

SCHWARTZ, Letícia. **Para Além do Theatron: a recepção da performance pelo espectador com deficiência visual**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas UFRGS. Mestranda; sob orientação de Clóvis Dias Massa; bolsista da CAPES.

RESUMO: O artigo propõe uma reflexão acerca das vias de acesso ao espetáculo teatral por parte de espectadores com deficiência visual. Tomando por referência os pontos de orientação elencados por Fischer-Lichte como processos cênicos geradores de materialidade – a corporalidade, a espacialidade e a sonoridade -, busca-se dissolver a perspectiva visuocêntrica da recepção em favor de um leque de percepções que prescindem da visão para ativar associações, memórias e imaginação. O trabalho situa a audiodescrição como um recurso de acessibilidade comunicacional fundamental para a efetiva participação das pessoas com deficiência visual em eventos teatrais e avalia em que medida ela se faz necessária sem se tornar redundante ou supérflua.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Espectador com deficiência visual. Audiodescrição.

ABSTRACT: The paper proposes a reflection about the access routes to the performance by visually impaired spectators. Taking as reference the points of orientation listed by Fischer-Lichte as scenic processes that generate materiality - corporeality, spatiality and sonority -, it aims to dissolve the visuocentric perspective of reception in favor of a range of perceptions that does not rely on vision in order to activate associations, memories and imagination. The analysis places audiodescription as a fundamental accessibility resource for the effective participation of visually impaired people in theatrical events and evaluates the extent to which it is necessary without becoming redundant or superfluous.

KEYWORDS: Theater, Visually impaired spectator, Audio description.

A tradução literal do termo grego Theatron como “lugar de onde se vê” reduz a dimensão real do conceito. Ao mesmo tempo em que revela e valoriza a presença imprescindível de um espectador, limita sua experiência ao ato de visualizar. Mas o teatro vai muito além disso. Fischer-Lichte (2004 *apud* FISCHER-LICHTE, 2008, p. 120) afirma que “O teatro nunca é apenas visual (*theatron*), mas também é sempre auditivo (*auditorium*)”¹ (tradução nossa). Porém, nem mesmo esta definição é suficiente. O cinema também alia som e imagem, e ainda assim proporciona uma experiência radicalmente distinta daquela vivida pelo espectador de teatro. Teatro é imagem e som e mais. É o que a própria Fischer-Lichte (2008) defende ao refletir sobre os elementos que identificam a criação da materialidade através da cena, uma materialidade

¹ Theatre is constituted not just through sight (*theatron*) but always also through sound (*auditorium*).

incongruente enquanto incorpórea, fugaz, efêmera, que se dissolve no instante mesmo em que é concebida. É precisamente esse o fator que distingue o teatro de todas as outras manifestações artísticas: uma materialidade específica, caracterizada essencialmente pela ausência de um artefato que a reduza ou a resuma; uma materialidade intangível e incorpórea, atrelada exclusivamente ao momento presente; uma materialidade que põe em movimento um ciclo de retroalimentação autopoietica em que estética e recepção se tornam elementos indissociáveis de um processo único, aberto e imprevisível.

A concepção equivocada e já ultrapassada de teatro como espetáculo para ser visto praticamente anula as possibilidades de fruição do espectador com deficiência visual. Em compensação, a perspectiva de imersão em um acontecimento que exerce sobre todos os envolvidos um impacto emocional, afetivo e psicológico através de estímulos visuais e não visuais que atuam diretamente sobre o organismo humano abre espaço para uma investigação acerca de seus reflexos nos espectadores cegos ou com baixa visão.

