

Marcia Berselli*

Douglas Vicente Leopold**

Um varal de muitos Nós:

Análise de práticas desenvolvidas em uma oficina de teatro com pessoas com e sem deficiência em ambiente universitário

Um varal de muitos Nós:

Analysis of practices developed in a theater workshop with people with and without disabilities in a university

RESUMO

O artigo apresenta práticas desenvolvidas em uma oficina de teatro com grupo híbrido, formado por pessoas com e sem deficiência. A oficina se caracteriza como uma ação de extensão, envolvendo a comunidade acadêmica e não acadêmica em uma proposta de ampliação do acesso à arte e à cultura. Neste escrito, são apresentados aspectos identificados durante a realização das oficinas no ano de 2024, com destaque para a criação de um espetáculo, fruto do desejo e interesse dos e das participantes. Alguns tensionamentos, como a valorização da arte feita pela comunidade, assim como a presença do capacitismo, são apresentados buscando favorecer a reflexão sobre práticas cênicas acessíveis.

Palavras-Chave: Teatro; Acessibilidade; Extensão universitária.

ABSTRACT

This article presents practices developed in a theater workshop with a hybrid group, formed by people with and without disabilities. The workshop is characterized as an outreach action, involving the academic and non-academic community in a proposal to expand access to art and culture. This paper presents aspects identified during the workshops in 2024, with emphasis on the creation of a show, the result of the desire and interest of the participants. Some tensions, such as the appreciation of art made by the community, as well as the presence of ableism, are presented in an attempt to encourage reflection on accessible performing practices.

Keywords: Theater; Accessibility; University outreach.

Introdução

*Eu não posso mudar o mundo
Mas eu balanço, mas eu balanço
Mas eu balanço o mundo
Balanço só por balançar
Balanço às vezes por querer
Balanço só pra me amostrar
Balanço pra sobreviver
(Balanceiro - Juliana Linhares)*

As pessoas envolvidas nas práticas que são objeto deste estudo, assim como as vivências partilhadas em coletivo, balançaram, durante dois anos, muita coisa: nossos corações, nossas certezas, as técnicas rígidas e tradicionais do teatro, a arte, a ordem, a norma, o mundo. A cada balançar desvelavam descobertas, encantamentos, cenas em potencial. Os quadris também balançavam, assim como as cabeças, os braços, as línguas, pernas, pés, ombros e olhos.

O projeto *Oficinas de Teatro e Dança com pessoas com e sem deficiência* é um desdobramento de outros projetos de extensão desenvolvidos junto à Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)¹. Em 2023, a partir de uma parceria entre docentes dos cursos de Licenciatura em Teatro e Licenciatura em Dança, o projeto foi abarcado pelo programa de extensão *DiVerso: um programa de arte acessível* (PRE/UFSM)² em parceria com o Grupo de Pesquisa *Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade* (CNPq/UFSM)³ e com o NÓS!

¹ Programa de Extensão Práticas cênicas, escola e acessibilidade - anos I a V (2018 a 2023); Práticas cênicas na escola: oficinas de teatro com alunos surdos - anos I e II (2018 a 2019); Acessibilidade no ambiente escolar: aspectos arquitetônicos, metodológicos e atitudinais (2018 a 2019); Oficinas de Teatro para pessoas com e sem deficiência física (2018 a 2020); Teatro e acessibilidade na escola: práticas cênicas com surdos (2018 a 2019); Teatro e acessibilidade no ambiente escolar: aspectos metodológicos e atitudinais (2019 a 2020); Oficinas de Teatro para pessoas com e sem deficiência (2020 a 2023).

² Coordenado pela Professora Dr.^a Mônica Correa de Borba Barboza e pela técnica-administrativa em educação da Biblioteca Setorial do Centro de Educação da UFSM, Fernanda Taschetto.

³ Grupo liderado pela Professora Dr.^a Marcia Berselli.

*Grupo de Estudos e Pesquisas em Formação de Professores(as) de Dança (UFSM)*⁴. No ano de 2023, primeiro ano do projeto na parceria entre os dois cursos de Licenciatura, desenvolvemos oficinas semanais, trabalhando com as duas linguagens em conjunto.

No ano de 2024, reformulou-se o *modus operandi* das oficinas, organizando-se as aulas de teatro e dança em dois dias da semana, proporcionando um trabalho mais direcionado para cada uma das linguagens. Assim, este artigo tratará das oficinas desenvolvidas com foco na linguagem teatral.

Como metodologia, as oficinas estavam estruturadas em práticas advindas do Contato Improvisação (Paxton, 1997), propostas de composição referenciadas nos ViewPoints (Bogart e Landau, 2005), assim como jogos teatrais a partir de práticas do Teatro do Oprimido (Boal, 2012). As oficinas foram desenvolvidas em uma sala de práticas localizada no Centro de Artes e Letras da UFSM. Integraram as oficinas três facilitadoras(es): o bolsista do projeto, licenciado em Teatro, graduando em Educação Especial - Licenciatura e pós-graduando em Educação e duas estudantes de Licenciatura em Teatro; além de 08 participantes, pessoas da comunidade externa com idades e identidades variadas: pessoas com e sem deficiência, jovens adultos, donas de casa, mães e filhos, estudantes, pessoas com e sem contato prévio com aulas de teatro ou dança.

É importante, desde já, destacar quais são os nossos entendimentos e vinculações quando tratamos da deficiência. Inicialmente, informamos que nós, que escrevemos este texto, somos pessoas com e sem deficiência. Esta contextualização é fundamental pois a compreensão de deficiência que guia nosso escrito e nossos estudos está vinculada a uma perspectiva do contato e da interação.

⁴ Grupo liderado pela Professora Dr.^a Mônica Correa de Borba Barboza.

De acordo com o Estatuto da Pessoa com Deficiência, instituído com a Lei Brasileira de Inclusão - LBI (13.146 de 6 de julho de 2015), a pessoa com deficiência é:

[...] aquela que tem impedimento de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, o qual, em interação com uma ou mais barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas. (artigo 2º)

Neste viés, a deficiência se presentifica quando a pessoa entra em contato com as barreiras, na interação com o meio. Desta forma, desloca-se a visão clínica, na qual o sujeito é o “problema a ser corrigido”, para uma abordagem de responsabilidade social. Porém, é importante refletir sobre a perspectiva social da deficiência, ou seja, reconhecer que se trata de uma construção social e, portanto, é uma definição que está posta a partir de forças estruturais da sociedade.

