



O TATO, A AUDIODESCRIÇÃO E O TEATRO: QUANDO AS MÃOS DESVENDAM OS ELEMENTOS DA CENA TEATRAL

THE TACT, THE AUDIODESCRIPTION AND THE THEATRE: WHEN THE HANDS UNVEIL THE ELEMENTS OF THE THEATRICAL SCENE

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1984317814032018007>

Anna Karolina Alves do Nascimento
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
karolina.alvesnascimento@gmail.com

Jefferson Fernandes Alves
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
jfa_alves@msn.com

RESUMO

O presente artigo apresenta como referência os estudos de Violante (2015) e Santiago (2015) – que abordam a exploração tátil como procedimento complementar de acessibilidade teatral – e procura focar a experiência tátil desencadeada no processo de audiodescrição (AD) da peça teatral *De Janelas e Luas*. Assumindo como a abordagem metodológica a pesquisa de intervenção em uma perspectiva bakhtiniana, explora dois contextos investigativos, nos quais realiza a acessibilidade do espetáculo para pessoas com e sem deficiência visual: o auditório do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (NEI/Cap/UFRN) e uma sala de aula do segundo ano do Ensino Médio de uma escola da rede estadual, situada em Natal/RN. Esse enfoque permitiu compreender os procedimentos de taticidade e de audibilidade como formas semióticas de provocar as matrizes das visualidades inerentes ao espetáculo teatral, ampliando, com isso, a compreensão do teatro como arte do encontro, na medida em que as pessoas com deficiência visual tocam e são tocadas pela cena.

Palavras-chave: Educação; Audiodescrição; Deficiência Visual; Artes; Exploração Tátil;

ABSTRACT

The present article, using as reference the studies (VIOLANTE, 2015; SANTIAGO, 2015) that approach the tactile exploration as complementary procedure of theatrical accessibility, seeks to focus the tactile experience initiated in the process of Audiodescription (AD) of the theatrical play *De Janelas e Luas* (*Of Windows and Moons*, rough translation of the play's name). Assuming as the methodological approach, the intervention research in a bakhtinian perspective, we explore two investigative contexts, in which we exercised the spectacle's accessibility for people with and without visual impairment: the Núcleo de Educação Infantil/Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (NEI/Cap/UFRN) and a classroom of highschool's second year of a state school, situated at Natal/RN. This focus allowed us to comprehend the procedures of tactility and of audibility as semiotic ways of provoking the matrixes of the inherent visualities to the theatrical spectacle, amplifying, with it, the comprehension of the theatre as the art of the encounter, in the measure that the people with visual impairment touch and are touched by the scene.

Keywords: Education; Audio-description; Visual Impairment; Arts; Tactile Exploration.



1 INTRODUÇÃO

Os estudos de Violante (2015) e Santiago (2015) chamam a atenção para a utilização do tato como um procedimento complementar de acessibilidade cênica, cuja articulação com a própria audiodescrição concorre para a fruição do espetáculo teatral por parte das pessoas com deficiência visual. Na perspectiva de estabelecer um diálogo com tais estudos, iremos focar a experiência tátil desencadeada no processo de audiodescrição (AD) da peça teatral *De Janelas e Luas*. Tal experiência se insere em um estudo de mestrado¹, que procura evidenciar o caráter mediador da audiodescrição (AD), articulando-o à própria mediação teatral. Essa aproximação se pauta no fato de que o posicionamento tradutório da AD entre a peça teatral e os espectadores com deficiência visual põe em relevo sua força mediadora.

Antes de qualquer coisa, é preciso esclarecer nossa concepção de audiodescrição. Compreendida como tradução intersemiótica, devido à transcrição de enunciados imagéticos por meio de enunciados verbais, a AD é entendida, à luz das proposições bakhtinianas, como um enunciado verbal que responde a enunciados imagéticos ou audiovisuais, em favor da atribuição de sentidos por parte das pessoas com deficiência visual, portanto, de uma responsividade ativa e autônoma em relação à obra acessível.

Esse processo de transcrição pode assumir uma abordagem poética da audiodescrição (NEVES, 2011), sobretudo em relação à acessibilidade de obras e de processos artísticos. Ademais, instaura uma rede semiótica de responsabilidades (BAKHTIN, 2003) que é, inicialmente, deflagrada pela leitura atenta do audiodescritor em relação à obra a ser audiodescrita. Para tanto, desencadeou-se um processo de aproximação entre audiodescritor e obra, por meio de estudos; conversas com o artista ou com os realizadores; análise de documentos; acompanhamento dos ensaios, da montagem ou da fruição da versão videográfica. Nesse processo, o audiodescritor foi construindo o roteiro de AD, o qual se constitui

¹ "Audiodescrição e Mediação Teatral: o processo de acessibilidade do espetáculo *De Janelas e Luas*, cuja defesa foi realizada em 2017, no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN.



de contrapalavras (VOLOCHINOV, 2017), como palavras-respostas à obra, cuja autoria mobiliza palavras próprias que procuram tocar o “projeto de mostrar” dessa obra, por intermédio de um “projeto verbal de contar”, que passa a ser submetido a olhares excedentes de revisores e consultores, orientando-se eticamente pela perspectiva desse roteiro. Ao responder à própria obra, constitui-se em potência desencadeadora de novas respostas e isso é diretamente proporcional à capacidade desse roteiro em agregar-se à obra para a constituição de um projeto convergente de mostrar/contar.

Já a pessoa com deficiência visual, em situação ou estado de apropriação da obra acessível, ao mobilizar seu corpo, sobretudo pelo eixo da audibilidade, constrói suas respostas por meio de contraimagens – imagens-próprias que recriam essa obra. E é nesta perspectiva de recriação da obra acessível, em que o tato como um procedimento semiótico complementar é acionado, concorre, também, para a constituição dessas contraimagens.

Do ponto de vista da acessibilidade do espetáculo teatral, segundo os estudos mencionados e referentes ao contexto português, o agenciamento do tato, em complementaridade à presença da audiodescrição, manifesta-se antes da apresentação do espetáculo. Nesse aspecto, Santiago (2015, p. 46) informa que

No contexto de teatro a AD é complementada com outras atividades como, por exemplo, a visita ao palco com momentos táteis do guarda-roupa e outros acessórios, do cenário e conhecimento dos atores. Esta visita é exclusiva para as pessoas com deficiência visual e acompanhantes, realizando-se aproximadamente 45 minutos antes de a peça começar.