São abordados a seguir os elementos que conferem materialidade à cena – a saber, corporalidade, espacialidade e sonoridade - com ênfase em seus efeitos sobre o espectador com deficiência visual, evidenciando a legitimidade de sua participação como público de teatro. A relação ativa entre espectador com deficiência visual e o espetáculo é concebida aqui a partir do Espectador Emancipado, de Rancière, segundo o qual

o espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele conecta o que ele observa com muitas outras coisas que ele observou em outros palcos, em outros tipos de espaços. Ele faz o seu poema com o poema que é feito diante dele. Ele participa do espetáculo se for capaz de contar a sua própria história a respeito da história que está diante dele. Ou se for capaz de desfazer o espetáculo - por exemplo, negar a energia corporal que deve transmitir o aqui e agora e transformá-la em mera imagem, ao conectá-la com algo que leu num livro ou sonhou, viveu ou imaginou. Estes são observadores e intérpretes distantes daquilo que se apresenta diante deles. Eles prestam atenção ao espetáculo na medida da sua distância. (RANCIÈRE, 2010, p.115)

A PRODUÇÃO CÊNICA DE MATERIALIDADE

No livro *The Performative Power of Performance* (2008), Erika Fischer-Lichte dedica um capítulo aos processos responsáveis pela geração de materialidade na cena:

- A corporalidade, que abriga os fenômenos de corporificação e presença;
- A espacialidade, definida por espaços cênicos e atmosferas;
- A sonoridade, composta por espaços sonoros e pelo uso da voz.

A autora estabelece os princípios acima como pontos de orientação para uma análise que tem por foco o teatro contemporâneo. No presente artigo, a perspectiva histórica e a ousadia que marcaram o panorama da produção europeia a partir dos anos 60 dão lugar ao estudo direcionado sobre a recepção do espectador com deficiência visual. A definição de processos que incidem nos diversos sentidos para produzir efeito sobre a percepção do espectador parece adequar-se perfeitamente ao objetivo a que se propõe este estudo.

A seguir, serão abordados os processos geradores de materialidade e de que maneira eles aparecem em um espetáculo, sempre com foco sobre a perspectiva do acesso pela pessoa com deficiência visual. Ainda que a sistematização seja um recurso necessário à reflexão, é importante atentar para o fato de que os processos geradores de materialidade dialogam entre si, se sobrepõem uns aos outros, se entrelaçam.

CORPORALIDADE

A corporalidade é evidenciada pela tensão constante entre o corpo fenomenal e o corpo performativo. O corpo do ator é, a um só tempo, uma identidade particular que o caracteriza enquanto ser humano e uma ferramenta de trabalho.

Tanto a geração quanto a percepção da corporalidade dependem de dois fenômenos: os processos de corporificação e os processos de presença.

A corporificação – identificada em diferentes épocas com a personificação ou a encarnação – pressupõe um processo constante de incorporação e desincorporação, uma transição entre duas dimensões: a

realidade e a performance. A tensão entre o corpo fenomenal e o corpo performativo garante que um mesmo personagem interpretado por atores distintos seja completamente diferente. O que define um personagem não é o texto dramático ou uma construção intelectual, e sim a maneira como ele “ganha corpo”, o que se manifesta na tonalidade da voz, no desenho do gesto e na aura particular de cada ator. “O personagem só existe na performance física do ator e é revelado pelos atos performativos e por sua corporalidade particular.”² (FISCHER-LICHTE, 2008, tradução nossa)

Os exemplos analisados por Fischer-Lichte dão a entender que a corporificação se traduz em informações visuais e em informações intangíveis, tais como ritmo, intensidade, força e energia. Como se dá, então, a percepção da corporificação por parte do espectador com deficiência visual? Cabe à audiodescrição transmitir o que se vê, como a movimentação, a gestualidade e a interação entre o corpo e o espaço cênico. No entanto, a expressão e a percepção de um corpo não se restringem a informações visuais. A voz falada ou cantada, os ruídos vocais e corporais, os odores, a sensação de distância ou proximidade e o toque são responsáveis pela criação de imagens mentais e, mais do que isso, por uma construção sensorial potente.