A presunção de que a deficiência é, simplesmente, um fato biológico e que apresenta características universais deveria ser, mais uma vez, problematizada epistemologicamente: compreender o discurso da deficiência, para logo depois revelar que o objeto desse discurso não é a pessoa que está em uma cadeira de rodas ou aquela que usa uma prótese auditiva, ou aquela que não aprende segundo o ritmo e a forma como a norma espera, senão os processos históricos, culturais, sociais e econômicos que regulam e controlam a maneira pela qual são pensados e inventados os corpos, as mentes, a linguagem, a sexualidade dos outros. Para expressá-lo ainda de forma mais contundente: a deficiência não é uma questão biológica, mas uma retórica cultural. A deficiência não é um problema dos deficientes e/ou de suas famílias e/ou dos especialistas. A deficiência está relacionada à ideia mesma de normalidade e à sua historicidade. (Skliar, 2003, p. 158).

Skliar aponta, assim, como a deficiência está relacionada à ideia de normalidade, ou seja, a noção de deficiência existe pois a norma existe. Esta também é a perspectiva colocada por Itxi Guerra (2021), ao defender que há de se questionar o paradigma da normalidade para que, de fato, se possa

repensar a ideia de deficiência e assim combater efetivamente o capacitismo. Cabe destacar que o capacitismo é “um sistema de opressão que discrimina as pessoas com deficiência e que, da mesma maneira que outras formas de opressão, levam as pessoas a sofrer prejuízos no convívio social que impactam a totalidade de suas vidas.” (Berselli et al, 2024, p. 03).

Nesse sentido, o viés da interação e do contato, que destacamos acima, se faz fundamental. Nossa compreensão da deficiência não se desvincula da perspectiva de uma construção social, mas busca se fundamentar em corpos que se colocam à prática em um mesmo espaço e tempo. Isso significa que ao mobilizarmos o conceito de deficiência, mobilizamos também o conceito de corpo e, especialmente, a ideia de corpo apto à cena. Em um grupo formado por pessoas com e sem deficiência que se encontram para praticar teatro, as categorias sociais importam, mas passam por uma revisão que tenta se afastar do padrão normalizador. Isso significa que as práticas são pensadas e planejadas sem que se tenha em conta um padrão de resposta, colocando-se, então, as expectativas em suspensão.

Expectativas em suspensão: uma abordagem das práticas

Um diferencial do projeto se concentra na participação de mães, pais e cuidadoras que inicialmente poderiam ser compreendidos(as) como acompanhantes dos e das participantes mas que, desde a chegada no projeto, se convertem em participantes também. Essa participação revela aspectos relevantes do trabalho sobre si, uma perspectiva presente nas oficinas a partir do exercício corporal e dos jogos teatrais.

Em diversos momentos das oficinas, percebia-se que as mães dos participantes escolhiam trabalhar com os(as) filhos(as), sendo que, quando afastadas, voltavam seus olhares aos(as) filhos(as), dificultando sua atenção ao exercício e ao seu próprio corpo. Ao perceber esta característica em comum entre as mães, e após realizarmos acordos sobre os cuidados coletivos,

passamos a direcionar mais os exercícios, de maneira a propor que elas se concentrassem em pequenos focos, como olhar somente para a sua mão esquerda, por exemplo. Uma pequena tarefa dentro do jogo mostrou-se eficaz para que elas voltassem a atenção a si mesmas. Ainda, por parte delas, nas rodas de conversa finais, compartilharam que se sentiam seguras com o auxílio e atenção das professoras e do professor para com seus(suas) filhos(as) nos exercícios, pois entendiam que aquele momento também era para elas se conectarem consigo mesmas.

Quando a mãe, pai ou cuidadora se compreende e é compreendida como participante, ela passa a ocupar um novo espaço social, um novo papel é oferecido a ela por meio do jogo. Fica em suspenso, momentaneamente, o fazer do cuidado ao outro - do suporte específico necessário de acordo com determinadas condições físicas. Isso é possível pela presença de dois aspectos: primeiro, e fundamental, a possibilidade de que outras pessoas estejam atentas à pessoa com deficiência de quem ela é o suporte principal, favorecendo a confiança e a segurança necessárias; e o segundo aspecto é o convite coletivo ao lúdico, presente a partir de práticas simples que engajam ao movimento sem a presença de julgamento.

A eficácia ou eficiência também pode ser compreendida como um mecanismo de controle ao colocar em operação uma métrica que informa sobre quem pode ou não pode jogar. Nesse sentido, haveria uma resposta esperada para a proposição do jogo, indicada a partir da perspectiva da normalidade. Nas práticas da oficina, essa lógica da normalidade é colocada em questionamento desde o início, por meio do difícil exercício de abrir mão do controle sobre as práticas. Para tal, o foco é posto sobre os objetivos, e não sobre as respostas; sobre as relações estabelecidas durante as práticas, e não sobre as expectativas geradas no momento do planejamento.

O que pode significar a expressão “estar preparados” ou “não estar preparados”? O que pode ser entendido dessa afirmação a propósito de um suposto “saber o que fazer” diante de cada

criança, diante de cada corpo, diante de cada língua, diante de cada aprendizagem, diante de cada forma de estar no mundo? Pessoalmente, acredito que é impossível saber, sentir e estar preparado para aquilo que possa advir e acontecer no futuro. Devemos enfatizar a ideia de que mais que estar preparados (antecipados para o que virá para o que nunca saberemos o que de fato será) trata-se de estar disponíveis e de ser responsáveis. As ideias de disponibilidade e de responsabilidade, sem dúvida, são ideias claramente éticas. Estou disponível para receber quem quer que seja, a qualquer um, a todos, a cada um (Skliar, 2015, p. 22).

Com o foco das práticas em seus objetivos, percebe-se que as e os participantes tinham mais liberdade para “desenhar” um caminho próprio. As propostas e seus focos eram previamente explicados, porém seus objetivos eram discutidos no final, possibilitando que os e as participantes se sentissem mais seguras(os) com a realização da prática. Explicar o objetivo é fundamental para que o grupo perceba o fundamento da prática e o caminho que traçado para alcançá-lo.

Da mesma forma, as relações estabelecidas entre professor(a)-participante e entre as(os) participantes dentro das propostas, são parte fundamental para nossa prática ter caráter acessível. Descobrir em duplas, em trios ou em grupo, possibilidades diferentes de realizar os exercícios e que fazem sentido para cada pessoa, de acordo com seu corpo, repertório e contexto, evidencia a disponibilidade das(os) participantes, pois “[m]ais que “estar preparado”, no sentido de “antecipado” a alguma situação educativa particular, o que conta, o que vale a pena, é estar disponível, estar aberto, à existência dos outros” (Skliar, 2015, p. 22).

As propostas de Contato Improvisação (CI), que valorizam o movimento criado em tempo real, apesar de em um primeiro momento deixarem os(as) participantes um pouco confusos, posteriormente geravam uma percepção de autonomia/proposição nas(os) participantes, ao perceberem que os movimentos criados, muitas vezes sem pretensão, poderiam transformar-se em cenas. Isso não exclui a necessidade de auxílio e mediação durante as

propostas. Estar atenta(o) a cada um(a) e indicar focos, movimentações e níveis diferentes, por exemplo, auxilia na compreensão e atenção das(os) participantes em seu próprio corpo e no jogo. No CI,

[...] os dançarinos permanecem em toque físico, mutuamente solidário e inovador, ponderando sobre as leis físicas relativas às suas massas: gravidade, momentum, inércia e fricção. Eles não se esforçam para chegar a resultados mas, antes, para encontrar a realidade física em constante mudança com posicionamento e energia apropriados⁵ (Paxton, 1997, p. 37, trad. nossa).

