

DESESTABILIZAR SABERES:

A Indisciplina Favorecendo a Ampliação do Acesso às Artes Cênicas

Marcia Berselli¹

<https://orcid.org/0000-0002-2731-1373>

Marta Isaacsson²

<https://orcid.org/0000-0002-1702-1030>

Resumo

Tendo como referências práticas desenvolvidas em uma oficina de teatro e o trabalho de um coletivo artístico, o artigo debate a noção de indisciplina e sua relação com a ampliação do acesso às artes cênicas. A via indisciplinar, do rompimento com padrões de controle e de validação, aparece aqui como uma possibilidade de estímulo à presença da deficiência em cena e à implosão da abordagem comparativa entre artista com e sem deficiência.

Palavras-chave: Cena; Deficiência; Indisciplina; Teatro; Acessibilidade.

DESTABILIZING KNOWLEDGE:

indiscipline supporting the expansion of access to the performing arts

Abstract

This article discusses the notion of indiscipline and its relationship with the expansion of access to the performing arts field, in reference to the practices developed in a theater workshop and the work of an artistic collective. The undisciplined way of breaking with the standards of control and validation appears here as a possibility to stimulate the presence of disabilities on the stage and the implosion of the comparative approach between artists with and without disabilities.

Keywords: Scene; Disability; Indiscipline; Theater; Accessibility.

¹**Marcia Berselli** é Doutora em Artes Cênicas pela *Universidade Federal do Rio Grande do Sul* (UFRGS), atuando como Professora Adjunta de Departamento de Artes Cênicas da *Universidade Federal de Santa Maria* (UFSM). E-mail: bersellimarcia@gmail.com.

²**Marta Isaacsson** é Doutora em Estudos Teatrais pela *Université Sorbonne Nouvelle-Paris III*, atuando como Professora Titular da *Universidade Federal do Rio Grande do Sul* (UFRGS), onde atua no ensino da graduação e pós-graduação em Artes Cênicas. E-mail: marta.isaacsson@gmail.com.



As questões relativas à inclusão e à acessibilidade estão, atualmente, na agenda de diversas áreas, estando mais desenvolvidas em algumas, e lutando contra o atraso em outras. No entanto, como questão social, é difícil olhar para a acessibilidade de modo global, uma vez que as diferentes estruturas e contextos sociais influenciam diretamente as práticas relativas à ampliação do acesso, através, por exemplo, das políticas públicas, dos movimentos sociais e das diretrizes governamentais.

A área de estudos da deficiência ainda é recente, a emergência dos *Disability studies* como um campo de pesquisa interdisciplinar se dá na metade da década de 1980, convidando acadêmicos e sociedade a pensar a deficiência não como uma patologia médica individual e isolada, mas como uma chave definindo uma categoria social. É o pensamento do modelo social da deficiência. Neste paradigma, a deficiência é distinguida do aspecto de dano, ausência ou incapacidade. Já o campo conectando deficiência, teatro e *Performance studies* emerge na década de 1990, contando com a representatividade de artistas e ativistas com deficiência, partindo de um posicionamento que entende que a deficiência, como posição identitária, é performada.

Conectadas com o modelo social da deficiência, e destacando um recorte no grande campo dos estudos sobre deficiência, buscamos neste artigo articular um pensamento sobre o artista com deficiência como aquele que subverte um sistema rígido de padrões corporais e de práticas de criação, moldando seu espaço no campo das artes. Para tratar desse assunto, iniciamos o texto pensando em uma perspectiva brevemente destacada por Sylvie Fortin (2011) ao tratar do artista da dança e as repercussões corporais das técnicas que atravessam sua prática e formação. Fortin apresenta as abordagens somáticas como mais próximas de um discurso alternativo em dança, em oposição ao discurso dominante que impõe a ultrapassagem de limites físicos, o risco e o treinamento rígido. A pesquisadora, assim, questiona se deixando de lado as disciplinas habituais nasceria um outro artista, um artista indisciplinado.

O questionamento de Fortin, conectado com características das práticas que aqui iremos apresentar, nos estimula a refletir sobre o artista com deficiência como um artista indisciplinado. Seria esse o viés de abertura da cena ao artista com deficiência? Negar o rigor da forma, o virtuosismo, a supremacia do corpo de alto rendimento seriam aspectos que indicariam a um sujeito indisciplinado que, assim, forja seus próprios valores e subverte as expectativas em relação às habilidades esperadas de



quem dança, de quem atua, de quem performa? Envolvido com essas questões, o artigo apresenta algumas observações sobre práticas cênicas desenvolvidas em uma oficina de teatro com grupo híbrido, formado por pessoas com e sem deficiência, buscando refletir sobre a ampliação do acesso às artes cênicas.