Os processos de presença envolvem dois fatores distintos, porém não excludentes: de um lado, a presença física do ator e do espectador, um estar no momento presente; de outro, a ideia de aura, a energia que emana do ator. De acordo com a autora, o teatro

não conta uma história que acontece em outro tempo ou lugar, mas exhibe aos espectadores eventos que ocorrem e são percebidos pela plateia *hic et nunc*. Numa performance, tudo o que os espectadores veem e ouvem está presente. A performance é a experiência da completude, da apresentação e da passagem do momento presente.³ (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 94, tradução nossa)

Essa condição possibilita o exercício de um efeito sensorial sobre a plateia, através do qual o arrebatamento dos atores contagia os espectadores.

² The character exists in the actors physical performance alone and is brought forth by his performative acts and his particular corporeality.

³ [...] does not tell a story taking place at another time and place but portrays events that occur and are perceived by the audience *hic et nunc*. What the spectators see and hear in performance is Always presente. Performance is experienced as the completion, presentation, and passage of the present.

Em outras palavras, há uma transferência de impulsos do corpo do ator para o corpo do espectador, o que só é possível graças à copresença física de ambos.

Já a aura do ator refere-se à sua habilidade de comandar tanto o espaço quanto a atenção da plateia. Ainda que se manifeste através do corpo, a aura não pode ser vista, mas “inalada” ou fisicamente absorvida pelo espectador. A aura é, então, um fluxo de energia que envolve ator e espectador – e, como tal, independe do sentido da visão. Trata-se de uma vibração, de um campo eletromagnético, de uma pulsação, percebida de modo mais ou menos sutil, porém sempre sensorial. Assim, o espectador cego ou com baixa visão e o espectador vidente encontram-se em pé de igualdade, imersos os dois nessa interação energética.

ESPACIALIDADE

Em primeiro lugar, é preciso estabelecer a distinção entre espacialidade e espaço arquitetônico. A espacialidade, assim como a corporalidade e a sonoridade, não existe para além da performance, enquanto o espaço arquitetônico é preexistente e subsistente à performance.

Já o espaço criado pela e para a performance - espaço performativo ou espaço cênico – oferece possibilidades de relacionamento, de movimento e de percepção. A espacialidade, evidenciada pelo espaço cênico, é sempre dinâmica, porque orienta as relações, mas não as determina. A energia circulante no espaço afeta tanto os atores quanto os espectadores.

A distância entre atores e espectadores permite compreender melhor o efeito do espaço cênico sobre o próprio evento teatral. A proximidade abre espaço para uma interação sensorial mais intensa. A esse respeito, Fischer-Lichte (2008) apresenta como exemplo um espetáculo de Grotowski no qual a proximidade era tanta que a plateia podia perceber a respiração dos atores e o cheiro do suor. Esses estímulos teriam impacto similar sobre pessoas cegas ou com baixa visão; talvez mesmo um impacto maior, potencializado pela maior concentração da atenção desse público nos sentidos do olfato e da audição.

A espacialidade não se restringe à estruturação ou à organização do espaço, mas também está ligada à atmosfera que o espaço emana. A atmosfera é o primeiro elemento a afetar o espectador e influencia sua percepção ao longo de toda a performance. Ele mergulha na atmosfera e é absorvido por ela.

A atmosfera não é produzida isoladamente por nenhum dos elementos de que é composta, e sim pela relação entre eles. Mas quais são esses elementos e qual seu efeito sobre o espectador com deficiência visual?

O odor é um bom exemplo. Na performance, os odores podem ser inevitáveis (até mesmo indesejados) ou intencionais. O teatro que fede a mofo, o cheiro característico da máquina de fumaça, difusores de fragrâncias ou o pão que assa em cena criam para o espectador uma experiência sinestésica. É inútil tentar opor alguma resistência: o cheiro se espalha pelo ambiente, penetra no corpo através da respiração e ativa processos orgânicos de maneira incontrolável. Evidentemente, o espectador cego ou com baixa visão será afetado pelos odores da mesma maneira que os espectadores videntes.