Os exercícios propostos apresentavam a possibilidade de modificarem-se durante a prática, algo que sempre prezamos e que, aos poucos, o grupo foi entendendo e experimentando. Como exemplo da autonomia das(os) participantes ao realizarem as propostas, apontamos os jogos de criação de cena, os quais, mesmo havendo uma orientação prévia de sua estrutura, mantinham uma abertura para serem transformados. Nestas propostas, o grupo sentia-se convidado a entrar no jogo, mesmo que, às vezes, fosse delimitado o número de pessoas em cena. Nos alongamentos, depois de um tempo, cada participante já conseguia avaliar suas necessidades e percorrer um caminho mais individual. A partir do desenvolvimento da consciência corporal, as e os participantes tinham uma percepção maior sobre seu corpo, as tensões, pontos de contato e apoio, por exemplo.

Inicialmente, dividimos a oficina em 03 momentos: alongamento, relembrar as práticas e prática do dia. O alongamento inicial, essencial para a realização das práticas, já era um hábito consolidado a partir do ano anterior, assim, estava bem estabelecido para o grupo. O momento de recuperar as práticas anteriormente desenvolvidas auxiliava as e os participantes a relembrarem alguns exercícios trabalhados, um exercício para a memória corporal e uma

⁵ No original: “[...] the dancers remain in physical touch, mutually supportive and innovative, meditating upon the physical laws relating to their masses: gravity, momentum, inertia and friction. They do not strive to achieve results but rather, to meet the constantly changing physical reality with appropriate placement and energy”.

oportunidade de retomar propostas já vivenciadas pelo grupo. Já no terceiro momento, a prática do dia buscava trazer algum exercício novo, diferente, principalmente com foco na composição/criação de cenas. Esta organização se manteve até a metade do projeto, momento em que o grupo demonstrou interesse em desenvolver uma montagem teatral a ser posteriormente compartilhada com público externo. No próximo tópico, vamos apresentar aspectos desta criação específica, que resultou no trabalho *Um varal de muitos Nós*.

É fundamental destacar que o desejo de criação de um espetáculo e posterior compartilhamento com público externo à oficina partiu dos e das participantes que, engajados(as) nas práticas, tinham o desejo de ocupar a cena e mostrar a outras pessoas as suas criações. O público dessa ação extensionista poucas vezes têm a chance de observar corpos parecidos com os seus em cena. Infelizmente, mesmo com os avanços, ainda é difícil encontrarmos nos circuitos culturais artistas com deficiência. Em muitos casos, a presença de artistas com deficiência fica circunscrita a eventos que têm como foco a questão da acessibilidade e da deficiência. Ainda que estes eventos sejam fundamentais, é preciso que os grandes e pequenos circuitos culturais promovam ações efetivas para participação de espetáculos de artistas com deficiência, do contrário, temos o que a artista Estela Lapponi vai nomear “cercadinho da inclusão”. A expressão informa sobre a manutenção de artistas com deficiência “relegados aos espaços exclusivamente inclusivos, como se nosso trabalho falasse apenas sobre deficiência, acessibilidade, inclusão/exclusão” (Carmo, 2020).

A extensão universitária tem o importante papel de promover o diálogo direto entre universidade e sociedade, com uma preocupação com os problemas enfrentados pela sociedade em cada contexto específico, visando favorecer uma práxis dialógica. Nesse sentido, o projeto aqui abordado tem como um de seus objetivos o acesso a uma prática cênica democrática e transformadora, que promova uma revisão sobre as construções sociais da

deficiência pautadas pela falta e pela incapacidade, assim como uma reversão sobre o imaginário social acerca de quais corpos podem ou não estar em cena. Esse objetivo revela o interesse em uma produção de conhecimento e uma formação humanizada e crítica, na qual acadêmicos(as) envolvidos(as) no projeto possam ser chamados(as) a atuar, desde os primeiros semestres de sua formação universitária, em um combate à cena teatral capacitista que discrimina artistas com deficiência. Para Frutuoso e Silva (2024, p. 219), a extensão

pode ser vislumbrada a partir de uma ação política educacional que parte do contexto da Educação, mas com enfoques transversais, ou seja, busca resolver problemas de caráter aproximativo com outras políticas públicas. Além disso, é importante destacar que seu objetivo transcende a ideia de contribuir apenas ao setor de Educação, podendo somar esforços para a sociedade em sua íntegra.

Nesse sentido, no decorrer do projeto um novo foco se estabeleceu em relação à interação com a comunidade, justamente a partir do desejo, expresso pelos(as) participantes, de criar um espetáculo acessível visando compartilhamento com o público externo. Acolher o desejo do coletivo revelou um pressuposto básico da ação extensionista, que seja o respeito à comunidade em uma relação horizontal. Na prática extensionista, a comunidade não é mero objeto, mas se consolida como ente principal, protagonista dos fazeres e saberes construídos na colaboração com a universidade.

O processo de criação de *Um varal de muitos Nós*

Como mencionado anteriormente, as cenas do espetáculo foram criadas a partir dos exercícios realizados nas oficinas. Para melhor elucidar, apontamos aqui três exemplos de criações em sala que compõem o espetáculo *Um varal de muitos Nós*. Destacamos que apresentamos algumas imagens do processo de criação, por meio de fotografias com suas respectivas descrições de imagem,

um recurso de acessibilidade que não poderia ser ignorado em um escrito sobre a temática. A primeira cena, intitulada “Abertura”, nasceu de um exercício de composição com objetos e movimentos.

Figura 01 – Exercício de composição.



Fonte: Arquivo do grupo.

Descrição de imagem: A fotografia apresenta duas mulheres em uma sala com chão de parquês claros e paredes brancas. Da esquerda para a direita: Uma mulher de cabelos cacheados, grisalhos e curtos está de pé, olhando para a frente. Ela usa um óculos de armação preta, uma blusa preta de mangas longas, uma saia roxa que cobre parte suas canelas, uma calça escura e meias cinza. A mulher segura, com as duas mãos, uma peneira de palha em frente ao seu corpo. Do lado direito, outra mulher está sentada de perfil, com as pernas esticadas. Ela possui cabelos pretos, que caem até seu ombro. Veste um vestido com estampas de onça nas cores branco, preto, marrom e azul. Mangas curtas cinza cobrem parte de seus braços. Também, veste uma calça comprida preta com um padrão quadriculado de linhas brancas e, nos pés, meias cinza. Ela segura um boá azul em frente ao seu corpo e olha para a direção de sua companheira de cena. Ao fundo da sala há uma lousa azul com rodinhas, uma mesa de madeira com um amontoado de retalhos coloridos, uma classe escolar, um notebook, uma mochila e metade de uma cadeira preta. As paredes da

sala possuem placas quadradas de metal dispostas de forma assimétrica. Fim da descrição.

