

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Dramaturgia e audiodescrição de mãos dadas nos processos de criação em dança

Thiago de Lima Torreão Cerejeira

Para citar este artigo:

CEREJEIRA, Thiago de Lima Torreão. Dramaturgia e audiodescrição de mãos dadas nos processos de criação em dança. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 48, set. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573103482023e0105

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Dramaturgia e audiodescrição de mãos dadas nos processos de criação em dança¹

Thiago de Lima Torreão Cerejeira²

Resumo

Traduzir o que se dança em palavras pode parecer improvável, mas é exatamente por meio de arranjo análogo que pessoas com deficiência visual fruem performances nessa vertente. A audiodescrição é um recurso de acessibilidade cultural que propicia esse acesso através de um processo tradutório intersemiótico, ou seja, que transforma a linguagem visual em verbal. A partir desse entendimento, reflete-se como audiodescrição e dramaturgia podem caminhar de mãos dadas em processos de criação em dança, para que o que é traduzido da dança não se resuma a mero texto descritivo do que se vê, mas, sobretudo, do que a dança delinea e desperta na efemeridade das performances. Para tanto, são utilizados como referenciais alguns trechos de espetáculos do Festival Acessibilidança Virtual, promovido pela FUNARTE em 2022. Preocupa-se, assim, em concentrar esforços afim de identificar que engendramentos são necessários para que uma audiodescrição de dança, alinhada à dramaturgia, precisa ter para preservar a poética da obra artística e também ser envolvente para o público com deficiência visual.

Palavras-chave: Audiodescrição poética. Dança. Dramaturgia. Processos de criação.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Fabíola Barreto Gonçalves, Doutora e Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Graduação em Letras pela UFRN. <http://lattes.cnpq.br/9770483610579336>

² Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Pós-graduado em Aperfeiçoamento em Audiodescrição na Escola pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Especialista em Mídias na Educação pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN). Especialista em Artes Visuais - Cultura e pela Faculdade SENAC. Graduado em Educação artística - Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Membro da Comissão Permanente de Inclusão e Acessibilidade do Centro de Educação (CE/UFRN). thiagotcerejeira@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/7522422944147959> <https://orcid.org/0000-0002-4816-3859>



Dramaturgy and Audio Description Walking Hand in Hand in the Dance Creation Processes

Abstract

Translating dance into words may seem unlikely, but it is precisely through an analogous arrangement that individuals with visual impairments can appreciate performances in this field. Audio description is a cultural accessibility resource that provides this access through an intersemiotic translation process, enabling the transformation of visual language into verbal language. Based on this understanding, we reflect on how audio description and dramaturgy can walk hand in hand in dance creation processes, so that what is translated from dance does not become a mere descriptive text of what is seen, but above all, of what dance delineates and awakens in the ephemerality of performances. To this end, some extracts from shows at the Festival Acessibilidança Virtual, organised by FUNARTE in 2022, are used as references. Therefore, we are concerned with concentrating efforts in order to identify what developments will be necessary so that an audio description of dance, aligned with dramaturgy, to preserve the poetics of the artistic work and also be engaging for the visually impaired audience.

Keywords: Poetic audio description. Dance. Dramaturgy. Creation processes.

Dramaturgia y audiodescripción de la mano en los procesos de creación de danza

Resumen

Traducir a palabras lo que se baila puede parecer improbable, pero es precisamente a través de un recurso análogo como las personas con discapacidad visual disfrutan de este tipo de espectáculos. La audiodescripción es un recurso de accesibilidad cultural que proporciona este acceso a través de un proceso de traducción Intersemiótica, es decir, que transforma el lenguaje visual en verbal. Partiendo de esta idea, reflexionamos sobre cómo audiodescripción y dramaturgia pueden ir de la mano en el proceso creativo de la danza para que lo que se traduzca de la danza no se quede en un mero texto descriptivo de lo que se ve sino, sobre todo, de lo que la danza delinea y despierta en lo efímero de las representaciones. Para ello, se toman como referencia algunos extractos de espectáculos del Festival Acessibilidança Virtual, organizado por FUNARTE en 2022. El propósito de este estudio es identificar los mecanismos necesarios que una audiodescripción de danza, alineada con la dramaturgia, debe tener para preservar la poética de la obra artística y ser atractiva para el público con discapacidad visual.

Palabras clave: Audiodescripción poética. Danza. Dramaturgia. Procesos de creación.



O que se dança, o que se traduz

O que pode ser contado por meio de uma performance em dança? É possível traduzir em palavras a efemeridade dos gestos, movimentos, expressões físicas e corporais que compõem o conjunto estético de uma obra artística? Seria factível a proposição de transcriar o contexto visual de uma intervenção no campo da dança para um contexto verbo-sonoro e, caso positivo, seria ainda assim preservada a sua poética?

Os questionamentos acima exprimem os anseios sobre os quais se debruçarão esse estudo e que, por sua vez, estão diretamente relacionados à uma perspectiva mais que necessária e que também estará no palco desse debate, a audiodescrição e, por extensão, a fruição estética de espectadores com deficiência visual.

O intuito aqui, portanto, será o de entender as variáveis complexas que integram o processo tradutório da audiodescrição de espetáculos de dança para, desse modo, perceber alternativas possíveis que se agreguem ou se hibridizem com esse recurso de acessibilidade cultural, de forma a trabalhar em prol de uma experiência estética potente e significativa para este público.

A audiodescrição (AD) é um recurso de acessibilidade cultural fundamental quando se fala em fruição ou experiência estética pelo público com deficiência visual porque, conforme defendem Alves e Cerejeira (2021), é instaurado um jogo semiótico que fricciona o audível e o visível, colocando em evidência a intrínseca relação entre a visualidade da cena e a visualidade mental, o que a caracterizaria, nesse caso, dentro de uma essência transcriadora, "[...] uma vez que não é possível, em nenhuma modalidade de tradução, a reprodução do enunciado ou obra traduzida" (Alves; Cerejeira, 2021, p. 11).

A perspectiva da audiodescrição alicerçada nos fundamentos da tradução intersemiótica solicita, por conseguinte, o agenciamento das vertentes conceituais de alguns teóricos que contribuem para pensar a complexidade desse movimento e do próprio recorte deste estudo, a exemplo de Julio Plaza, que considera a operação da tradução de cunho intersemiótico como forma de arte e como prática

artística ou como trânsito criativo de linguagens (Plaza, 2010), ou ainda as de Lucia Santaella, em sua postulação de que as linguagens verbal, visual e sonora compõem a estrutura das três grandes matrizes lógicas da linguagem e do pensamento (Santaella, 2001).

A partir das prerrogativas instituídas pelo campo da tradução intersemiótica, compreende-se a audiodescrição como um procedimento criativo que transcriba a cena visual para uma cena traduzida em enunciados verbais, ou de jogos de palavras que conseguem transpor a dinâmica das cenas e conteúdos imagéticos para uma cena contada, narrada, transfigurada e, sobretudo, alicerçada no princípio elementar da descrição.

