

A TRAJETÓRIA DO ESPETÁCULO *O IMPROVÁVEL AMOR DE LUH MALAGUETA E MC LIMONADA* (2016-2019)

e suas perspectivas no processo criativo com pessoas com deficiência

*Mônica Gaspar*¹

<https://orcid.org/0000-0001-7886-0308>

*Lidia Olinto*²

<https://orcid.org/0000-0002-5661-6205>

*Alice Stefânia Curi*³

<http://orcid.org/0000-0002-5746-4362>

RESUMO

*Este artigo tem como objetivo refletir sobre a trajetória do espetáculo *O improvável amor de Luh Malagueta e Mc Limonada* (2016-2019), considerando que o ator tem Síndrome de Down e a atriz leve gagueira. Busca-se evidenciar como a direção do espetáculo, através da recriação do texto e das escolhas de encenação, enfocou a valorização de pessoas com deficiência por meio do teatro. Para tanto, usa-se como cabedal teórico: A. Araújo, L.A. Abreu, R. Ary, R. Trotta, A. Bogart, J. Féral, J. Tonezzi, e outros.*

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; Deficiência; Texto; Processo Colaborativo.

THE TRAJECTORY OF THE PLAY *UNLIKELY LOVE BY LUH MALAGUETA AND MC LIMONADA* (2016-2019)

and its perspectives in the creative process with disabled people

ABSTRACT

*This paper aims to reflect on the trajectory of the play *Improbable Love by Luh Malagueta and Mc Limonada* (2016-2019), performed by an actor with Down Syndrome and a lightly stutterer actress. It pursues to demonstrate how the play direction, by means of the text re-creation and staging choices, focused on valuing disabled people through the theatre. Therefore, the theoretical references used are: A. Araújo, L.A. Abreu, R. Ary, R. Trotta, A. Bogart, J. Féral, J. Tonezzi, and others.*

KEYWORDS: Theatre; Deficiency; Text; Collaborative Process.

¹ **Mônica Gaspar** é Mestranda em artes cênicas na Universidade de Brasília (UnB-DF), com pesquisa na área de teatro e deficiência. E-mail: monicafgo@gmail.com.

² **Lidia Olinto** é pós-doutoranda, PPGCEN - UnB-DF, mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP. E-mail: lidiaolinto@gmail.com.

³ **Alice Stefânia Curi** tem Pós-Doutorado em Artes da Cena na UNICAMP (2019), Doutorado em Artes Cênicas pela UFBA (2007) e Mestrado em Artes pela UnB (2000). e-mail: alicestefania@gmail.com.



Este artigo se debruça sobre a trajetória da peça *O improvável amor de Lúh Malagueta e MC Limonada* (2016-2019), considerando as singularidades de gesto e de fala da atriz e do ator, os quais apresentam como particularidades o fato de um ator com Síndrome de Down e de uma atriz com leve gagueira. Considerando que o desenvolvimento do espetáculo aconteceu em sala de ensaio com ampla participação da atriz e do ator, durante os três anos – 2016 a 2019 – em que a peça foi apresentada, decidiu-se por refletir, através desse texto, o processo de constituição do espetáculo, evidenciando as diferentes fases de ensaio. Iniciamos o texto apresentando o ator, Lucio Piantino, a atriz que contracena com Lucio, Luiza Martins e a dramaturga, Lurdinha Danezy, mãe de Lucio. Também nessa parte são expostas as condições que levaram a autora a escrever o texto da peça no intuito de valorizar as potencialidades das pessoas com deficiência por meio do teatro.

Na primeira fase dos ensaios, ressaltamos o contato inicial da atriz e do ator com a peça e com o texto oferecido pela dramaturga, momento que predominavam espaços de performatividade do ator que dança vários estilos e toca alguns instrumentos, concomitantemente com poucos diálogos entre a dupla. Para discutir essa fase, nos apoiaremos em Anne Bogart e suas reflexões sobre a noção de violência dentro da perspectiva do ensaio e dos processos de criação.

Na segunda fase de ensaios, a qual originou quase 20 apresentações, imergimos na efetiva construção do enredo, nas adaptações do texto necessárias para acolher as singularidades de fala da atriz e do ator, enfocamos as escolhas e características da direção teatral do espetáculo que se situou de um modo híbrido entre o processo colaborativo e a criação coletiva. Nessa seção, acercamo-nos de teórico(a)s ligados a essas práticas tais como Antônio Araújo, Rafael Ary, Rosyane Trotta, dentre outros(as); além de Anne Bogart, Josette Féral e Patrícia Ragazzon para discutirmos outros aspectos da direção e da performatividade da atriz e do ator, trazendo também como referência José Tonezzi como suporte para pensarmos acerca da existência ou não de especificidades na direção de pessoas com deficiência. Na terceira fase de ensaios, junto com o(a)s mesmo(a)s teórico(a)s, observamos a atriz e o ator que agora apresentam maior intimidade com o texto e com o reverberar do espetáculo junto ao público.



Trazer à discussão a trajetória do *O improvável amor de Lub Malagueta e MC Limonada* (2016-2019) se justifica porque o teatro existe e persiste como arte ampla e integrativa que possibilita a convivência entre quaisquer pessoas dividindo o mesmo espaço cênico, respeitando-se suas singularidades e subjetividades. A atriz e pesquisadora Patrícia Ragazzon, acerca da alteridade no teatro e na performance, pondera que:

Sob a perspectiva da alteridade, sem tentar assimilar o outro aos meus padrões e minha realidade de compreensão, as práticas cênicas que tem como pressuposto sua ocorrência na transitoriedade do momento presente, podem ser apresentadas também como um movimento poético do eu ao entre, do entre ao nós, relacionando técnicas e metodologias teatrais de acordo com as necessidades dos grupos, pois cada trajetória se estabelece de acordo com sua cultura e seus modos de apreensão. (RAGAZZON, 2018, p. 57).

Um dos lemas das pessoas com deficiência é “nada sobre nós sem nós” e as criações em grupos de teatro que contemplem em seu elenco pessoas com e sem deficiência podem vir a possibilitar expressões de linguagens, de movimentos e de sentimentos coletivos sem recusar as especificidades físicas, psicológicas e atitudinais de cada integrante e, assim, problematizar a invisibilidade e a normatividade esperadas pelas e para as pessoas com deficiência em nossa sociedade.

1. Como tudo começou ou a pessoa é para o que nasce

O Improvável amor de Lub Malagueta e MC Limonada (2016-2019) nasceu de um desejo antigo da mãe de Lucio Piantino (1995), a artista plástica e escritora Lurdinha Danezy, de mostrar ao mundo que “todo mundo pode fazer qualquer coisa” (texto retirado do roteiro da peça) inclusive as pessoas com deficiência. Lucio Piantino, logo após o diagnóstico de Síndrome de Down, recebeu estímulos por meio de médicos, fisioterapeutas, fonoaudiólogo(a)s, massoterapeutas, dentre outro(a)s profissionais que, de forma sistemática ou esporádica, contribuíram para o seu desenvolvimento. Sua mãe, Lurdinha Danezy, criou um programa de atividades a ser desenvolvido com crianças com Síndrome de Down, publicado em um livro, escrito em conjunto com a professora Elizabeth Tunes.



