas que cabem num grão de ervilha. (...) Falta um pequenino sonho que possa passar do escritor a seu leitor. Para fazer crer, é preciso crer.

A peça BBBB é uma grande metáfora visual da vida moderna. Imagens em caleidoscópio sempre em transições rápidas... A ilustração rítmica do caos acelerado, o tempo de um des-tempo, as aproximações superficiais e breves, as rupturas, as quebras. O Capítulo 7 da peça se chama “O lar impossível”, justamente a referência da busca que ilustrou Bachelard em seu livro “A Poética do Espaço”: O porão, o sótão, a cabana, as gavetas, os cofres, os armários, os ninhos, as conchas, os cantos... Nós estamos em tudo e em nada. Todos os capítulos do livro de Bachelard são referências válidas às imagens da peça BBBB. As imagens vão se sobrepondo, os lugares, os tempos dentro da narrativa. De repente, chegam mensagens de texto em um celular cuja imagem é projetada no palco e os sons

confundem aos espectadores que não sabem se o som vem da plateia ou do palco... Ficção e realidade justapostas.

“Tudo é possível e provável. Tempo e espaço não existem. Sobre a frágil base da realidade, a imaginação tece novas formas.” (Strindberg) Esta foi a citação-chamariz do encarte que convidava para o Encontro “*Cartografias: Diálogo com Criadores*” mediado pelo professor Fernando Villar (UnB) no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, em razão da passagem do espetáculo BBBB para o Festival Cena Contemporânea, um convite para discutir a importância que a imaginação tem a partir da pluralidade de uma abordagem experimental inovadora. A passagem da companhia catalã pela capital brasiliense visou mais que formar público, mas expandir discussões sobre os partidos estéticos adotados em uma curiosa multi-linguagem.

Bachelard (1987, p. 199) recomenda que, para que se consiga uma adesão do leitor/ espectador, os escritores/ descritores busquem os sentimentos, as pulsões, as virtudes atrás de cada imagem descrita: “É preciso superar os problemas da descrição — seja essa descrição objetiva ou subjetiva, isto é, que ela diga fatos ou impressões — para atingir as virtudes primeiras, aquelas em que se revela uma adesão.” Este conselho pode parecer subjetivo e pouco preciso para um audiodescritor de teatro, porém, guardando-o como parâmetro em mente, será possível perceber quais imagens cênicas apelam e acrescentam mais que outras à proposta da narrativa. É bom lembrar que o audiodescritor de teatro está em favor da imaginação do espectador com deficiência visual, sua imaginação não quer só montar um diagrama das imagens “observadas”, ela quer poder atribuir-lhes valores, conforme destaca Bachelard (1987, p. 296):

O espírito que imagina segue aqui o caminho inverso do espírito que observa. A imaginação não quer chegar a um diagrama que resuma conhecimentos. Procura apenas um pretexto para multiplicar as imagens e, quando a imaginação se interessa por uma imagem, majora o valor.

Quando nosso grupo estava realizando a prévia tátil (reconhecimento do espaço), minutos antes do espetáculo começar, alguns espectadores e membros da equipe de produção do Festival e da peça BBBB, ficaram curiosos e também se aproximaram do grupo para observar o que estávamos fazendo: o contacto prévio e

descrição prévia do cenário e elementos cênicos da obra. Alguns destes, com perfeita acuidade visual, expressaram se sentir igualmente convidados ao jogo do imaginar.

Quantas vezes acessamos a uma sala de teatro para assistir a um espetáculo e sequer um “Boa noite” damos a quem está sentado ao nosso lado? Tais depoimentos somados ao entusiasmo notado, faz-me pensar o quão importante é, não só para o espectador deficiente visual se sentir partícipe, estando em contacto com atores e produtores, mas quão favorecida é a interação sobretudo entre espectadores, oportunidade não só de dar visibilidade a questão da acessibilidade no teatro, como também promover sensíveis sociabilizações.