A luz é um dos principais elementos que compõem a atmosfera. De acordo com Fischer-Lichte (2008),

a luz não é absorvida apenas pelo olho humano, mas também pela pele. O organismo humano é particularmente sensível à luz. Espectadores expostos a contínuas mudanças da luz apresentarão alterações constantes e abruptas de humor, sem conseguirem percebê-las conscientemente, muito menos controlá-las.⁴ (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 119, tradução nossa)

Neste sentido, é importante lembrar que a deficiência visual compreende pessoas cegas e pessoas com baixa visão e que cada um desses grupos é extremamente heterogêneo. A cegueira não pressupõe a escuridão: em muitos casos a sensibilidade à luz persiste, em maior ou menor grau. Isso significa, inclusive, a eventual percepção de cores, embora haja dificuldade em diferenciar tons. Mesmo pessoas que não apresentam qualquer resíduo visual são sensíveis às alterações de temperatura provocadas pela luz. Já a baixa visão restringe o foco ou o campo visual, e pode ou não acarretar dificuldades

⁴ Light is not only absorbed by the human eye, but also by the skin. The human organism reacts particularly sensitively to light. Spectators exposed to continuous changes of light will find their disposition changing frequently and abruptly without being able to consciously register, even less control these swings.

na percepção de luz e cor. Se por um lado pessoas cegas ou com baixa visão podem identificar luz e cor, por outro lado podem experimentar desconforto em função de variações na sensibilidade à luminosidade. Em resumo, a iluminação tem efeito marcante sobre esse público, ainda que nem sempre coincida com o efeito produzido sobre os demais espectadores. De que maneira essa percepção diferenciada da luz ressoa nos demais espectadores e mesmo no elenco, afetando diretamente o ciclo de retroalimentação autopoietico, é estudo que mereceria maior aprofundamento.

Para a autora, as experiências físicas promovidas pela ação da atmosfera sobre o espectador não excluem a geração de significados. Os elementos que estabelecem a atmosfera

podem evocar contextos e situações, ou disparar memórias carregadas de fortes conotações emocionais para os sujeitos. É difícil imaginar que esta dimensão de significado não tenha consequências sobre os efeitos da atmosfera. Pelo contrário, eu assumiria que esses significados efetivamente contribuem para a força da atmosfera.⁵ (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 120, tradução nossa)

Vozes, ruídos e música também atuam sobre a atmosfera. O som, assim como o cheiro, envolve o sujeito e penetra em seu corpo. A única defesa do espectador é tapar os ouvidos, o que pode reduzir o impacto, mas não anula o efeito. O som faz vibrar as extremidades, ressoa no peito, lateja, arrepia, tonteia, acalenta, perturba, agita – e isso vale para qualquer espectador. A sonoridade vai além da construção de atmosferas. Ela é, por si só, um dos processos cênicos geradores de materialidade.

SONORIDADE

O termo “sonoridade”, na concepção de Fischer-Lichte, abriga toda a gama de qualidades sonoras de uma performance, ou seja, todos os sons audíveis, tais como música, fala, ruídos humanos ou sons acidentais. Ainda que inclua a palavra e o discurso, não se restringe à linguagem verbal. “Os espaços sonoros do teatro são feitos de música e vozes – incluindo a fala, o canto, o riso,

⁵ [...] might recall contexts and situations or trigger memories that carry Strong emotional connotations for the perceiving subject. It is hard to imagine that this dimension of meaning is of consequence at all to the workings of atmosphere. I would assume instead that such meanings indeed contribute to the power of atmosphere.

o soluço, o pranto – e uma grande variedade de outros sons...”⁶ (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 122, tradução nossa)

A sonoridade talvez seja a mais clara representação da efemeridade: o som preenche o espaço, provoca um efeito imediato sobre aqueles que o ouvem e desaparece em seguida.