Neste exercício a indicação era que as e os participantes escolhessem um objeto e um figurino e, em cena, realizassem um movimento repetitivo. A atriz Iria (à esquerda da imagem), vestindo uma saia roxa e segurando uma peneira de palha, girava os dois joelhos juntos, construindo um movimento de peneirar. A atriz Teresinha (à direita da imagem), usava um vestido todo estampado e segurava um boá azul. Sentada de perfil, ela esfregava o objeto, como se estivesse lavando-o.

Entendendo a importância de estar atenta(o) ao jogo que acontece, os exercícios podem transformar-se de acordo com os objetivos definidos pela(o) mediadora/or. A partir das imagens criadas, foi solicitado às atrizes descreverem o que estavam fazendo, contando uma história que poderia ser ficcional ou não. Iria contou sobre o tempo em que morou em Sergipe e via as mulheres acordarem muito cedo para colher mandioca para fazer farinha. A atriz descreveu o processo desde a colheita, o momento de ralar e peneirar a mandioca, até o produto final. Teresinha relembrou sua infância, quando sua mãe e as vizinhas lavavam roupas nos açudes e as crianças acompanhavam-nas.

É interessante notar que as histórias das duas atrizes, sendo reais ou ficcionais, se materializaram sem dificuldades na relação com os movimentos e objetos na cena. A partir do movimento de cada uma, associado aos objetos, as narrativas foram apresentadas. Para a cena final, solicitamos que contassem as histórias com o maior número de detalhes possível. Foram gravados áudios das duas atrizes narrando os acontecimentos e, enquanto os áudios eram reproduzidos, as imagens da “lavadeira” e da “mulher peneirando” eram apresentadas em cena. Esta cena foi intitulada “Abertura”, pois é a cena inicial do espetáculo.

Figura 02 – Cena “Abertura”

Fonte: Arquivo do grupo

Descrição de imagem: A fotografia apresenta duas mulheres em uma sala com chão de parquês claros, paredes laterais e teto branco e parede do fundo cinza. Da esquerda para a direita: Uma mulher de cabelos cacheados, grisalhos e curtos, amarrados com um lenço azul, está de pé, olhando para baixo. Ela usa um óculos de armação preta, uma regata preta, uma saia florida que cobre parte suas canelas, e meias pretas. A mulher segura, com as duas mãos, uma peneira de palha em frente ao seu corpo. A imagem borrada da peneira demonstra movimento. Do lado direito, mais ao fundo, outra mulher está ajoelhada de perfil para a esquerda. Ela segura em com a mão esquerda uma peça de roupa, borrada na imagem, indicando movimento. Ela possui cabelos pretos, que caem até seu ombro. Veste um vestido com estampas de onça nas cores branco, preto, marrom e azul. Mangas curtas pretas cobrem parte de seus braços. Também, veste meia preta. Ao seu lado direito há uma bacia azul-claro com roupas dentro. As mulheres estão sobre um chão de tatames azul-claro e ao fundo, um varal com diferentes peças de roupas e tecidos estão pendurados. Da janela no canto superior direito, um raio de sol ilumina a mulher ajoelhada. Fim da descrição.

A cena “Barco” foi construída a partir de um exercício similar ao anteriormente apresentado. Entretanto, nesta proposta, trabalhamos com a

música como estímulo para a criação. A indicação do exercício era escolher um objeto e realizar um movimento repetitivo em cena. O primeiro ator, Christian, segurava uma régua e realizava um movimento de balanço, como se estivesse remando um barco. A segunda atriz a entrar em cena, Thaís, segurava um círculo de plástico laranja e o girava como um volante. Em seguida, Lucas entrava em cena abraçando uma pelúcia em seu colo, balançando como se balançasse um bebê.

Figura 03 – Exercício de composição “Barco”



Fonte: Arquivo do grupo

Descrição de imagem: A fotografia apresenta quatro pessoas lado a lado, frontalmente, em uma sala com parquês claros. Da esquerda para a direita: Uma mulher de pé, com um lenço azul-claro cobrindo seus cabelos e parte da frente de seu tronco. Suas mãos seguram as pontas do lenço em sua barriga. Ela usa óculos de armação preta, veste uma blusa branca de mangas compridas, calças compridas pretas e meias listradas de branco e vermelho até parte das canelas. Ao seu lado, um homem de cabelos curtos pretos, está de pé com a cabeça inclinada para seu lado direito. Seu braço direito está esticado para baixo, ao longo de seu corpo e seu braço esquerdo, dobrado em frente ao seu peito. Ele veste um blusão e calças na cor cinza escuro e meias brancas. Outro homem está sentado no chão com as pernas cruzadas, segurando uma pelúcia branca com seu braço esquerdo dobrado em frente ao tronco, enquanto seu braço direito está dobrado para a lateral. Ele possui

cabelos pretos, veste uma blusa azul-claro, um casaco cinza com preto, calças jeans azuis e meias pretas. Por fim, uma mulher está de pé, na lateral direita, segurando, com as duas mãos, um círculo laranja em frente ao seu tronco. Ela possui cabelos pretos, veste um casaco e calças cor de rosa e meias pretas. Ao lado da mulher, no chão, há uma garrafa transparente e parte de alguns materiais brancos e azuis. Ao fundo, paredes brancas com placas bege distribuídas de formato assimétrico, uma lousa azul-escuro, uma classe escolar, uma mesa de madeira com um amontoado de tecidos coloridos em cima. Fim da descrição.

A partir das imagens de quem estava na cena, o mediador reproduziu a música *Sounds of the sea* (Renaissance), visualizando uma cena que acontecia com tripulantes de um navio. Após isso, mais três pessoas entraram em cena: Fernanda, com um lenço azul rendado sobre sua cabeça; Iria, com um grande tecido azul, contornando as outras pessoas; e Braian, que balançava uma corda, junto de Iria.