A imaginação é uma lente que aumenta os fenômenos do mundo, lente que engrandece a realidade para que melhor a vejamos, para que melhor a entendamos. Fecho as reflexões sobre esta experiência, deixando um profícuo convite de Bachelard (1987, p. 270) de expandirmos os limites do objetivo e positivo e adentrarmos no infinito campo simbólico do imaginário, como um resgate antropológico, ou seja: para um diálogo e reencontro com nossa humanidade:

Seguimos a imaginação em sua tarefa de engrandecimento até ultrapassar a realidade. Para ultrapassar efetivamente, é preciso primeiro aumentar. Com que liberdade a imaginação trabalha o espaço, o tempo, as forças! Para entrar no domínio do superlativo, é preciso trocar o positivo pelo imaginário. É preciso escutar os poetas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A compreensão da atual educação deve ser multi-referenciada e dinâmica. A cada dia admitimos novas descobertas e concepções sobre os caminhos do saber humano no mundo e como os aparatos tecnológicos contribuem para isso. A todo momento, alguém muda os ângulos da visão que temos sobre determinada teoria e passamos a visualizar novos fenômenos.

Na chamada “era da informação” e da construção do conhecimento em rede, não há mais espaço para as “educações”, tudo caminha para uma única educação universal e integrada. A educação transita também fora dos agenciamentos formais

que as sociedades possam vir a fazer dela. Este novo teatro que aí está, influenciado pelas tecnologias do imaginário é uma gritante alegoria desta nova realidade.

O teatro reflete o social. O pensamento de hoje é global, isso implica uma educação que aja globalmente também, que agence e articule os múltiplos referenciais imaginais para uma conscientização do coletivo, do “ethos”²⁸, que irrompa os muros das escolas, das arestas das telas de tv, cinema, pinturas, das folhas dos livros didáticos, e que venha tutelar este sujeito de rupturas e fragmentações. A educação estética pode ser um profícuo caminho para esta forma de transeducação, uma vez que ela transita entre disciplinas.

Tomando por inspiração o enfoque da acessibilidade, o presente estudo propõe uma educação pelo imaginário, uma educação sensível e para o sensível, adquirida no plano do sutil, através das interações simbólicas das situações lúdicas e coletivas do ambiente teatral, onde o espectador com deficiência visual se sinta provocado em suas potencialidades, onde os deslocamentos em sua percepção de mundo, de tempo e espaço, podem abrir horizontes para as ressignificações necessárias à construção de um melhor viver.

Assim, faz-se importante destacar o carácter assistivo do recurso da audiodescrição: é uma ferramenta que está para o teatro, nunca o contrário. Porque a teatralidade visa criar um sentido simbólico aberto, não-linear e múltiplo, que se fertiliza no espectador, portanto, a audiodescrição não pode correr o risco de funcionar como um filtro estéril para este fenômeno. O espectador tem que sair grávido das possibilidades nutricionais do simbólico do espetáculo.

O enfoque dado à questão da imaginação enquanto faculdade criadora e fundamental na construção do conhecimento do espectador com deficiência visual, convida não apenas para experimentação de mundo enquanto realidade simbólica, com todas as suas potencialidades poéticas, mas sobretudo, convida para um reposicionamento social mais autônomo.

²⁸ Palavra grega que significa “casa”, num sentido amplo, ou seja: o social, o planeta. A palavra ética é derivada deste verbete.

Re-criar a realidade através do imaginário poético. Re-criar a si mesmo. Re-inventar-se. O jogo poético convida a isso. É preciso fazer acontecer ao espectador com deficiência visual este encontro reverberador com a arte teatral. Propiciar o 'maravilhamento'. É preciso possibilitar a surpresa, o regresso a este núcleo-criança que permanece no íntimo de cada ser, ali esperando um jogo qualquer para sua revitalização poética. O teatro quer propiciar isso a cada espetáculo. Fazer sonhar é favorecer identidades. As ferramentas e recursos estão aí para propiciar este necessário devaneio.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHEARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.** Tradução Antônio de Pádua Danesi - São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Tópicos)

_____. **A formação do espírito científico.** Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio Janeiro: Contraponto, 1996.

