

BERSELLI, Marcia. **Cena inclusiva: interação entre pessoas com e sem deficiência e o papel do facilitador no processo de criação.** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Universidade Federal do Rio Grande do Sul; doutoranda; Marta Isaacsson.

RESUMO: A presente investigação está inserida no campo dos estudos dos processos de criação cênica, tendo por objetivo central a identificação de princípios de base para práticas cênicas que possibilitem a interação entre artistas com e sem deficiência física e sensorial. Destaca-se, enquanto uma das problemáticas da pesquisa, as peculiaridades de uma cena efetivamente inclusiva do ponto de vista da presença da pessoa com deficiência. Através da análise de coletivos artísticos formados por artistas com e sem deficiência, bem como de uma investigação empírica em desenvolvimento com participantes com e sem deficiência física e sensorial, elementos que caracterizam a cena inclusiva estão sendo levantados. No atual momento da pesquisa, toma-se como pressupostos que uma cena inclusiva é aquela que promove os colaboradores a agentes efetivos da criação, apresentando transformações não somente centradas nas práticas e procedimentos, mas no modo de operar com as propostas que revela intenções estéticas, éticas e políticas dos processos, e que é identificado principalmente com a figura do facilitador.

PALAVRAS-CHAVE: Cena inclusiva, Pessoa com deficiência, Teatro, Dança, Processo de criação.

ABSTRACT: This research is inserted in the field of studies of the scenic creation processes, having for goal the identification of basics principles for scenic practices that allow the interaction between artists with and without physical and sensorial disabilities. One of the research problems is the peculiarities of an effectively inclusive scene from the point of view of the presence of the disabled person. Through the analysis of artistic collectives formed by artists with and without disabilities, as well as of an empirical research in development with participants with and without physical and sensorial disabilities, elements that characterize the inclusive scene are being raised. At the present moment of the research, assumptions are made that an inclusive scene is one that promotes the collaborators to effective agents of the creation, presenting transformations not only centered in the practices and procedures, but in the way of operating with the proposals that reveals aesthetic intentions, ethical and political aspects of processes, and that is identified mainly with the figure of the facilitator.

KEYWORDS: Inclusive scene, Disabled person, Theatre, Dance, Creation process.

O campo dos estudos dos processos de criação cênica é vasto e são inúmeras as possibilidades de modos de operar nos processos, de acordo com as intenções estéticas, éticas e políticas dos coletivos artísticos. Dessa forma,

refletir sobre o processo de criação exige que o pesquisador determine ou identifique variáveis que indiquem um espaço/escopo de pertencimento, de modo a que reconheça que as especificidades dos processos se conectam diretamente com as criações por eles geradas.

A presente reflexão está interessada nos processos criativos desenvolvidos por coletivos mistos, formados por pessoas com e sem deficiência física e sensorial. Com esse contexto específico determinado, interessam, além dos procedimentos adotados pelos coletivos, os princípios que os colocam em movimento, bem como os modos de operar com esses procedimentos que envolvem escolhas estéticas, éticas e políticas. Distante do interesse em apresentar métodos para o desenvolvimento de criações cênicas por grupos mistos, o objetivo central da pesquisa é a identificação de princípios de base para práticas cênicas que possibilitem a interação entre pessoas com e sem deficiência. Para tanto, faz-se necessário que as peculiaridades de uma cena efetivamente inclusiva sejam reconhecidas. O que faz com que um processo de criação cênica seja acessível? Que todos os interessados tenham acesso às práticas desenvolvidas em tal processo significa que este é inclusivo? O nível de autonomia dos participantes poderia auxiliar a reconhecer se a inclusão é ou não efetiva?