O objetivo do artigo é fomentar o debate sobre a deficiência em cena, pelo viés de um alargamento do olhar sobre os fazeres no campo das artes. Para tanto, utilizamos abordagens teóricas articuladas às observações de uma investigação empírica desenvolvida em oficinas de teatro com grupo híbrido. Ainda, fazemos referência ao trabalho do Bureau de l'APA, coletivo artístico que compartilha, com o público da oficina, características no sentido do hibridismo de seus núcleos. Buscamos, ainda, observar os conceitos que atravessam as noções de disciplina e indisciplina de modo a poder estabelecer um espaço de debate sobre os possíveis caminhos para a ampliação do acesso no campo das artes cênicas. O percurso de investigação nos leva a pensar a cena acessível como uma cena concebida e formada por artistas indisciplinados que, por sua vez, também podem ser reconhecidos como indisciplinados, como buscaremos apresentar.

Destacamos que o artigo em questão apresenta um recorte de um estudo mais amplo, desenvolvido em processo de doutoramento pela primeira autora com orientação da segunda autora. Desta forma, questões específicas a respeito dos *Disability Studies*, do estado da arte no campo da cena e deficiência e da terminologia não serão aqui abordados em profundidade.³ Ainda, vale destacar que, estimuladas por Kupperts (2011), não há descrições de deficiências específicas ou definições de diagnósticos médicos ou pessoais neste escrito.

Oficinas Teatro Flexível: primeiros vestígios de uma abordagem indisciplinar

As Oficinas Teatro Flexível são desenvolvidas desde o ano de 2017 como projeto de extensão vinculado à Universidade Federal de Santa Maria, localizada na

³ O leitor interessado pode consultar: BERSELLI, Marcia. **Abordagens à cena inclusiva: princípios norteadores para uma prática cênica acessível.** 298f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2019.



cidade de Santa Maria, interior do estado do Rio Grande do Sul. Para a análise, iremos nos concentrar nas atividades desenvolvidas nos anos de 2017 e 2018. O público desse período foi formado por um grupo de mulheres com e sem deficiência. Os encontros foram desenvolvidos em formatos variados ao longo dos três semestres, sendo assim organizados: dois encontros semanais em 2017.01, um encontro semanal em 2017.02, e intercalando dois encontros semanais e um encontro em 2018.01, totalizando assim uma carga horária de 170 horas.

Como práticas de base para o desenvolvimento das oficinas, utilizamos abordagens somáticas do movimento – especialmente o Método Feldenkrais e o Contato Improvisação – e estratégias de criação vinculadas à perspectiva de processos de criação colaborativos, tais como Tarefas – com referências ao trabalho de Anna Halprin com Scores – e *Cycles Repère*⁴. As abordagens somáticas do movimento foram identificadas como menos restritivas ao ampliarem o acesso a participantes com suas mais diversas possibilidades corporais, e ao proporem um aspecto relacional a partir de pressupostos de interação entre os participantes que mobiliza dinâmicas de privilégio e de poder. As práticas somáticas operam em um modo que destaca a responsabilidade do praticante pelo seu próprio processo, indicando a perspectiva de agência: o praticante é o agente efetivo de seu processo. Alinhada a princípios dessas práticas corporais, a abordagem de criação *Cycles Repère* também foi reconhecida como uma ferramenta provocadora para propostas que buscam a interação criativa entre pessoas com e sem deficiência. Tal abordagem apresenta uma forma de criar em teatro na qual a emoção tem precedência sobre as ideias, e na qual a organização em estágios permite uma ampla visibilidade sobre os caminhos do processo de criação e afasta a possibilidade de manipulação.

Durante o desenvolvimento das oficinas, pouco a pouco passamos a nos questionar sobre os saberes envolvidos na realização, criação e vivência de práticas cênicas. Ainda que em algumas perspectivas de ensino e criação em teatro, regras e métodos rígidos destaquem formas de movimento e organizações corporais

⁴ Estratégia de criação em ciclos desenvolvida por Jacques Lessard. A abordagem segue quatro ciclos definidos, que operam em interação. Para o leitor interessado, consultar: BERSELLI, Marcia. Desafios da diferença: possibilidades de uma cena inclusiva a partir das relações estabelecidas entre os colaboradores no processo de criação – uma análise da estratégia de criação *Cycles Repère*. **Anais X Congresso da ABRACE**, V. 19, n. 1, 2018.



específicas, o que, por sua vez, molda nosso modo de ver, ler e fazer teatro, nas práticas desenvolvidas com o grupo híbrido foi possível observar uma descentralização da forma para os modos de fazer diversos, contando com a agência de cada participante.

