

A ACESSIBILIDADE ESTÉTICA COMO UMA PROPOSTA DE REPARAÇÃO HISTÓRICA

Camila Alves¹

RESUMO

Este artigo é também um convite. Traz questões éticas e políticas sobre o acesso e a acessibilidade estética, bem como bagunça, aleija e convida o leitor ao risco. Faço nele uma passagem histórica sobre a deficiência e o acesso que viemos construindo até aqui. Neste artigo, discuto a fixação corpo-normativa pelo manual. Trago narrativas que permitem problematizar e, assim, recriar as histórias únicas acerca da deficiência e da acessibilidade. Histórias singulares, locais e situadas têm a força de multiplicar as versões, têm a força política de refazer o que conta e o que não conta no mundo. Contar histórias, muitas histórias, faz-nos compor um mundo mais rico e mais denso. Propositalmente, este não é um artigo para ajudar, mas para provocar. É preciso provocar o estabelecido para a criação de um mundo mais esteticamente interessante para mais vidas. Aqui vocês encontrarão a acessibilidade estética como uma proposta de reparação histórica. Acessibilidade se faz refazendo uma história que deixou e ainda deixa muitos corpos de fora.

Palavras-chaves: Acessibilidade estética. Deficiência. Reparação histórica.

ABSTRACT

This article is also an invitation. It raises ethical and political questions about access and aesthetic accessibility, as well as it disrupts, cripples and invites the reader to risk. I present a historical overview of disability and the access we have been building up to this point. In this article, I discuss the body-normative fixation on the manual. I bring narratives that allow us to problematize and thus recreate the unique stories about disability and accessibility. Singular, local and situated stories have the power to multiply versions, they have the political force to remake what matters and what doesn't in the world. Telling stories, many stories, helps

1 Mulher cega, humana de PIX, seu cão-guia. É doutora em Psicologia Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Suas pesquisas de mestrado e doutorado se concentram no campo dos Estudos da Deficiência, na interseção com Estudos de Gênero e Espécies, com ênfase em política, subjetividade e exclusão social. É autora do livro *E se experimentássemos mais? Contribuições não técnicas de acessibilidade em espaços culturais*, fruto da sua dissertação de mestrado. *E-mail:* camilaaraaujoalves@yahoo.com.br.

us compose a richer and denser world. Intentionally, this is not an article to provide assistance but to provoke. It is necessary to provoke the establishment for the creation of a more aesthetically interesting world for more lives. Here, you will find aesthetic accessibility as a proposal for historical repair. Accessibility is done by reshaping a history that has left and still leaves many bodies out.

Keywords: Aesthetic accessibility. Disability. Historical repair.

PARA COMEÇARMOS A CONVERSAR: DE ONDE SAÍMOS?

E se uma pessoa cega compuser o público visitante de um espaço cultural ou um museu? O que fazer para que essa pessoa acesse as obras expostas, quando muitas delas, senão todas, são obras para serem vistas? O que temos a dizer sobre acessibilidade estética (Alves, 2016), isto é, sobre as possibilidades de fruição de uma obra de arte a partir daquilo que uma pessoa tem, de seu corpo, com suas marcas e singularidades? (Alves; Moraes, 2019).

Este artigo é escrito por uma mulher cega, humana de um cão-guia, que propõe e experimenta as ações de acessibilidade no mundo. Destaco, nas linhas que vocês lerão a seguir, as diretrizes éticas e políticas que luto para construir no campo da arte e da cultura, propondo aqui, para os que me leem, uma tomada de posição: uma acessibilidade, em espaços culturais, que seja mais estética, em vez de uma acessibilidade puramente técnica. É importante lembrar que histórias de acessibilidade com meus cães-guias também aparecerão nesta escrita. Isso pode parecer aleatório, afinal de contas, o que tem a ver cães-guias com acessibilidade estética? Podem deixar esse trabalho comigo, prometo que fará sentido.

A perspectiva de uma acessibilidade estética se contrapõe à metodologia corpo-normativa – que é efetivada, na maioria das vezes, por pessoas sem deficiência: os *manuais*. Os manuais são orientados para uma intervenção que se dá no sentido de fazer *para* os outros com deficiência, numa dimensão adaptativa. Trata-se de uma dimensão importante, mas insuficiente para dar conta da pluralidade da vida e da complexidade dos corpos def².

2 Def ou Defiça é a forma como nós, pessoas com deficiência, nos referimos aos nossos corpos a partir de uma perspectiva social da deficiência que comprehende essa condição como um marcador da diferença, usado para organizar e oprimir determinados grupos em detrimento de outros.

Os manuais simplificam questões complexas, superficializando e empobrecendo, ética e politicamente, nossos modos de vida e as discussões que tecemos sobre acesso. Essa metodologia ainda reitera o corpo-normatividade como modelo a ser alcançado, reconquistado, reforçando assim a ideia do corpo, da sensorialidade, da comunicação, da percepção e da temporalidade def como menos legítimas. Os manuais não colocam em xeque as estruturas que nos violentam, e sim existem na tentativa de nos fazer caber em um mundo hostil e pequeno.