Essa exploração corporal, portanto, tátil, do ambiente cênico e de outras tecnologias da cena é circundada, segundo Santiago (2015), por uma descrição introdutória da peça que permite uma contextualização que auxilia o próprio acesso corporal ao palco, aos atores e aos elementos de cena. Em relação a esse aspecto, Violante (2015, p. 17-18) explicita que:



Na visita ao palco, para além da descrição do ambiente e espaço cénicos, as pessoas são convidadas a tatear e/ou manusear os objetos, o vestuário das personagens, bem como a deslocarem-se livremente para tomarem conhecimento de distâncias, profundidade, divisões de espaço. Assim poderão, de forma mais efetiva perceber as características físicas que servem de cenário ao desenrolar da ação. Esta exploração é de incontornável e elevada relevância num espetáculo de teatro com público cego e/ou com baixa visão. Conhecendo o espaço cénico e contactando com o elenco as pessoas com incapacidade visual poderão reconhecer as vozes dos atores que darão vida às diferentes personagens e ter uma perceção da dimensão e características do espaço em que se desenrolarão as ações.

Os argumentos expostos nesta pesquisa e assinalados por esses dois estudos, permitem-nos afirmar que essas experiências, que se antecipam ao próprio início do espetáculo, ao promoverem a própria dilatação do acontecimento teatral, estão efetivando aquilo que chamamos de mediação teatral, que pode ser entendida como ações pedagógicas intencionalmente construídas que se ocupam do antes e do depois do espetáculo propriamente dito (DESGRANGES, 2003).

Nesse sentido, a orquestração de determinados espaços formativos do espectador opera com uma espécie de extensividade do tempo cênico em favor da estimulação responsiva, não apenas aos significados expostos pela cena mas também às formas como esses significados são construídos pelo engendramento artístico dos componentes da linguagem teatral. Dessa maneira, aprende-se a assistir ao espetáculo de teatro não apenas por meio da linguagem teatral mas, ainda se apropriando dos seus arranjos sintáticos e das correlatas formas como os significados propostos são explicitados na cena.

Daí a importância de os espectadores com deficiência visual se aventurarem pelo universo físico do palco ou do espaço de apresentação, apreendendo corporalmente suas dimensões, bem como escutando e tocando os atores e seus figurinos para identificar as formas, as texturas das vestimentas e o timbre de suas vozes. Assim, na medida em que vão assistindo ao espetáculo, mediado pela



audiodescrição, irão estabelecendo relações com a experiência anterior em um processo multissensorial de constituição de contraimagens.

2 O ESPETÁCULO DE JANELAS E LUAS, A AUDIODESCRIÇÃO E OS CONTEXTOS DA PESQUISA

O monólogo, *De Janelas e Luas*, é criação de Mayra Montenegro, como parte de seu mestrado em Artes Cênicas (SOUZA, 2012a), no qual pesquisou os parâmetros musicais (melodia, dinâmica, ritmo, andamento e timbre) como estruturantes da atuação vocal. Na sinopse do espetáculo, a atriz e pesquisadora (SOUZA, 2012b) detalha aspectos das três personagens femininas que assume em cena:

Uma contadora de histórias de nome Maria (como símbolo de tantas mulheres) traz-nos uma história comum. Talvez a mais comum de todas as histórias de sempre e de tantos: Uma história Amor. Amor, sonho, dor, desespero. Luz e sombra, o deserto e a reflexão, a possibilidade de renascimento.

Maria das Quimeras: juventude, sonho, devaneio, esperança, lua nova. Uma moradora das areias, de ventos e barcos, sem medos, sem dores, virgem de qualquer desamor.

Ismália: dor profunda, extremo desamor, solidão, angústia, medo, lua cheia, loucura, desatino.

Maria das Quimeras e Ismália: dois extremos, tendo como equilíbrio a voz de Maria. A atriz, que interpreta os três papéis, passeia entre agudos e graves, dinâmicas de intensidade, timbres e ritmos, transportando o público ao universo da história criada.

O processo de audiodescrição desse espetáculo procurou considerar os atributos musicais explorados na encenação, sobretudo o timbre e o ritmo vocal, esforçando-se para respeitar as escolhas estéticas da proposta cênica, cuja efetivação do roteiro e da preparação vocal para a locução teve o acompanhamento e a colaboração da atriz Mayra Montenegro. Como forma de materializar a

articulação da audiodescrição com a mediação teatral, lançamos mão da oficina teatral, apoiada, metodologicamente, na proposição de Desgranges (2011) de *ensaios de desmontagem*, os quais compreenderiam a realização de jogos improvisacionais antes e depois do espetáculo com audiodescrição.

Antes do espetáculo, tais exercícios se configurariam como *ensaios preparatórios*, buscando proporcionar vetores de análise, sensibilizando para as soluções cênicas realizadas. Já após o espetáculo, esses exercícios são designados como *ensaios de prolongamento*, por meio dos quais os espectadores podem conceber uma interpretação pessoal do espetáculo, baseada não só no seu conhecimento sobre linguagem teatral mas também em suas trajetórias de vida, assim como criar cenas de elaboração compreensiva.



Figura 1 – Cena do espetáculo *De Janelas e Luas*

Descrição da Figura 1: Fotografia colorida sob fundo preto. No centro da imagem, em pé, a atriz Mayra Montenegro. Ela é branca, tem cabelos longos, ondulados e castanhos. Veste blusa bege e calça com retalhos nas cores vinho, verde-claro e tons de bege. Ela está de joelhos semiflexionados. Segura com a mão direita um tecido vinho acima da cabeça, e com a mão esquerda, estendida à frente do seu corpo, segura um tecido verde claro que escorre pelo chão. Olha fixamente para frente. A boca está entreaberta e os dentes cerrados. Ao lado esquerdo da atriz, há um pequeno banco de madeira marrom. Fonte: Tiago Lima.

Essa perspectiva de apreensão da cena teatral, por meio de exercícios cênicos, permite um movimento de responsividade em relação ao espetáculo, desencadeando experimentações lúdicas no próprio campo da linguagem teatral. No entanto, não

[...] se trata de reivindicar a imersão do espectador na cena, mas sim de solicitar-lhe que formule traduções daquilo que a representação assistida suscitou nele. Em relação a esse aspecto é estimulante imaginar por exemplo que esse diálogo poderia se manifestar cenicamente, ou seja, essas impressões também seriam formuladas e comunicadas através da ação (PUPO, 2015, p. 60).