A descrição é um tipo de discurso que basicamente busca reconstruir nas palavras as qualidades das coisas. Essas qualidades são captadas pelos nossos sentidos: olhos, ouvidos, tato, paladar, olfato. Assim, o que é descrito é tudo aquilo que nossos sentidos captam: as qualidades visualizáveis, sonoras, táteis, gustativas, olfativas. A essas qualidades se acrescentam aquelas que são produzidas em nossa imaginação, pois esta se constitui também em um órgão dos sentidos interiores e espirituais (Santaella, 2001, p. 15).

Atente-se, desse modo, para um escopo mais amplificado acerca do princípio elementar do ato de descrever, que agrega todo um espectro sensorial e não única e exclusivamente do que se vê ou se capta pelo olhar. Essa prerrogativa é, então, fundante para o que se discute aqui nesse âmbito, visto que se leva em consideração um conjunto multissensorial que pode contribuir para a fruição estética, em convergência com outras estratégias que potencializem o processo de mediação, isto é, desde os próprios recursos de acessibilidade, até outras possibilidades alternativas que incluem a visita ao palco, o tour tátil com adereços e elementos da cena, dentre outras instâncias de mediação que promovam a ampliação da dimensão do que será fruído enquanto conjunto cênico.

Nesse sentido, Desgranges (2003, p. 65), esclarece que: "É considerado procedimento de mediação toda e qualquer ação que se interponha, situando-se no espaço existente entre o palco e a plateia, buscando possibilitar ou qualificar a relação do espectador com a obra teatral".

Ou seja, no caso de um espetáculo de dança, o que acontecerá na cena ou no palco precisará ser descrito para que os espectadores com deficiência visual



possam ter seu direito à fruição e, portanto, ao acesso àquela instância cultural, assegurado.

É nesse ponto que entra em cena a audiodescrição, com um processo que intenta traduzir as componentes estéticas das performances da dança para os espectadores, movimento que pode ser associado ao entendimento de Patrice Pavis como também tradutor e mediador pois, de acordo com o autor: "O texto traduzido faz parte igualmente tanto do texto e da cultura-fonte quanto do texto e da cultura-alvo: eles têm, portanto, necessariamente, uma função de mediação" (Pavis, 2008, p.124).

Em consonância com a terminologia, é audiodescrição porque será narrada por um profissional desse campo da acessibilidade cultural, isto é, um audiodescritor com formação e experiência nesse campo. Será este profissional, o audiodescritor narrador, que emprestará sua voz para dar vida à transcrição poética realizada pelos demais membros da equipe de audiodescritores, a destacar, o audiodescritor roteirista e o audiodescritor consultor, este último um profissional com deficiência visual com formação e experiência na área que deve integrar impreterivelmente a equipe de audiodescrição, por trazer a representatividade e o olhar deste público.

Esses profissionais que compõem a equipe de audiodescrição se lançarão, assim, na tarefa de propor a transmutação do que é concebido na ambiência de um espetáculo, ou seja, suas nuances e peculiaridades, como cenário, figurinos, iluminação, expressões corporais e faciais dos intérpretes, dentre outras minúcias, afim de que possam estar asseguradas as principais características, dinâmicas e componentes das poéticas visuais que se desvelam no momento da apresentação. Precisam, então, enquanto equipe de AD, "[...] estabelecer uma sinergia que congregue as escolhas mais adequadas e resultem na melhor experiência possível para o público com deficiência visual" (Cerejeira, 2022, p. 177).

No caso da dança, todavia, existe uma particularidade que talvez esteja à parte de todas as outras linguagens artísticas e que se refere à própria constituição dessa estética, pois a captação do movimento é muito volátil, efêmera, instantânea. A dinamicidade imanente à linguagem da dança acaba por trazer um



grau maior de complexidade para os trabalhos que serão desenvolvidos em processos de criação de audiodescrição nessa esfera.

Isto porque à tarefa não compete apenas o ato de audiodescrever o que se vê, o que se dança. O que se traduz estará para além do aspecto puramente descritivo e simplista de mencionar as performances executadas, os desdobramentos do conjunto cênico, o que, por si só, exigiria um cuidado e uma sutileza na escolha das palavras que, nesse caso, devem dar conta tanto de expressar as evoluções dos corpos em movimento, como da narrativa visual que estará sendo construída nesses instantes fugazes de performatividade, de forma que afetem os espectadores e possam provocar neles as sensações e reverberações que estão sendo deflagradas pela subjetividade da proposição artística.

Considera-se, então, esse estratagema empreendido pela equipe de audiodescrição como o momento transmodal a ser efetivado. Newfield (2014) argumenta que o momento transmodal não é simples e envolve um labirinto de decisões e intervenções semióticas com o propósito de realização de uma ideia em um modo novo ou diferente, ou seja, considerando o enfoque deste estudo, seria o momento em que o espetáculo seria analisado, percebido em sua íntegra e, a partir daí, transmutado para uma instância de roteiro escrito que conta a história daquela performance, ou melhor, tenta traduzir verbalmente os contextos mais relevantes que se descortinam na dinâmica das cenas.

Este modo novo ou diferente de traduzir as cenas e suas performances de dança que, considerando o público de espectadores com deficiência visual, se dá por meio da audiodescrição, ou seja, engendrado com articulações de jogos de palavras, precisará, portanto, estar imbuído de uma potencial carga dramática ou artística, tal qual a que se desvela na cena visual.

A cena sonora que será narrada e criada pela equipe de audiodescritores, nesse sentido, terá de trabalhar com os arranjos possíveis para tentar traduzir a poética performatizada na forma de dança, quesito que incorre, desse modo, em um processo criterioso de escolhas lexicais, decisões semióticas que poderão fazer toda a diferença para a experiência de fruição estética do público usuário do

recurso.

Nessa perspectiva, o lugar da voz ou da pessoa que fará a narração da audiodescrição de dança terá um papel crucial para a fruição, visto que será por essa via, a do audível, que o público com deficiência visual embarcará rumo à viagem de apreciação, construindo inferências e encontrando ressonâncias.

A voz entendida como fenômeno é abordada por Jacques Derrida. O filósofo discorre que "Falar a alguém é, certamente, ouvir-se falar, ser ouvido por si, mas também, e, por isso mesmo, se se é ouvido pelo outro, fazer com que ele repita imediatamente em si o ouvir-se-falar na mesma forma em que eu o produzi" (Derrida, 1994, p. 91). Tal princípio vai justamente ao encontro das questões supracitadas, quanto ao ato de realizar inferências e encontrar-se com as ressonâncias da poética da obra pelo espectador, já que é por meio da voz do audiodescritor narrador, no caso da audiodescrição, que essa instância se efetiva.

Daí que a voz advinda da audiodescrição, ao narrar a poética desencadeada nas performances de dança, terá o poder de construir relações, de convidar o público para também dançar com os intérpretes, de criar essas composições em seu imaginário. Será uma palavra audiodescritiva que precisará dançar com a performance, com o que está se delineando em forma de narrativa, de dança, de ato cênico e performático.