_____. **A poética do devaneio.** Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A poética do espaço.** Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores)

BROOK, Peter. **A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

DESGRANGES, FLÁVIO. **A Pedagogia Do Espectador.** São Paulo: Editora Huciteg, 2003.

DIAZ-CINTAS, Jorge. **Audiovisual translation today: a question of Accessibility for all.** *Translating Today*, v. 4, p. 3-5, 2005.

FRANCO, Eliana P.C. **Revelando a deficiência e a eficiência: o ver e o não ver por meio da pesquisa sobre audiodescrição.** Disponível em: http://www.ibc.gov.br/Nucleus/media/common/revista/2013/RBCEE3/Nossos_Meios_RBC_RevEE3Out2013_Texto_6.docx. Acesso em dezembro 2015.

GERONIMO, Vanessa. **O teatro de Gertrude Stein: ultrapassando os limites da linguagem e da tradução.** *Revista Aletria*, Belo Horizonte, v.25, n.3, p. 243-254, 2015.

HOLLAND, Andrew. Audio Description in the Theatre and the Visual Arts: Images into Words. In **Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen.** Jorge Díaz Cintas & G. Anderman, 2009. [pags. 170-186]

KOUDELA, Ingrid. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2004, 5ª edição.

KRISHNAMURTI, J. **Percepção Criadora**. Tradução de Hugo Veloso. Rio de Janeiro: Instituição Cultural Krishnamurti, 1958.

LIGNELLI, César. **A Paisagem Sonora e as sonoridades da cena**. Brasília: Universidade de Brasília; Disponível em: http://portalabrace.org/viireuniao/processos/LIGNELLI_Cesar.pdf Acesso em junho/2016.

MAGUIRE, Matthew. **O lugar da Linguagem**. Cadernos de Teatro, Edição 114, ano 1987, pags. 1-9. Encontrado em: <http://otablado.com.br/wp-content/uploads/notebooks-theater/3f6458aa10a3d86d41e28e3d8141a898.PDF> Acesso em maio/2016.

MAFFESOLI, **O imaginário é uma realidade**. Porto Alegre: Revista FAMECOS, nº 15, agosto 2001.

MATAMALA, Anna & Pilar Orero. **Accessible Opera in Catalan: Opera for All**. In Díaz Cintas, Jorge; Pilar Orero & Aline Remael (eds) Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language. Amsterdam: Rodopi, 2007. [pags 201-214.]

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Gaivão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MOTTA, Livia Maria. **A audiodescrição vai à ópera**. In Motta & Romeu Filho. Audiodescrição: transformando imagens em palavras. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010. [Pags 67 -82]

NOVARINA, Valère. **Diante da Palavra**. (Devant la parole), traduction en portugais du Brésil d'Angela Leite Lopes, Brésil, Rio de Janeiro, Sette Letras, "Coleção Dramaturgias", 2003.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

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

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REVIERS, Nina & REMAEL, Aline. **Introduction to other forms of AD. Audio describing theatre performances**. March 2013, ARSAD, Barcelona. Artesis University College & University of Antwerp.

VILLAR, Fernando. **Interdisciplinaridade Artística e La Fura Dels Baus: Outras dimensões em Performance**. In Memória ABRACE V - Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Bahia: Universidade Federal da Bahia, 2001.

_____. **PerformanceS**. In Mediações Performáticas Latino-Americanas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.

ZUMTHOR. Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

7 ANEXOS

7.1 ANEXO I - ENTREVISTA 1 – AUDIÊNCIA COM DEFICIÊNCIA VISUAL

Entrevistada: Noêmi (Associação Brasileira de Deficientes Visuais – ABDV)

Entrevista realizada dia 27 de agosto de 2015, ao término do espetáculo BBBB.