A reverberação define a percepção do espaço. Em termos técnicos, as dimensões de um local podem ser percebidas pelo tempo que o som leva para se refletir nas paredes, no teto e no chão. Formas e texturas refletem o som de maneiras distintas: uma parede reta e lisa funciona como um espelho sonoro, enquanto carpetes, cortinas e tecidos como o veludo e o couro (presentes nas paredes, no piso e nas poltronas da maioria das salas de espetáculos) absorvem o som, ao passo que paredes rugosas funcionam como difusores (painéis difusores, que direcionam o som de maneira adequada, são característicos das salas de concerto). Também os corpos absorvem as ondas sonoras, tornando possível perceber “de ouvido” se a plateia está vazia ou lotada. A intervenção ou não de sons externos revela o quanto esse espaço é aberto ou fechado. Esses fatores são percebidos de maneira subconsciente por todos os presentes. No entanto, são especialmente relevantes para aqueles que estão habituados a configurar espaços a partir de referências sonoras.⁷

Sons também revelam imagens. Uma colherzinha de metal tilintando contra uma xícara de porcelana, o estouro do champanhe ou pneus cantando, seguidos de uma pancada seca e vidros estilhaçados são exemplos desse potencial imagético.

Acima de tudo, diz Fischer-Lichte (2008), a sonoridade é responsável por uma carga emocional intensa. Os ouvintes são tomados pela melancolia ou pela euforia, tremem, se arrepiam, o pulso acelera, a respiração se torna mais pesada, memórias são despertadas.

⁶ The theatre's aural spaces are made up of music and voices – including speaking, singing, laughing, sobbing, crying – and a wide range of other sounds [...]

⁷ Em algumas pessoas cegas esta habilidade é tão desenvolvida que permite que se movimentem pelo espaço orientados pela maneira como estalos da língua ou dos dedos se refletem nas superfícies. É a chamada ecolocalização.

O espaço sonoro dissolve as fronteiras do espaço cênico. Sons intencionais, como músicas ou efeitos sonoros; aleatórios, como a chuva sobre o telhado; ou perturbadores, como cochichos na plateia ou um toque de celular interferem diretamente na ação e na percepção, seja a nível semântico, emocional ou mesmo orgânico.

A voz já não transmite a linguagem; ela é uma linguagem na qual o corpo fenomenal se expressa, dirigindo-se diretamente ao público. A materialidade da voz revela a materialidade da performance em sua totalidade. A voz aprisiona a sonoridade quando reverbera no espaço; enfatiza a corporalidade porque parte de um corpo através da respiração; define a espacialidade porque o som se derrama no espaço e entra pelos ouvidos dos espectadores e daqueles que a emitem da mesma maneira. Através da sua materialidade, a voz é linguagem antes de se tornar significativa.⁸ (FISCHER-LICHTE, 2008, p.129-130, tradução nossa)

De acordo com Fischer-Lichte (2008), a voz é capaz de unificar os três elementos da produção cênica de materialidade, porque é som que parte de um corpo e vibra no espaço. A relação entre corpo e voz não está restrita a manifestações verbais. Gritos, suspiros, gemidos, soluços e risos são produzidos pelo engajamento de todo o corpo e ouvi-los é perceber um processo específico de corporificação. A voz é provavelmente o canal mais importante para a percepção da corporalidade por parte do espectador com deficiência visual, mais potente que a audiodescrição porque prescinde de qualquer mediação. “A voz constrói uma ponte que estabelece uma relação entre dois sujeitos. Ela preenche o espaço entre eles. Tornando suas vozes audíveis, as pessoas se aproximam para tocar aqueles que as ouvem.”⁹ (Fischer-Lichte, 2008, p. 130, tradução nossa).

A definição da voz humana como sonoridade também aparece em Barthes. Para o autor, a fala é sempre uma manifestação da materialidade do corpo, independentemente de seu conteúdo semântico:

⁸ The voice no longer transmits language; it is language, in which a bodily being-in-the-world expresses him/herself and addresses the audience purely. The materiality of the voice reveals the performance's materiality in its entirety. The voice captures tonality as it resounds in space; it emphasizes corporeality because it leaves the body through respiration; it marks spatiality because its sound flows out into the space and enters the ears of spectators and articulating subjects alike. Through its materiality the voice already is language without having to first become a signifier.