A grande questão que perpassa essa transformação da visualidade da dança em audiodescrição é justamente a da composição artística que será criada em forma de tradução intersemiótica, de modo a propiciar, além do acesso pelo público com deficiência visual, o acionamento de um aspecto já indicado mais acima por Santaella (2001), referente à imaginação ou, nesse caso, conforme propõe Bachelard (2008), de uma imaginação poética que amplie transcenda o fenômeno artístico ali posto, já que, segundo defende o autor, a transubjetividade da imagem não pode "[...] ser compreendida, em sua essência, apenas pelos hábitos das referências objetivas" (Bachelard, 2008, p. 3).

Emerge assim o grande desafio dos processos de criação de audiodescrição em dança, pois não basta apenas criar um roteiro de audiodescrição que contemple a visualidade das cenas, que traduza o desencadeamento e a evolução



da dança em si, mas, sobretudo, que traduza a potência visual que é proposta pela performance praticada pelos intérpretes, suas voluptuosidades, tensões e delicadezas.

O ponto central que desafia os processos de criação em dança, no que tange à audiodescrição, é o de como essa palavra audiodescritiva que transcreva a cena e, portanto, a dança, é também dança para os ouvidos, para a imaginação, para a experiência estética dos espectadores, visto que a performance artística praticada não se resumiria apenas à descrição dos volteios, execuções, saltos, giros, entre outras ações, mas também à própria tessitura desses acontecimentos enquanto conjunto performático, narrativo e sensorial.

Seguindo esse raciocínio, é ainda uma busca latente pela trilha que desvenda, a partir dos estudos e reflexões empreendidos por Nóbrega (2022), o panorama do corpo e a estesiologia e sua relação com o sentir, do próprio corpo como criador de mundos subjetivos e intersubjetivos, nuances imprescindíveis para o mergulho ainda maior no enfoque aqui pretendido, e que converge, providencialmente, para a possibilidade de, conforme sugere a autora, "sentir a dança" (Nóbrega, 2015).

O processo de criação de audiodescrição em dança é um processo também de tentar capturar o invisível, ou seja, de não audiodescrever, como já dito, apenas o que se vê, mas o que, no caso da performance em dança, está para além do óbvio, do visível, do pragmático ou do que se materializa no corpo dos intérpretes.

Não se trata, contudo, quando se fala em capturar o invisível nos processos de criação em dança, de compor criações mirabolantes que extrapolem o real contexto da obra artística, mas, sobretudo, de criar escopos audiodescritivos que concebam uma narrativa, e que consigam, dessa forma, envolver e conduzir os espectadores com deficiência visual por uma ambiência performativa que vai sendo construída gradativamente por outra matriz sensorial, a do audível.

Nesse jogo entre a captura do visível e do invisível da cena, contudo, há de se estabelecer um equilíbrio para que, conforme alerta o teatrólogo Peter Brook, não se perca o elo com os espectadores, ou seja, levando em conta o propósito deste estudo, ainda que se busque a provocação de uma imaginação poética no público, é preciso encontrar um equilíbrio entre o que será construído em forma de



audiodescrição poética, sob o risco de que a também poética e a essência estética da performance sejam desvirtuadas.

Podemos tentar capturar o invisível, mas não devemos perder o contato com o senso comum - se a nossa linguagem for muito especial, perderemos parte da fé do espectador. [...] Temos de aceitar que jamais podemos ver todo o invisível. Assim, depois de nos esforçarmos para ir ao encontro dele, temos de aceitar a derrota, voltar para a terra e começar de novo (Brook, 2015, p. 103).

O dilema que ronda os processos de criação em dança envolvendo a audiodescrição é, por assim dizer, o de, justamente, encontrar o equilíbrio entre uma tradução poética da cena e a transfiguração desta, da matriz do visível para a matriz do audível, ou tomando como referência o já estabelecido por Brook (2015), o caminho que se faz entre a captura do visível e do invisível e, melhor dizendo, da linha tênue que os separa.

Seria de pensar, então, que o que será construído em forma de audiodescrição precisará estar sinergicamente ligado ao próprio roteiro das performances de dança que se desvelam, isto é, constituindo uma espécie de segunda camada artística que proporia uma interconexão entre a própria dramaturgia e a audiodescrição, de forma a compor um uníssono ou uma tessitura entre ambas.

Avançando nesse sentido, entende-se como uma das possibilidades a configuração que assume a alternativa de que a audiodescrição possa se interconectar com a própria concepção dramaturgical, com vistas a pensar articulações criativas que promovam um híbrido entre dramaturgia e audiodescrição, exercício que constitui, portanto, o cerne das discussões aqui empreendidas e que serão melhor aprofundadas na sequência.

Entremeando dramaturgia e audiodescrição

Ao se pensar na audiodescrição (AD) como uma segunda camada artística que recobre o espetáculo de dança, envereda-se por uma trilha inusitada que deflagra algumas inquietações, por exemplo, a de que essa espécie de segunda camada pode ir além do público com deficiência visual e ser, também, expansível ao público sem deficiência visual. Tal prerrogativa margeia o campo de discussões

nesse âmbito das manifestações artísticas, a partir do entendimento que percebe a acessibilidade também como um conceito complexo, relativo, dialógico e que pode, sim, ser uma experiência estética possível para todas as pessoas (Neves, 2022).

Essa é, inclusive, uma constatação que chama a atenção, evidenciada nos depoimentos de alguns espectadores presentes nos espetáculos do Festival Acessibilidança Virtual, promovido pela Fundação Nacional de Artes (Funarte) que, em 2022, na sua segunda edição, fomentou a apreciação de produções artísticas acessíveis no campo da dança. Durante os momentos de exibição, algumas pessoas sem deficiência visual manifestaram certo estranhamento em relação ao recurso da audiodescrição, já que esse era um dos requisitos para as produções a serem exibidas em formato aberto, ou seja, para todas as pessoas presentes.

Tome-se, assim, como aporte, o recorte de um depoimento de uma das espectadoras do festival, que declarou:

No início achei muito estranho aquela voz ali falando, dizendo pra mim tudo que eu estava vendo. Me senti um pouco incomodada, mas logo fui me acostumando e daí, o mais legal foi que lá pela metade do espetáculo eu já estava completamente absorvida pela proposta e passei a ver a audiodescrição como uma segunda camada, que inclusive me fazia perceber coisas que mesmo eu vendo, me passavam despercebidas.

O depoimento da espectadora traz algumas provocações que expandem o espectro desse debate. Uma delas, e talvez a que mais reverbera, é a de que a audiodescrição, como elemento estético, agrega-se à obra artística, constituindo, assim, uma camada extra que, em determinadas situações, acaba por se tornar convidativa à fruição. Há também, nessa fala, um aspecto primordial acerca da ampliação do olhar da espectadora, no sentido de que, mesmo a partir do campo da visualidade, tem-se a percepção de que se vê ainda mais, pela dimensão do jogo semiótico que é proposto pela audiodescrição.