1) Quais vezes você já foi ao Teatro?

Inúmeras vezes.

2) Você gostou deste espetáculo?

Hoje eu gostei muito, porque eu pude acompanhar passo a passo a peça inteira, e não só as partes. É muito diferente quando você só compreende partes isoladas. Fica faltando algo.

3) Qual parte você mais gostou?

Eu gostei da parte que eles começam a quebrar o castelo de isopor. Aquele barulho, os ruídos todos, a euforia, é como se eu tivesse vendo tudo, e eu pude lembrar do isopor! Foi muito excitante, pra mim foi muito real!

4) Qual parte você menos gostou?

Ah, eu gostei de tudo.

5) Alguma coisa te incomodou durante a peça?

Não, na verdade só incomodou o fato de eu não estar lá quebrando a “casa” também, o barulho daquele isopor convida a gente a querer ir lá quebrar tudo também! (risos)

6) A peça então trouxe muitas sensações. Qual o sentimento que foi mais forte para você?

Bem, estamos sempre a procurar um lar, mas nem sempre encontramos. Então a peça traz este sentimento de busca, aquela reflexão: “Como podemos encontrar nosso lar? O nosso aconchego?”

7) Vocês sentiram outros sentidos do corpo sendo evocados?

O nosso corpo todo está ali se entregando e vibrando também. É como se fôssemos o ator também participando. Cada espectador é um pouco de ator também.

8) O espetáculo trazia palavras em inglês e em espanhol. A diferença idiomática foi barreira para você?

Só não foi porque o audiodescritor tinha uma fala muito clara, então deu para inferir as palavras que não estamos acostumados pelo contexto.

9) Como se dá a formação de imagens para você?

Eu já tive visão há inúmeros anos atrás, então eu ainda consigo acessar um pouco a memória. Mas o fato de termos feito a prévia tátil antes do espetáculo foi essencial, porque eu toquei naquelas placas de isopor, eu senti a espessura delas, então é uma imagem muito clara na minha mente.

10) Qual mensagem você gostaria de deixar para a comunidade cultural?

Eu gostaria de pedir que para todo evento cultural, nós enquanto cegos, tivéssemos acesso. Porque o cego gosta da cultura, ele gosta de vibrar, ele gosta de gritar no teatro, quando é permitido. Eu gosto de ir aos espetáculos de uma forma geral, então se tiver audiodescrição é claro que nós cegos vamos ao teatro! Então, pelo amor de Deus, não se esqueçam de nós, nos proporcionem esta alegria, este prazer! Cultura é para todos, então é por meio do acesso que nos tornamos uma sociedade mais democrática.

7.2 ANEXO II - ENTREVISTA 2 – AUDIODESCRITOR DA PEÇA

Entrevistado: Diogo Alexandre (Grupo Acesso Livre UnB)

Entrevista realizada dia 27 de agosto de 2015, ao término do espetáculo BBBB.

1) Como foi fazer a descrição desse espetáculo?

Eu gostei muito. E te digo mais: foi o espetáculo mais difícil que eu já audiodescrevi. Porque é uma peça com muitos detalhes. Eles utilizam muitos objetos cênicos, há muitos objetos pequenos, transição de imagens, telão, legendas, muitos recursos, então teve uma dinâmica bem desafiante, mas eu adorei.

2) Como é para o audiodescritor descrever a noção de tridimensionalidade para a pessoa com deficiência visual?

Nós apenas descrevemos o que vemos, não vai nada além disso. Não ficamos inventando artefatos linguísticos para descrever, porque isso vai atrapalhar a compreensão deles. Descrevemos o que está acontecendo, da mesma forma que as pessoas videntes estão vendo.

3) Como é passar o apelo que determinadas imagens fazem aos outros sentidos, que não a visão?