Ao questionar sobre a efetividade da inclusão, o faço motivada por um entendimento de que o artista está efetivamente incluído em um processo criativo quando não está em dependência irrestrita aos demais colaboradores, sejam eles facilitadores, encenadores, coreógrafos, atores ou bailarinos. Cabe destacar que, mesmo que eu utilize a palavra autonomia, quando tratamos do processo criativo na área de artes cênicas estamos falando de uma autonomia em relação, ou seja, a autonomia não supõe um sujeito que cria apartado dos demais, porém, que os artistas sejam autônomos enquanto propositores do processo, não dependendo apenas da indicação dos demais para o desenvolvimento da criação.

A noção de autonomia humana é complexa, uma vez que depende de condições culturais e sociais. Para sermos nós próprios, é-nos preciso aprender uma linguagem, uma cultura, um saber e é preciso que esta cultura seja bastante variada para que

possamos fazer a escolha no *stock* das ideias existentes e refletir de maneira autônoma. Portanto esta autonomia alimenta-se de dependência. (MORIN, 1990, p. 96)

A partir da proposição de autonomia em dependência apresentada por Morin, compreendo que no processo de criação a autonomia diz respeito a uma postura dos participantes, uma atitude perante o trabalho que envolve grande responsabilidade sobre si e sobre o outro. Ao tratar do “tecido conjuntivo” em Morin, relacionando à forma de Maffesoli ver a sociedade, Barros, pesquisador em comunicação e imaginário, auxilia a compreender a relação da parte com o todo:

O indivíduo, em Maffesoli, só é considerado na relação com o Outro, e nunca de maneira isolada. Isso nos remete à complexidade entre o todo e as partes de um determinado conjunto, em Morin. Só podemos conhecer as partes se conhecermos o todo em que elas se situam. E só podemos conhecer o todo se conhecermos as partes que o compõem. O princípio do pensamento em Morin é (re)ligar, (re)unir, juntar, relacionar. A realidade, para ele, é multidimensional. Porém, tem sido estudada separadamente, e separar é “reduzir” (daí o reducionismo que Morin tanto condena). O reducionismo ignora, segundo ele, o saber sistêmico, que só existe por causa e através da ambivalência entre um dado conjunto e suas partes. O ser humano também é complexo. Cada parte de seu corpo o define. Por isso, até pode ser autônomo, mas essa autonomia é relativa. Logo, não só a parte está no todo como o todo está na parte. A parte sou eu, um indivíduo. O todo é a soma dessas partes. (BARROS, 2013, p. 324/5)

A autonomia, dessa forma, se relaciona a uma não dependência extrema e contínua dos direcionamentos externos, mas a um estado de atenção e disponibilidade no qual o participante está apto a tomar decisões em uma postura de responsabilidade para com seu próprio trabalho na relação com os demais. Assim, a autonomia pode ser observada através da tomada de decisão dos participantes, de suas posturas durante o processo.

No recorte do processo de criação em grupos formados por pessoas com e sem deficiência, é preciso estar atento aos modos de participação dos artistas envolvidos. O interesse desta pesquisa é reconhecer princípios de base para a interação criativa entre colaboradores ativos, propositores nos processos.

### **Apresentação dos coletivos: Cia Gira Dança e Bureau de l’APA**

Com o interesse em refletir sobre processos de criação de grupos formados por artistas com e sem deficiência, destaco o trabalho de dois coletivos artísticos: o brasileiro Companhia Gira Dança e o canadense Bureau

de l'APA. Ambos apresentam em sua formação original um artista com e um artista sem deficiência. Tal fato leva os coletivos a um campo no qual a pessoa com deficiência não é "incluída", mas igualmente proprietária das práticas. Assim, a escolha dos coletivos é determinada por questões que passam pelas instâncias éticas, estéticas e políticas. Os coletivos são analisados com o objetivo de identificar quais os procedimentos de ação utilizados em suas práticas de criação de modo a privilegiar a interação entre os artistas com e sem deficiência. Na análise, foram utilizadas entrevistas, relatos, matérias de jornal, materiais de divulgação e registros de espetáculos dos grupos. Ao observar os modos de operar criativamente dos grupos, reconheço a influência das estruturas de organização que pautam as relações estabelecidas entre os artistas.