Tal instância estabelece correlação com a abordagem que acompanha a trajetória da pesquisadora Bethielle Kupstaitis (2021), no que se refere à poética do não ver, em que a autora reflete sobre a pseudo-oposição entre ver e não ver, já que, conforme ela explica, a visão comporta muito mais do que revela a própria visibilidade imediata, pois o que é visível tem sempre aspectos invisíveis. A relação

entre o ver e o não ver, o visível e o invisível da cena é, assim, um aspecto fundante no que concerne ao recurso da audiodescrição pois, nesse jogo intersemiótico de tentar priorizar o que será mais importante para a compreensão e o entendimento dos espectadores, existe um processo dilemático de escolhas que, por vezes, precisará contemplar também o que está invisível na cena.

Isso não quer dizer necessariamente que se farão inferências pelos espectadores, mas que, em casos de espetáculos com exacerbada dinamicidade, por exemplo, os espetáculos de dança, nos quais a profusa confluência de ações é predominante, será preciso um criterioso engendramento de enunciados verbais em forma de audiodescrição que consiga passear por aquela dança, pelas corporeidades dos intérpretes. Nesse cenário, uma das formas possíveis para tal seria a estratégia de compor uma narrativa poética que transite por essas ambiências, objetivando ver e narrar para além do visível.

O aporte de ver para além do que está posto pode também encontrar reverberação nas incursões de Merleau-Ponty acerca da fenomenologia da percepção, seja nas notas que o estudioso propôs para pensar o visível e o invisível (Merleau-Ponty, 1971), seja na abordagem que trata da análise apreciativa da obra de Cézanne (Merleau-Ponty, 2004), em que o filósofo reflete sobre a importância de considerar também o que não é perceptível, mais até do que aquilo que está propriamente representado ou explícito na obra.

Ver para além do que está posto na cena; seria esse, então, um caminho pertinente para entender o que acontece no caso da dança e, por correlação, com a audiodescrição que é realizada para esse tipo de linguagem artística. Isso porque a dança, em si, traz mais do que é colocado em forma de performance, para além do que é visível. Não é apenas um breviário de gestos e ações a ser descrito mas também uma potência rizomática que interpenetra as sensações e as visualidades, conduzindo o espectador à experiência estesiológica. Nesse processo,

O espectador mergulha no movimento dançante e experimenta sensações e sentimentos que engajam o corpo no gesto cênico, sendo o corpo o lugar de conversão entre emoção e movimento. [...]. Assim, quando vemos um filme ou um espetáculo experimentamos com nosso corpo a experiência estesiológica. [...]. Guardadas as devidas proporções eu digo que a dança ensina a sentir. Quando o corpo se põe a dançar, o espaço e o tempo ganham uma outra dimensão: uma dimensão



estesiológica na qual a sensação, o sentimento e a significação se entrelaçam em um mesmo movimento para quem dança e para quem aprecia a dança (Nóbrega, 2022, p. 39).

Corroborando o que aponta Nóbrega, ao propor uma imersão na linguagem da dança que provoque a ambiência estesiológica, a audiodescrição se fará valer de artifícios poéticos que estimulem os espectadores com deficiência visual a produzir sensações a partir do que é trazido na composição da cena sonora da AD. A diferença está na forma como se diz, no tom que impregna essa instância poética, na condução que é oferecida por meio da voz que narra tudo o que está se descortinando na cena artística.

Observar o caminho que se percorre para alcançar tal panorama estético é primordial. Nesse sentido, a audiodescrição precisa estar afinada à composição dramaturgica da obra de dança e, como tal, precisa pensar com ela, estar de mãos dadas com a dramaturgia proposta, em sinergia com as performances pois, só assim, tem-se uma perspectiva de alinhamento com a sensorialidade que se dilata nas corporeidades dos intérpretes. Esse é um caminho possível e que foi bem recorrente em muitas das produções exibidas no canal do YouTube do Festival Acessibilidança Virtual³, em que ficaram perceptíveis arranjos verbais que buscaram acompanhar a cadência e a movimentação dos corpos, procurando enfatizar a sincronia das ações tal qual elas se delineiam na cena.

Constate-se a utilização de estratégia análoga, por exemplo, no espetáculo Masculino Diverso⁴, da Companhia de Dança Lápis de Seda (Florianópolis- SC), no trecho compreendido entre 09:14 e 09:46:

Aroldo dança com os braços e toca no braço de Fábio, que circunda os braços e toca em Carlos, que joga o corpo pro encosto da cadeira e toca em David, que contorce o corpo e toca em Paulo. Ele se vira, infla o peito e dá um sopro no ar em direção a David. David empurra levemente Carlos, que empurra Fábio, que empurra Aroldo. Ele devolve com uma cotovelada no ar e a sequência de leves empurrões voltam para Paulo.

Há, nesse recorte, o desencadeamento de uma cena dinâmica em que a

³ Link do canal do YouTube do Festival Acessibilidança 2ª edição:
<https://www.youtube.com/playlist?list=PL6AKHWLkjlGLXphb0z-ZumAOiusSUduJC>

⁴ Link do espetáculo Masculino diverso:
https://www.youtube.com/watch?v=uHaVnY-m_mg&list=PL6AKHWLkjlGLXphb0z-ZumAOiusSUduJC&index=5

audiodescrição tenta acompanhar o ritmo, o jogo e a cadência corporal dos intérpretes. Constrói-se, desse modo, um roteiro de audiodescrição que traz consigo, além do aspecto descritivo, um caráter também dramático, ou seja, uma composição lexical que se propõe a traduzir o desdobramento das performances na cena e o próprio jogo de interações entre os performers, caracterizado essencialmente pela "sequência de leves empurrões".

A articulação do jogo de palavras no trecho citado chega, inclusive, a lembrar o teor poético contido no famoso poema de Carlos Drummond de Andrade, *Quadrilha*, no qual se estabelece uma também sequência cadenciada que faz uso do "que" na referência aos personagens, "João amava Teresa que amava Raimundo/ que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili/ que não amava ninguém" (Andrade, 2012).

A composição dos jogos de palavras na audiodescrição evidencia, por conseguinte, o esforço que se faz no sentido de transcriber a poética visual em poética verbal, colocando em ação, portanto, recursos estilísticos que se aproximam, em termos, da estética dramática. Nessa perspectiva, é curiosa e notável a similaridade do processo criativo de articulação da palavra audiodescritiva com o processo de construção literária, de uma escrita criativa e poética, que tenta comunicar uma ambiência imaginária. Entra em cena, então, a correlação entre essas vertentes, no caso da escrita literária, a projeção de uma cena imaginária deflagrada pela leitura da palavra escrita e, no caso da audiodescrição, a projeção de uma ambiência também imaginária, nesse caso, pautada na leitura, melhor dizendo, na captura da imagem que se desvela na cena e, obviamente, no contexto dramático da performance. Destaque-se ainda o papel crucial da voz que efetiva a narração da audiodescrição do espetáculo *Masculino Diverso*, em que a cadência da vocalidade da narração tenta acompanhar a mesma cadência corporal da performatividade dos intérpretes, oferecendo um tom consonante com a dança, ora mais ameno, ora mais ágil.