Agregado à preocupação de um processo mediador que ampliasse o encontro cênico, além das oficinas, empreendemos a exploração tátil dos elementos de cena e do figurino, imediatamente após a realização do espetáculo. Isso define o foco assumido por este artigo e que iremos tratar, mais detidamente, no próximo tópico. Antes, porém, gostaríamos de esclarecer outros aspectos metodológicos assumidos, com o intuito contextualizar o agenciamento do tato como um dos procedimentos mediadores da apropriação da cena teatral.

A perspectiva da constituição de uma ambiência de recepção teatral de um espetáculo com audiodescrição, considerando espectadores com e sem deficiência visual, cuja fruição pressupunha provocações lúdicas antes e depois do evento cênico, incluindo as oficinas e a exploração tátil, já prefigurava uma abordagem metodológica assentada em uma pesquisa de caráter interventivo. Nesse sentido, assumimos como enfoque da *pesquisa intervenção* compreendida "[...] como a instauração de modos de discursividade entre o pesquisador e os sujeitos da pesquisa, assumindo a dimensão *dialógica* e *alteritária* como aspecto central de sua abordagem metodológica" (JOBIM E SOUZA, 2011, p. 41, grifo do autor).

Sob essa ótica, o outro se torna nosso parceiro no processo de investigação, visto que, na concepção bakhtiniana, a alteridade "[...] não se limita à consciência da



existência do outro, nem tampouco se reduz ao diferente, mas comporta também o estranhamento e o pertencimento. O *outro* é o lugar da busca de sentido, mas também da incompletude e da provisoriedade” (JOBIM E SOUZA, 2011, p. 35). Partindo dessa perspectiva de investigação, centrada na produção de sentidos por parte dos envolvidos, dialogicamente, no ato de pesquisa, assumimos dois contextos de atuação investigativa.

O primeiro, designado como *ensaio exploratório*, compreendeu a apresentação do espetáculo com audiodescrição, a realização da roda de conversa e a exploração tátil dos elementos de cena e do figurino, no auditório do Núcleo de Educação Infantil/Escola de Aplicação da UFRN (NEI/CAP), na perspectiva de avaliar a proposta de mediação, com vistas aos ajustes e à consolidação, cuja versão definitiva seria efetivada em um contexto escolar. O evento cênico proposto foi assistido por professores do NEI/CAP, pesquisadores da área de educação inclusiva, participantes com e sem deficiência visual do grupo Esperança Viva, projeto de extensão da Escola de Música da UFRN e colaboradores da pesquisa², compreendendo 25 espectadores, dos quais 7 eram pessoas com deficiência visual.

O segundo contexto, referente à intervenção propriamente dita, ocorreu uma escola estadual de Ensino Médio da cidade de Natal, contemplando uma turma do 2º ano, na qual havia 1 aluno cego e 1 aluno com baixa visão, de um total de 24 alunos. Nesse contexto escolar, realizamos as oficinas antes e depois da apresentação; a apresentação com audiodescrição do espetáculo e, por conseguinte, a exploração tátil dos elementos de cena e do figurino, imediatamente após a apresentação teatral. No momento da apresentação e dos procedimentos de mediação teatral, contamos, ainda, com a presença da diretora do espetáculo, Eleonora Montenegro, da coordenadora pedagógica, da professora de artes e da professora da Sala de Mídias da Escola. Além disso, tivemos a presença da consultora de audiodescrição, Adélia (nome fictício).

² Entre os colaboradores, estão: dois participantes do grupo de extensão da UFRN, *O que os olhos não veem o coração (não) sente*, Everson Oliveira e Hianna Camilla; Samira Tavares, do *Grupo de Estudos de Arte e Educação Inclusiva*; Jefferson Fernandes Alves, orientador desta pesquisa.



Em tais contextos, procuramos contemplar, de modo geral, espectadores com e sem deficiência visual, na perspectiva de realização de encontros inclusivos de fruição espetacular como forma de experimentar a ideia do teatro como comunhão, que vai além do acionamento da visão, podendo ser compartilhado, simultaneamente, por videntes e não videntes. Um dos recortes dessa perspectiva diz respeito à experiência tátil, da qual trataremos a seguir.

3 A EXPERIÊNCIA TÁTIL DOS ELEMENTOS DE CENA DO ESPETÁCULO DE JANELAS E LUAS

Como nós apreendemos o mundo? Em uma cultura predominantemente visuocêntrica, na qual a maior parte das informações chega a nós através dos olhos, é fácil responder que o fazemos por meio da visão. Entretanto, na rapidez em que declaramos a hegemonia da visão, acabamos por negligenciar outros sentidos. Esquecemos que os nossos aprendizados e as nossas memórias estão repletos do cheiro, do gosto e da sensação que a vida tem: o perfume de limão, que recorda o amor que já foi; o gosto do bolo de ovos, que somente sua avó sabia cozinhar; o mergulho solitário no mar guardado em sua pele.

Desse modo, a formação de imagens e, seguindo essa perspectiva, a formação de sentidos, não se dá exclusivamente pela visão. Em situações de mediação destinadas a espectadores com deficiência visual, faz-se necessário que os objetos culturais, em uma perspectiva de percepção multissensorial, possam ser fruídos a partir de várias vias sensoriais, ampliando “[...] o acesso do público leitor aos mais diversos canais de experimentação e exploração, permitindo, dentro das características e especificidades de cada público, que ele possa, com todo seu potencial, apropriar-se do objeto cultural” (TOJAL, 2007, p. 101).

Dessa maneira, a experiência tátil proposta está relacionada à perspectiva de uma abordagem mediadora multissensorial que, a princípio, dirigida aos espectadores com deficiência visual, pode ser expandida para os demais

espectadores, conforme veremos mais adiante. No momento, achamos necessário esclarecer a concepção de experiência que adotamos.