Figura 04 – Montagem da cena “Barco”



Fonte: Arquivo do grupo

Descrição de imagem: A fotografia mostra seis pessoas dispostas de forma semi circular, em posições diferentes, em uma sala de parquês claros e paredes brancas. Da esquerda para a direita: Um homem sentado de perfil, com o tronco voltado para a esquerda, em uma cadeira preta. Ele segura a ponta de uma corda com as duas mãos em frente ao corpo, tem cabelos curtos pretos, veste um blusão cinza, calças azul-marinho e meia preta; Ao seu lado, mais ao

fundo, uma mulher de pé, com um lenço azul-claro cobrindo seus cabelos e parte da frente de seu tronco. Suas mãos seguram as pontas do lenço à frente de seu tronco. Ela usa óculos de armação preta, veste uma blusa branca de mangas compridas, calças pretas e meias listradas de branco e vermelho até parte das canelas; Ao seu lado, um homem de cabelos curtos pretos, está de pé com a cabeça inclinada para seu lado direito. Segura um objeto amarelo em sua mão direita, seu braço direito está esticado para baixo, ao longo de seu corpo e seu braço esquerdo, dobrado em frente ao seu peito. Ele veste um blusão e calças na cor cinza escuro. Ao lado, outro homem está sentado no chão com as pernas cruzadas, abraçando uma pelúcia branca. Ele possui cabelos pretos, veste uma blusa azul-claro, um casaco cinza com preto, calças jeans azuis e meias pretas. Uma mulher está de pé, de perfil, com o tronco voltado para a esquerda, na lateral direita da imagem. Ela possui cabelos pretos, veste um casaco e calças cor de rosa e meias pretas. Por fim, à frente, na lateral direita, de perfil, com o tronco voltado para a esquerda, outra mulher está de pé segurando a outra ponta da corda. Ela possui cabelos curtos, grisalhos e cacheados, usa um óculos de armação preta, blusa de mangas compridas marrom-escuro e uma calça marrom-claro. Um tecido azul claro disposto no chão perpassa entre as pessoas do centro. Fim da descrição.

Desta composição, muito da estrutura original se manteve, como os movimentos e posições de cada atriz/ator, porém os objetos foram substituídos por tecidos, devido a uma escolha estética da equipe.

Figura 05 – Cena “Barco”



Fonte: Arquivo do grupo

Descrição de imagem: A imagem apresenta nove pessoas em posições e níveis diferentes em cena em uma sala de parquês claros. No centro, há um palco

montado com tatames azuis, ao fundo há roupas coloridas penduradas em um varal que cruza a sala horizontalmente e algumas roupas coloridas na parede cinza. Nas laterais dos tatames estão dispostas seis cadeiras pretas, sendo três em cada lado. Da esquerda para a direita da imagem: Um homem sentado de perfil em uma cadeira, vestido com blusa e chapéu verdes. Ele segura um pandeiro e encobre parte de uma mulher, que está ao seu lado esquerdo. A mulher está agachada, possui cabelos pretos e usa roupa preta. À frente dos dois, um homem de cabelos e roupas pretos, agachado, frontalmente, abraça um tecido branco em seus braços. Ao seu lado, de pé, uma mulher de cabelos e roupas pretos, frontalmente, está coberta por um tecido verde-água rendado, que vai do topo de sua cabeça até os seus pés. No centro da imagem, há duas pessoas: um homem mais ao fundo, de costas, com cabelos e roupas pretos, possui um tecido laranja comprido transpassado pelo meio de suas pernas, tocando o chão. À frente, uma mulher de pé, de perfil, com cabelos e roupas pretos, segura um tecido laranja em suas mãos. Ao fundo, no lado direito da imagem, uma mulher carrega sobre sua cabeça um longo tecido azul transparente. Ela possui cabelos e roupas pretos, segura o tecido acima de sua cabeça com seu braço direito levantado. Com a mão direita em frente ao tronco carrega um lampião de vidro. Atrás do tecido é possível perceber uma perna de outra pessoa que está coberta. Sentado de perfil em uma cadeira na lateral direita da imagem, está um homem de cabelos e roupas pretos. Em frente ao palco, é possível identificar o topo da cabeça de outras três pessoas que formam a plateia. Fim da descrição.

Ambas as cenas apresentadas acima fazem parte do bloco “Água”, o qual abarcava as cenas com maior presença de elementos de cores azuis e brancas, músicas relacionadas com o mar e movimentos mais fluidos. Cada bloco possui um elemento da natureza como temática, a fim de conectar as cenas, uma vez que o espetáculo não possui uma narrativa linear com início, conflito e desfecho. Assim, o bloco final tem o fogo como temática. A cena que finaliza o espetáculo tem por nome “Desfile”

A proposta que originou a cena do desfile foi a de composição de esculturas com figurinos e objetos. Neste exercício, realizado em duplas, uma pessoa (escultora/or) organizava o corpo de sua/seu parceira(o) (escultura) em uma imagem estática. Além disso, a(o) escultora/or, deveria acrescentar uma ou mais peças de figurino ou um objeto em sua escultura. À medida que as esculturas eram finalizadas, as(os) escultoras(es) deveriam acrescentar um

movimento às suas obras. Escultoras(es) se afastavam e assumiam a função de plateia. Nesta função, o objetivo era reportar o que estavam visualizando⁶ e contar uma história sobre as imagens. Como elas poderiam fazer parte da mesma composição? O que as relacionava?

Novamente, o jogo foi se transformando. Algumas pessoas demonstraram interesse em mudar alguma coisa nas esculturas das(os) colegas, o que foi importante para trabalharmos a noção de signos e significados. Pudemos perceber como uma pequena mudança em cena pode transformar o significado das composições. Esses momentos estimulam a autonomia do grupo em tomar decisões estéticas, entendendo que suas criações também são coletivas. A partir do olhar da plateia, da conversa e do estímulo da mediação, cada participante se sente mais à vontade para propor mudanças na cena, sem a preocupação de estar prejudicando ou desmerecendo o trabalho alheio.

Figura 06 – Montagem da cena “Desfile”



Fonte: Arquivo do grupo.

⁶ As cenas eram descritas pelas(os) mediadoras(es) durante os ensaios. O espetáculo também conta com audiodescrição realizada pelo professor em tempo real.

Descrição de imagem: A fotografia apresenta seis pessoas em posições e níveis diferentes em uma sala de parquês claros. Da esquerda para a direita da imagem: Um homem sentado de perfil em uma cadeira preta. Ele possui cabelos pretos, camiseta de mangas curtas branca, calças pretas e meias pretas com cinza. Ao centro, uma mulher sentada no chão e atrás dela, sentado em uma cadeira, está um homem. A mulher possui cabelos pretos, usa óculos, veste blusa de mangas curtas preta, calças e meias cinzas. Ela está sentada, frontalmente, com suas pernas dobradas para sua esquerda. Seu braço direito está esticado, apoiando a mão no chão e seu braço esquerdo dobrado em frente ao seu tronco, segurando um objeto laranja com sua mão. O homem atrás dela, repousa a mão esquerda no ombro da mulher. Ele veste um lenço laranja amarrado nos cabelos, uma blusa de mangas compridas roxa e um xale preto sobre seus ombros. No lado direito da imagem, há três mulheres: a primeira, à frente, está de perfil, tem cabelos pretos, usa óculos, uma blusa de mangas curtas vermelha, uma saia amarela amarrada acima de sua cintura que cai até seus pés, calças pretas e meias brancas; a segunda mulher, atrás, está de pé, frontalmente, vestindo um tecido comprido verde-água rendado sobre seus ombros, que pende até seus pés. Ela possui cabelos pretos e veste meias pretas com branco. Por fim, agachada, de costas, uma mulher de cabelos e roupas pretos. A sala possui paredes brancas e objetos dispostos ao fundo, como uma mesa de madeira, tatames e uma lousa azul escura. Fim da descrição.