Acredito que eles possam responder isso melhor do que eu. Porque eles têm esta percepção de espaço muito mais aguçada. Nosso trabalho é só descrever o que está acontecendo, a parte visual que eles não têm. Porque os outros sentidos eles vão perceber melhor do que nós.

4) Qual a noção que você tem de imaginário?

Imaginário são os nossos sonhos. É o que a gente sonha dormindo ou acordado. As fantasias que a gente cria desde criança. Eu acredito que todos temos

este apelo à fantasia, e isso no teatro está muito presente. E o papel do audiodescritor é propiciar isso de maneira sutil, seja na opção do tom de voz, na velocidade que adotamos, etc, mas nunca querer disputar com o espetáculo, porque o audiodescritor não é parte do espetáculo.

5) É importante para a audiodescrição em teatro participar dos ensaios antes, afim de ter uma experiência estética pessoal com a peça antes da “formulação” deste sentimento a ser “passado”?

Eu faço parte de um grupo de pesquisa da Universidade de Brasília, dirigido pela professora Soraya, temos um grupo que se chama “Acesso livre UnB” e a gente faz estudo sobre os mais diversos modelos de audiodescrição no mundo. De um modo geral, os pesquisadores acordam de que é importante para o audiodescritor se apropriar do espaço cênico, estar em contacto com os atores, entrevistar os produtores de um modo geral, etc. Tudo isso é muito importante e enriquece o trabalho do audiodescritor. Não é só chegar e fazer a descrição ali na hora, você precisa fazer um estudo. Ter contacto com o roteiro da peça é muito importante também, pois é através do roteiro da peça que você vai montar seu roteiro.

6) O que te motivou a entrar para esta profissão?

Eita, que pergunta difícil! (risos) Bom, há algum tempo atrás, eu estava caminhando pelos corredores da UnB e visualizei um chamada para um projeto de pesquisa em um dos murais do Departamento de Letras e falava alguma coisa sobre pessoas cegas e cinema. Como eu sempre gostei muito de cinema, fiquei fascinado com esta possibilidade de juntas estas duas coisas, e fiquei instigado perguntando-me: “Como se relaciona estes dois universos?” E então eu entrei para o projeto, e estou lá há 5 anos. E assim que começou pra mim.

7) Quais as maiores dificuldades que um audiodescritor enfrenta a nível de Brasil hoje? O que ele já enfrentou e ainda enfrenta hoje?

Primeiro que antigamente nem existia a audiodescrição. Ela é algo muito recente. Se não me engano de 2010 para cá que o governo emitiu uma portaria obrigando os meios de comunicação a disponibilizarem um percentual X de horas semanais de sua programação com o recurso. Agora as emissoras estão sendo obrigadas.

Já em relação ao campo de trabalho para o audiodescritor, a dificuldade já começa na qualificação, que é algo difícil, justamente porque ainda é um campo novo no Brasil, logo, os profissionais ainda estão se formando.

8) Qual mensagem você gostaria de deixar para a comunidade cultural de Brasília e, por conseguinte, do Brasil e mundo que poderão acessar este material. Qual mensagem você passaria sobre a audiodescrição no teatro?

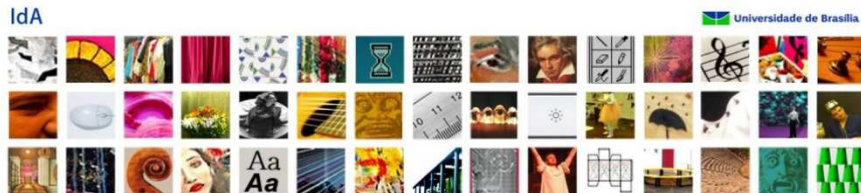
A audiodescrição é uma ferramenta de acessibilidade que permite que as pessoas cegas tenham o mesmo acesso que têm as pessoas videntes. Então, como ferramenta de inclusão, deveria estar na pauta de todo evento cultural, para que as pessoas tenham direitos iguais.