A criança correspondeu entusiasticamente aos vários incentivos apresentando, desde muito nova, certa inclinação às artes, principalmente pintura e palhaçaria. Tanto estímulo fez com que ele iniciasse sua carreira como artista plástico em 2008, aos 13 anos e, nessa última década (2009-2019), realizasse várias exposições, coletivas ou individuais, em Brasília e também na Itália.

Em paralelo, Lucio, que apresenta uma personalidade naturalmente extrovertida, participou do I Festival de Cultura Inclusiva do DF (2013), com pinturas, na exposição *Arte Visual* e como ator da peça teatral *Diversos Dias* (2013). A partir daí, o jovem começou a atuar, em grupo ou em dupla, além de, nos últimos tempos, ousar em voos solos quando, vestido de palhaço ou mesmo com roupas cotidianas, ele dança e toca pandeiro em feiras e transportes coletivos.

Assim como as irmãs cegas tocadeiras nordestinas do documentário brasileiro de Roberto Berliner, *A pessoa é para o que nasce* (2004), Lucio tem ritmo, é pautado por música, dança diversos estilos, toca de ouvido vários instrumentos de percussão e joga capoeira. Além disso, ele tem “fome de plateia”. Subir no palco defronte a outras pessoas com olhos vidrados nele, faz desabrochar um ator espirituoso e seguro. Por sua personalidade irreverente, enveredar pela palhaçaria parecia um caminho natural. Acerca da construção do palhaço, a pesquisadora brasileira Andréa Pantano, diz que:

Diante do espelho, só, o ator circense procura em si traços que constituirão sua personagem palhaço. Na busca da melhor expressão, o ator constrói seu tipo que pode ser alegre, ingênuo, tímido ou irreverente, revelando assim a sua própria individualidade. É justamente por meio dos próprios aspectos subjetivos do ator que a personagem/palhaço nascerá. (PANTANO, 2007, p. 53).

Partindo da perspectiva de Andréa Pantano, podemos inferir que o trabalho com alguns princípios da palhaçaria pode apoiar processos de autoaceitação e mesmo de autonomia pessoal, na medida em que implica em um autorrevelar-se e em um autoexpressar-se naquilo que se tem de mais singular, a própria diferença de cada um. Tal implicação consciente e afirmativa das próprias singularidades nas composições artísticas é, também, característica marcante da arte da performance, incorporada em diferentes graus às poéticas cênicas performativas.

Atenta aos desdobramentos cênicos do filho, a mãe de Lucio proporcionou a ele e à atriz Luiza Martins (os dois já haviam atuado juntos), um curso de palhaçaria e



ambos buscaram em suas subjetividades os traços que viriam a constituir os seus respectivos palhaços/personagens: o MC Limonada e a Luh Malagueta. Lurdinha Danezy, que à época já atuava como liderança local para a questão da redução do preconceito contra a deficiência, escreveu um texto teatral com o enfoque na valorização das habilidades artísticas demonstradas pelo filho, convidou-o para atuar no espetáculo junto com a atriz Luiza Martins. Destaca-se aqui que a atriz Luiza Martins apresenta um distúrbio de fala, conhecido como gagueira. Após poucos meses de ensaio, a peça *O improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada* (2016-2019) foi apresentada, pela primeira vez, em 2016, no Salão de Acessibilidade de um shopping de Brasília, em única apresentação.

1.1 Aspectos relativos à encenação do espetáculo

Para a criação da encenação (iluminação, cenário, figurino e efeitos sonoros), considerando a intenção do coletivo de realizar apresentações de *O improvável amor de Luh Malagueta e MC Limonada* (2016-2019) em locais alternativos, tais como espaços de rua e escolas, onde, muitas vezes, não se dispõem de refletores, de camarins ou de coxias, fazia-se necessário construir uma ambientação que contemplasse o jogo de movimentações proposto em cena no qual há várias trocas de roupa, utilização de objetos ou instrumentos musicais que se integram à composição das diversas facetas vividas pelos personagens, além de colaborar para que Lucio mantivesse os movimentos combinados em ensaio nos diferentes ambientes de apresentação e ainda ser leve, fácil, rapidamente montável e desdobrável para ser carregado em carros comuns.

Diante disso, o objetivo com a iluminação era demonstrar os principais deslocamentos da atriz e do ator que, propositalmente, na grande maioria das cenas, estão delimitados em linha reta, entre um cabideiro e uma mesa. A opção pela linha reta facilitou o trabalho de marcar a presença de Lucio na luz nos diferentes locais de apresentação.

Logo, visando utilizar a iluminação como um rastro adaptável aos deslocamentos da atriz e do ator, e assim reforçar as atmosferas sugeridas ao público, criou-se um



quadrado aberto emoldurado por quatro blocos de objetos de cena, da seguinte forma: ao fundo eram colocados três quadros pintados por Lucio, sinalizando os extremos laterais, havia de um lado uma mesa e do outro um cabideiro formando um corredor no qual cerca de oitenta por cento dos movimentos aconteciam e, ao centro, uma mala na qual estavam várias roupas ou instrumentos. Desta forma, as cenas construídas, em ensaio, puderam ser reproduzidas nas mais de trinta apresentações em diferentes lugares, com diversas configurações de tamanho.



Imagem 01. Atores em cena. Foto evidenciando cenário.
Registro: Raquel Piantino, 2018

Outra medida que visava facilitar a apresentação em ambientes de rua, foi a opção de que as trocas de roupas acontecessem no palco, à vista do público, de forma que se criasse uma cumplicidade entre quem estava trocando de roupas e a plateia, já que a troca de figurino deveria ser uma surpresa para a outra personagem. Tal procedimento opera revelando o “avesso” da cena, o bastidor, o que desvela o jogo teatral acionando fatores de performatividade pela ruptura da “ilusão” da cena, aproximando o teatro da vida.

O espetáculo conta com dezessete intervenções sonoras, dentre toques de telefone, músicas diversas e estouros, todas elas cronometradas para que coincidam com os movimentos da atriz e do ator. Tal especificidade, nas primeiras apresentações, proporcionou ao grupo situações pitorescas, pois, em caso de atraso do



DJ, algumas vezes, Lucio manifestava-se reclamando da demora do som, fazendo com que o público percebesse o “erro”, o que provocava boas risadas. Essa “escuta” do instante, com respostas imediatas e genuínas às ocorrências e aos imprevistos do agora, é algo muitas vezes difícil de acionar mesmo por parte de atores experientes. Tal “frescor” de reações também opera como um vetor de performatividade no trabalho.

Considerando que os principais achados desta observação aconteceram durante os ensaios, para melhor acompanhar os caminhos adotados pelo grupo, abordaremos o período de construção do espetáculo a partir de fases.