Em relação à ideia da camada extra oferecida pela audiodescrição para espetáculos de dança, poderia esta, de certa forma, já ser percebida de antemão como uma também concepção dramática pois, em alguns casos, a audiodescrição funciona como uma criação artística sobre outra criação artística,

no caso, o espetáculo ou performance. Essa característica conduz, portanto, à pauta central que se quer investigar neste estudo, ou seja, quão intrínseca é, no caso dos processos de criação de audiodescrição em dança, a relação entre esse recurso de acessibilidade cultural e a dramaturgia da obra, e de que modo uma pode interferir na outra, complementando-se ou coabitando artisticamente.

Um exemplo palpável da ideia de um processo criativo em dança, no qual a audiodescrição assume um viés dramatúrgico, é o do espetáculo Nuvem de Pássaros⁵, do grupo Movidos Dança Contemporânea (Natal-RN), no qual se tentou articular justamente outra criação artística sobre a própria criação artística, ou seja, a criação da audiodescrição sobre a criação dramatúrgica da dança, de forma a tentar propor uma tradução essencialmente poética das performances. Entre os vários trechos do espetáculo Nuvem de Pássaros que enveredam por esse caminho, tome-se como referente o excerto compreendido entre 35:32 e 36:20:

Um bater de braços-asas leve e compassado se inicia. Os intérpretes-pássaros mergulham nessa revoada silenciosa e contida. Aos poucos vão aninhando-se pelo chão. A proximidade inevitável incita à descoberta. Ao toque. À exploração do outro. Aconchegados no ninho de corpos, entrelaçam-se. Formam um emaranhado de intérpretes-pássaros. De braços-asas que se cruzam. Envolvem-se. Trazem ainda mais calor para esse ninho. Os braços-asas de um envolvem o outro. Em voluptuosas sinuosidades corporais. Parecem não querer sair desse conforto. Desse lugar, desse ninho que os acolhe. Brincam com os braços-asas, como pequenos infantes prestes a descobrir o mundo.

A observação dessa cena, a priori, poderia supor, caso fosse utilizado apenas o caráter descritivo, um grande desafio em termos de audiodescrição, visto que se tem um pouco mais de um minuto de duração de cena, e uma profusão incessante de ações, elementos e corpos que se misturam, confundindo-se, mesclando as movimentações entre si e tornando, portanto, impraticável que se estabeleça uma articulação linear de jogos de palavras no intuito de se descrever precisamente tais visualidades e deslocamentos. A estratégia utilizada nessa cena foi, por assim dizer, a de conceber um texto quase que dramatúrgico que funcionasse também como audiodescrição. Sem que se perdesse a tônica e a poética da cena, compôs-se um jogo de palavras que conseguisse ser estimulante e envolvente para quem apenas ouve aquela dança, a performance que se funde naqueles corpos.

⁵ Link do espetáculo *Nuvem de Pássaros*: <https://www.youtube.com/watch?v=F66fb-w219A>



Pode até se arriscar a dizer que a própria composição desse texto poético que foi pensado para a audiodescrição, caso efetivasse um movimento inverso, poderia talvez funcionar como um referencial, no que diz respeito à criação da performance pelos intérpretes. Ou seja, quesito que conduz também à reflexão de que podem ser processos criativos distintos – o da dança e o da audiodescrição –, que se complementam e que podem coabitar no tocante à fruição.

Interessante destacar ainda, no caso do espetáculo *Nuvem de Pássaros*, as designações utilizadas para os intérpretes, que consideraram a ambiência temática dramaturgicamente da videodança, isto é, os pássaros. Daí a utilização tanto dos próprios nomes dos integrantes como da nomenclatura poética de "intérpretes-pássaros", o que influenciou também a nomenclatura das partes do corpo, por exemplo, "braços-asas", propondo, assim, o caráter quimérico primordial à apreciação.

Um parêntese se faz, contudo, necessário nesse *locus*, a fim de dissipar questões relativas à própria ideia de dramaturgia na dança. A pesquisadora Sandra Corradini (2010), em sua pesquisa de mestrado, dedica-se ao enfoque nesse tema, procurando entendê-lo de modo distinto da dramaturgia teatral e em um panorama coevolutivo entre as duas áreas, dança e teatro. A autora explica que a dramaturgia na dança corresponde a uma área específica, enfatizando a preocupação com o deslocamento da hierarquia nas relações entre dança e teatro, visto que não há sujeição de uma área para com a outra, mas, sim, um processo colaborativo e coevolutivo entre elas, com vista à ampliação dos processos dramaturgicamente (Corradini, 2010).

De fato, em se tratando de dramaturgia, a inter-relação entre teatro e dança é um ponto de convergência essencial, porque se intercambiam experiências, compartilham-se estratégias. Há ainda uma variante a ser considerada que interfere bastante em quaisquer dos segmentos, que diz respeito à interferência das sonoridades em geral do espetáculo, entendidas, nesse caso, como falas, diálogos, efeitos sonoros, músicas, entre outras componentes que integram a sonoplastia e dialogam com as performatividades compondo, dessa maneira, uma arquitetura dramaturgicamente que privilegia a interação com tais elementos.

No que diz respeito à audiodescrição, alguns estudos apontam a imprescindível necessidade de diálogo do recurso com a ambiência sonora do espetáculo, seja com a música (Igareda, 2012), a partir da própria percepção da importância do som na AD (Remael, 2012; Szarkowska; Orero, 2014), seja até mesmo com o silêncio (Orero; Casacuberta; Maszerowska, 2015), que pode também ser um silêncio comunicativo para a obra. É preciso assegurar que tais interferências da sonoplastia também estejam em consonância com a audiodescrição pois, conforme defende Cerejeira (2023, p. 109): "A partir delas, entrelaçam-se as pistas oferecidas tanto pela palavra audiodescritiva como pelas sonoridades da obra artística e, assim, forma-se a compreensão criativa do que se frui".

Considere-se, por conseguinte, o escopo que defende esse entrelaçamento crucial entre pistas visuais e sonoras, em um fragmento do espetáculo Sr. Will⁶, da Giro 8 Cia de Dança de Goiás (GO), também exibido no Festival Acessibilidança Virtual, no trecho que vai de 34:41 a 35:27:

O homem gruda um pedaço de bolacha na testa. Deita o rosto sobre as migalhas. Suas pernas flexionadas balançam. Ele gira com o rosto no chão. De lado, com um braço esticado, faz montinho com as migalhas. Estica uma perna para o alto. Vira e come as migalhas. Feliz, apoia-se nas mãos e nos joelhos. Abaixa. Espalha as migalhas. Faz novamente um montinho. Bate como que triturando-as. Junta-as. Deita de lado. Assopra as migalhas.

O trecho supracitado apresenta uma sequência de ações de um dos personagens do espetáculo. A sonoplastia, ao fundo, dá ênfase a um som de caixinha de música que se mescla às sonoridades emitidas pelo intérprete, com grunhidos, interjeições de êxtase ou sons inerentes à própria corporeidade, a exemplo do ato de assoprar as migalhas.