A Companhia Gira Dança foi criada em 2005 pelos bailarinos Anderson Leão e Roberto Moraes. A proposta artística do coletivo está centrada no conceito de corpo diferenciado. Os bailarinos fundadores do grupo são ex-integrantes da Roda Viva Cia de Dança, companhia brasileira formada por pessoas com e sem deficiências, em 1995. Segundo Ana Carolina Teixeira, a Roda Viva Cia de Dança nasceu a partir do projeto de extensão universitária nomeado Roda Viva Dança sobre Rodas, desenvolvido junto à Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Este projeto de extensão, por sua vez, tem origem vinculada a um programa de reabilitação do Departamento de Fisioterapia da mesma instituição.

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

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

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

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

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

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

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

Já o Bureau de l'APA é uma companhia artística canadense fundada por Laurence Brunelle-Côté e Simon Drouin em 2001. O grupo apresenta criações bastante variadas, como intervenções teatrais, performances urbanas, fotomontagens e demais formatos que possibilitem, segundo o coletivo, refletir e se aproximar de algumas questões de maneira mais complexa. Laurence Brunelle-Côté se movimenta por meio de uma cadeira de rodas, por conta da Ataxia de Friedreich, uma doença neurodegenerativa de origem genética que ataca nervos e músculos. Nas criações do grupo, ela se apresenta como

encenadora, performer e escritora. Na intenção de trabalho multidisciplinar, criadores de diferentes áreas participam dos projetos do grupo.

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

### **Procedimentos criativos: desestabilizar de saberes e o princípio da indisciplina**

Se os coletivos aqui apresentados se aproximam pela interação artística de pessoas com e sem deficiência, eles se afastam no que diz respeito aos contextos de criação ou campos artísticos em que estão inseridos. A Cia Gira Dança se encontra especificamente no campo de criações coreográficas em dança. Já o coletivo Bureau de l'APA apresenta criações bastante variadas, como intervenções teatrais, performances urbanas, fotomontagens e demais formatos compreendidos em uma proposta que situa os artistas enquanto compondo um atelier de bricolagem de artes da cena em uma perspectiva indisciplinar. A proposição de um coletivo de artistas “indisciplinado” aponta para outra característica que diferencia Bureau de l'APA da Cia Gira Dança a partir do pressuposto de não manutenção de uma origem artística como centro de gravidade do coletivo, mas da permanência da abertura quanto à filiação a diversas linguagens artísticas que apenas juntas dão vida às proposições singulares do grupo. Aponto ainda outro aspecto que imprime uma diferenciação entre os coletivos: na Cia Gira Dança a diferença e diversidade

de corpos constitui a estética do grupo, o que não é observado no Bureau de l'APA, no qual a estética performática e a bricolagem predominam.

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

Já no que tange ao Bureau de l'APA, a perspectiva de um núcleo "indisciplinado" aponta para a construção de um ambiente de diversidade, reunindo artistas com competências artísticas distintas. Esse aspecto destaca o interesse dos artistas na criação a partir de seus interesses, recursos e possibilidades, sem a preocupação da manutenção de um campo artístico definido, tal como o teatro, a dança ou a performance, mas com formatos híbridos que servem aos projetos de criação.

Desse modo, reflito sobre a diversidade de competências e recursos, a flexibilização de regras em oposição à manutenção de regras rígidas, a abertura ao acaso, a utilização da improvisação e a determinação de caminhos a partir do encontro dos variados artistas – advindos de áreas diversas – como princípios criativos observados no trabalho do coletivo. A própria formação variada dos artistas contribui para a característica principal do coletivo, que seja a liberdade em relação a formatos artísticos definidos, característica que concorda com os objetivos do grupo tendo em vista o caráter questionador de

suas obras. No caderno pedagógico do espetáculo *Les oiseaux mécaniques*, produzido pelo coletivo, encontramos que

As criações do l'APA permitem e estimulam o encontro de artistas e artesãos em torno de projetos artísticos que estimulam a reflexão e o compartilhamento de experiências, recursos e múltiplos conhecimentos. O objetivo é garantir que os projetos permaneçam sempre a serviço de uma intenção livre dos requisitos do trabalho disciplinar. [...]