Reconhecemos, assim, uma perspectiva de desestabilizar saberes, uma vez que nas oficinas as trajetórias plurais das colaboradoras foram fundamentais na determinação dos caminhos que o processo de criação tomaria. Influenciadas pelos objetivos coletivos e individuais, moldamos um amplo espaço de experimentações fundadas nos interesses de cada participante, levando em conta seus repertórios particulares, mesmo que não vinculados ao campo das artes cênicas. Nesse sentido, foram fundamentais as estratégias determinadas como base para o processo, uma vez que elas compartilhavam de princípios condizentes com essa abordagem, operando em consonância com nossos interesses, possibilidades e limitações.

Por exemplo, as tarefas foram um dos procedimentos básicos utilizados durante a Oficina, dentro da estrutura da criação em ciclos. Os *Scores* ou tarefas-base são indicações de diversas naturezas, tais como verbais, imagens, sonoridades, textos etc. Constituindo-se como uma indicação simples, que estimulava o início da criação de alguma composição, as tarefas eram lançadas pela facilitadora (primeira autora), geralmente vinculadas a uma indicação base: se posicionar no espaço de atuação e realizar uma ação. Junto a essa indicação havia um complemento específico, tal como relacionar a algo vivenciado no dia, algo de sua área profissional ou formativa de origem, usar repetição, fragmentar o movimento, utilizar um dos recursos sensíveis etc.

As tarefas foram permitindo o reconhecimento dos repertórios individuais, bem como estimulando que as participantes entendessem que qualquer interação com o espaço, qualquer ação ou qualquer movimento poderia ser potente criativamente desde que o entendêssemos como um estímulo inicial e investíssemos nele. Também corroborava o fato de que a facilitadora estimulava o grupo a não negar erros e equívocos, uma vez que o grupo estava ali para experimentar livremente. Com as tarefas, o grupo entendeu que não havia um padrão a ser seguido. O reconhecimento dos repertórios individuais, relacionados aos objetivos do coletivo, permitiu diversos alinhamentos provisórios, e mesmo o questionamento de algumas fronteiras, tal como



o amador e o profissional, a cena e o jogo, a atuação e a representação, o socializar e o criar.

Reconhecendo que, no grupo híbrido, aproveitar os repertórios de cada participante era muito mais interessante do que uma homogeneização do coletivo – em uma técnica específica de atuação, por exemplo – passamos a compreender a não necessidade de especializações rígidas, o que nos aproximou de uma perspectiva indisciplinar.

Desvelando as noções de disciplina e indisciplina: indícios de um espaço marginal

Dois coletivos artísticos influenciaram a organização e estruturação das oficinas, sendo eles Cia Gira Dança (coletivo brasileiro)⁵ e Bureau de l'APA (coletivo canadense)⁶. Ambos os grupos são formados por artistas com e sem deficiência e vêm produzindo sistematicamente acontecimentos cênicos compartilhados com público. A perspectiva indisciplinar nos chegou, inicialmente, como uma referência do trabalho desenvolvido pelo Bureau de l'APA.

No Bureau de l'APA, a perspectiva de um núcleo indisciplinar aponta para a construção de um ambiente de diversidade, reunindo artistas com competências artísticas distintas. Esse aspecto, lembrando de alguma forma a interdisciplinaridade porém com ênfase na dissolução (ou no questionamento) das fronteiras que marcam as disciplinas e também no que caracteriza tais disciplinas, denota o interesse dos artistas na criação a partir de seus desejos, 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. Para os iniciadores do grupo, Laurence Brunelle-Côté e Simon Drouin (2018), a experiência do coletivo é muito disciplinar em um contexto indisciplinar. A indisciplina, aqui, tem

⁵ Criada em 2005 pelos bailarinos Anderson Leão e Roberto Morais.

⁶ Fundada por Laurence Brunelle-Côté e Simon Drouin em 2001.



a ver com uma postura, um interesse pela pesquisa entre as linguagens, um “território de exploração” nas palavras dos artistas.

A partir de repertórios em disciplinas diversas, pode-se abrir espaço para o indisciplinar, sem que isso represente caos ou falta de rigor, visto que as pessoas são convocadas, nesse processo, a se tornarem conscientes e conhecedoras de seus processos criativos durante o próprio percurso do processo com o coletivo. Há o reconhecimento de que as pessoas que colaboram em processos criativos se contaminam, modificando suas práticas a partir do contato com os demais, pois no coletivo cada um trabalha com suas respostas de acordo com a relação com o outro.

Nesse sentido, vale destacar que a ideia de indisciplina aparece em várias das referências que formam o repertório da facilitadora das oficinas (primeira autora) no campo das artes cênicas, como por exemplo, em Steve Paxton (no Contato Improvisação), Lisa Nelson (na Edição em Tempo Real) e Anna Halprin (nos *Scores* e tarefas). É importante pontuar que tais referências estão presentes nos procedimentos e estratégias de criação determinados para as práticas desenvolvidas na oficina aqui apresentada, e que eles contaminam o modo de direcionamento das práticas e de entendimentos sobre o fazer teatral a partir do olhar da facilitadora.