Os manuais, em geral, têm servido como um dispositivo de informação, como garantia de uma trajetória incerta, uma trajetória que é feita somente no encontro *sobre ou para* o outro, mas deveria ser feita no encontro **com** o outro..

O fato é que os manuais não tratam de histórias, os guias não tratam de histórias – eles tratam do que está pronto, e as histórias não estão prontas. Histórias estão sempre por vir, histórias só se dão no encontro. Os manuais agem para antecipar o encontro, surgem na tentativa de garantir o sucesso de um encontro, surgem para tranquilizar o sono dos ditos "normais".

Digo isso sabendo que a construção da acessibilidade não é algo simples ou fácil. Nossas necessidades de acesso são amplas e múltiplas. Conforme Taylor (2017) traz à nossa atenção, nossos ambientes, incluindo os culturais, foram construídos com base em pressupostos que determinam quais corpos são incluídos e quais são deixados de fora; quais corpos participam desses ambientes e quais corpos não participam deles. Nós, pessoas com deficiência, somos informados a todo o tempo sobre quais espaços consideram nossa existência e quais simplesmente não o fazem³.

Ainda acompanhando o pensamento de Taylor (2017), vale considerar quem nossas sociedades privilegiaram historicamente e para acomodar que tipo de corpos elas foram construídas. A sociedade corpo-normativa e a cultura normativa não se manifestam organicamente para compensar o fato de que certas corporeificações foram e são beneficiadas em detrimento de outras. Dito isso, precisamos nos perguntar: por que certos corpos foram apresentados como um padrão ao qual outros devem ser comparados?

Diante das proposições apresentadas aqui, em sintonia com Taylor (2017), arrisco afirmar que a acessibilidade é um processo de reparação histórica. A acessibilidade é um movimento de reconhecimento histórico dos mecanismos de violência e opressão e do aleijamento; é mais do que apenas uma série de instruções para “incluir”, para colocar para dentro.

³ Deixo aqui outras duas referências para aprofundamento nessa discussão: a *Contracartilha de acessibilidade* (https://www.32rba.abant.org.br/arquivo/download?ID_ARQUIVO=3435) e o blog de Mia Mingus (<https://leavingevidence.wordpress.com/>).

Acessibilidade se faz refazendo uma história que, por séculos, deixou – e ainda deixa – muitos corpos de fora..

A acessibilidade não tem nada de novo, e devemos trabalhar no sentido de entender o acesso de forma mais ampla, englobando classe, língua, cuidado com as crianças, banheiros de gênero neuro – e tudo isso apenas como um começo. Mas o mais importante é lembrar que o **acesso é interseccional**.

AGORA QUE JÁ COMEÇAMOS, COMO SEGUIRMOS JUNTOS?

É precisamente da minha experiência como psicóloga, terapeuta corporal e pesquisadora cega acompanhada de um cão-guia que as inquietações desse campo vão surgindo em mim. Como pesquisadora cega no campo de acessibilidade estética em museus e centros culturais, trago as seguintes indagações: o que minha existência seria capaz de desnaturalizar, de produzir, de desconstruir a respeito da deficiência, da hierarquia dos sentidos, dos espaços de arte e dos próprios artistas?

Para aprofundar nossa discussão, trago aqui as reflexões trazidas pela perspectiva feminista, que deu origem à segunda geração do modelo social da deficiência. A revisão do modelo social da deficiência sob as perspectivas feministas desestabilizou a falsa suposição de que os deficientes, sem exceção, retiradas as barreiras físicas, poderiam prescindir de auxílio ou apoio de terceiros para conduzir os rumos das próprias vidas (Diniz, 2007, p. 65).

Dentro dessa perspectiva, passa a ser necessário assimilar a ideia de que a independência não deve ser um valor central nas vidas das pessoas deficientes, assim como não deve ser um valor central na ética e na política de acessibilidade que colocamos no mundo. Ou seja, como traz Diniz (2007, p. 61), as relações de dependência são inevitáveis na vida social, são inescapáveis à história de vida de todas as pessoas.

Considerar que a absoluta independência é uma bandeira perversa que certamente implicará no desamparo dos corpos def é o compromisso que o desenvolvimento de uma acessibilidade estética deveria assumir.

Nesse sentido, a deficiência entra, desde o início dos estudos da acessibilidade estética, como uma possibilidade de questionar modos naturalizados de ver, experimentar e conhecer, longe da concepção que coloca a deficiência como falta e longe da concepção que prevê a saída do problema da acessibilidade pelos valores da independência.

Considerando tudo isso, faço os seguintes questionamentos: quais são as maneiras possíveis de ocupar o espaço dos museus? O que significa propor maneiras experimentais – ou seja, mais estéticas – de desenvolver programas e dispositivos de acessibilidade?

E o que o experimental – do qual eu falo muito sintonizada com o trabalho de Lygia⁴ Clark e Hélio Oiticica⁵ – prioriza? Prioriza a arte enquanto processo contínuo de estudo do corpo, do artista, do espectador e da obra.