O exercício iniciou com três esculturas: Eliton (à esquerda na imagem), sentado, inicialmente com um lenço em sua cabeça; Braian (no centro da imagem), sentado, com um tecido salmão enrolado em seus cabelos; e Thaís (ao lado de Braian, na direita da imagem), de pé, enrolada em um longo tecido rendado na cor verde-água. Originalmente, a composição não pretendia representar um desfile, entretanto, a partir da entrada e saída de pessoas na cena, aos poucos, a ideia de um salão de beleza foi sendo evocada.

Do salão de beleza, que continha clientes e atendentes, uma agitação começou a tomar conta. Quem era atendente em um momento, na sequência tornava-se cliente, com urgência em ser atendida(o). Nesta confusão toda, a música *Sissy that walk!* (RuPaul) começava a tocar. Alguém anunciava um desfile que começaria em alguns minutos e narrava os bastidores do evento, descrevendo os acontecimentos em cena.

Figura 7 – Cena “Desfile”

Fonte: Arquivo do grupo

Descrição de imagem: A imagem mostra um grupo de pessoas apresentando-se em um ambiente interno. No centro da imagem, há nove pessoas em um palco improvisado (tatames azuis no chão). Algumas delas estão aplaudindo ou fazendo gestos com as mãos. Uma mulher no centro usa uma peruca rosa vibrante e uma saia colorida, enquanto os outros usam roupas mais escuras ou tradicionais. Ao fundo, há roupas penduradas em um varal e na parede. O ambiente possui paredes claras. Fim da descrição.

O desfile foi escolhido para o encerramento do espetáculo, pois, em nossa concepção, a cena representa todo o nosso processo, sendo uma celebração do que foi construído, trabalhado e vivido pelo grupo. Durante o desfile, o audiodescritor entra em cena como um narrador do evento, descrevendo as roupas das atrizes e dos atores e apresentando seus nomes, enquanto elas e eles desfilam na passarela. A ideia deste final, também, é afastar a leitura capacitista de piedade ou comoção, muitas vezes tida pelo(a) espectador(a) sobre a pessoa com deficiência em cena.

O processo de criação do espetáculo foi marcado pela continuidade das práticas de jogo e composição, ou seja, buscou-se promover que não houvesse uma quebra entre as práticas e os momentos de criação de cenas. Cada proposta favorecia o levantamento de material criativo, que, com a

articulação dos(as) professores(as), era organizada nas cenas que iam se estabelecendo semana a semana. Com isso, os encontros mantiveram uma característica de brincadeira e festividade, em uma redescoberta de movimentos, objetos, músicas e narrativas que se manteve presente nas cenas do espetáculo. Como menciona Petra Kuppers, performer, pesquisadora, professora e ativista com deficiência, ao tratar de suas práticas com comunidades:

Na minha leitura do que está acontecendo, nós, as pessoas na sala, brincamos como crianças. Somos capazes de animar tudo ao nosso redor — e também brincamos como adultos, capazes de conectar nossa imaginação com camadas de conhecimento que temos dos objetos que usamos como extensões somáticas.

[...]

Esse tipo de teatro de objetos entrelaçados mantém uma relação complexa com a autenticidade do corpo humano em cena, com a energia da presença que um ator traz para um ambiente performático. Este é frequentemente um tópico de discussão quando criadores de teatro com deficiência começam a explorar como trazer suas deficiências para a conversa (visual): como sua deficiência pode moldar a estética⁷ (Kuppers, 2022, p. 156, trad. nossa).

Assim, o acontecimento cênico passa a operar como lugar de encontro e de relações, com uma demanda para que o coletivo organize e reorganize as percepções em uma atualização constante. A estética da cena def, uma cena em que as pessoas com deficiência são as protagonistas dos processos, passa pela celebração dos corpos e das interações. Cada participante se move no processo a partir da percepção e da compreensão do tempo-espço que habita.

⁷ No original: "In my reading of what is going on, we, the people in the room, play like children. We are able to animate everything around us — and we also play like adults, able to connect our imagination with strata of knowledges we have of the objects we use as somatic extensions. [...] This kind of entangled object theater stands in complex relation to the authenticity of the performing human body, the energetics of presence that an actor brings to a performance environment. This is often a topic of discussion when disabled theater makers begin to explore how to bring their impairments into the (visual) conversation: how their disability can shape aesthetics."

O compartilhamento de *Um varal de muitos Nós*: repertórios culturais sobre a deficiência

As manifestações cênicas, especialmente o teatro, expressam sistemas culturais, com suas construções sociais, regras e normas de acordo com seu tempo e contexto (Fischer-Lichte, 1997). Nesse sentido, é importante refletir sobre as narrativas postas em cena e como as mesmas poderão ser lidas pelos(as) espectadores(as). Em uma sociedade extremamente preconceituosa, é preciso ter presente que a leitura de uma pessoa sem deficiência sobre uma pessoa com deficiência em cena sempre vai ser atravessada pelo capacitismo.

No dia 13 de novembro de 2024, estreamos o compartilhamento do processo *Um varal de muitos Nós*⁸ no I Congresso Internacional de Educação Especial na Universidade Federal de Santa Maria. A convite da organização do evento, participamos no espaço de momento cultural, antes de iniciarem as mesas temáticas. Como viemos apresentando neste artigo, o processo compartilhado é uma construção cênica coletiva, resultado do trabalho das e dos participantes em sala de aula.

Um varal pode contar histórias? As roupas estendidas nele serão de alguém que saiu do mar? Ou de alguém que suou porque corria para encontrar outra pessoa? Estariam as roupas aguardando alguém vesti-las para dançarem livremente? No espetáculo *Um Varal de Muitos Nós*, roupas e pessoas brincam entre si para criar e contar histórias que transitam por elementos como a água, o fogo e a terra⁹.

O espetáculo traz alguns dos exercícios trabalhados durante o ano de 2024 com o grupo. Entre narrativas, brincadeiras e dança, o elenco traz a força dos elementos da natureza ao palco: a fluidez e flexibilidade da água, a

⁸ Elenco: Braian Engeroff de Melo, Christian Levi Jadoski de Oliveira, Eliton Silva da Rosa, Fernanda Lemos, Lucas Silveira Righi, Maria Iria Engeroff, Thais da Silva Flores e Terezinha de Fátima Almeida da Silva. Direção/Coordenação/Mediação: Douglas Leopold, Patrícia Maciel e Vanessa Peixoto. Orientação: Marcia Berselli.