Para ampliarmos o debate sobre disciplina e indisciplina, é importante um aprofundamento sobre os conceitos. Entende-se disciplina como um ramo do conhecimento, destacando campos específicos de saber, ou seja, um conhecimento especializado (PASQUIER; SCHREIBER, 2007). Com a obediência a um conjunto de regras e normas, a disciplina é operada através de mecanismos de controle e validação. Pasquier e Schreiber (2007) apresentam três elementos principais que definem a disciplina científica moderna. São eles: um corpus teórico, uma comunidade de pesquisadores e uma série de instituições pelas quais se movem o *corpus* e a comunidade.

O campo das artes é marcado pelas classificações, pelo interesse na especificidade de cada prática, e, também, pelo desejo de ir além das categorias convencionais. Seja na perspectiva da valorização da fronteira entre as artes, com a defesa de limites precisos das disciplinas identificando sua essência, seja na exigência de trabalhar nas fronteiras entre os meios de expressão e criação, redefinindo domínios das diferentes práticas artísticas.



O diálogo, ocorrendo não só nas produções artísticas, como também na pesquisa, traz assim termos que destacam as possíveis relações, mais ou menos hierárquicas, entre as disciplinas. Conforme destaca Marta Isaacsson (2012, p. 87): “Tanto no domínio das artes do espetáculo quanto das artes visuais, há mais de duas décadas a pesquisa acadêmica e publicações de divulgação cultural fazem então menção ao surgimento de obras multi, pluri, inter e transdisciplinares”. Os termos multidisciplinar e pluridisciplinar são bastante próximos, destacando abordagens que utilizam paralelamente diferentes disciplinas, sem modificações.

Uma obra pluridisciplinar pode ser compreendida como a simples reunião de várias disciplinas; ela as coloca juntas, mas para além de efeitos de certa contaminação, cada disciplina conserva sua especificidade. [...] A pluridisciplinaridade é relacional, mas não interacional como a interdisciplinaridade (VERNER, 2005, p. 35)⁷

Seria, então, a transformação pela interação entre as disciplinas que marcaria o termo interdisciplinar. A centralização se coloca aqui no “entre”, apontando uma mudança não apenas na organização de saberes entre conhecimentos diversos codificados em disciplinas, mas, também, a uma questão técnica, conforme apontam Pasquier e Schreiber (2007, p. 93): “O objetivo interdisciplinar não é tanto a harmonização de saberes como os meios de desenvolver métodos e práticas pedagógicas novas”⁸. Para os autores, para além da pedagogia, é a noção de pesquisa que se vê questionada. Porém, há questionamentos sobre o “entre/inter” poder apresentar proposições variadas: espaçamento, distribuição ou um relacionamento recíproco, a partir do modo como a interdisciplinaridade é definida entre as disciplinas (VERNER, 2005).

A partir da análise de um artigo de Pierre Delattre sobre pesquisas interdisciplinares, Pasquier e Schreiber destacam duas direções indicadas por Delattre, que se articulam com dois modelos de interdisciplinaridade. “São duas visões da colaboração entre disciplinas, dois lados, também, do que se tem chamado ‘consenso

⁷ “Une oeuvre pluridisciplinaire peut être entendue comme la simple réunion de plusieurs disciplines ; elle les met ensemble, mais par-delà les effets d’une certaine contamination, chaque discipline conserve sa spécificité. [...] La pluridisciplinarité est relationnelle, mais non interactionnelle comme l’interdisciplinarité.” Trad. nossa.

⁸ “L’objectif interdisciplinaire n’est plus tant l’harmonisation des savoirs que le moyen de développer des méthodes et des pratiques pédagogiques nouvelles”. Trad. nossa.



interdisciplinar’, duas interpretações, enfim, do prefixo ‘inter’” (PASQUIER e SCHREIBER, 2007, p. 99)⁹.

As duas interpretações apresentadas fazem referência ao que informamos anteriormente a partir de Verner (2005): distribuição e relacionamento recíproco. Tratando do relacionamento recíproco entre vários elementos, *inter* implicaria “uma comunidade muito forte de disciplinas”, elaborando um “saber absoluto”, fazendo, segundo os autores, com que o conceito perdesse sua originalidade, se limitando “à pura restauração de velhos modelos de articulação de saberes” (PASQUIER e SCHREIBER, 2007, p. 99)¹⁰. Na segunda perspectiva, *inter* faria referência então à distribuição. “A interdisciplinaridade pode então limitar-se a uma geopolítica das disciplinas, uma garantia de gestão inteligente e pacífica das fronteiras disciplinares. Ela seria inspirada pelo desejo, muito diplomático, de manter relações de boa vizinhança com outras disciplinas” (PASQUIER e SCHREIBER, 2007, p. 99)¹¹.