Larrosa (2014) considera experiência como aquilo que nos acontece, frisando seu caráter intransitivo. Para esse autor, nos dias de hoje, a experiência é cada vez mais rara. Entre os motivos, ele aponta o excesso de informação, opinião e trabalho, além da ausência de tempo. Somos bombardeados por diversas mídias com informações cada vez mais substituíveis, tendo a necessidade de proferir sobre elas uma opinião supostamente própria, em um tempo cada vez mais curto, somando a isso o excesso de atividade laboral. Então, "[...] sempre estamos querendo o que não é, porque estamos sempre em atividade, porque estamos sempre mobilizados, não podemos parar. E por não podermos parar, nada nos acontece" (LARROSA, 2014, p. 24).

A experiência, por sua vez, requer pausa, a diminuição do ritmo, o “deixar-se levar” que a insatisfação crônica do nosso século desdenha e ridiculariza. O nosso corpo, como território de experiência, tem a possibilidade de abrir-se a partir dos mais variados canais, recebendo e reagindo a estímulos que não são somente audiovisuais mas também táteis, gustativos, olfativos e, na nossa complexidade, sinestésicos. Porém, essa possibilidade precisa da desaceleração para ganhar status de experiência.

Considerando as proposições de Larrosa (2014) sobre experiência, que diz respeito a tudo aquilo que nos afeta e que nos acontece, podemos compreender as iniciativas de exploração tátil de componentes das tecnologias da cena – tais como figurino, cenário, objetos de cena – como um processo de descoberta, de desvendamento que permite a reiteração ou a atualização das imagens mentais, mediadas pela audiodescrição em relação ao espetáculo teatral acessível.

Partindo dessa premissa, e considerando o primeiro contexto (ensaio exploratório) após a apresentação do espetáculo com audiodescrição, os espectadores com deficiência visual foram conduzidos para a experiência tátil dos objetos cênicos utilizados no espetáculo (bastidor, barco de papel, boneca,

lamparina, tecido vinho oxford, tecido verde chifon) e do figurino (sapatilha verde clara vazada, blusa e calça).

Utilizamos então 4 expositores de madeira³ com cestos de vime e almofada para os objetos e um manequim, de tamanho semelhante ao da atriz, para o figurino. Tais expositores foram posicionados em uma das paredes do auditório do NEI/Cap, separados uns dos outros, de modo a permitir o caráter de isolamento relativo para a apreciação tátil, cujo deslocamento dos espectadores com deficiência visual era aleatório, proporcionando a manipulação dos objetos. Isso era mediado por um dos colaboradores, cuja forma e cujo nível de mediação foram objetos de planejamento anterior, orientando-se pela autonomia daqueles que promoviam a exploração tátil.

A exploração tátil dos elementos de cena, nesse contexto, pode confirmar, negar ou redefinir leituras já realizadas, mediadas pela audiodescrição. Nesse caso, temos uma relação semiótica que promove processos de comparação, na medida em que os registros de audibilidade confrontam-se com os registros táteis de tal maneira que as descrições desencadeadas pela palavra são orientadas pela apreensão auditiva e operam com o pressuposto da distância que é construída pela visão e reproduzida pelo procedimento tradutório da audiodescrição. Já a exploração tátil implica a construção semiótica orientada pela proximidade visceral do toque, por meio do qual a atribuição de sentido se dá por uma relação de verdade material inquestionável.

³Pensamos os expositores de madeira, como estruturas semelhantes a cavaletes que pudessem ser fechados, de modo a ficar compactos para o transporte. Na parte de cima, dispomos um tecido grosso de veludo vinho, grampeado na madeira, para que, no momento que o cavalete fosse aberto, ele ficasse esticado para receber o material. Acima dele, colocávamos o cesto de vime e, dentro dele, uma almofada também vinho e, por último, os elementos cênicos para a exposição. O conjunto ficava na altura do abdome de uma pessoa de estatura mediana, facilitando o acesso aos objetos.



Figura 2 – Exploração tátil do barquinho de papel azul

Descrição da Figura 2: Fotografia colorida. Em primeiro plano, de perfil, do busto para cima, um rapaz negro, de cabelos pretos e curtos, óculos escuros sobre a parte superior da cabeça e camisa azul clara, segura com a ponta de seus dedos um barquinho de papel azul, ao mesmo tempo que segura, em sua mão direita, sua bengala. Fonte: Samira Tavares

Para Jean Brun (1991), a mão é o órgão do tato sendo, devido à sua anatomia, detentora de uma sensibilidade maior em relação a todos os outros pontos do corpo. A supremacia da mão, para o autor, dá-se pelo fato de que só a mão é capaz de tocar, “pois só ela explora ou apalpa e confere, assim, ao toque, a atividade que lhe dá sua verdadeira vocação” (BRUN, 1991, p. 123). O tocar é, portanto, uma condição ativa, uma aventura para além dos limites em nós encarnados. É um ato marcado pela intenção e pela reciprocidade, visto que “tocar é, ao mesmo tempo, ser tocado por aquilo que se toca” (BRUN, 1991, p. 129).

Nesse caso, a aventura de manipular o barquinho de papel, de explorá-lo com as duas mãos, permite uma leitura háptica da textura, da forma, do tamanho que proporciona ao espectador com deficiência visual atualizar as imagens mentais construídas com o auxílio da audiodescrição. No encontro com o objeto cênico, o tato desencadeia outra relação com o espetáculo, ou pelo menos, com seus



fragmentos, na medida em que tal objeto constitui-se um prolongamento do próprio corpo quando da exploração tátil, tocando aquele que toca.

Se, em grande medida, a tatibilidade contrapõe-se à audibilidade e à visibilidade por conta da conexão corporal com o objeto que está sendo apreciado, nas situações de exploração tátil, a palavra pode ser acionada para mediar essa exploração. Nesse caso, o toque e a palavra são agenciados como ferramentas semióticas para a constituição de redes de atribuição de sentidos, cuja experiência tátil fricciona a própria experiência de assistir ao espetáculo acessível. Isso pode ser exemplificado por um espectador com baixa visão, nominado como Vinícius:

Vinícius: Aí ela pendurou o bastidor na ponta das sapatilhas?

Pesquisador/a: Ela colocou a sapatilha em cima do banco, e as pontas ficaram para fora. Então ela pendurou o bastidor.

Vinícius: E a boneca?

Pesquisador/a: A boneca tem um pedaço de velcro. E o bastidor tem outra parte. Então ela fixa a boneca aqui.