2. Primeira fase

Inicialmente, foram dois meses de ensaio (duas vezes por semana durante duas horas) entre setembro e novembro de 2016, para a única apresentação anteriormente mencionada. Esses ensaios foram conduzidos para evidenciar as cenas nas quais a atriz e o ator dançavam, individualmente ou em dupla, e também para aperfeiçoar os momentos em que Lucio tocava instrumentos, considerando que ambos apresentavam certo grau de dificuldade com a fala. Segundo a professora Mariane Sousa Regis e outro(a)s pesquisadore(a)s, a linguagem, nas crianças com Down, principalmente comparada às crianças com desenvolvimento típico (DT), apresentam singularidades como:

(...) a área expressiva apresenta-se mais atrasada e defasada do que a receptiva e do que a função simbólica, assim como o desenvolvimento lexical receptivo e expressivo das crianças com SD é inferior ao de crianças com DT, mesmo quando pareadas pela mesma idade mental. [...]. A SD gera um déficit no desenvolvimento da linguagem, mas, mesmo com essa dificuldade, a pessoa com a síndrome tem a competência para utilizar a linguagem e desenvolvê-la, caso esse processo seja estimulado de forma eficaz pelos familiares e por uma equipe multidisciplinar, em especial pelo fonoaudiólogo. (REGIS, et al, 2017, p. 272).

Como já descrito aqui, estímulos não faltaram ao Lucio, mas para se apresentar ao público em um espetáculo cênico era preciso ensaiar. Teatro é a arte do ensaio e, segundo Bogart “...é aí que a violência se instala. Esse ato de violência necessária que, de início, parece limitar a liberdade e diminuir as opções, por sua vez traz muitas alternativas e exige do ator uma noção de liberdade mais profunda.” (BOGART, 2011,



p.53). E a noção de violência trazida para o contexto do processo de Lucio, refere-se também à dimensão, em alguma medida, de atividade disciplinada que os processos de ensaio envolvem. Disciplina nem sempre é simples de ser compreendida e abraçada por quaisquer pessoas, incluindo as pessoas com Síndrome de Down.

Nessa primeira fase, Lucio não tinha praticamente nenhuma fala. Nos ensaios, após um alongamento, a atriz e o ator repetiam as cenas de movimento, respeitando habilidades já desenvolvidas por Lucio, tais como: tocar pandeiro, movimentar-se retirando e colocando o boné, como fazem os dançarinos de *street dance*, dançar diversos ritmos musicais e manejar o diabolô. O texto inicial apresentava, como local da ação dramática, um escritório de recrutar talentos e o personagem de Lucio se exibia conforme a necessidade demandada pela recrutadora (papel da Luiza), na tentativa de ser escolhido para desempenhar o trabalho solicitado pelo(a) cliente. As músicas do espetáculo foram escolhidas conforme a *playlist* dele, isto é, evidenciavam os estilos que ele dançava com mais facilidade (forró, axé, funk).

Nesse primeiro período de ensaios, a participação de Luiza também era muito reduzida, eles não dialogavam, as poucas falas dela eram provocações para que ele se movimentasse. Então, precisava-se de mais tempo de ensaios para que o texto da dupla fosse entregue ao espectador com uma dicção inteligível. Esse virou um dos grandes desafios para a construção do espetáculo.

2.1 Segunda fase dos ensaios

A peça foi inscrita *no FAC – Fundo de Apoio à cultura* do GDF e teve verba de fomento aprovada. Logo após o resultado da aprovação, em abril de 2017, antes mesmo de receber o patrocínio, o grupo iniciou os ensaios, o que, até as apresentações, demandou-lhe um ano de trabalho. A cada ensaio, percebia-se que havia a necessidade de realizar um trabalho de vocalização bastante acentuado para que a fluência melhorasse, bem como de ter a liberdade de adaptar o texto para que a atriz e o ator se expressarem livremente.

Adentrava-se, assim, em um processo de criação que era um flerte híbrido entre a criação coletiva e o processo colaborativo. Criação coletiva e processo colaborativo



são *modus operandi* adotados para o desenvolvimento de espetáculos feitos em grupo, provavelmente desde que o teatro existe como fenômeno cultural assim denominado ou até mesmo antes do termo *theatron* surgir na Grécia Antiga como conceito teórico que nominava um certo tipo de prática cênica, dentre várias outras formas preexistentes e posteriores. Em um sentido amplo, não há como determinar o surgimento da criação coletiva (como também do teatro), se considerarmos que é da natureza ontológica das criações cênicas, a coletividade, seja ela classificada como teatro ou não.

Mas, no Brasil, seguindo certa tendência estético-política iniciada nos anos de 1960 em vários países (Movimento da Contracultura), a partir dos anos 1970, ocorreu um certo *boom* do que se chamou de “criação coletiva” (FERNANDES, 2000), isto é, a recorrência de grupos teatrais que tinham como característica comum uma maior coletivização da criação cênico-dramatúrgica graças a uma proposital diluição dos papéis fixos e distinguíveis (atores, atrizes, diretores(a)s, autores(a)s, cenógrafo(a)s, figurinistas, etc.).

Frente a certos modos mais canônicos “textocentristas” e “diretor(a)centristas”, nessa proposta de processo criativo relativamente mais coletivo e não-hierárquico, até hoje referência para inúmeros processos, propõe-se não só uma horizontalidade mais radical entre artistas participantes, como também a ausência da função específica de dramaturgia, sendo o resultado final criado pelo coletivo ao longo do processo criativo. Nas palavras de Rosyane Trotta : “A criação coletiva, tal como foi praticada no Brasil dos anos 70, significou sempre a supressão do dramaturgo(a)” (TROTTA, 2012, p. 81) e nas palavras de Rafael Ary e Mário Santana: “o coletivo acabava por tomar, de certa maneira, para si a função dramaturgia” (ARY; SANTANA, 2015, p. 30). E ainda:

Na criação coletiva, a dramaturgia realizada por dramaturgo(a)s reconhecidos, mas ausentes do processo de criação e que exigiam a reprodução fiel de seus escritos em cena, foi identificada como uma das funções que representavam essa individualidade de modo mais explícito, por isso, muitas vezes os grupos optavam por não ter como diretriz do processo de criação um texto dramatúrgico pronto. (ARY; SANTANA, 2015, p.33).



Nos anos 90, após um período de certo predomínio do “teatro de diretor(a)”, a tendência à criação coletiva “ressurge” com certo diferencial: o “retorno” do papel de dramaturgo(a), em nova perspectiva desta função. Para enfatizar essa diferença, autores como Araújo (2006), Abreu (2004) e Ary (2015), passaram a denominar esse novo modo de criação em grupo, como “processo colaborativo”, para justamente distingui-lo do que se chamava antes de “criação coletiva”. Ainda segundo Ary e Santana, “a grande diferença da criação coletiva para o processo colaborativo reside, de fato, na ausência do dramaturgo(a) na sala de ensaio” (2015, p. 34). Ou seja, na criação coletiva, as funções profissionais (atuação, direção, dramaturgia e etc.) são propositalmente diluídas, misturadas e todo(a)s assinam a autoria da dramaturgia resultante do processo criativo, não havendo, portanto, uma pessoa só responsável pelo texto final.