⁹ The voice builds a bridge and establishes a relationship between two subjects. It fills the space between them. By making their voices audible, people reach out to touch those who hear it.

A escuta da voz inaugura a relação com o outro: a voz, pela qual se reconhecem os outros (como a escrita sobre um envelope), indica-nos suas maneiras de ser, as suas alegrias ou sofrimentos, os seus estados; veicula uma imagem do corpo e, para lá dessa imagem, toda uma psicologia (fala-se de voz quente, de voz branca, etc.). Por vezes, a voz de um interlocutor toca-nos mais do que o conteúdo do seu discurso e surpreendemo-nos a escutar as modulações e oscilações dessa voz, sem compreendermos o que se diz. (BARTHES, 2009, p. 224-225)

Se os estímulos sonoros são fundamentais tanto para a construção de sentido quanto para uma imersão de caráter bem mais subjetivo, ganham uma relevância ainda maior quando se trata da recepção do espectador com deficiência visual. Para este público específico, a audiodescrição torna-se uma sonoridade adicional. Podemos entender seu efeito sobre esses espectadores a partir de uma analogia ao uso do telefone,

[...] um instrumento que apaga todos os sentidos, exceto a audição: a ordem de escutar que inaugura qualquer comunicação telefônica convida o outro a transferir todo o corpo para a sua voz, e anuncia que eu próprio me transferirei completamente para o meu ouvido. [...] ...o silêncio do ouvinte será tão ativo como a palavra do locutor [...]. (BARTHES, 1009, p.222)

Aos ouvidos do espectador com deficiência visual, a audiodescrição se integra à sonoridade de um espetáculo como parte da performance. As informações visuais que chegam pela narração da audiodescrição não são isentas de expressão. A voz – para além do verbo - desenha imagens, imprime ritmos e instaura climas.

A análise dos processos de produção cênica da materialidade sob a perspectiva da percepção do espectador com deficiência visual pressupõe o abandono de uma abordagem visuocêntrica do evento teatral. Os estímulos que afetam os espectadores – todos os espectadores – não se restringem a imagens. O teatro, arte da presença, é uma provocação aos sentidos, e pode afetar o espectador cego ou com baixa visão com a mesma intensidade com que afeta o espectador vidente.

Neste contexto, a audiodescrição se estabelece como recurso necessário à percepção de elementos estritamente visuais, permitindo ao espectador estabelecer conexões entre todos os elementos que compõem a percepção. Para que isso aconteça, é preciso que o audiodescritor compreenda o entrelaçamento de estímulos que constroem a materialidade de cada espetáculo e que esteja preparado para se relacionar com eles, tornando-se, ele

também, parte desse intrincado sistema de perpétua emergência e evanescência. A audiodescrição, enquanto mediação, é responsável por dar sentido aos estímulos de natureza não visual que têm efeito imediato sobre o espectador. Do mesmo modo que o teatro pode ser definido como a conjugação de diversos elementos, sendo o texto dramático apenas um deles, a audiodescrição do evento teatral encontra no roteiro somente uma base, que perde qualquer sentido se não estiver atrelada ao acontecimento em si. Ainda que a competência técnica seja fundamental para o profissional de audiodescrição, é a sensibilidade quem dita as regras para que o recurso não fique reduzido a um mero serviço de informações, mas possibilite ao espectador imersão receptiva e perceptiva proposta pelo espetáculo.

Ao identificar as vias de acesso do espectador com deficiência visual aos eventos teatrais, torna-se evidente a legitimidade de sua participação na produção dessa sintonia que torna atores e espectadores partes complementares e indissolúveis de um mesmo acontecimento.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. A Escuta. In: O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p.217-229.

FISCHER-LICHTE, Erika. The performative generation of materiality. In: The Transformative Power of Performance: a new aesthetics. Tradução por Saskya Iris Jain. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2008. Cap. 4, p. 75-137.

RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas. v. 1, n. 15, out. 2010, p. 107-122.