A partir da interação entre os sujeitos, Vinícius pôde recompor a imagem mental de uma das partes mais sensíveis do espetáculo. Em seu final, a atriz monta uma espécie de altar com todos os objetos de cena utilizados, que são descritos nas seguintes inserções (momentos de fala do locutor):

88.	[canto] Pega o tecido vinho e o estende no chão a direita do espaço. O tecido verde está estendido a esquerda. Entre eles o banco.
88.	[canto] [em seguida]
89.	Coloca o barquinho de papel sobre as sapatilhas que estão em cima do banco.
90.	A LUA É PRA MIM SEMPRE CRESCENTE.



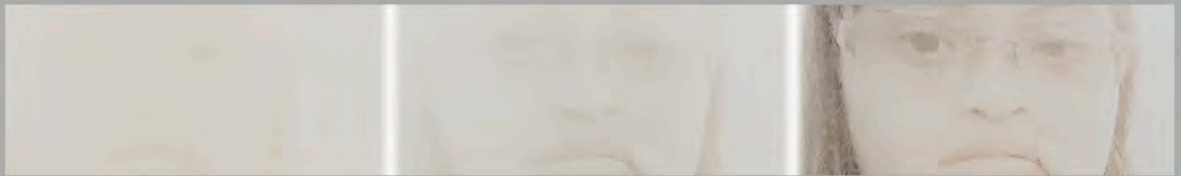
	Pendura o bastidor na ponta das sapatilhas.
91.	[em seguida] Tira a boneca do cós da calça.
92.	CRESCENTE, MESMO QUE MINGUANTE. Fixa a boneca na parte inferior do bastidor.
93.	[canto] [em seguida] Coloca a lamparina, à frente do banco.

Quadro 1 – Trecho do roteiro de audiodescrição do espetáculo *De Janelas e Luas* – Descrição da construção do altar de elementos cênicos.

Fonte: Autoria própria.

Nas primeiras versões do roteiro de audiodescrição, eram frequentes as dúvidas quanto às escolhas lexicais para determinados objetos de cena, o bastidor, especialmente, visto que não é um objeto comum na contemporaneidade. Nesse sentido, optamos por descrever o objeto nas notas introdutórias, que são apresentadas para os espectadores com deficiência visual, antes do início do espetáculo. Além de abordar suas características físicas, informamos sua função: "Bastidor: armação circular de madeira, utilizada para bordar", tendo em vista motivar um aprendizado tanto lexical quanto semântico.

Ainda que a antecipação do objeto tenha sido feita e que, em todo o roteiro, existam 11 descrições de ações nas quais ele é utilizado, a sua exploração tátil pelo espectador com deficiência visual, que nunca esteve em contato com o objeto, pode ser um procedimento mediador importante no processo de atribuição de sentidos, tanto que Cecília, uma espectadora com deficiência visual, que também é atriz, disse ao tocar um dos objetos: "Esse aqui eu fiquei em dúvida o que era. Eu não sabia o que era. Prazer, bastidor!". Na oportunidade, uma das colaboradoras de pesquisa lhe explicou que se bordava prendendo o tecido entre as duas armações circulares e que uma está contida na outra. Lembramos que apesar de o bastidor ser utilizado com outras finalidades em cena, além de bordar, desconstruindo e criando novas funções, conhecer sua função social permite ao espectador com deficiência



visual ampliar seu repertório cultural e, no contexto do espetáculo, verificar a flexibilidade criativa a que esse objeto é submetido.

No que se refere à confirmação ou à alteração das imagens construídas em relação ao espetáculo, a boneca utilizada por Mayra Montenegro em cena sempre foi motivo de discussão nas rodas de conversa após a apresentação do espetáculo teatral com a audiodescrição. Como entendemos a boneca como um elemento surpresa do espetáculo, a fim de se preservar a poética de sua aparição, ela não é descrita nas notas introdutórias. Devido ao condicionamento temporal da audiodescrição, a boneca é descrita brevemente na inserção 55:

55.	[em seguida] [rápido] De dentro dele retira uma pequena boneca de pano com tranças. Segura a boneca na ponta do banco.
-----	---

Quadro 2 – Trecho do roteiro de audiodescrição do espetáculo *De Janelas e Luas* – Descrição da boneca.

Fonte: Autoria própria.

"Qual o tamanho em centímetros? De que material ela é feita? O que ela veste?". Muitas perguntas podem surgir para o espectador com deficiência visual e algumas delas podem ser respondidas/inferidas a partir do texto proferido pela atriz e da descrição das ações realizadas com a boneca em cena. Mas será suficiente? Nessa perspectiva, Cecília diz: "Gente, eu imaginava a boneca gigante!" [risos] "Só depois que você falou assim *ah, caiu do cós*. Aí eu: *Puxa! Ela não é tão grande assim*. Mas eu imaginei que era uma boneca assim, mais ou menos desse tamanho" [mensura com as mãos]. O tamanho sugerido por Cecília era o triplo do tamanho da boneca original, que mede apenas 10 cm. Como podemos observar na imagem abaixo:



Figura 3 – Exploração tátil da boneca

Descrição da Figura 3: Fotografia colorida na horizontal. À direita, em primeiro plano, de perfil, da cintura para cima, o aluno Paulo L. Ele é branco, tem cabelos curtos e pretos e veste camisa branca, uniforme da escola. Sorrindo, ele explora, acima de um conjunto expositivo, uma pequena boneca com tranças entre as suas mãos. O conjunto, à esquerda da imagem, é formado por um expositor de madeira, sobre o qual existe um cesto de vime. Dentro dele, há uma almofada vinho e, sobre esta última, uma pequena lamparina metal vazada à espera do toque. Fonte: Barboà Igor.

O toque, por conseguinte, deflagra um processo de contraposição e de reiteração de descobertas e itinerários construídos anteriormente, constituindo-se em uma aventura deflagrada pelo tateamento dos objetos, instaurando uma temporalidade lúdica que põe em relevo, em última instância, o próprio agente do toque, visto que,

Quando com a sua mão, o homem toca, tenta emigrar da sua corporeidade para ir ao encontro de outro, e tal experiência termina com um regresso a si mesmo, regresso carregado de afetividade e talvez de dramas, já que pelo tocar, o homem é incessantemente reenviado ao seu eu (BRUN, 1991, p. 128).