Saliente-se o cuidado que se tem nesse trecho de Sr. Will com o equilíbrio buscado na interação entre sons emitidos pelo intérprete em sua performance, a sonoplastia do espetáculo e a narração da audiodescrição, em que silêncios são propositalmente inseridos. A voz de quem narra adequa-se ao ato solitário do performer, à cadência de seu evoluir na cena, de forma que se cria justamente um

⁶ Link do espetáculo Sr. Will:
<https://www.youtube.com/watch?v=AB5XParV3eQ&list=PL6AkHwLkjlGLXphb0z-ZumAOiusSUduJC&index=15>

oferecimento, ora da informação audiodescritiva, ora da sonoridade da trilha, ora do interagir do intérprete com as migalhas, o que reafirma, portanto, a premissa de que a audiodescrição e a dramaturgia são postas em camadas paralelas para que se harmonizem e interajam entre si.

O entrelaçamento de pistas visuais e sonoras é, assim, alicerce para o alinhamento entre audiodescrição e dramaturgia, já que será com base nessas diretrizes que se constituirão os procedimentos para a composição do roteiro de AD que, por sua vez, terá de privilegiar a própria essência dramática da obra. Cabe salientar, no que tange à criação da audiodescrição de um espetáculo de dança, que geralmente esse processo se dá após a montagem e finalização da obra e suas performances, todavia, algumas produções já têm se desafiado a compor propostas criativas que incorporam a própria audiodescrição ao processo cênico, isto é, às próprias falas e aos diálogos dos intérpretes. O que é preciso considerar é que, tanto na perspectiva de audiodescrição como recurso adjacente à obra e, por conseguinte, como uma segunda camada artística, quanto incorporada à performance, têm-se configurações estéticas que se interligam e afetam diretamente o viés dramático, ocasionando, assim, deliberações que modificam ou ressignificam a dramaturgia de algum modo.

No *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, obra fundamental para esse debate estético, Jean-Pierre Sarrazac (2013) coloca em evidência a crise do drama e a própria característica de emancipação entre drama e obra artística, que se reinventa a partir da busca pela experimentação de linguagens, bem como de dramaturgias contemporâneas que desconstroem a relação hermenêutica do espectador com o palco e onde não se trata mais da descoberta do sentido, mas da procura de um (Sarrazac, 2013).

Trazendo a questão do sentido como premissa fundamental para a condição de fruição, entende-se que não é possível apenas se contentar com uma audiodescrição de dança que sumariamente se preste a descrever as ações em si, mas que articule estratégias poéticas que reformulem a experiência do sensível e permitam aos espectadores, de fato, sentir a dança já que, conforme indica Nóbrega (2015, p. 127), a dança "[...] seria uma espécie de vida interior, mas toda construída por sensações de duração e de energia que se correspondem e formam



um círculo de ressonâncias que nos toma enquanto espectadores pelos ritmos produzidos".

O mais desafiador nesse caso será a tomada de decisão de como articular tais estratégias poéticas, de modo que se consiga, ao mesmo tempo, audiodescrever e sentir a cena que é dançada. Busca-se, então, um equilíbrio entre o que seria audiodescrição e o que seria dramaturgia, não separadamente, mas em um contexto criativo que se hibridiza a fim de contar as sensações advindas das instâncias corporificadas na dança.

Outro exemplo do que se está tentando enfatizar quando se fala no uso de estratégias diferenciadas para a audiodescrição de dança pode ser encontrado, em essência, em algumas passagens do espetáculo Corpos Turvos⁷, do Coletivo CIDA – Coletivo Independente Dependente de Artistas (Natal - RN), como no caso do trecho entre 06:15 e 06:58:

Cada um dos bailarinos presentes experimenta movimentos autênticos e improvisados, criados a partir de seu próprio repertório, a partir de suas próprias histórias e vivências. Os nove bailarinos dançam, ora sozinhos, ora interagindo com os demais. Rodopiam, correm, fazem círculos, lançam-se para dentro, para fora deste círculo humano disforme, não hegemônico. Intercalam nos planos baixo, médio e alto. Desbravam o espaço e os demais corpos ali presentes. Torções, espasmos, vibrações corporais, movências despretensiosas e sinceras.

A observação atenta desse excerto ilustra o que se enfatiza, no tocante ao fato de, muitas vezes, não se conseguir audiodescrever sumariamente a performance em sua íntegra. No referido trecho de Corpos Turvos, utiliza-se uma abordagem mais ampla do que acontece no desencadear das cenas, de forma que se permite fazer uso de esquemas mais poéticos e narrativos.

Quando se trata do panorama da dança, apenas dizer pura e simplesmente "dança", "movimenta o corpo", pode não ser suficiente. Indagações do tipo "Mas dança como?", "Que movimento é esse?" poderão surgir. Nesse processo, entra em jogo a articulação de escolhas lexicais que promovam uma espécie de escaneamento dos movimentos, designando-os de forma mais precisa e, até mesmo, poética.

⁷ Link do espetáculo Corpos Turvos:
https://www.youtube.com/watch?v=_cUoeLNY7M0&list=PL6AkHWLkLGLXphb0z-ZumAOiusSUduJC&index=9

É diferente o que se diz por exemplo em: "Ela pula, gira, cai no chão!", do que o que se diz em: "Ela pula girando estonteante no ar e desaba em um mergulho profundo no chão!". São duas versões para uma pequena sequência de uma performance em dança que ilustram, resumidamente, o que se está tentando transmitir da cena. A primeira versão, obviamente, é mais simplista; e a segunda é ressignificada, com alguns arroubos poéticos e metafóricos. Ambas, vale salientar, foram pensadas para o mesmo intervalo de tempo de duração da cena. As configurações assumidas nos processos de criação em dança, pela ótica da audiodescrição, incitam, assim, a reflexão sobre modos ainda mais instigantes de se pensar as concepções de dramaturgia para as performances nessa linguagem, pois acionam a perspectiva da acessibilidade, do diverso e da ampliação de público.

Ao questionar a dimensão da nova dramaturgia, Behrndt (2016) menciona a ansiedade genérica que paira sobre a discussão desse tema nos contextos culturais e, mais especificamente, de dança e teatro, com base nos debates profícuos que contribuíram para descentralizar a noção estática da figura do dramaturgista e do papel dramaturgista, em favor de propostas inclusivas e democráticas que ampliam e facilitam a incursão pelos meandros do pensamento dramaturgista.

Interessa, sobretudo no cerne desses pressupostos, a ampliação e a expansão de novas metodologias e articulações que instaurem concepções estéticas em processos de criação em dança transformadores, e que perpassem e referenciem, inclusive, as expectativas de idealizadores, realizadores e artistas nessas instâncias. Convocam-se, dessa forma, profissionais do campo da dança, da dramaturgia, da audiodescrição, espectadores com deficiência visual, para que, em congruência, possam pensar práticas em um sentido transformador, por meio de um circuito dialógico que remodela a sinergia empreendida nas concepções de espetáculos e performances.

Essa sugestão de que a dramaturgia ou a prática dramaturgista deveria ser vista como flexível, circunstancial e dialógica não é exclusiva para a dança. Dramaturgistas trabalhando no teatro também têm investigado diferentes concepções de dramaturgia e, posteriormente, tomado-a como uma noção flexível que não está conectada a um método ou estrutura particular, ou, ainda, a um conjunto prescrito de ferramentas

[...]. Mas se a migração da dramaturgia para a dança chamou o debate sobre como podemos começar a rearticular a dramaturgia e o dramaturgista, é antes de tudo a natureza mutante da dança que traz, talvez inadvertidamente, a dramaturgia para a dança (Behrndt, 2016, p. 245).