⁹ Sinopse do espetáculo. Disponível em: [I Congresso Internacional de Educação Especial/](http://www.congressoeducacaoespecial.org.br/). Acesso em 08 jun., 2025.

solidez e fertilidade da terra, a imprevisibilidade e curiosidade do vento e a presença inigualável do fogo. A partir dos exercícios teatrais realizados em sala, focados na resposta singular de cada pessoa, as propostas cênicas foram sendo criadas de forma coletiva pelo grupo e organizadas em uma composição que mescla histórias e brincadeiras, buscando provocar o imaginário do e da espectadora sobre o teatro, a deficiência e sobre o fazer teatral com/para pessoas com deficiência. A deficiência e a acessibilidade não são pautas levantadas no conteúdo do espetáculo, ainda que elas apareçam nos sujeitos em cena, em relação à recepção da plateia e em relação ao espaço físico no qual apresentam-se.

A leitura do outro é atravessada pela sua constituição, seu repertório e as referências a que teve acesso. O outro lê o mundo com as ferramentas de que dispõe. Nesse sentido, um dos desafios, que julgamos ainda não termos conseguido compreender em sua totalidade, é a exposição ao outro no compartilhamento do acontecimento cênico. A pergunta que fica é: como apresentar novas/outras ferramentas a quem se relaciona com a cena, de modo a romper com a perspectiva capacitista? E, mais ainda, como essas ferramentas podem ser desenvolvidas no desenrolar do compartilhamento, nessa proximidade instável proposta pelo teatro, que se inicia e se finda em umas poucas horas? Seria possível promover uma ampliação de repertórios e referências, fomentando a aquisição de novas ferramentas de leitura da deficiência, durante o desenrolar de uma obra teatral? A artista com deficiência Ariadne Antico revela suas percepções sobre a relação com o público:

Sempre tenho a impressão de que tem uma chavinha no público que muda durante o espetáculo. Em ambos os solos eu já estou em cena quando o público entra, então eu vejo o público entrando de um jeito e saindo de outro. E no final quem chega até mim para falar é sempre com discursos do tipo: “nossa eu pensei no fulano que trabalha na minha empresa”, “nossa eu me senti um bosta porque eu faço isso com as pessoas”, “eu me coloquei no lugar desse patrão”, etc. E tem aquela galera de sempre que chega com

a ideia da superação, de eu ser um exemplo de superação, uma guerreira.

[...]

Ah, também aconteceu várias vezes de eu apresentar Muros e Grades são Invenções Humanas no Sul. Em Porto Alegre, eu fazia piadas em cena e as pessoas não riam e eu pensava “caramba, não está funcionando”, mudava a tática e a construção da piada e não funcionava, ninguém ria, eu ali tentando mudar a cena e nada funcionava, e eu pensava “caramba, deve ser porque no Sul a galera é mais fria [risos]”. E aí, com o passar do tempo, conheci pessoas que tinham me assistido e criei um vínculo com elas, então, conversando muitas com elas, falaram-me assim: “Ariadne, eu tinha vontade de rir, mas eu achava errado rir, eu fiquei num conflito interno durante o espetáculo”. Isso me traz também uma questão que é: o quanto a sociedade e essa estrutura social, coloca-me no lugar de vítima? E o quanto isso está no imaginário coletivo (Antico, 2024, p. 45-6).

Além do retorno do público, enfrentamos mais uma dificuldade no dia da apresentação: o espaço físico. Tendo em vista que desenvolvemos os exercícios e realizamos os ensaios em uma sala de aula prática do Centro de Artes e Letras (CAL - UFSM), nos organizamos de acordo com aquele espaço. Entendendo que o espetáculo tem a possibilidade de flexibilizar sua organização de acordo com o espaço de apresentação, ainda precisamos assumir alguns limites. O elenco é grande e possui atores e atrizes com deficiência visual e mobilidade reduzida. Dessa forma, o espaço físico não pode ser muito restrito, pequeno ou conter obstáculos.

Na estreia do espetáculo, no evento já mencionado, nosso espaço de apresentação ficou reduzido ao canto do palco. Poderia ser uma metáfora, mas foi literal. Em um evento da área da Educação Especial, nosso espetáculo, que contava predominantemente com pessoas com deficiência no elenco, ficou num cantinho, enquanto uma mesa comprida, com uma toalha branca, um grande arranjo de flores, cadeiras vazias e um banner em frente à mesa anunciando o nome do evento, ocupavam maior parte do palco. Ainda, o palco era estreito e possuía um desnível, causado por uma rampa, onde tivemos de organizar o espaço da apresentação.

Este acontecimento revela aspectos sobre como o capacitismo opera, mas também, sobre a tradição que o teatro ocupa em nossa sociedade. Ainda, podemos refletir sobre qual o espaço destinado a criações culturais que envolvem a comunidade, e que muitas vezes têm sua validade colocada em questionamento, em um indicativo de que teria menos valor artístico. Em entrevista a Werneck (2008, p. 165-6), o sociólogo Howard Becker destaca que “Aquilo que é classificado, rotulado, como arte e aquilo que é ignorado por não ser considerado arte constituem em grande parte, uma questão de rotulação”. O teatro acadêmico e extensionista, muitas vezes têm seu espaço restrito a “momentos culturais”, como se fosse algo somente para entreter, para “matar tempo”. Sim, o teatro pode ser entretenimento, mas quando assume esta função/objetivo. O espetáculo em questão foi produzido com muita dedicação e trabalho, com olhar estético e ético. Parece que ao propor o compartilhamento de um trabalho artístico com pessoas com deficiência da comunidade, a arte acaba “sendo esquecida como forma de produção de conhecimento” (Lapponi, 2023, p. 106).

Considera-se pertinente destacar aqui um ocorrido no início do projeto, no ano de 2023, quando o grupo ainda realizava as práticas em outro prédio da universidade. Na época, as atividades eram realizadas em uma sala de dança no prédio CDA (Complexo Didático e Artístico - CEFD/UFSM), espaço amplo, acessível e com um caminho que possibilitava a entrada de veículos, facilitando o deslocamento das pessoas que possuíam dificuldades de locomoção. Entretanto, no meio do processo, a construção de uma academia ao lado do prédio invadiu o caminho, impedindo a passagem dos carros e consequentemente dos(as) participantes com mobilidade reduzida e uso de cadeira de rodas, culminando na troca do local das atividades do grupo por conta da ausência de acessibilidade. É importante refletir sobre o quanto o espaço físico, talvez o mais óbvio quando pensamos em acessibilidade, ainda não está preparado para receber as pessoas com deficiência. Da sala de

ensaio ao palco do evento ainda precisamos dar conta da falta de acessibilidade básica.