Já no processo colaborativo, ao contrário, uma divisão evidente das funções é intencionalmente mantida, todavia absorvendo o “espírito coletivista” da criação coletiva, havendo certo atravessamento proposital das funções, em que todo(a)s colaboram ativamente na criação, seja do texto, seja da encenação.

Em ambos os casos, as diferentes funções dentro de um processo cênico são valorizadas de maneira equitativa, isto é, menos hierárquica, e o texto dramaturgicamente é criado durante o processo criativo e não antes, tendo a efetiva participação/colaboração de todo(a)s o(a)s envolvido(a)s a partir de um tema central escolhido como ponto de partida. Acerca desses modos de processo composicionais, coletivo e colaborativo, Ary e Santana também observam que:

Nessa trajetória de criações coletivas, o tema escolhido como motivo para a criação de uma obra era a argamassa que unia o conjunto de participantes, configurava as margens que guiavam as individualidades por um mesmo caminho, afinando questões para um centro criativo anárquico, mas orientado em seu ponto mais distante. (ARY; SANTANA, 2015, p.29).

Nesse sentido, tanto criação coletiva como processo colaborativo são propostas para processos criativos em artes cênicas muito próximos e cujas especificidades já foram identificadas e amplamente analisadas pelo(a)s teórico(a)s já mencionados nesse artigo. Contudo, muitos processos criativos, anteriores e posteriores ao *boom* da criação coletiva e do processo colaborativo, apresentam muitas ou algumas dessas mesmas características, sem no entanto, se adequarem plenamente a cada uma dessas definições, seja por terem um texto dramaturgicamente como ponto de partida ou esquema



não tão horizontal ou ainda uma experimentação de linguagem não tão evidente, por exemplo. E isso conscientemente ou não, por parte do(a)s artistas envolvidos. Na prática artística, cada grupo escolhe seus caminhos próprios que, muitas vezes, situam-se em entrelugares. Esse é o caso do processo criativo analisado neste artigo.

Além de um tema central como ponto de partida e questão disparadora – a valorização das pessoas com deficiência por meio de um espetáculo cuja atriz e ator são pessoas com deficiência –, contava-se com um texto inicial escrito por Lurdinha Danezy, visando exclusivamente essa montagem e tendo como fonte de inspiração as habilidades artísticas de seu próprio filho. Todavia, ao final, esse texto inicial acabou se tornando um argumento para o desenvolvimento de um roteiro cênico.

Em sua tese dedicada às especificidades do processo colaborativo, Rafael Ary ainda pondera que “o dramaturgo(a) colaborativo tem de se acostumar a escrever e reescrever as cenas, baseadas em ideias próprias ou apropriações de improvisos, baseadas em diferentes fontes criativas, muitas delas imprevisíveis e bem-vindas” (2015, p. 45). De forma análoga, para compor o roteiro de *O Improvável Amor de Lub Malagueta e Mc Limonada* (2016-2019), no decorrer dos ensaios, foi-se recriando os diálogos do texto inicial e revendo cenas inteiras, de forma que as habilidades da atriz e do ator, aliadas às suas possibilidades expressivas e predileções linguísticas, fossem contempladas.

Danezy, a dramaturga, esteve sempre próxima ao grupo. Ela, após discussões em conjunto, concebeu o cenário e o figurino (ambos a partir de pinturas do Lucio). Porém, não seria justo dizer que Danezy esteve continuamente em sala de ensaio e que participou de forma ativa das decisões que modificaram seu texto rumo ao roteiro final, como em um processo colaborativo “clássico”. Nem tampouco se tratou de uma criação coletiva no mais estrito senso, pois a função de dramaturga se manteve, fornecendo contribuição importante como criadora tanto do argumento original como de certo “esqueleto” da obra final, o que pode ser percebido como certa verticalização do processo.

Pensando nas fricções entre o processo colaborativo e a criação coletiva, ainda cabe ressaltar outro aspecto: a busca por maior horizontalidade nas relações entre participantes. Segundo o dramaturgo e roteirista paulistano, Luís Alberto de Abreu:



Pode-se dizer que o processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia pré-estabelecida e que fendas e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados. Em outras palavras, o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles. (ABREU, 2004, p. 01).

Em *O improvável amor de Lulú Malagueta e MC Limonada* (2016-2019) buscou-se uma horizontalidade entre membros do coletivo próxima da qual nos fala Abreu. O fato da atriz, do ator e da diretora já terem trabalhado juntos em 2013, aliado a um ambiente de ensaio em que se estimulava propositalmente relações não hierárquicas, possibilitou o estabelecimento de uma confiança mútua. E, graças a essa confiança, as habilidades nos papéis inicialmente determinados para cada artista foram “testadas” pelo(a) outro(a). Havia, em ambiente de ensaio, um apreço pelas tentativas de construção de cena que possibilitassem experimentações de diferentes diálogos e movimentos, antes da decisão sobre a cena que efetivamente constituiria o espetáculo. Isso acontecia, muitas vezes, com a troca de função, entre a atriz, o ator, a diretora e, inclusive, com a presença da dramaturga atuando ou dirigindo a cena durante o ensaio. Essas opções estão em sintonia com o modo como a professora Fernanda Fernandes descreve o processo do Teatro da Vertigem, quando afirma:

A função de direção rotativa de cena se estabeleceu da seguinte forma: cada dia de ensaio contava com a experimentação das propostas de cenas de aproximadamente dois integrantes. Aquele que era responsável pela proposta, era também responsável em definir quais atores iriam participar da cena e o rumo poético e estético que ela tomaria. (FERNANDES et al, 2017, p. 50).

De modo relativamente similar ao descrito por Fernandes, foram adotadas certas práticas para desenvolver o que viria a ser o espetáculo, como a direção rotativa de algumas cenas e a troca de papéis. Essas práticas levaram a uma re-escritura substancial do texto original, re-escritura esta concedida pela dramaturga. Dessa maneira, o texto inicial foi reelaborado não só para que se tornasse uma “argamassa” entre a atriz e o ator, mas para incluir o uso de depoimentos pessoais, gerando, assim, a criação de cenas inteiramente novas. Nesse sentido, poder-se-ia classificar a função de Lurdinha Danezy mais como “*dramaturg*” ou “*dramaturgista*”, ao invés de considerá-la como



dramaturga em uma acepção mais tradicional do termo – como autora do texto escrito e encenado – uma vez que sua obra foi amplamente modificada durante o processo, e porque, como membro ativo do grupo, acompanhava os ensaios com alguma frequência, auxiliando o coletivo.