Enfocando a experiência tátil desenvolvida no primeiro contexto (de ensaio exploratório), constatamos descobertas que reverberam sobre a própria experiência como procedimento mediador, na medida em que nos permitiu enxergar as possibilidades estéticas e pedagógicas do contato corporal com materialidades da cena. Nesse sentido, percebemos a importância do toque como uma contraposição responsiva (BAKHTIN, 2003) às imagens mentais construídas a partir do caráter tradutório da audiodescrição, permitindo perturbações imaginativas no processo de atribuição de sentidos, renovando, por conseguinte, a surpresa, o espanto e o inesperado como excitações férteis no processo de fruição do espetáculo.

De outra parte, notamos que a distribuição dos expositores, próximos de uma das paredes do auditório do NEI, restringiu a mobilidade dos agentes da exploração tátil, suscitando mais espaço entre tais expositores. Além disso, constatamos a necessidade de suspender o banco para que, no momento da exploração tátil, este ficasse um pouco mais alto para haver mais conforto daqueles que o tocariam com as mãos. A princípio, devido ao tamanho do banco, achávamos que não havia a necessidade de um expositor. Entretanto, no momento da exploração tátil, percebemos que as pessoas tinham de flexionar seus joelhos e se aproximar do chão, em uma postura desconfortável, principalmente para os espectadores que faziam uso de bengalas.

Nas notas introdutórias, ele é descrito como “Banco quadrado, pequeno e de madeira, com quatro pernas e de cor marrom. Possui base em formato de caixa para guardar objetos”. Durante as cenas, o banco era ressignificado em barco, mar, torre, além de se constituir como uma solução cênica para guardar os demais objetos. Os espectadores se surpreenderam com o tamanho do banco, pois haviam imaginado que fosse maior, e ficaram interessados em saber como se estruturava, uma vez que, também, servia para guardar objetos:

Colaborador: E embaixo é onde ela guarda os objetos. Como se fosse uma caixinha que ela guarda a boneca ou o bastidor, ou barquinho.

Vinícius: Mas essa caixinha ela fica...

Colaborador: ... na própria estrutura do banco.

Vinícius: Não tem uma tábua fazendo a caixa, a caixa é próprio piso.

Já no contexto de intervenção (Escola Estadual – Natal/RN), utilizamos um suporte quadrado de madeira coberto com tecido vinho para exploração do banco. Optamos por fazer uma estrutura também para este último, visto que sua manipulação precisava de uma altura maior para poder ser mais confortável para aqueles com deficiência visual (ou até mesmo com dificuldades motoras). Além disso, a opção do suporte quadrado, em detrimento do expositor, dava mais estabilidade ao banco, que tem mais peso que os demais elementos, como podemos observar na imagem a seguir:



Figura 4 – Exploração tátil do banco de madeira

Descrição da imagem: Fotografia colorida na vertical. Em primeiro plano, de perfil, da cintura para cima, o aluno Paulo L. Ao seu lado direito, uma estrutura de madeira coberta com tecido vinho. Sobre ela, o pequeno banco de madeira marrom com base em formato de caixa, utilizado no espetáculo *De Janelas e Luas*. O aluno apoia seu braço direito sobre o banco. Fonte: Barboà Igor.



A seguir, apresentamos um fragmento que reitera um processo dialógico de contraposição responsiva do toque em relação às imagens mentais deflagradas pela palavra (audiodescrição), tomando como referência a interação háptica de Paulo L. com o banco:

Pesquisador(a): Paulo L., na sua frente o banco de madeira.

Paulo L.: Que massa!

Pesquisador(a): Você imaginava assim, Paulo L.? Ou imaginava ele menor ou maior?

Paulo L.: Maior.

Pesquisadora: Bem maior?

Paulo L.: Bem maior.

Mayra: Tem um fundo embaixo de caixinha, que é aí que guarda os elementos.

Paulo L.: Que legal.

Assegurando mais espaço entre os expositores, os espectadores transitavam livremente, definindo seu próprio itinerário de experimentação. A fim de mediar esse processo por meio da palavra, tivemos a contribuição de uma colaboradora da pesquisa e de Mayra Montenegro, atriz do espetáculo, como podemos observar na Figura 5, a seguir:



Figura 5 – Exploração tátil da lamparina de metal vazada

Descrição da imagem: Fotografia colorida na vertical. De costas para a câmera, a atriz Mayra Montenegro e Paulo L. estão lado a lado. Entre eles, vê-se um cesto de vime com almofada na cor vinho e uma pequena boneca com tranças. Acima do cesto, Paulo L. segura com as duas mãos uma pequena lamparina de metal vazada. Fonte: Barboà Igor

No roteiro de AD, em uma das inserções, em busca de uma palavra sensível à estética do espetáculo, afirmamos que a atriz pega a “[...] lamparina. E ainda agachada, estende a lamparina à frente do rosto, como se estivesse iluminando o espaço”. Nesse sentido, o objeto cênico, somado à ação da atriz, sugere o ato de iluminar. Entretanto, nem no texto cênico nem no roteiro da AD é admitido que ela estivesse de fato acesa. Pela exploração tátil aliada à mediação pela palavra do outro, pôde-se enfrentar a metáfora com a própria mão, avaliando a capacidade dramática de sugerir imagens:

[...]

Paulo L.: Isso aqui é o quê mesmo?

Mayra: Isso aí é uma lamparina. Tem uma alça.

Pesquisadora : Vê se sua mão consegue entrar dentro, Paulo L.. Ela tem um buraco.



Mayra: Ih, não dá não.

Paulo L.: Dá não, minha mão é muito grande.

Pesquisador(a): Mas ela tem esse furo aí e lá embaixo tem uma base que coloca a vela.

Paulo L.: E é?

Mayra: Só que eu não coloquei nenhuma vela.

Paulo L.: Ainda bem.

Como no contexto anterior, os espectadores com deficiência visual, por meio da percepção háptica, puderam confirmar, negar ou redefinir as imagens mentais formuladas durante o espetáculo, a partir das descrições e de outras informações sonoras. Um dos exemplos é o diálogo a seguir:

Pesquisador(a): Esse é o figurino que está vestido na nossa manequim.

Adélia: Os retalhos.

Pesquisador(a): Você pensou que ele tinha textura?

Adélia: Aonde?

Pesquisador(a): Na calça.