Uma vez que a experiência esperada e o conhecimento prévio não são postos em jogo, é necessário procurar soluções inovadoras e reinventar a noção de virtuosismo em outros lugares. À medida que nos aproximamos da bricolagem, nos afastamos da uniformidade e da padronização. É, de certa forma, um apelo à engenhosidade e à inteligência. Os resultados e conclusões emergem por conta própria através da improvisação e adaptação às circunstâncias. (ESPACE LIBRE, 2015, p. 6, trad. nossa)

A partir desse pressuposto de práticas indisciplinadas os padrões das disciplinas são dissolvidos em prol de algo novo que é próprio do coletivo de artistas em questão, e que ocorre através de sua proximidade e relação em um dado momento específico. Questiona-se assim, também, as competências prévias necessárias às disciplinas quando a proposta de indisciplina traz inerente a si o poder de dissolver os padrões legitimados dentro das disciplinas, inclusive os padrões corporais. Reinventar a noção de virtuosidade se afastando de padrões disciplinarmente legitimados pode ser um princípio de base para processos de criação que se pretendam de amplo acesso, favorecendo a interação entre artistas com e sem deficiência.

Em ambos os grupos, é possível observar a liberdade de proposição por parte dos artistas em relação aos projetos de criação. Esta abertura deixa ver uma flexibilização das criações dos coletivos no sentido do compromisso com a manutenção de uma estética relacionada a competências e habilidades reconhecidas enquanto princípios da dança ou do teatro. Reconheço, assim, esta abertura como um dos fatores que pode favorecer a interação entre artistas com e sem deficiência. Desse modo, a interação, o contato entre corpos e sujeitos com repertórios e possibilidades diversas, promove a emergência de motes de criação que não dependem de modelos de eficiência e virtuosismo legitimados dentro das áreas citadas, mas são potentes em sua singularidade. Esse pode ser um dos princípios de um processo de criação mais flexível e que privilegia a interação entre artistas com e sem deficiência, utilizando competências técnicas e criativas dos artistas a serviço da criação a partir de seus contextos e de seus repertórios.

## **O princípio da dissolução das hierarquias: dos procedimentos criativos à figura-líder**

A partir dos modos de operar dos coletivos nos processos de criação, torna-se possível perceber a abertura e diálogo entre artistas como um elemento importante da trajetória dos coletivos. Enquanto o Bureau de l'APA propõe o trânsito de artistas que se reúnem por afinidade para a realização de determinados projetos de criação, observamos que a Cia Gira Dança também propõe o trânsito de facilitadores que promovem e provocam os artistas a criações a partir do encontro com práticas e técnicas por eles propostas.

Nas análises de materiais – entrevistas, matérias de jornais, materiais de divulgação e registro de espetáculos – é possível observar que em ambos os grupos a figura de liderança é destacada no coletivo. Na Cia Gira Dança, Anderson Leão é identificado enquanto figura-líder do grupo, resolvendo questões para além das práticas em sala de ensaio. Já no Bureau de l'APA a liderança parece estar dividida entre os idealizadores do coletivo, Laurence Brunelle-Côté e Simon Drouin. Contudo, ambos os coletivos promovem a dissolução desta liderança a partir de seus modos de operar nos processos criativos quando da abertura a que outros artistas provoquem, promovam e impulsionem as criações. Ao ser questionada sobre o trabalho do Bureau de l'APA ser um trabalho colaborativo, Laurence Brunelle-Côté afirma:

Sim todo mundo é criador... o Bureau tem mais o papel de coordenar e lançar os pontos de partida para a criação... os iniciadores de um projeto têm a última palavra mas todos os artistas são autônomos e participam da criação. (BRUNELLE-CÔTÉ, 2017, entrevista pessoal)