7.3 ANEXO III - MÍDIA COM MATERIAL AUDIOVISUAL

A mídia digital traz em seu conteúdo:

- 1) Fotos do projeto como um todo: peça, entrevistas, etc.
- 2) Filmagem da Prévia Tátil;
- 3) Entrevista realiza com a audiência com deficiência visual;
- 4) Entrevista realizada com o audiodescritor do espetáculo;
- 5) Trechos da peça BBBB audiodescritos que ilustram a necessidade da utilização da audiodescrição;

7.4 ANEXO IV – AUTORIZAÇÃO PARA USO PARCIAL DA OBRA ARTÍSTICA BRICKMAN BRANDOM BUBBLE BOOM



Universidade de Brasília - Instituto de Artes - Departamento de Artes Cênicas
 Projeto "A imaginação como palco: a importância da audiodescrição no Teatro para a formação estética do espectador deficiente visual."

AUTORIZAÇÃO PARA USO PARCIAL DE OBRA ARTÍSTICA



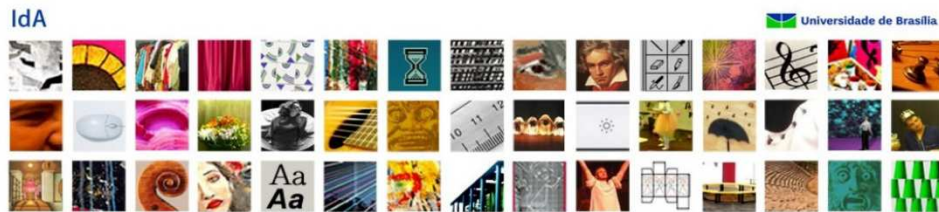
Atribuição - Não comercial

Eu, abaixo assinado, ALEX SERRANO, documento nº 38144629A co-diretor da obra artística **BRICKMAN BRANDO BUBBLE BOOM** (BBBB), apresentada em razão da 20ª edição do Festival Internacional de Teatro Cena Contemporânea na cidade de Brasília – DF – Brasil, por minha companhia teatral AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO, autorizo, através deste instrumento, a utilização parcial gratuita de trechos da mencionada obra por JULIANA NERI PONCIANO, aluna concluinte da graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, sob a matrícula 15/ 0133596, para fins acadêmicos, bem como outros fins didáticos-pedagógicos e NÃO COMERCIAIS, sem restrição de prazos, sem que nada seja reclamado a título de direitos autorais e conexos.

Barcelona (cidade) , 10 (dia) de julho de 2016.

Alex Serrano

7.5 ANEXO V - AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM ALEX SERRANO



Universidade de Brasília - Instituto de Artes - Departamento de Artes Cênicas
 Projeto "A imaginação como palco: a importância da audiodescrição no Teatro para a formação estética do espectador deficiente visual."

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM PESSOAL



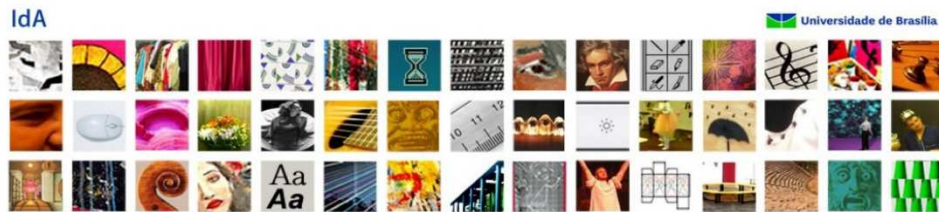
Atribuição - Não comercial

Eu, abaixo assinado, ALEX SERRANO, documento nº 38144629A co-diretor da obra artística **BRICKMAN BRANDO BUBBLE BOOM (BBBB)**, apresentada em razão da 20ª edição do Festival Internacional de Teatro Cena Contemporânea na cidade de Brasília – DF – Brasil, por minha companhia teatral AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO, autorizo, através deste instrumento, a **utilização da minha imagem**, em caráter gratuito, para finalidades de cunho didático-pedagógico, por JULIANA NERI PONCIANO, aluna concluinte da graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, sob a matrícula 15/ 0133596, sem restrição de prazos, desde a presente data.