Segundo Patrice Pavis, o(a) dramaturgista seria um “conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia teatral, a um encenador ou responsável pela preparação de um espetáculo” (2008, p. 117). Dentro dessa perspectiva, o(a) dramaturgista seria mais uma espécie de crítico(a)-pesquisador(a), “braço direito” do diretor(a), isto é, um(a) profissional que acompanha o processo, adaptando ou traduzindo textos dramáticos, documentos ou outros materiais como fonte de inspiração para a composição cênica. Todavia, optou-se por manter a denominação dramaturga por dois motivos principais.

Primeiramente, porque mesmo com as várias modificações e cenas novas, seu texto original ainda se fazia fortemente presente na peça. Trechos inteiros foram mantidos. E em segundo lugar, porque o espetáculo manteve-se fiel ao argumento original e à estrutura dada enquanto enredo. Por isso, em nossa visão, o trabalho de Lurdinha Danezy aproximou-se mais de uma dramaturga em processo colaborativo, mesmo que tenha sido utilizado o seu texto como ponto de partida para a criação cênica.

Por todas as razões aqui expostas, cremos ser possível classificar o processo de criação do espetáculo *O Improvável amor de Lub Malagueta e MC Limonada* (2016-2019) como algo híbrido entre esses dois modos: o processo colaborativo e a criação coletiva. Independente de achar uma classificação exata, interessa aqui apontar como o processo singular que resultou no espetáculo protagonizado por Lucio Piantino e Luiza Martins absorveu uma postura ética, através da qual se buscou atenuar o máximo possível a hierarquia entre os membros do coletivo e explorar cenicamente o potencial de cada indivíduo em uma estrutura cênica comum, comunitária, isto é, criação em grupo.

Acreditamos que essa postura ética tenha sido fundamental nesse processo criativo que envolvia duas pessoas com singularidades psicofísicas bem diferentes. Em busca de exemplificar isso em um dos momentos de criação, vale a pena comentar aqui uma cena que foi construída após um momento de relaxamento vivenciado pela atriz e pelo ator em um dos ensaios. Nos ensaios de *O Improvável amor de Lub Malagueta e MC*



Limonada (2016-2019) caso a cena fosse incessantemente repetida, a regularidade esperada para essa repetição dos movimentos ficava comprometida e o espaço de criação ficava esmaecido. Nada mais fluía a contento.

Na ocasião de um dos ensaios, após duas horas de trabalho, o grupo parecia estar cansado. A diretora sugeriu, então, que a dupla se deitasse no chão, fechasse os olhos e ficasse em silêncio, que se permitissem relaxar um pouco e só voltassem a falar quando brotasse, em sua imaginação, uma história fantástica. A atriz e o ator ficaram quietos até que, de repente, falaram frases e palavras soltas, tais como: amor, cadeado, namoro, um monstro de Porto Rico. A diretora anotou e voltou para casa com um quebra-cabeça para montar. Na madrugada, criou o que viria a ser o esqueleto da cena, algo como um realismo-fantástico. Ao apresentar a cena, durante o ensaio, criou-se ainda um jargão: quando o grupo estava cansado, a atriz e o ator expressavam-se dizendo: vamos brincar de fantasia? E isso sinalizava que era hora de relaxar um pouco.

Assim, a construção dessa cena pode exemplificar como se dava a opção por trabalhar para que a elaboração do espetáculo e a recriação de seu texto inicial refletissem momentos vividos no corpo e no gesto de quem o estava construindo. Em que pese a existência de um texto, ou de um argumento inicial, havia abertura para uma dramaturgia elaborada a partir de vivências, de escolhas, de referenciais, que fossem genuinamente advindos da atriz e do ator, em momento de criação.

Diferente de Luiza, mais contida, Lucio tem naturalmente uma personalidade mais extrovertida. Ele trabalha a improvisação com facilidade, abrilhantando o momento único e irrepetível advindo do contato com o público. Nesse sentido, pode-se considerar como “performativa” a atuação de Lucio. Performativa no sentido análogo ao de Josette Féral quando afirma que:

O ator aparece aí, antes de tudo, como um performer. Seu corpo, seu jogo, suas competências técnicas são colocados na frente. O espectador entra e sai da narrativa, navegando segundo as imagens oferecidas ao seu olhar. O sentido aí não é reductivo. A narrativa incita a uma viagem no imaginário que o canto e a dança amplificam. Os arabescos do ator, a elasticidade de seu corpo, a sinuosidade das formas que solicitam o olhar do espectador em primeiro plano, estão no domínio do desempenho. O espectador, longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta performatividade em ação. Ele performa. (FÉRAL, 2015, p.120)

Lucio estabelece um contrato de confiança com o público e ousa, no palco ou na rua, colocar seu corpo em jogo, em estado de presença e de disponibilidade para o



risco e para o novo. Por outro lado, em diálogo com o conceito de violência como proposto por Bogart, para Lucio nem sempre foi fácil lidar com a proposta de uma certa travessia entre a relação com as artes e o teatro como puro prazer, diversão e autoexpressão – assim já operavam como fator de amadurecimento importante no artista – no sentido de uma progressiva responsabilização e implicação em um processo de lapidação de uma obra. Repetir, eleger, recusar foi algo experimentado por Lucio como uma espécie de violência, embora produtiva, como aquela à qual Bogart se refere:

A arte é violenta. Ser decidido é uma atitude violenta. Antonin Artaud definiu a crueldade como "determinação inflexível, diligência, rigor". Colocar uma cadeira em determinado ângulo do palco destrói todas as outras escolhas possíveis, todas as outras opções possíveis. Quando um ator adquire um momento espontâneo, intuitivo ou apaixonado durante o ensaio, o diretor(a) pronuncia as palavras fatídicas "guarde isso", eliminando todas as outras soluções possíveis. Essas duas palavras cruéis cravam uma faca no coração do ator, ele sabe que a próxima tentativa de recriar aquele resultado será falsa, afetada e sem vida. Mas lá no fundo o ator também sabe que a improvisação ainda não é arte. Só quando houve uma decisão é que o trabalho pode realmente começar. A determinação, a crueldade que extinguiu a espontaneidade do momento, exige que o ator comece um trabalho extraordinário: ressuscitar os mortos. O ator tem de encontrar uma espontaneidade nova, mais profunda, dentro dessa forma estabelecida. E isso, para mim, é o que faz da atriz e do ator heróis. Eles aceitam essa violência, trabalham com ela levando habilidade e imaginação à arte da repetição. (BOGART, 2011, p. 51).

Lucio sentia-se entediado com as inúmeras repetições exigidas durante os ensaios, além de demonstrar pouca concentração e dificuldade de se ater ao texto e oscilava entre uma representação estruturada (texto apreendido, cenas ensaiadas, personagens devidamente nomeados) e momentos de improvisação bem livres nos quais dançava, dialogava e estimulava a participação do público. E, nessas ocasiões, ele driblava quaisquer molduras fixadas nos ensaios.