Nessa perspectiva, a interdisciplinaridade exigiria um grande conhecimento, uma competência técnica muito específica que possibilitaria a aproximação e relação entre as disciplinas. Dessa forma, “A interdisciplinaridade desliza significativamente para a hiperdisciplinaridade, onde as disciplinas, longe de serem desafiadas, são reforçadas por essas novas articulações que estabilizam a construção do conhecimento” (PASQUIER; SCHREIBER, 2007, p. 100)¹². Para os autores, as duas perspectivas afastam a interdisciplinaridade dos interesses a ela associadas, levando, antes, a um fortalecimento do sistema disciplinar. Ampliando suas reflexões, Pasquier e Schreiber informam que essas duas perspectivas coincidem com as apresentadas para o prefixo “inter” no dicionário *Petit Robert*, porém, segundo os autores, o dicionário traria ainda um terceiro sentido, que vem para complementar a terceira proposição apresentada por Verner (2005): o espaçamento.

⁹ “Soit deux visions de la collaboration entre disciplines, deux faces, aussi, de ce que l’on a appelé «consensus interdisciplinaire», deux interprétations, enfin, du préfixe «inter».” Trad. nossa.

¹⁰ “[...]à la pure restauration d’anciens modèles d’articulation des savoirs”. Trad. nossa.

¹¹ “L’interdisciplinarité peut alors se limiter à une géopolitique des disciplines, gage d’une gestion intelligente et pacifique des frontières disciplinaires. Elle serait inspirée par le souhait, très diplomate, d’entretenir des relations de bon voisinage avec les autres disciplines”. Trad. nossa.

¹² “L’interdisciplinarité glisse ici très sensiblement vers une hyperdisciplinarité, où les disciplines, bien loin d’être remises en question, sont renforcées par ces nouvelles articulations qui stabilisent l’édifice des savoirs”. Trad. nossa.



Uma noção que leva a uma nova figuração da geografia disciplinar: os diferentes domínios não são mais simplesmente contíguos, e a interdisciplinaridade é um assunto aduaneiro; reais terras de ninguém os separam, zonas indeterminadas, sem qualquer status definido, relativamente independentes de poderes disciplinares. (PASQUIER e SCHREIBER, 2007, p. 102)¹³

Nesta definição o prefixo contrasta com os anteriores, os quais estariam mais próximos de usos dominantes, levando os autores a indicarem que essa zona indeterminada poderia conduzir à proposição de um novo nome, moldando a palavra *indisciplina*:

Indisciplina tem a ver com insolência, desobediência. A indisciplina gosta de conflito, crê que ele é fértil para o saber. É tão dissensual quanto os outros modelos são consensuais, imbuídos de um irenismo inconsistente. Inconsistente, porque, deve ser dito, a pacífica colaboração interdisciplinar esconde a maior parte do tempo relações de subordinação entre as disciplinas. (PASQUIER e SCHREIBER, 2007, p. 102)¹⁴

O que parece se colocar como mais interessante, nessa perspectiva, é a busca pelo conflito, pelo atrito entre as disciplinas levando a algo novo que não precisa ser validado pelas suas filiações a disciplinas estabelecidas. Pensando o processo de criação, é possível indicar o potencial da *indisciplina* enquanto espaço de circulação criativa de saberes, uma zona indeterminada que contribui para que se moldem outros saberes e outros sujeitos. Um espaço marginal, posto que escaparia de mecanismos rígidos das especializações e validações, transgressor, no qual o rigor se colocaria em prol da manutenção do próprio espaço criativo, e não da defesa de uma disciplina.

Marta Isaacsson (2012, p. 88) destaca que, ainda que o processo de criação possa ser interdisciplinar, não se poderia assim designar a obra, pois o termo reafirmaria “implicitamente pertencimentos que não mais existem. O fruto do processo de criação interdisciplinar é, na realidade, uma obra *indisciplinar*”. A partir das referências

¹³ “Une notion qui entraîne une nouvelle figuration de la géographie disciplinaire : les différents domaines n’y sont plus simplement contigus, et l’interdisciplinarité une affaire douanière ; de véritables no man’s lands les séparent, zones indéterminées, sans statut certain, relativement indépendantes des pouvoirs disciplinares.”. Trad. nossa.

¹⁴ “L’indiscipline a à voir avec l’insolence, la désobéissance. L’indiscipline aime le conflit, elle le croit fécond pour le savoir. Elle est aussi dissensuelle que les autres modèles sont consensuels, imprégnés d’un inconsistant irenisme. Inconsistant, car, il faut le dire, la pacifique collaboration interdisciplinaire cache la plupart du temps des relations de subordination entre les disciplines.”. Trad. nossa.



apresentadas, contudo, poderíamos também defender a ideia de um processo de criação indisciplinar.