Simon Drouin complementa que:

todos estão participando a sua maneira. Alguns se encarregam de escrever ou improvisar seus discursos. Alguns apoiam a espacialização da sua performance. Alguns pedem para mudar a forma geral para incluir uma ideia. Alguns têm abordagens mais próximas do teatro e outros mais próximas da performance. Alguns estão cientes no início de certas questões relacionadas ao projeto geral de criação, outros estão muito mais focados em suas intervenções e descobrem o projeto mais no final. É colaborativo, mas a colaboração varia muito de acordo com os projetos e de acordo com a relação e o acordo com o colaborador. (DROUIN, 2017, entrevista pessoal)

A dissolução da liderança parece estar presente em modos diversos também na Cia Gira Dança. Isso porque ela ocorre entre os integrantes do

grupo e também com colaboradores externos, que participam de processos específicos. O convite a artistas externos é recorrente nas criações da Cia Gira Dança, e nesses momentos a escolha dos direcionamentos da criação, bem como da temática, normalmente ficam sob responsabilidade do artista convidado, porém sempre em estrita relação com os interesses do grupo. Em entrevista, Alexandre Américo destacou a importância das figuras que em alguns momentos ocupam a liderança e que não necessariamente estão envolvidas com o espaço criativo, mas que pertencem às esferas da produção dando suporte às criações.

É possível observar, desta forma, que apesar de haver a figura de liderança estabelecida, figura responsável pela manutenção geral dos coletivos, no processo criativo esta não é rígida e fixa, mas moldada de acordo com a trajetória das criações. Este modo de ser e estar no processo criativo da figura-líder dos dois coletivos parece acompanhar os modos de operar com os procedimentos criativos que de certa forma negam a rigidez e a linearidade. Ainda, tais modos operativos apresentam características presentes nos processos criativos contemporâneos, nos quais se identifica uma horizontalidade de hierarquias e mesmo hierarquias que flutuam, concentrando-se ora em uma figura ou função – coreógrafo, diretor ou facilitador, por exemplo – ora em outra. Na Gira Dança, por exemplo, no processo criativo a liderança se concentra na função facilitador/coreógrafo sem que haja a manutenção de apenas uma figura (pessoa) nessa função. Já no Bureau de l'APA a liderança se destaca na função de coordenação geral, assumida pelos colaboradores que iniciam um determinado projeto.

### **Teatro e acessibilidade: investigação empírica e criação em ciclos**

Além da análise dos coletivos acima apresentados, está em desenvolvimento desde o início de 2017 uma investigação empírica em formato de projeto piloto. Nomeada Teatro e Acessibilidade: oficina de teatro para pessoas com e sem deficiência física e sensorial, a oficina une dois projetos: o projeto do doutorado vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) “Abordagens à cena inclusiva: princípios norteadores para uma prática cênica acessível” e o projeto de pesquisa vinculado à Universidade

Federal de Santa Maria (UFSM) “Procedimentos e práticas de colaboração artística horizontal: as quatro funções da cena como mote para o jogo”. Articula-se, assim, a experimentação e criação em sala de ensaio aos estudos teóricos e reflexões realizadas a partir da prática. Para a realização da investigação prática, foi estabelecido um grupo de trabalho formado por pessoas com e sem deficiência física e sensorial, com e sem repertório prévio no campo teatral, estudantes de Teatro e de outras áreas do conhecimento. A prática está amparada pela estratégia de criação cíclica *Cycles Repère*, desenvolvida por Jacques Lessard. Tal estratégia é constituída em quatro etapas, servindo como uma estrutura maleável para guiar o processo de criação.