Considerações finais

Ao longo do projeto de extensão aqui apresentado, em um grupo composto por pessoas com e sem deficiência, muitas certezas foram balançadas. Assim como as e os participantes ressignificam os tecidos em cena, as práticas teatrais realizadas nas aulas e a própria percepção do grupo sobre o teatro também foram ressignificadas. Entender a relação com o outro como elemento crucial para o desenvolvimento de práticas de teatro acessíveis nos proporcionou observar por outra perspectiva nossas próprias noções de teatro.

Cabe também destacar a função dupla das mães/participantes que, aos poucos, foram se percebendo no espaço de sala de aula/ensaio enquanto atrizes, propositoras, podendo mobilizar seus focos dos seus filhos para seus próprios corpos. Este trabalho consigo mesmas é fruto de um longo processo sustentado pela relação de confiança entre as e os participantes, as professoras e o professor. Novamente, pressupostos éticos como a confiança e a disponibilidade mostram-se essenciais para nosso grupo permanecer unido há três anos.

Revelou-se, durante o desenvolvimento do projeto, a importância fundamental da extensão universitária, que, com seus diversos eixos, promove a democratização do acesso a diversos fazeres, e, em nosso caso específico, à arte e à cultura.

O compartilhamento do espetáculo *Um varal de muitos Nós*, apesar dos desafios apresentados, teve papel fundamental para observar e refletir sobre o imaginário a respeito do teatro feito por/com pessoas com deficiência. Mais que importante, consideramos vital a presença de pessoas com deficiência em espaços culturais, sendo artistas, atrizes/atores, encenadoras, técnicas e espectadoras. Estar presente nestes espaços é um ato de resistência, balança a

norma. Se não pudermos mudar o mundo neste momento, tudo bem, que o sigamos balançando.

REFERÊNCIAS

ANTICO, Ariadne. Birta Procura-se e os processos de criação na palhaçaria: aspectos da trajetória artística de Ariadne Antico. In: **Artes cênicas e acessibilidade cultural: Contextos de desaprendizagem** [recurso eletrônico] / Organizado por Jefferson Fernandes Alves, Carlos Alberto Ferreira da Silva e Márcia Berselli. – Natal: SEDIS-UFRN, 2024, p. 43-49. Disponível em <https://repositorio.ufrn.br/items/a28b4768-1182-4968-8f56-1fe81c669e48>. Acesso em 08 jun., 2025.

BALANCEIRO. Intérprete: Juliana Linhares. Compositor: Juliana Linhares; Khrystal; Moisés Marques; Sami Tarik. In: **NORDESTE** Ficção. Intérprete: Juliana Linhares. [S.l.]: [s.n.], 2021. (3 min 35 s).

BECKER, Howard S. **Art Worlds**. London: University of California Press: 1982.

BERSELLI, Marcia; BAIERLE DOS SANTOS, Diordinis; RAZEIRA COSTA, Andrielle; RODRIGUES DE SOUZA, Vinícius. Axé, Mona Rikumbi! As intersecções entre teatro, acessibilidade e negritude. **Cena**, [S. l.], v. 43, n. 1, 2024. DOI: 10.22456/2236-3254.139567. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/139567>. Acesso em: 22 jan. 2025.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. 15ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book: A practical guide to viewpoints and composition**. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BONFATTI, Adriana Ferreira; TAVARES, Joana Ribeiro da S. et. al. Oficina de Teatro Circulando: experiências e trajetória de um ateliê de teatro para jovens com transtornos mentais na escola de teatro da UNIRIO. **Raízes e Rumos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. especial, p. 185-195, dez. 2017.

CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do. Fissuras pós-abissais em espaços demarcados pela bipedia compulsória na dança. **Ephemera: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto**, v. 3, n. 5, p. 40-61, 21 jul. 2020. Disponível em <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4386>. Acesso em 08 jun., 2025.

FISCHER-LICHTE, Érika. **The show and the gaze of theatre: an European perspective.** Iowa: University of Iowa Press, 1997.

FRUTUOSO, Antonio Marcos Ribeiro; SILVA, Jonathas Luiz Carvalho. Uma abordagem sobre os fundamentos da extensão universitária: Histórico-conceitual, política pública, inclusão e interdisciplinaridade. **Revista Brasileira de Extensão Universitária**, Brasil, v. 15, n. 2, p. 211–227, 2024. DOI: 10.29327/2303474.15.2-9. Disponível em: <https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/RBEU/article/view/13547>. Acesso em: 8 jun. 2025.

GUERRA, Itxi. **Luta contra o capacitismo: anarquismo e capacitismo.** Terra sem Amos: Brasil, 2021.

KUPPERS, Petra. **Eco soma: pain and joy in speculative performance encounters.** Minneapolis, University of Minnesota Press: 2022.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência.** Tradução de Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

MACHADO, Carlos Henrique. Para além da deficiência como uma identidade: a afirmação da diferença a partir dos modos singulares do ser. *Kalagatos, Revista de Filosofia*. V.21, N.3.

PAXTON, Steve. A definition. [1978/79] In: **Contact Improvisation Source Book: collected writings and graphics from Contact Quarterly dance journal 1975-1992.** Massachusetts: Contact Editions, 1997, p. 37-38.

SISSY THAT WALK. Intérprete: RuPaul. Compositor: RuPaul Charles; Lucian Piane. In: BORN NAKED. Intérprete: RuPaul. [S.l.]: World of Wonder Records, 2014. (3 min 43 s).

SKLIAR, Carlos. *Pedagogia (improvável) da diferença – e se o outro não estivesse aí?* Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SKLIAR, Carlos. Incluir as diferenças? Sobre um problema mal formulado e uma realidade insuportável. **Revista Interinstitucional Artes de Educar.** Rio de Janeiro, V. 1 N. 1 – pag 13-28 (fev - mai 2015): “Artes de educar”. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/riae/article/view/11724>.

SOUNDS OF THE SEA. Intérprete: Renaissance. Compositor: Betty Thatcher; Michael Dunford. In: PROLOGUE. Intérprete: Renaissance. [S.l.]: Capitol Records, 1972. (7 min 07 s).

WERNECK, Alexandre. Segredos e truques do pesquisador outsider - Entrevista com Howard S. Becker. In: **Dilemas** - Revista de Estudos de Conflito e Controle Social. Rio de Janeiro, v. 01, jul-set. 2008, p. 157-171. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/dilemas/article/view/7141>. Acesso em 15 jan., 2025.

* **Marcia Berselli** Professora Adjunta no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS). Líder do Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq/UFSM) e do Laboratório de Criação (LACRI/CNPq). Coordenadora do Programa de Extensão Práticas cênicas para todos os corpos.

****Douglas Vicente Leopold** Licenciado em Teatro e mestrando em Educação pela Universidade Federal de Santa Maria. Atualmente é professor de Arte contratado pelo Estado do Rio Grande do Sul. Desde 2019 participa e atua em projetos de extensão do Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq/UFSM).