Ocupando as margens: práticas indisciplinadas, artista indisciplinar

A partir dessa análise dos termos, refletimos 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, performance e colagem, a defesa do aspecto artesanal da arte e a determinação de caminhos a partir do encontro dos variados artistas – advindos de áreas diversas – como princípios criativos observados no trabalho do Bureau de l'APA. A própria formação variada dos artistas contribui para a característica principal do coletivo: 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.

Sobre a ideia de a indisciplina ser partilhada pelos colaboradores, Simon Drouin indica que ela pode ser algo bastante ideológico, sendo uma postura.

[...] na equipe nós temos os acordos, os entendimentos com os colaboradores, são entendimentos muito diferentes, há pessoas que partilham provavelmente essa ideia completa da indisciplina, de pesquisar, da performance, do momento presente, e pode ter outros performers que têm uma abordagem muito teatral [cita o exemplo da cena Johnny Walker em Les oiseaux mécaniques], ele [o performer] joga, ao mesmo tempo são abordagens do jogo se é um ator amador ou um ator profissional que teve um ensino do teatro. (DROUIN, 2018)¹⁵

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 suscitando a reflexão e a partilha de experiências, de recursos e de competências plurais. Trata-se de assegurar que os projetos estejam sempre a serviço de uma intenção livre das exigências do trabalho disciplinar. [...]

¹⁵ “[...] dans l'équipe nous avons les accords, les ententes avec les collaborateurs, ce sont des compréhensions très différentes, il y a des gens qui partagent probablement cette idée complète d'indiscipline, de recherche, de performance, du moment présent, et il peut y avoir d'autres artistes qui ont une approche très théâtrale, il joue, en même temps ce sont des approches du jeu qu'il soit acteur amateur ou acteur professionnel ayant eu un enseignement en théâtre”. Trad. nossa.



Desde que as competências esperadas e os conhecimentos prévios não estejam em jogo, devemos começar a procurar soluções inovadoras e também reinventar o conceito de virtuosismo. Aproximando-nos do artesanato, nos distanciamos da uniformidade e da padronização. É, de alguma forma, um apelo a favor da inventividade e da inteligência. Os resultados e conclusões emergem por conta própria através da improvisação e da adaptação às circunstâncias. (ESPACE LIBRE, 2015, p. 6)¹⁶

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 aos artistas quando a proposta de indisciplinada traz inerente a si o poder de dissolver os padrões legitimados, inclusive os padrões corporais. Reinventar a noção de virtuosidade se afastando de padrões disciplinarmente legitimados é um princípio de base para processos de criação que se pretendam de amplo acesso, favorecendo a interação entre artistas com e sem deficiência. Conforme coloca Simon Drouin (2018), “a não virtuosidade é problema e é a resposta também”, levando o coletivo a encontrar “novidades que não têm lugar no virtuosismo”¹⁷.

Em especial, no coletivo que compôs a investigação empírica dessa pesquisa, a abertura à diversidade de inteligências criativas, destacada pelo interesse nos conhecimentos que as participantes poderiam trazer ao processo, mesmo que aparentemente distantes do que poderia ser considerado “teatro”, se fez bastante presente. Desse modo, compreendemos também que a inserção de colaboradoras em processos criativos não passa pela exigência da aquisição prévia de competências técnicas específicas, as quais seriam validadas por uma disciplina na necessidade de seguir e se adequar a um conjunto de regras e normas. Defendemos, assim, que o próprio processo de criação pode ser campo fértil ao desenvolvimento das

¹⁶ “Les créations de l’APA permettent et stimulent la rencontre d’artistes et d’artisans autour de projets artistiques suscitant la réflexion et la mise en commun d’expériences, de ressources et de savoir-faire pluriels. Il s’agit de faire en sorte que les projets demeurent toujours au service d’une intention affranchie des exigences liées au travail disciplinaire. [...] Puisque les expertises attendues et les connaissances préalables ne sont pas mises en jeu, il faut partir à la recherche de solutions hors-pistes et réinventer ailleurs la notion de virtuosité. En s’approchant du bricolage, on s’éloigne de l’uniformité et de la standardisation. Il s’agit, en quelque sorte, d’un plaidoyer en faveur de la débrouillardise et de l’intelligence. Les résultats et les conclusions émergent d’eux-mêmes à force d’improvisation et d’adaptation aux circonstances”. Trad. nossa.

¹⁷ “La non-virtuosité est un problème et c’est aussi la réponse [...] des nouveautés qui n’ont pas leur place dans la virtuosité?”. Trad. nossa.



competências, que não são elencadas a priori, mas exigidas e desenvolvidas pela própria prática.