Barcelona (cidade) , 10 (dia) de julho de 2016.

Alex Serrano

7.6 ANEXO VI – AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM PAU PALÁCIOS



Universidade de Brasília - Instituto de Artes - Departamento de Artes Cênicas
 Projeto "A imaginação como palco: a importância da audiodescrição no Teatro
 para a formação estética do espectador deficiente visual."

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM PESSOAL



Atribuição - Não comercial

Eu, abaixo assinado, PAU PALACIOS, documento nº 496762516Z co-produtor da obra artística **BRICKMAN BRANDO BUBBLE BOOM (BBBB)**, apresentada em razão da 20ª edição do Festival Internacional de Teatro Cena Contemporânea na cidade de Brasília – DF – Brasil, por minha companhia teatral AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO, autorizo, através deste instrumento, a **utilização da minha imagem**, em caráter gratuito, para finalidades de cunho didático-pedagógico, por JULIANA NERI PONCIANO, aluna concluinte da graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, sob a matrícula 15/ 0133596, sem restrição de prazos, desde a presente data.

Barcelona (cidade) , 10 (dia) de julho de 2016.

PAU PALACIOS

7.7 ANEXO VII – AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM DIOGO ALEXANDRE



Universidade de Brasília - Instituto de Artes - Departamento de Artes Cênicas
 Projeto “A imaginação como palco: a importância da audiodescrição no Teatro para a formação estética do espectador deficiente visual.”

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM PESSOAL



Atribuição - Não comercial

Eu, abaixo assinado, DIOGO ALEXANDRE, audiodescritor da obra artística **BRICKMAN BRANDO BUBBLE BOOM** (BBBB), apresentada em razão da 20ª edição do Festival Internacional de Teatro Cena Contemporânea na cidade de Brasília – DF – Brasil, pela companhia teatral AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO, autorizo, através deste instrumento, a **utilização da minha imagem**, em caráter gratuito, para finalidades de cunho didático-pedagógico, por JULIANA NERI PONCIANO, aluna concluinte da graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, sob a matrícula 15/ 0133596, sem restrição de prazos, desde a presente data.

Brasília – Distrito Federal - BR, 16 de julho de 2016.

Diogo Sousa Alexandre

DIOGO ALEXANDRE

7.8 ANEXO VIII – AUTORIZAÇÃO PARA USO DE MATERIAL COM VOZ GRAVADA – AUDIODESCRIÇÃO DA PEÇA BRICKMAN BRANDOM BUBBLE BOOM



Universidade de Brasília - Instituto de Artes - Departamento de Artes Cênicas
 Projeto "A imaginação como palco: a importância da audiodescrição no Teatro para a formação estética do espectador deficiente visual."

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE MATERIAL



Atribuição - Não comercial

Eu, abaixo assinado, DIOGO SOUSA ALEXANDRE, audiodescritor da obra artística **BRICKMAN BRANDO BUBBLE BOOM** (BBBB), apresentada em razão da 20ª edição do Festival Internacional de Teatro Cena Contemporânea na cidade de Brasília – DF – Brasil, autorizo, através deste instrumento, a utilização, divulgação e reprodução da minha voz em performance gravada para a então pesquisa, em caráter gratuito, para EXCLUSIVAS finalidades de cunho didático-pedagógico, por JULIANA NERI PONCIANO, aluna concluinte da graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, sob a matrícula 15/0133596, sem restrição de prazos, desde a presente data.

Brasília – Distrito Federal – BR, 16 de julho de 2016.

Diogo Sousa Alexandre

Diogo Sousa Alexandre