Na investigação empírica, além da instrumentalização dos participantes em relação às práticas e procedimentos, está em foco a observação da função do facilitador dos processos, função que assumo. No desenvolvimento das práticas, venho percebendo que além de assumir as questões relativas à organização e gerenciamento do grupo – determinando cronogramas, verificando espaços, viabilizando a comunicação entre os integrantes – a função do facilitador tem a demanda de buscar adequar as propostas ao coletivo, investigando práticas possíveis de serem realizadas por um coletivo híbrido. Para além dos exercícios e técnicas, ao adentrar o espaço do processo de criação, cabe ao facilitador indicar caminhos possíveis, e nesse ponto as questões éticas e políticas assumem um protagonismo.

Trazer ou não a temática da deficiência como um estímulo de criação? Determinar situações e personagens ou provocar o grupo para tais escolhas? Essas foram questões que me acompanharam no início dos processos. No entanto, ao escolher trabalhar com a estratégia de criação *Cycles Repère*, percebi que não era necessário que eu respondesse de modo solitário a tais questões. Na perspectiva do processo colaborativo, apresentado por mim logo nos primeiros encontros e aceito de modo geral pelo grupo, abriu-se a possibilidade de que as decisões pudessem ser compartilhadas com o coletivo, ainda que alguns dos participantes não tivessem repertório anterior nas práticas cênicas.

Na busca por procedimentos que pautassem as criações, a partir da perspectiva de processos colaborativos, a abordagem de criação *Cycles Repère* se destaca enquanto uma ferramenta provocadora para propostas que busquem a interação criativa entre pessoas com e sem deficiência. Tal abordagem foi desenvolvida por Jacques Lessard a partir de seu contato com outra estratégia de criação em ciclos, *The RSVP Cycles*. A proposta de Lessard apresenta uma forma de criar em teatro na qual a emoção tem precedência sobre as ideias. A abordagem de criação segue quatro ciclos definidos, que operam em interação de modo cíclico e não linear. As siglas dos quatro ciclos nomeiam a abordagem: Re-p-è-re, sendo assim definidas:

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

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

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

Ciclo 4 – **re** (*representation/representação*): os 3 ciclos anteriores precedem a representação. No quarto ciclo, ocorre o compartilhamento da criação com espectadores. O trabalho, porém, está aberto a modificações, a novos elementos que podem ser inseridos na criação. A ideia é justamente que os

ciclos possam interagir entre si, sendo assim, o quarto ciclo pode se conectar com os demais a partir de novos recursos gerados na representação.

A estratégia de criação em ciclos também vem propiciando que a perspectiva da agência e da autonomia, verificadas em modos diferentes nas abordagens dos coletivos artísticos analisados, possa ser estimulada no grupo. Com a presença de pessoas com e sem envolvimento anterior com as práticas cênicas, nem todos os colaboradores têm o interesse primeiro centrado em sua formação ou desenvolvimento enquanto artistas. Determinados participantes não se reconhecem nessa perspectiva, então cabe a mim, enquanto facilitadora, equalizar os desejos e intenções do coletivo, e provocar à prática a partir dos objetivos coletivos mas também individuais. Nesse sentido, a escolha por modos de trabalho colaborativos se coloca como bastante positiva.

A criação em ciclos que interagem permite que os criadores percorram a trajetória da criação com liberdade aliada à segurança, visto que os ciclos servem com um guia com etapas que iluminam os caminhos da criação. Há os objetivos, as preocupações, as necessidades do processo, mas, segundo Jacques Lessard:

Nós não avançamos sobre todas as frentes ao mesmo tempo, mas nós tentamos direcionar uma coisa por vez: a definição dos objetivos é prevista em um momento determinado, a pesquisa de imagens em outro, etc. Nós tentamos compreender o que pode ser a ordem em todo o processo de criação sem comprometer a criatividade. É um exercício perigoso ordenar o ato criativo, mas é necessário se queremos funcionar de forma eficaz e aproveitar ao máximo o que somos e o que temos, especialmente quando tomamos o partido do trabalho em grupo. (LESSARD apud BEAUCHAMP; LARRUE, 1990, p. 132)

Tal estratégia encoraja as experimentações, pois a fase de exploração, por exemplo, permite um amplo espaço de proposições que podem ou não permanecer na criação. Ainda, as explorações permitem a interação entre os colaboradores, que são convocados à criação a partir de provocações lançadas no espaço pelos demais. Cada colaborador alimenta o processo e os colegas a partir de sua visão do que pode estar sendo criado. Como a avaliação é realizada coletivamente, todos também avaliarão o que foi feito, aspecto que fortalece o engajamento e a agência dos participantes.