Esse modo de encarar o processo de criação e a formação dos envolvidos, o que se exige dos colaboradores, demonstra uma influência do referencial artístico nas práticas da oficina. Em entrevista, Simon Drouin, ao falar da trajetória do coletivo, destaca que “muito rapidamente, o que se tornou essencial, foi o desejo de desenvolver as competências necessárias para a realização de cada projeto à medida que ele se desenvolve, mais do que partir de uma linguagem e de suas possibilidades” (DROUIN apud CADIEUX, 2017, s/p)¹⁸. A indisciplina, desse modo, pode ser reconhecida enquanto um princípio, além de estético, político. Há a sinalização ao aspecto artesanal no trabalho com as artes cênicas, “uma perspectiva do aprender a fazer, fazendo” (BUNELLE-CÔTÉ, 2018)¹⁹. De certa forma, se desconstrói assim a ideia de que há um modo certo de se fazer teatro, um modelo tanto para o que deve ser feito quanto para quem está autorizado a fazer.

No processo de criação da Oficina, isso significou não seguir padrões rígidos, e sim inventar a cada dia um modo de operar com a prática que era constantemente alimentado pelo interesse e respostas das participantes. Dessa forma, as regras das propostas apresentadas eram abertas a modificações de acordo com a resposta das participantes inseridas na própria prática. Toda tomada de decisão era válida. Outro aspecto importante dessa perspectiva é a extinção da necessidade de diferenciar práticas ou abordagens específicas para a pessoa com deficiência. Trata-se de encarar o processo como um todo como acessível, eliminando as distinções entre o artista com e o artista sem deficiência. Isso não significa anular as particularidades, mas estimular a agência de cada participante no desenvolvimento de suas competências técnicas e sensíveis. Cada participante se torna, assim, a maior autoridade em relação a sua prática, encontrando espaço confortável para propor modificações, apresentar sugestões e compartilhar percepções.

¹⁸ “*Assez rapidement, ce qui s’est imposé, ç’a été le goût de développer les compétences nécessaires à la réalisation de chaque projet à mesure que ce dernier se développe, plutôt que de partir d’un langage et de ses possibilités.*” . Trad. nossa.

¹⁹ “*une perspective d’apprendre à faire, en train de faire?*”. Trad. nossa.



Inicialmente, as transformações nas propostas exigiam a pausa do jogo para conversas e debates, porém, com o passar do tempo as regras passaram a ser incorporadas e transformadas sem que fosse necessário verbalizar, e o assunto retornava nas conversas finais de acordo com sua relevância para o grupo. O mesmo passou a ocorrer na liberdade para as diversas manifestações: dançar, ler um texto, falar sobre conceitos da biologia, cantar, usar o espaço de atuação para problematizar o que estava sendo desenvolvido, observar uma imagem projetada, ensinar uma receita, manipular objetos/fantoches, jogar com as palavras através de repetições, melodias e divisões das mesmas etc.

Assim, a partir do pressuposto de não manutenção de uma origem artística como centro de gravidade do coletivo que desenvolve as práticas, é possível reconhecer que criações híbridas, pautadas pela participação de formas expressivas diversas, torna-se campo propício para a acessibilidade. Ainda que o desestabilizar dos campos, implícito na defesa da indisciplina, provoque certo desconforto – especialmente na Academia – defendemos que os saberes são distintos, que há outras formas de saber para além daquelas que apreendemos em um primeiro momento, das legitimadas, controladas e especializadas.

Essa perspectiva permite a valorização dos saberes e inteligências criativas de cada participante. Cada um colabora a partir de suas habilidades, repertórios e possibilidades, cada colaborador é diferente em suas experiências. Na sala de trabalho em um processo de criação cênica ou em uma aula em um espaço de ensino-aprendizagem, a intenção é que todos os participantes possam se exercitar em uma postura de exploradores no espaço de jogo, agentes de seus processos. Ao trabalhar na perspectiva de uma prática que não exclui as diferenças das participantes, buscando estabelecer um ambiente de trabalho que respeite interesses e que promova decisões coletivas, permitindo que os limites possam potencializar o fazer teatral, privilegiando alguns aspectos e abrindo mão de outros, deixando de lado as disciplinas tradicionais e investindo no desconhecido.

Certamente, como em toda avaliação, seria necessário observar o resultado da equação entre o que se perde e o que se ganha ao trabalhar sob o foco da indisciplina. O que se perde tem mais valor do que o que se ganha? Dito de outro modo, o que se opta por privilegiar atrapalha o desenvolvimento do processo? Tratando de um



processo de criação acessível, parece que não. A prática vivenciada nas oficinas nos mostrou que a não filiação rígida abre possibilidades de exploração às participantes. Nossa maior filiação, nesse sentido, se centrava no jogar, o que poderia caracterizar nossas práticas como teatro, mas também como dança, como socialização, exercícios de história oral ou brincadeira.