Além disso, ao longo dos anos no teatro, e por meio das experiências de rua onde atua sozinho, Lucio vem construindo uma partitura física e, provavelmente, assim como fazem artistas mais experientes, acesse essa memória quando atua ou executa a partitura. Outro detalhe que desafiava o ator é que ele nunca havia trabalhado com um grande volume de texto, com diálogos vários e, principalmente, parecia-lhe uma novidade perceber a hora de escutar, de calar e de deixar que a Luiza falasse, dançasse, deixar que ela, também, brilhasse. Lucio tende a monopolizar a atenção para si. De acordo com a pesquisadora Patrícia Ragazzon:



O corpo pode ser colocado em jogo nas práticas cênicas, não é deixado de lado, mas vai entrar em contato, num movimento entrelaçado com o jogo, para que a performatividade seja possível. O corpo em jogo é tomado pela escuta, é exercício de alteridade, pois é necessário um outro, objeto ou sujeito para se relacionar. No jogo, as essências não são diluídas e há um diálogo, uma partilha na ação de jogar. O jogo elabora uma forma de lidar com o outro, com seus limites explicitados de forma prazerosa. (RAGAZON, 2018, p. 45).

Era fundamental, diante do comportamento do ator e para que o exercício da alteridade se realizasse, que se trabalhasse a contracenar. Ensaiar, conversar, dialogar, o quanto fosse necessário, para que o ator percebesse o momento em que a personagem da Luiza deveria protagonizar e o personagem dele, interagir com ela. Afinal, desejava-se oferecer ao público um espetáculo que possibilitasse reflexão sobre a questão da deficiência por meio do humor e a interação entre a atriz e o ator era fundamental para a manutenção do ritmo e do conseqüente envolvimento da plateia.

Luiza agia e reagia, durante os encontros, com disciplina e generosidade. Com o desenrolar dos ensaios e o literal desenrolar das línguas e do linguajar vivenciado pela atriz e pelo ator, o texto modificou-se de forma a valorizar, também, a personagem da Luiza. Encontramos, nos diálogos, uma abertura para “vetores” de performatividade que ocorriam durante o espetáculo, em cenas como a de dança em dupla, de leitura de poemas e de interlocução direta com o público, cenas estas presentes no roteiro de atuação dos dois atores.

Junto aos já mencionados trechos que traziam “depoimentos pessoais”, as cenas acima mencionadas dialogam com características que Féral atribui ao campo da performance, que se caracterizaria como “a arte do eu, uma arte em que se exprime uma força muito grande de enunciação, um *mim eu (je moi)* que reduz tudo a ele e ele mesmo filtra o mundo” (FÉRAL, 2015, p. 146. Grifos no original). Particularmente em Lucio essa tendência de certo “narcisismo ativo” (Abraham Moles apud Féral, *ibidem*) se mostrou flagrante. Mesmo que de modo não intencional, em vários momentos Lucio, em sua interação singular e naturalmente disruptiva com o instante, “fabrica signos brutos sem mediação” parafraseando Josette Féral.

Luiza e Lucio participavam ativamente da criação das falas e o texto passou a ser uma ferramenta para que a atriz e o ator interagissem, dialogassem e se movimentassem cada dia com mais vigor e confiança. Isso vai ao encontro de Bogart quando ressalta



que “em vez de cumprir cegamente as instruções, nós examinamos as escolhas, no calor do ensaio, através da repetição, da tentativa e do erro” (BOGART, 2011, p.93). As atualizações do texto e os recorrentes ensaios fizeram gerar (quase que imperceptivelmente) uma nova dinâmica que viria a ser fundamental no decorrer do processo: as falas da Luiza terminavam com uma “deixa” para a próxima fala do Lucio. Isso foi muito importante para o ritmo do espetáculo.

As deixas – que podiam ser palavras ou gestos – foram construídas a partir de imersões no texto inicial em busca de um “gatilho” que disparasse em Lucio a memória para a próxima cena. Acerca da memória operacional dos adolescentes com Síndrome de Down, a doutora em educação Nelly Narcizo de Souza, e outras pesquisadoras, consideram que:

...aprendizagem e memória são dois conceitos associados, pois é necessário reter as informações relacionadas ao que se está aprendendo, durante e depois do processo de aprendizagem. Na Síndrome de Down, observa-se dificuldade na memória operacional, revelando alterações na codificação da informação, na atenção e em estratégias de recuperação da informação. A memória operacional consiste em um sistema que gerencia as informações, exercendo o controle atencional e coordenando as atividades realizadas simultaneamente, trabalhando em conjunto com outros dois sistemas: a alça fonológica e a alça visuoespacial. Nos indivíduos com Síndrome de Down, a memória auditiva apresenta-se mais defasada do que a memória visual. Estas alterações prejudicam o desenvolvimento da linguagem oral, escrita e da aprendizagem, sendo provavelmente um dos motivos de seu desenvolvimento lento. (SOUZA, et al, 2016, pp.7 e 8).

Inicialmente, nos casos em que Luiza esquecia ou trocava a palavra central da deixa, o ator se perdia e não conseguia responder conforme o esperado, provocando a parada do ensaio para relembrem (ator e atriz) o que deveria ser dito e assim prosseguirem. Visando mitigar tais episódios, nos meses que antecederam às apresentações, além dos dois ensaios semanais, a diretora ensaiava com o ator diariamente, ao vivo, por telefone ou via internet.

Ressalte-se que, a cada nova vivência em grupos que contemplem em seu elenco pessoas com e sem deficiência, a diretora de *O Improvável amor de Lub Malagueta e MC Limonada* (2016-2019) tende a constatar que o “tempo de decantação” é o principal diferencial no trabalho com pessoas sejam elas com ou sem deficiência. A etimologia da palavra “decantação” seria de origem latina e o verbo decantar dispõe de vários sinônimos. Segundo o dicionário eletrônico Houaiss, decantar se refere à separação ou



isolamento de líquidos, outro significado é filtrar as impurezas e outro, ainda, é cantar, celebrar, dentre outros sinônimos.

Cada pessoa, por meio de suas memórias, habilidades, oportunidades, precisa de um tempo específico para separar e solidificar experiências, filtrá-las e celebrar as transformações que tais atravessamentos provocaram. No caso dos sujeitos da cena, este é o tempo de ensaiar, de encenar, de contracenar, para que a decantação aconteça e com ela, o nascimento, a vivência e o distanciamento do ator/atriz da personagem e, por fim, o tempo de celebrar o processo que levou ao resultado, embora se saiba que tais atravessamentos não ocorrem de forma segmentada e que cada processo de transformação acontece de forma híbrida e contaminada pelas diferentes e, provavelmente, indistinguíveis fases de elaboração de personagens para a vivência cênica.

Para Lucio, as deixas foram necessárias até que o processo de decantação efetivamente ocorresse, o ator se desprendesse desses artifícios e pudesse brincar e vivenciar suas cenas, usando o texto, que ele ajudou a criar, como um aliado criativo e performativo. Tal apreensão de conteúdo por Lucio dialoga com Nelly Souza quando ela afirma que pesquisas demonstram que a estimulação precoce das pessoas com Síndrome de Down é fundamental para o desenvolvimento da memória operacional (2016, p. 8).