O *Cycles Repère* vem possibilitando um entendimento do facilitador do processo que não toma as decisões sozinho, mas que conta com o coletivo em todas as fases. Ainda assim, no caso da prática por mim facilitada, percebo a necessidade de uma figura de liderança que organize as atividades, que ofereça possibilidades que então serão definidas pelo grupo.

### **A cena inclusiva e o papel do facilitador: considerações parciais**

A postura do colaborador enquanto criador não é uma característica prévia, mas desenvolvida durante o processo. Assim como a tomada de decisão, que pode ser compreendida enquanto uma competência dos criadores. Os colaboradores envolvidos no processo criativo não encontram a autonomia de trabalho sozinhos. É na relação com o grupo que a possibilidade de autogerenciamento e direcionamento próprio pode ser desenvolvida. Na questão da agência, de o colaborador ser um agente efetivo da prática, a pergunta que se apresenta, então, é como o participante desenvolve tal competência. Seria o facilitador o responsável por promover esse espaço de desenvolvimento do sentido de agência? E quais os caminhos para alcançar tal objetivo?

Antes de prosseguir, cabe destacar que no momento atual compreendo que uma cena efetivamente inclusiva parte do pressuposto que o artista seja propositor das práticas e não reproduzidor. Isso significa não só o domínio da prática, mas a perspectiva da agência, de saber-se agente de seu processo. Esse aspecto pode parecer de pouca importância ou comum, no entanto, devemos ter em conta que um processo de criação implica saberes e poderes a eles relacionados. Assim, se os saberes e poderes se encontram centralizados em uma figura, especialmente se estamos falando de uma pessoa sem deficiência, devemos questionar o quanto de espaço de decisão é deixado ao colaborador com deficiência. Dessa forma, encontrar modos de trabalho equitativos apresenta a preocupação do exercício de um trabalho equilibrado no sentido de forças e poderes no processo criativo. Mais do que um “cuidado”, essa preocupação indica uma atitude política frente à participação do artista com deficiência enquanto efetivo criador, destacando o sentido de agência do artista no processo. Tal perspectiva implica uma relação

horizontal no processo criativo, de modo que facilitador e demais agentes criativos dialoguem sobre os rumos e interesses da criação.

Em um coletivo, a proposta da horizontalidade de hierarquias promove que todos os artistas envolvidos tenham, no ato da criação, a possibilidade de se colocarem como criadores e propositores. Isso não significa restringir a criação de um artista pela comparação com o outro, mas equalizar as propostas de trabalho. Entende-se, assim, que cada artista necessita incorporar os procedimentos do trabalho para então se colocar em ação (re-agir) criativamente.

A criação nunca é apenas uma questão individual, mas não deixa de ser questão do indivíduo. O contexto cultural representa o campo dentro do qual se dá o trabalho humano, abrangendo os recursos materiais, os conhecimentos, as propostas possíveis e ainda as valorações. São a um tempo os dados do trabalho e os referenciais dos dados. Com eles se defronta a criatividade de um homem. Existirá nele, desde o início, uma orientação específica do ser, uma predisposição, uma maneira sua, constitucional talvez, de inter-agir com o mundo. Não se pode perder de vista que cada pessoa constitui um ser individual, ser in-divisível em sua personalidade e na combinação única de suas potencialidades. (OSTROWER, 1977, p. 147)

O coletivo, desse modo, desenvolve a possibilidade de que cada artista, com suas diferentes habilidades, perceba-se e esteja apto à criação. Lembrando, segundo Fayga Ostrower, que o sujeito é influenciado pelo seu meio.