Considerando o exposto, os indicativos apontam para caminhos férteis de possibilidades em um sentido amplo de ressonâncias. Pode-se trabalhar com experimentações em direções diversas, da dramaturgia que se predispõe à audiodescrição, da audiodescrição que estimula a concepção dramaturgica, do híbrido performático com as duas matrizes, ou de tantas outras vertentes que podem brotar do diálogo reflexivo e potente para que se contemple a perspectiva da acessibilidade.

Como já dito no início desta seção, à acessibilidade se atribui um conceito complexo (Neves, 2022), que não se vale apenas da entrega ou da disponibilização de um recurso de acessibilidade, mas que se projeta, sobretudo, no pensamento de uma experiência de fruição estética potente, satisfatória e marcante para o espectador, ou que, além do mais, ressignifica as práticas cênicas e espetaculares com a presença das pessoas com deficiência visual nessas ambiências (Alves, 2019).

Talvez seja este o ponto dissonante que ainda se encontra latente na maioria das incursões que se predispõem a trabalhar com a audiodescrição de espetáculos de dança: o fato de não pensar que tal empreitada exige mesmo uma dissolução de fórmulas já utilizadas em detrimento de processos colaborativos de criação que estejam, de fato, comprometidos com a experiência dos espectadores e de fazê-los, acima de tudo, sentir a dança. É pensar que, na articulação desses esboços, algumas premissas são decisivas, por exemplo, a de perceber que na dança o movimento precisa ser qualificado para expressar as emoções e os sentimentos (Hercoles, 2015); que o processo de tradução e adaptação da dramaturgia cede espaço para um campo de experiências estéticas que requisitam intervenção em sua poética (Ielpo, 2018); que a palavra da audiodescrição tem de dançar com a performance do intérprete, e por isso, é também uma palavra essencialmente poética (Cerejeira, 2023); ou mesmo que os participantes, tanto espectadores como realizadores, podem contribuir para as ressonâncias

processuais, a fim de que se criem roteiros dramaturgicos e audiodescritivos que permitam ao público compreender as performances da maneira que os criadores as projetaram (Patiniotaki, 2022).

Em paralelo a esse contexto, Hans-Thies Lehmann aponta, em suas teorizações sobre o teatro pós-dramático, a essência de estados e de composições cênicas dinâmicas, perspectivas que se interconectam com a dança, delineada neste estudo, precisamente na abordagem que diz respeito ao papel do espectador como participante dessa instância que busca justamente a relação de apreensão do sentido e da compreensão da obra artística, na qual o olhar do espectador "[...] precisa apreender e reconstruir sua dinâmica e sua processualidade" (Lehmann, 2007, p. 113).

A partir dessa interlocução, chega-se à convergência fundante da ideia de recepção, instituída no caso de espetáculos de dança que é, justamente, a da necessidade fundamental e primária dos espectadores com deficiência visual se interconectarem com o espetáculo, de modo que não seja apenas uma experiência pura e simplesmente de acesso àquele conteúdo mas, sobretudo, de imersão, envolvimento com os componentes estéticos e dramaturgicos que se espraiam no desvelamento das performances, de participação e ato criador à medida que se desenha a cena sonora traçada pela audiodescrição. A complexidade inerente aos processos de criação de audiodescrição em dança está relacionada fundamentalmente à análise perceptiva da obra a fim de conceber um roteiro preestabelecido das dinâmicas performativas. Mas não só isso, requer um alinhamento com a própria concepção dramaturgica das performances que leva à reflexão acerca de se, no contexto da dança, poderia também a audiodescrição assumir a função de dramaturgia.

A audiodescrição como dramaturgia

Pensar a possibilidade de ter a audiodescrição como recurso de acessibilidade cultural e também como concepção dramaturgica, em processos de criação em dança, envolveria algumas questões cruciais que, inclusive, se conectam com as inquietações trazidas em forma de enunciados, logo no início



deste escrito, e que serão respondidas, ainda que genericamente, um pouco mais à frente.

Uma questão central premente é a de que utilizar a audiodescrição como um recurso aliado à dramaturgia requer um processo colaborativo, como já dito, de mãos dadas, pensado pelas direções criativas de ambas as linhas de trabalho, de forma a manter um equilíbrio entre o potencial estético das performances em dança, bem como da própria função a que se propõe a audiodescrição, que é a de propiciar, sobretudo, o acesso e a ampliação da compreensão dos contextos visuais desvelados nas cenas.

Há de se ter, todavia, um cuidado redobrado com tais articulações criativas, sob pena de que a audiodescrição não cumpra seu papel, ficando, em algumas situações, esmaecida ou posta em segundo plano, já que o híbrido de dramaturgia com audiodescrição poderá, muitas vezes, camuflar e descaracterizar esta última, pelo fato de se confundirem os papéis destas linguagens.

Esse foi, inclusive, um aspecto observado no Festival Acessibilidança Virtual de 2022, em alguns espetáculos que tentaram se arriscar por essa seara e que, de certo modo, apesar de extremamente poéticos, causaram uma distorção do recurso da audiodescrição, visto que a verve dramaturgicamente operou de forma preponderante, desconsiderando, em muitas situações, a qualificação das movimentações cênicas e o real conteúdo dos contextos visuais.

Compreende-se ser este, todavia, um risco iminente nos processos de experimentação e, no caso, também dos processos de criação em dança, que poderia ser revertido por meio do circuito dialógico a ser instaurado entre a equipe de dramaturgia e a equipe de audiodescrição, com vistas à composição uníssona, sinérgica e comprometida com a melhor experiência de fruição estética possível para os espectadores.

A possibilidade de que tais fragilidades pudessem ser detectadas e dissipadas seria muito maior caso houvesse essa interação entre as equipes, esse entrelaçamento das mãos, essa artesanaria conjunta no intuito de encontrar formatos criativos e, sobretudo, equilibrados entre as duas linguagens, que pudessem atender às demandas de ambas, ou seja, a da imersão na poética das



performances e a do acesso às dinâmicas e componentes imagéticos.

Ainda maior seria a possibilidade de sanar certas inconsistências, caso nas equipes de audiodescrição houvesse a presença efetiva e indispensável do profissional que traz a representatividade do público com deficiência visual, no caso, o audiodescritor consultor, já que este traria o acabamento impreterível do olhar necessário às construções criativas pretendidas nesse sentido e compatíveis com o que se espera do recurso da audiodescrição. A observação é feita pois observou-se que alguns espetáculos do festival, ou não indicavam a participação desse profissional, ou não referenciavam isto nos créditos, fato que denota um quesito delicado no que se refere ao compromisso ético com o trabalho das equipes de AD e à própria questão da representatividade do público alvo.