Após doze intensos meses de ensaios em 2017, entre abril e setembro de 2018, *O Improvável amor de Lúh Malagueta e MC Limonada* (2016-2019) foi apresentado dezoito vezes, em teatros, escolas e espaços de rua no Distrito Federal. Ao término de cada apresentação, regularmente, a equipe conversava com o público para ouvir as impressões. A partir das mais variadas opiniões apresentadas pelos espectadores nessas conversas. Ao final, percebia-se que as discussões aconteciam ancoradas naquilo que foi dito, visto e sentido. Embora os estudos da recepção não sejam tema de discussão nesse texto e que se admita para entrar nesse debate seria necessário trazer outros recortes e referências teóricas, cabe apenas pontuar aqui que se observou que o jogo proposto em cena havia sido de algum modo partilhado com a plateia.



2.2. Terceira fase de ensaios

Em 2018, o espetáculo foi novamente contemplado pelo FAC-DF, para circular por algumas regiões administrativas de Brasília para mais doze apresentações, em 2019 e 2020, em escolas de ensino especial e entidades para pessoas com diagnóstico de deficiência. Há que se salientar que ser contemplado com financiamento cultural, assegura a grupos de teatro amador a possibilidade de dedicação ao fazer cênico com a tranquilidade de ser remunerado e, em caso de atores com deficiência, há uma singularidade adicional relativa à autonomia, reconhecimento e fortalecimento de sua autoimagem.

Como o grupo já estava há algum tempo sem se apresentar, a rotina de ensaios foi reiniciada. Dessa vez, foram três meses com o Lucio, em encontros presenciais ou virtuais, e dois meses com a Luiza. No meio desse período, apresentou-se o trabalho a alguns professores e amigos e, para a surpresa do coletivo, a plateia pensou que Luiza não era gaga, que a gagueira era característica apenas da personagem já que as falas pouco fluidas deixavam-se transparecer, mais nitidamente, apenas em uma das cenas, a qual será descrita a seguir.

Lucio, filho de militante da causa da inclusão, parecia lidar bem com a Síndrome de Down, mas Luiza, afirmava que nunca havia falado em público sobre a gagueira. Certo dia, ainda na segunda fase de ensaios, a atriz mencionou vontade de falar com a plateia a respeito da sua dificuldade de fala. Na mesma ocasião, o ator também manifestou desejo de falar sobre a Síndrome de Down. A diretora pediu, então, que os dois elaborassem um texto e a cena seria criada. Luiza chegou ao próximo ensaio com o seu texto pronto e Lucio foi produzindo aos poucos, sem qualquer intervenção da diretora. Cria-se então a seguinte cena: durante o espetáculo, logo após Marizilda recitar um poema, os dois se dirigem à boca de cena e dizem:

CENA 20 - Textos Autorais

BETO: Marizilda, por que você fala assim?

*MARIZILDA: Porque eu sou gaga. E eu tenho outro tempo e ritmo de fala. Eu penso que a canção da minha voz é outra, com várias pausas, velocidades, fluências, alturas, ênfases e durações. A música da minha voz às vezes é **outra e eu não me sinto igual.***

INTENÇÃO: EXPLICANDO DE BOA, SEM MAIORES DORES



BETO: *(presta muita atenção à explicação e diz):* **Você é gaga e eu tenho Síndrome de Down.** *A Síndrome de Down está dentro de mim. A Síndrome de Down não é uma doença. Eu sou feliz.* **Triste é o preconceito.**

MARIZILDA: **É mesmo Beto, triste é o preconceito.**

MARIZILDA: *Pergunta se o público concorda que triste é o preconceito e pede que as pessoas repitam a frase com ela. (Texto retirado do roteiro).*

Ao transcrever o texto da forma como era recebido pela dupla explica-se aqui um código criado para a leitura do roteiro: as palavras em negrito eram textos fixos por serem deixas para o outro personagem; as sem negrito eram texto livre, ou seja, poderiam variar.

Já ciente de que a gagueira diminui com a redução da ansiedade, desde os primeiros ensaios, a diretora tentou “reduzir o conforto” da atriz oferecendo, na hora de cada apresentação, um poema desconhecido por ela a ser lido durante a cena. Em seu livro *A cena contaminada*, um teatro das disfunções (2011), José Tonezzi afirma que o contágio cênico acontece “a partir do uso e da adequação das singularidades corporais ou comportamentais próprias do artista, sem que haja a necessidade do mesmo fazer-se outro nem dissimular tais peculiaridades” (2011, p. 59) e complementa mais adiante afirmando:

sendo o exercício do personagem um jogo de alteridade (...) o trabalho cênico com base num texto e numa estrutura convencional limita o efeito da contaminação com a singularidade sendo relegada a um segundo plano e conferindo sua marca ao personagem, em vez de ser ela própria a matéria de criação cênica. Para que a contaminação se dê efetivamente (...) faz-necessária uma apropriação cênica dos distúrbios como qualidade própria da cena e não como adjetivo conferido ao personagem por meio das características apresentadas pelo ator (TONEZZI, 2011, pp.91-92).

A cena do poema acontecia perto do fim do espetáculo e, para que houvesse a “apropriação cênica dos distúrbios como qualidade própria da cena”, como diz Tonezzi, era fundamental que o público já houvesse percebido a gagueira de Luiza no decorrer das falas apresentadas pela atriz até aquele momento. Ainda em diálogo com José Tonezzi, acerca do roteiro inicial que norteou este trabalho, percebe-se que o texto poderia ter sido um limitador à criação, caso o grupo não tivesse a liberdade de reinventá-lo para que as singularidades da atriz e do ator fossem evidenciadas, ao invés de escondidas ou dissimuladas. Porém, como se pôde reescrevê-lo, o texto apresentou-



se como um dispositivo de criação, transformando-se em um instrumento brincante da cena, estando organicamente mesclado às ações físicas da atriz e do ator e absorvendo suas especificidades vocais e de tempo-ritmo. Desse modo, a disfunção de Luiza era parte importante do conflito da cena, pois, descortinando as singularidades da atriz e do ator, problematizava-se a normatividade imposta para as pessoas com deficiência, provocando, conseqüentemente, a plateia a refletir sobre.

Observando o retorno dos professore(a)s e amigo(a)s acerca da não percepção sobre a gagueira da atriz, a diretora voltou-se ao texto e reescreveu as cenas, sem mexer nas que incluíam deixas para o Lucio, na tentativa de que o novo texto pudesse ressaltar, naturalmente, algum desconforto vocal da atriz quando o interpretasse. Isso vai ao encontro do que Tonezzi chama de signo não intencional: as naturais características contidas nas chamadas disfunções e distúrbios do corpo e da mente mostram-se como elementos que, se eficientemente, trabalhados, poderão sim, ter um papel predominante no exercício da cena e na mobilização da assistência. Para isso, entretanto será importante que haja o reconhecimento, a contextualização e o compartilhamento significativo do objeto em questão. (TONEZZI, 2001, p.62).