Adélia: Não, pensei que era só junção mesmo de retalhos. Por isso que eu estava procurando as costuras, saber se tinha mesmo. [risos]

Nas notas introdutórias, proferidas antes do espetáculo com AD, realizamos a descrição do figurino. Nela, caracterizamos a calça como “composta por retalhos de tecidos retangulares nas cores azul claro, vinho, amarelo e bege com estampas de estrelas, flores e borboletas. Os retalhos harmonizam com o cós bege da calça”. Em busca da confirmação da junção dos retalhos, os dedos de Adélia buscaram a costura.



Embora a percepção háptica faça parte, com mais intensidade, tanto das experiências quanto da estimulação e da educação das pessoas com deficiência visual, a exploração tátil dos elementos de cena cênica, também, os videntes para a potência dos demais sentidos. Tal fato pôde ser observado na intensa exploração dos elementos cênicos por parte dos alunos sem deficiência visual, mesmo que a exploração tátil não tenha sido organizada tendo esses espectadores como foco principal, como registrado a seguir:



Figura 6 – Exploração tátil dos tecidos verde e vinho

Descrição da Figura 6: Fotografia colorida no formato paisagem. Em primeiro plano, três alunos da escola (duas moças e um rapaz) seguram o mesmo tecido verde com ambas as mãos. Eles estão próximos um do outro, em formato triangular. Ao fundo, Paulo L. manipula um tecido vinho, o qual está sobre uma almofada de mesma cor, inserida em cesto de vime, sobre uma estrutura de madeira. Fonte: Barboà Igor.

Eles são convidados, ou até se convidam, a desestabilizar a forma corriqueira de conhecer, ousando ser surpreendidos pelas qualidades materiais que não são possíveis de ser inferidas apenas pela visão. Na iminência da surpresa, a “[...] mão é assim o órgão do risco, pois se o olhar não se fere, a mão que parte à aventura leva consigo o eu e expõe-no, em todos os sentidos do termo” (BRUN, 1991, p. 174). É a carne exposta ao risco de sentir.

Nesse caso, a iniciativa dos alunos sem deficiência visual rompeu com a vinculação da exploração tátil com a restrição da visão e nos provocou a repensar os nossos direcionamentos, na perspectiva de entendermos que tal exploração, em contextos culturais e educacionais, deve ser aberta para todos, uma vez que as possibilidades estéticas e educacionais orientadas pela multissensorialidade devem ser concebidas para as pessoas e não para as deficiências.



4 A CONTRAPOSIÇÃO RESPONSIVA: PARA ALÉM DO DUALISMO PRÓXIMO/DISTANTE

Em seção anterior, argumentamos que a experiência tátil constituía uma contraposição responsiva às imagens mentais provocadas pelo espetáculo acessível. Isso ocorre devido aos próprios arranjos espaço-temporais inerentes aos registros semióticos da tatibilidade e da audibilidade, os quais provocaram convergências e rearranjos nos processos de atribuição de sentido.

Essa perspectiva da contraposição, de uma posição outra, contrária, está relacionada a duas questões imbricadas. A primeira questão diz respeito à própria ideia da atribuição de sentidos como responsabilidades entre signos que desencadeiam dinâmicas de posições valorativas que se confirmam e/ou que se alteram, portanto, inerentes ao universo da linguagem, ao campo das práticas de semantização humana. A segunda assume um caráter mais contextual, mais restrito ao ato de fruição do espetáculo teatral, na medida em que, antes ou depois da apresentação, os espectadores com deficiência visual são convidados a ir ao "palco" para uma relação mais próxima, tátil até, com o elenco e com alguns elementos da cena. Verifica-se, assim, fisicamente, uma posição contrária à separação palco/plateia, provocando, pontualmente, uma vinculação entre os espectadores e os bastidores da cena, engendrando exercícios de aproximação por meio de práticas de interação mais íntimas com a peça, acionando o tato e a palavra.

Essa intimidade estabelecida pela vinculação entre aquele que toca e aquilo que é tocado nos remete à compreensão de Bavcar da tridimensionalidade do olhar, próprio da pessoa cega, em contraposição à cultura vidente do olhar frontal:

É um olhar tridimensional, porque podemos enxergar com as nossas próprias mãos ou nosso corpo. Porque o olhar do cego, o olhar do terceiro olho, é todo o corpo, não somente a ponta dos dedos ou a mão, é o corpo todo. Ou seja, é um olhar erótico [...] (BAVCAR, 2013, p. 2).



Esse olhar aproximado, sensório-sensual – cuja eroticidade reside, justamente, nas formas de vinculação corporal com o objeto da apreciação, cuja exploração deste dá-se por um tateamento prazeroso – põe em jogo a relação de proximidade e de distância, na medida em que os próprios termos assumidos por Bavcar evidenciam a ruptura do olhar frontal, que se coloca contra o objeto da apreciação, por um olhar tridimensional, por meio do qual o apreciador se assume como presença corpóreo-espacial que se coloca como leitor de outra presença corpóreo-espacial.

Nesses termos, o deslocamento dos espectadores em busca de uma vinculação episódica com os agentes e os objetos da cena provoca a relativização momentânea do olhar frontal (que, inclusive, norteia a própria audiodescrição), em favor de uma interpelação erótica pelo tato e, por conseguinte, pelo corpo. Dessa maneira, a contraposição responsiva que relativiza a distância da frontalidade não procura instaurar uma dualidade entre esses dois regimes de olhar, mas provocar articulações, a partir do caráter tradutório da audiodescrição, suscitando perturbações imaginativas no processo de atribuição de sentidos, renovando, por conseguinte, a surpresa, o espanto e o inesperado como excitações férteis no processo de fruição do espetáculo.

Esse jogo distante/próximo, que também põe em circuito o audível e o toque, suscita a constituição de outra temporalidade, mais extensiva e lenta, que permita que a experiência tátil se faça aventura em contraposição (e articulação) com as matrizes audíveis do espetáculo teatral. Nesse caso, a dilatação do evento cênico, por meio de procedimentos de mediação teatral, situados antes e depois do espetáculo, desencadeia uma perscrutação erótica que apreende aquilo que é explorado verbo-tátilmente como um processo de descoberta e de aprendizagem.