Durante as práticas, buscamos estimular espaços que possibilitassem a criatividade compartilhada, por meio da diversidade de corpos, repertórios e saberes. Isso se deu ao estabelecermos que tudo o que fosse apresentado na sala de ensaio serviria como estímulo e receberia atenção e investimento criativo. O grupo passou a estar muito atento, e qualquer elemento, mesmo o que fosse trazido em uma conversa inicial, poderia ser recuperado na composição. Quando um elemento era incorporado ao jogo, rapidamente as participantes investiam nele, transformando algo cotidiano em algo criativo, utilizando de suas habilidades para ampliar o jogo.

Que tal diversidade seja mote para a criação, depende de uma disponibilidade a encarar o aspecto indisciplinar e exploratório que permeia as práticas artísticas, e que pode emergir a partir de uma postura em que o rigor se faz ver pelo comprometimento com a proposta, e não com a manutenção de limites e regras rígidas sobre o fazer ou sobre o que se faz. Assumir essa abordagem requer um posicionamento dos envolvidos, uma postura que permita aos mesmos investir nas criações sem a perspectiva da comparação, mas reconhecendo e privilegiando seus saberes, seus repertórios, seus limites e suas possibilidades. Requer reconhecer os limites que muitas vezes são, aparentemente, negados ao se tratar do corpo na cena. Esse é um posicionamento político, e é aqui que se concentra nossa defesa do artista indisciplinado. Esse artista e essa artista, esse jogador e essa jogadora, são indisciplinados ao reconhecer a não necessidade de determinação de uma disciplina reguladora, mas, também, são indisciplinados ao não aceitarem regras que, de alguma forma, tenderiam a seguir os excluindo.

Por meio das estratégias de criação utilizadas, foi possível reconhecer que flexibilizar as práticas, alargando o olhar sobre as habilidades relacionadas ao fazer teatral, estimula um espaço de criação no qual há liberdade para compor artisticamente sem a exigência do domínio de competências rígidas fixadas a priori. Compreendemos então, na pequena comunidade formada nas oficinas, a potência dos saberes artesanais,



dos conhecimentos que não estão atrelados às disciplinas institucionalizadas e da postura indisciplinar.

Compreender os movimentos da criação em um grupo híbrido, formado por pessoas com e sem deficiência, requer uma atenção aos modos de relacionamento entre as participantes, às regras estabelecidas e às expectativas criadas. Esse conjunto se relaciona diretamente com os objetivos determinados pelo coletivo. Assim como os modos de ver e viver o mundo são diversos, tal diversidade afeta nossas leituras e nossos saberes. Reconhecer o saber do outro, o saber no outro, exige um olhar alargado para o alheio, o diferente, e uma disponibilidade para mobilizar o que damos como certo, o que não significa ausência de rigor. A via possível parece ser a da alteridade, a qual, por sua vez, não se descola da ação de desestabilizar.

Referências

BRUNELLE-CÔTÉ, Laurence; DROUIN, Simon. **Bureau de l'APA**: entrevista pessoal. Entrevista realizada pela primeira autora em 29 de julho de 2018.

CADIEUX, Alexandre. Théâtre: les doux virtuoses de rien du Bureau de l'APA. In: **Le Devoir. Culture**. 31 de maio de 2017. Montreal. Disponível em <<https://www.ledevoir.com/culture/theatre/500038/le-bureau-de-l-apa-doux-virtuoses-de-rien>>. Acesso em 18 de julho de 2018.

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

FORTIN, Sylvie. Nem do Lado Direito, nem do Avesso: o artista e suas modalidades de experiências de si e do mundo. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Org.). **O Avesso do Avesso do Corpo: Educação somática como práxis**. Joinville: Nova Letra, 2011, p. 25-42.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. [Tradução de Aldomar Conrado]. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

ISAACSSON, Marta. Cena multimídia, poéticas tecnológicas e efeitos intermediais. **Cena, corpo e dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade**. Org. Antonia Pereira, Marta Isaacsson e Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012, p. 85-99.



KUPPERS, Petra. **Disability culture and community performance: find a strange and twisted shape**. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

PASQUIER, Renaud; SCHREIBER, David. De l'interdiscipline à l'indiscipline. Et retour ?, **Labyrinthe** [En ligne], 27 | 2007 (2).

VERNER, Lorraine. L'interdiscipline à l'oeuvre dans l'art. **Marges** [En ligne], 04 | 2005.

*Recebido em 03 de fevereiro de 2020
Aceito em 17 de junho de 2020*