O “compartilhamento significativo” ficava extremamente prejudicado caso a disfunção de fala da atriz só fosse percebida durante o poema. Porém, mesmo com as modificações, Luiza ainda se sentia confortável com o texto e, nas apresentações realizadas em 2019, notava-se que o público percebia a disfunção de fala da atriz, de forma mais evidente, apenas durante a cena do poema, acima comentada. Resolveu-se, então, levar esse assunto à plateia durante a conversa que acontecia após o espetáculo: as respostas foram, na grande maioria das vezes, de que a reflexão proposta pela peça sobre as diferentes habilidades e possibilidades das pessoas com deficiência valia a pena, ainda que a percepção inicial fosse de que a gagueira era uma característica da personagem e não da atriz.

3. Considerações Finais sobre um processo ainda ou eternamente inconcluso

Registrar e discutir aspectos da trajetória do *O Improvável amor de Lub Malagueta e MC Limonada* (2016-2019) faz-se importante, pois partimos da compreensão que quaisquer grupos teatrais são coletivos de individualidades e singularidades. Notadamente em processos como o observado, nos quais o grupo se propõe a criar de forma colaborativa, com momentos de horizontalidade e até de rotatividade nas funções teatrais, percebe-se claramente o esgarçamento das autorias dramatúrgicas.



Diante de um campo aberto de possibilidades, é possível fazer emergir um espetáculo que apresente desejos, provocações, alargamento de fronteiras estéticas, para que quaisquer pessoas, com ou sem deficiências, vivenciem suas especificidades em cena sem disfarçá-las, potencializando gestos, expressões e interações.

No caso específico do trabalho aqui discutido, e possivelmente de grande parte de trabalhos que tenham artistas com deficiência em cena, podemos inferir que o performativo incide quase que à revelia de uma “opção estética”. O real ali exposto é quase incontornável, na medida em que, a depender do grau de diferença em relação ao usualmente reconhecido como “normal”, não se “disfarça” uma deficiência. Como lembra Silvia Fernandes ao prefaciá-la obra já citada, Josette Féral “considera um dos traços característicos desses trabalhos (teatro performativo) o que vê como a emergência do real em cena, feita em geral de forma extremamente violenta, por interpelar o espectador com brutalidade”. (FERNANDES apud FÉRAL, 2015, pp. 16 - 17).

Em que pese não ter havido qualquer tipo de intenção de se construir uma obra “brutal”, visando impactar o(a) espectador(a) por essa perspectiva, é sabido o quanto a “diferença explícita” guarda potencial de desestabilização, podendo operar assim como uma espécie de “violência” do ponto de vista da recepção. Ainda, segundo Fernandes, para Féral, “os teatros do real’ colocam em ação novas estratégias perceptivas, que obrigam o(a) espectador(a) a experimentar e viver o teatro em lugar de recebê-lo apenas visualmente, o que coloca em xeque as fronteiras tradicionais do fenômeno teatral”. (FERNANDES apud FÉRAL, 2015, p. 17).

Voltar a atenção para analisar e mapear ações que reforcem experiências cênicas vividas nesses grupos interessa por significar a imersão em um processo inerente e indissociável ao teatro que é a construção da cena motivada pela ampliação da superfície de contato com o outro, pelo exercício de alteridade. Em tais grupos, cada integrante é, também, um(a) provocador(a) chamado(a) a presentificar uma narrativa que envolve co-criação entre elenco e direção, sendo convidado(a) a manter o olhar atento ao instante cênico de forma a ampliar a potência e a abundância de gestos e de sons, em busca daquilo que como bem expressou Rafael Tursi “demonstre além do que se mostra”. (TURSI, 2014, p. 19).



Refletindo acerca da direção teatral de pessoas com deficiência, em que pese exista algo como uma categoria chamada “Teatro com pessoas com deficiência”, não há como categorizar as pessoas em função da deficiência que apresentam. O estudo de caso observado mostra que não há como estabelecer parâmetros de direção teatral ou necessidade de adaptação textual baseados nessa ou naquela deficiência. O que pode e deve ser considerado são as singularidades de cada pessoa individualmente e como ela reage em coletivo quando inserida em grupos de teatro. Diante e depois desse conhecimento pessoal é que a poética se configura com aquele elenco específico para desenvolvimento do espetáculo. Pessoas com deficiência, como quaisquer pessoas, apresentam comportamentos diferentes em função de suas especificidades e, principalmente, das oportunidades que tiveram para desenvolver suas habilidades.

Espectáculos que apresentam pessoas com deficiência em posição de protagonismo, talvez, chacoalhem os espaços mentais que são social e preconceituosamente destinados a elas. Entretanto, há que se articular bem e sempre as dimensões ética e estética, de maneira que as poéticas de tais grupos não sejam consumidas como freak shows contemporâneos e, assim, mais perpetuem crenças e visões limitantes.

Referências

- ABREU, Luís Alberto de. Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação. In: **Cadernos da ELT**, nº 2 – 2004.
- ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, 6, 127-133.2006
- ARY, Rafael. **Dramaturgia colaborativa: Procedimentos de criação e formação**. Tese de doutorado: Campinas-SP, 2015
- ARY, Rafael e SANTANA, Mario. Da criação coletiva ao Processo Colaborativo, **Revista Pitágoras 500** - vol. 9 - 2015.
- BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor, Sete ensaios sobre arte e teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.



- FERÁL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Fernanda Vieira et al. Processo Colaborativo de Criação em Combate: diálogo entre teoria e prática mediante relatos de experiências. **RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, V. 03, ed. especial, ago., 2017, p. 44-53
- FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais – anos 70**. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2000.
- RAGAZZON, Patrícia Avila. **Para além das nossas diferenças Teatro, poéticas e deficiência intelectual**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRS. Porto Alegre-RS, 2018.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SOUZA, Nelly Narcizo, NOWACKI, Alyne, Villanova Ângela. **Abordagem neuropsicológica do adolescente com síndrome de Down: memória operacional**. <https://www.psicologia.pt/artigos/textos/A1073.pdf>. Acessado em 14.07.2020
- PANTANO, Andréia Aparecida. **A personagem palhaço**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- REGIS, Mariana, et al. Estimulação fonoaudiológica da linguagem em crianças com síndrome de Down. **Revista CEFAC** mai-jun, 2018, PB. Acessado em 14.07.2020
- TONEZZI, José. **A cena contaminada: um teatro das disfunções**. Perspectiva, 2011, SP
- TROTA, Rosyane. **Autoralidade**, 2012.. Acessado em 14.07.2020
- TUNES, Elizabeth; PIANTINO, L Danezy. **Cadê a Síndrome de Down que estava aqui?** O gato comeu, o programa de Lurdinha. São Paulo: Autores Associados, 2001.
- TURSI, Rafael. *Meu corpo, teu corpo e este outro: visitando os Processos Criativos do Projeto PÉS*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes. Brasília-DF, 2014.

Recebido em 15 de março de 2020
Aceito em 05 de julho de 2020