Tal processo se constrói por tramas que atam e ligam o sensível e o inteligível, cujas afetações estésicas e estéticas não nos permitem separar o sentir e o pensar, conforme nos sugere Landowski (2005, p. 95, grifo do autor):



Desse ponto de vista, não é possível opor conceitualmente o sentir, com o seu caráter imediato, à reflexividade do conhecer, nem separá-los analiticamente. Deve-se, ao contrário, procurar dar conta da maneira pela qual o sensível e o inteligível, essas duas dimensões constitutivas da nossa apreensão do real, essas duas formas complementares de um único saber sobre o mundo, misturam-se e, provavelmente, até se reforçam uma a outra. Não somente o sensível “se sente” (por definição), mas ele próprio *faz sentido*, assim como, inversamente, o sentido articulado incorpora alguma coisa que emana diretamente do plano sensível: enquanto, por um lado, a significação está *já presente* naquilo que os sentidos nos permitem perceber, por outro, o contato com as qualidades sensíveis do mundo fica *ainda presente* no plano onde o sentido articulado se constrói.

Essa vertente nos conduz ao desafio e às possibilidades de ultrapassarmos os procedimentos duais que se assentam apenas na perspectiva da correspondência semiótica da experiência tátil com a vertente audível que emerge do espetáculo acessível. De outra parte, esse imbricamento do sensível e do inteligível, inerente a um olhar que se faz pelo corpo inteiro (em especial, pelo tato), nos remete a uma distinção entre posse e apreensão, explicitada por Brun (1991), permitindo evocar a dimensão alteritária do ato de ler com as mãos e com o corpo inteiro, de tal maneira que o exercício de supressão temporária das distâncias pelo tato constitui-se em um movimento estético e político em direção ao outro e a si mesmo, uma vez que o toque deliberado instaura aquilo que Jean Brun designa de “a dramática experiência do entre-os-dois”.

O tocar implica não somente a consciência da alteridade, mas um desejo de fazer parar a distância no seio da qual se movem as consciências, distância que não é tanto uma espécie de quadro que lhes preexiste, como aquilo que as suas próprias presenças suscitam, na medida em que estão separadas umas das outras. A distância não é uma propriedade de que não se saiba muito qual é o espaço: é a dimensão do homem (BRUN, 1991, p. 128).

Contrapondo-se à mão que se assume como órgão de prensão, que é mobilizada para instaurar relações de conquista e de posse, Brun procura enfatizar a



mão como órgão de apreensão, que se lança para os objetos e para o outro como forma de se colocar como provocadora do toque, instaurando relações intercorporais que revelam a própria constituição humana como vinculada à presença alteritária do outro.

Retomando o caráter intransitivo da experiência, como aquilo que acontece a cada espectador, a exploração tátil dilatou o encontro cênico ampliando as possibilidades de apreensão do mundo para o manuseio entre os dedos. Para os espectadores não videntes, a multissensorialidade da experiência permitiu apropriar-se dos elementos de cena e do figurino de forma a provocar um jogo de relações entre as imagens mentais construídas com o que estava ao alcance de suas mãos. Além disso, a mediação pela palavra do outro propunha, a partir da dialogia, aprendizagens lexicais, semânticas e sensoriais.

Para os espectadores videntes, a proposta multissensorial organizada convidou à experiência de aproximação com a costura, a textura, a temperatura e a maleabilidade do teatro, provocando assim os pesquisadores a desestabilizarem seus modos de pensar pretensamente inclusivos. Afinal, investigar numa perspectiva bakhtiniana, tendo como metodologia a pesquisa intervenção, significa, sobretudo, despojar-se de certezas. Quanto a ser sujeito de experiência, prescinde disso estar aberto a ser afetado pelo outro e por seu toque.

Esse enfoque permite-nos compreender os procedimentos de tatibilidade e de audibilidade como formas semióticas de provocar as matrizes das visualidades inerentes ao espetáculo teatral, ampliando, com isso, a compreensão do teatro como arte do encontro, na medida em que as pessoas com (ou sem) deficiência visual tocam e são tocadas pela cena.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo. Martins Fontes, 2003.



BAVCAR, Evgen. **Mediação educativa como contraponto**. São Paulo: Transmuseu, 2013. Disponível em: <<http://mam.org.br/wp-content/uploads/2017/03/transmuseu-2013-EvgenBavcar2.pdf>>. Acesso em: 12 maio 2017.

BRUN, Jean. **A mão e o espírito**. Tradução de Mário Rui Almeida Matos. Rio de Janeiro: Edições 70, 1991.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 2011.

JOBIM E SOUZA, Solange. Mikhail Bakhtin e as Ciências Humanas: sobre o ato de pesquisar. In: FREITAS, Maria Teresa de Assunção (Org.). **Escola, tecnologias digitais e cinema**. 1. ed. Juiz de Fora: UFJF, 2011. p. 35-44.

LANDOWSKI, Erin. Para uma semiótica sensível. **Revista Educação e Realidade**, v. 30, n. 2, p. 93-106, jul./dez. 2005.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Tradução de Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

NEVES, Josélia. **Guia de audiodescrição** – imagens que se ouvem. Leiria: Instituto Nacional de Reabilitação e Instituto Politécnico de Leiria, 2011.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Para alimentar o desejo de teatro**. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 2015.

SANTIAGO, Sandra Maria Sanches Alves. **Audiodescrição em contexto de teatro em Portugal**. 2015. 136f. Dissertação (Mestrado em Tradução e Serviços Linguísticos) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal, 2015.



SOUZA, Mayra Montenegro de. **O ator que canta um conto**: a manipulação de parâmetros musicais na voz do ator. 2012. 143f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012a.

SOUZA, Mayra Montenegro de. **Sinopse do espetáculo De Janelas e Luas**. Natal: Estúdio P, 2012b.

TOJAL, Amanda Pinto da Fonseca. **Políticas Públicas Culturais de Inclusão de Públicos Especiais em Museus**. 2007. 322f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação, Área de Concentração: Cultura e Informação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

VIOLANTE, Marta Sofia S. de Sousa. **Audiodescrição para pessoas com incapacidade visual em peças de teatro**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Acessível) – Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, Instituto Politécnico de Leiria, Leiria, Portugal, 2015.

VOLOCHINOV, Valentin. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Tradução de Sheila Grilo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

Recebido em 27 de novembro de 2017
Aprovado em 24 de março de 2018