A partir dos encadeamentos de tal panorama, seria possível, então, começar a se pensar no atendimento das enunciações indicadas no início deste estudo, tentando, assim, transformá-las em diretrizes essenciais para o que é aqui proposto, no sentido de refletir acerca de articulações possíveis que referenciem a interação entre dramaturgia e audiodescrição nos processos de criação em dança.

O que pode ser contado por meio de uma performance em dança? Muita coisa. Desde que, obviamente, asseguradas as prerrogativas já mensuradas anteriormente. Da dimensão física e estrutural dos espetáculos, como figurinos, cenário, às performances que se desencadeiam ao longo da apresentação. Mas é sobretudo o modo de contar que se deseja aprimorar. A narrativa que é construída por meio da sinergia entre dramaturgia e audiodescrição. A cadência e a fluidez que são alcançadas na mistura dessas linguagens.

E aí, já esclarecendo a questão seguinte, é possível traduzir em palavras a efemeridade dos gestos, movimentos, expressões físicas e corporais que compõem o conjunto estético de uma obra artística? Sim, é um exercício desafiador, principalmente no que se refere às composições em dança, dado seu caráter efêmero, volátil, mas plenamente possível, visto que o dar as mãos entre as equipes de dramaturgia e audiodescrição pode promover uma conjunção fértil de olhares e de possibilidades estéticas, criativas e, por que não, revolucionárias



no afã de propor um contexto artístico envolvente, paradigmático e, sobretudo, acessível.

Por fim, à inquietação de se seria factível a proposição de transcriar o contexto visual de uma intervenção no campo da dança para um contexto verbo-sonoro e, caso positivo, de se seria ainda assim preservada a sua poética, cabe a afirmação de que, em se tratando das linguagens artísticas, a diversidade de articulações criativas possíveis é vasta e encontra-se com a própria diversidade de pessoas, de contextos, de modos de sentir, convergindo para a própria complexidade desta trilha, que é a área da acessibilidade.

Reitera-se, dessa maneira, o quão desafiador é o campo da dança e seu aspecto de tradução intersemiótica, e o quão desafiador terá também de ser, desse modo, o próprio processo de criação de audiodescrição para dança, visto que em tal articulação, precisa-se contemplar concomitantemente o criativo, o estético e a perspectiva do acesso, de modo que não se crie uma mera montagem de aspectos descritivos das cenas, mas uma narrativa que consiga lançar o espectador pelas sensorialidades e corporeidades presentificadas nas performances.

A dramaturgia de mãos dadas com a audiodescrição emerge, assim, como um caminho instigante para os processos de criação em dança porque pode ressignificar os contornos estéticos e as práticas de artesanias de ambas as linguagens, oportunizando, além da reinvenção processual de cada uma delas, a própria relação com o público, em uma perspectiva mais ampla e diversa, ou seja, para todas as pessoas que considerem (ou passem a considerar) o recurso de acessibilidade da audiodescrição como uma segunda camada ou uma camada incorporada à própria obra, cujo objetivo maior seria, essencialmente, a experiência potente, significativa e marcante, para não dizer, sem trocadilhos, indescritível, de sentir a dança.

Referências

ALVES, Jefferson Fernandes. Acessibilidade e Teatro: a presença das pessoas com deficiência visual como provocação. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v.1, n.34, p. 161-171, mar./abr. 2019.

ALVES, Jefferson Fernandes. CEREJEIRA, Thiago de Lima Torreão. Visualidade e audiodescrição: a cena teatral sob o ponto de vista da deficiência visual. *Aspas*. São Paulo, V. 10, N. 2, p. 8-23, 2021. Seção especial - Visualidades das Cenas. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/184816>>. Acesso em: 06 jan. 2022.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. (Coleção Carlos Drummond de Andrade).

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BEHRNDT, Synne K. Dança, dramaturgia e pensamento dramaturgico. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Org.). *Dança e Dramaturgia(s)*. São Paulo: Nexus, 2016.

BROOK, Peter. *O espaço vazio: um livro sobre o teatro: moribundo, sagrado, rústico, imediato*. 1. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.

CEREJEIRA, Thiago de Lima Torreão. *A coautoria do audiodescritor consultor na performance da audiodescrição poética*. 2023. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023.

CEREJEIRA, Thiago de Lima Torreão. A coautoria na audiodescrição e a sinergia entre audiodescritor consultor, roteirista e narrador. In: GARCIA, Alexandra; CURADO, Kátia; ABDALLA, Maria de Fátima Barbosa (Org.). *Educação como prática de liberdade: cartas da Amazônia para o mundo: uma formação para a liberdade, arte e autonomia*. Manaus: FUA: ANPEd, 40ª Reunião Nacional ANPEd, 2022. p. 177-186. Disponível em: <https://anped.org.br/sites/default/files/images/educpraticaliberdade-cartasdaamazonia-anped-edua.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2023.

CORRADINI, Sandra. *Dramaturgia na dança: uma perspectiva coevolutiva entre dança e teatro*. 2010. Dissertação (Mestrado em Dança) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

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

HERCOLES, Rosa. *Dramaturgia da dança: a inerência entre forma e sentido no movimento*. DANÇA: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Dança, v. 4, n. 7, p. 12-26, 2015.

IELPO, Rodrigo. A tradução do texto teatral: performances de uma poética. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 44, p. 41-50, Florianópolis, Jan./Abr. 2018.



IGAREDA, Paula. *Lyrics Against Images: Music and Audio Description*. MonTI 4, p.233-254, 2012.

KUPSTAITIS, Bethielle. *A poética do não-ver: da cegueira à visibilidade encenada*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vezes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

NEVES, Josélia. The translation of everyday things. In: ZANETTIN, Federico; RUNDLE, Christopher (Org.). *The Routledge Handbook of Translation and Methodology*. London: Routledge, p. 441-456, 2022.

NEWFIELD, Denise. *Transformation, Transduction and the Transmodal Moment*. In: *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, Carry Jewitt (ed.). New York: Routledge, p. 100-113, 2014.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. Movimentos do corpo estesiológico em Merleau-Ponty e a experiência da dança. *Revista Repertório*, Salvador, ano 25, n. 38, p. 9-46, 2022.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. *Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar*. Natal: IFRN, 2015.

ORERO, Pilar; CASACUBERTA, David; MASZEROWSKA, Anna. Audio Describing Silence: Lost for Words. In: JANKOWSKA, Anna; SZARKOWSKA, Agnieszka. *Points of View in Audiovisual Translation*. Frankfurt: Peter Lang, 2015.

PATINIOTAKI, Emmanouela. Audio Description for Dance Performances: An Artistic and Collaborative Approach. *Status Quaestionis*, n. 23, p. 143-165, 2022.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

REMAEL, Aline. *For the Use of Sound. Film Sound Analysis for Audio Description: Some Key Issues*. MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación, n. 4, p. 255-276, 2012.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2001.



SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SZARKOWSKA, Agnieszka; ORERO, Pilar. The importance of sound for audio description. In: MASZEROWSKA, Anna; MATAMALA, Anna; ORERO, Pilar. Audio Description. *New perspectives illustrated*. John Benjamins Publishing Company, 2014.

Recebido em: 29/06/2023

Aprovado em: 08/09/2023

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART

Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br