As influências culturais existem sempre. Não há por que opô-las à espontaneidade criativa, como se o fato em si, e não o tipo de influências, impedisse o agir espontâneo. Tampouco cabe identificar a espontaneidade com uma originalidade imaculada por influências e vínculos, com um comportamento sem compromissos, uma espécie de partenogênese a dar-se em cada momento da vida. (OSTROWER, 1977, p. 147)

Segundo a autora, o homem enfrenta essas influências seletivamente (1977, p. 174). “Cada um de nós absorve aquilo que de uma maneira ou de outra, por uma razão ou outra, se torne relevante para o nosso ser” (OSTROWER, 1977, p. 148). Reconhece-se assim um repertório do sujeito, relacionado às suas vivências anteriores e que determinarão, em certa medida, suas experiências futuras.

Por fim, através da análise dos coletivos artísticos, bem como da análise das práticas vivenciadas com o grupo de pesquisa e criação, entendo que uma cena acessível está amparada em três aspectos: a clareza quanto às regras das propostas, os conhecimentos de base ou as competências necessárias ao

jogo e a liberdade para apresentar proposições criativas. Os primeiros dois aspectos dizem respeito a como as propostas são apresentadas de modo claro e eficiente, além da escolha de atividades - jogos, exercícios, procedimentos criativos - que desenvolvam as competências necessárias à criação, determinação que passa pelo olhar cuidadoso do facilitador. Já o terceiro aspecto destaca a necessidade de o facilitador estar atento e disponível para criar espaços de diálogo e um ambiente no coletivo no qual todos os participantes se sintam encorajados a compartilhar suas proposições, sem um julgamento de suas ações, mas com uma construção que leve num contínuo os participantes a perceberem e analisarem a pertinência de suas propostas. Tal atitude leva a um amadurecimento gradual dos participantes, que desenvolvem um sentido crítico e estético frente às práticas.

Desse modo, compreendo que o ponto central se coloca na natureza das relações profissionais e éticas estabelecidas durante o processo, que envolve todos os colaboradores, mesmo que no início dependa modo mais pontual do facilitador. Além do conhecimento específico sobre as possibilidades corporais – físicas e sensoriais – dos participantes, o aspecto relacional é fundamental para que se estabeleça um ambiente de amigabilidade, em que o facilitador não se torne a figura que avalia isoladamente as respostas dos participantes, mas que provoque o coletivo a se colocar no processo de modo a compreender que a responsabilidade sobre a prática é compartilhada entre todos, e não função de uma figura específica responsável pelos rumos do projeto.

## **Referências**

AMÉRICO, Alexandre. **Cia Gira Dança**: entrevista pessoal/correspondência eletrônica. Mensagem recebida por Marcia Berselli em 04 de novembro de 2016.

BARROS, Eduardo Portanova. A sociologia romântica e o imaginário na obra de Michel Maffesoli. In: **Educere Et Educare**: Revista de Educação. Vol.8, nº 16 jul./dez. 2013, p. 321-328.

BEAUCHAMP, Hélène; LARRUE, Jean-Marc. Les cycles Repère: entrevue avec Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère. In: **L'Annuaire**

**théâtral**: revue québécoise d'études théâtrales, Numéro 8, automne 1990, p. 131-143.

BRUNELLE-CÔTÉ, Laurence; DROUIN, Simon. **Bureau de l'APA**: entrevista pessoal/correspondência eletrônica. Mensagem recebida por Marcia Berselli em 06 e 09 de fevereiro de 2017.

ESPACE LIBRE – Cahier pédagogique. **Les oiseaux mécaniques**, Le Bureau de l'APA, Montréal, 2015.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. [Tradução de Dulce Matos]. 2ª ed. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1999.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. **Deficiência em cena**: desafios e resistências da experiência corporal para além das eficiências dançantes. 2010. 133 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.