Então, na acessibilidade estética, não vamos nos debruçar única e exclusivamente sobre possíveis maneiras de acessibilizar uma obra, mas sim sobre o estudo desses quatro pontos citados:: corpo, artista, espectador e obra.

Nesses termos, cabe trazer a importância da arte experimental, que se fez presente ao longo das produções de artistas que acessibilizam suas obras por meio do estudo dos quatro pontos mencionados; o experimental, para eles, serviu para designar a busca pela liberdade para que se utilizassem de materiais variados de múltiplas maneiras, tornando esses materiais artifícios artísticos, fazendo isso também a partir de novas mídias e novas propostas – constituindo a utilização múltipla dos materiais como “caminho sensorial”. Nele, o corpo é entendido como força motriz. O resultado do experimental, assim, é ele é livre, pois não se repete.

Aqui, tomo o conceito de experimental também como sendo a ação que traz novos valores, novas leituras para o campo da acessibilidade. Assumir o experimental em um trabalho de artística é acolher o fato de que uma obra de arte não tem sentido em si; é também acolher o fato de que uma curadoria de exposição de arte não tem como garantir que o visitante terá uma determinada leitura das obras; assumir o experimental em um trabalho de acessibilidade é, na realidade, afirmar que existe e persiste, nesse processo experimental, uma positividade, algo esperando para emergir.

A acessibilidade, nesse contexto, é prática política que se pretende conectada, em rede; uma acessibilidade que só é efetiva se feita por laços e conexões. Não se trata mais de uma acessibilidade para “ajudar pessoas com deficiência”, concepção capacitista da qual precisamos nos afastar. Trata-se, sim, de uma política de acessibilidade por meio da qual se pretende aleijar, criar fissuras, quebrar o que está estabelecido.

4 Lygia Clark era o pseudônimo de Lygia Pimentel Lins (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1920 – Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988). Pintora e escultora. Trabalhou com instalações e *body art*. Destacou-se por trabalhar também no campo da arte-terapia. Propunha a desmistificação da arte e do artista, bem como a desalienação do espectador, acreditando que o espectador compartilha a criação da obra com o artista. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark>. Acesso em: 11 maio 2024.

5 Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1937 – Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980). Foi artista performático, pintor e escultor. Sua obra caracteriza-se por um forte experimentalismo e pela inventividade na busca constante por fundir arte e vida. Seus experimentos, que pressupõem uma ativa participação do público, são, em grande parte, acompanhados de elaborações teóricas, com a presença de textos, comentários e poemas. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>. Acesso em: 11 maio 2024.

Essa é uma convocação política, estratégica, feita por alguns ativistas deficientes, como Gavério, para romper com a categorização dos corpos a partir de normas preestabelecidas. É através das “ameaças [...] aleijadas em suas esquisitices, monstruosidades, perversões e defeitos que conseguiremos pensar e criar cada vez mais espaços aleijados no mundo e que sejam mais um espectro [...] que ronde e assuste [...] as nossas normalidades” (Gavério, 2015, p. 114).

Aleijar a acessibilidade é, entre muitas outras coisas, romper com o pressuposto de que existe uma independência a ser alcançada; vale mencionar que tal aposta, inclusive, nos força a compreender que também as práticas feministas precisam ser atravessadas pelas políticas de acessibilidade. Mia Mingus (2018) nos ajuda a compreender esses cenários no trecho a seguir:

Pessoas corpo-normativas/*able bodied people* tratam a acessibilidade como uma interação logística, ao invés de uma interação humana. Pessoas que eu não conheço ou que nunca ao menos tiveram uma conversa comigo sobre deficiência casualmente esperam ser a minha “pessoa da acessibilidade”/ “access person”, sem perceber que existe significativa confiança e competência que devem ser construídas. As pessoas supõem que eu vou aceitar qualquer acesso – novamente, quaisquer farelos, migalhas – jogados a mim e obviamente que eu deveria me sentir muito grata por isso. Eles não percebem que o meu consentimento existe em ambos os lados. Com certeza eu sei como sobreviver e me virar com a acessibilidade capacitista, essa é uma habilidade que eu nunca vou perder enquanto eu estiver vivendo em um mundo capacitista; mas eu também estou trabalhando para um mundo onde as pessoas com deficiência têm a chance de serem humanas e terem consentimento sobre seus próprios corpos, mentes e intimidade (Mingus, 2018, s.p.).

Com isso, Mingus (2018) traz uma reflexão importante para pensarmos em uma acessibilidade que seja mais estética, tal como pretendo discutir aqui.

A acessibilidade estética se faz com pessoas com deficiência, garantindo-lhes não só o direito de acesso à informação, mas também o direito de acesso à estética das obras e da vida. O acesso estético coloca os corpos das pessoas com deficiência como protagonistas na produção de suas próprias experiências, e não mais como corpos objetificados que, diante de uma obra de arte ou qualquer outra produção artística, recebem as informações de uma pessoa corpo-normativa; isso apenas reafirma uma posição de falta e de passividade das pessoas com deficiência, posição essa que tanto lutamos para combater.

Essa concepção da experiência da deficiência como déficit nos conduz, no campo da deficiência visual, a um tipo de prática de intervenção que instaura uma assimetria entre a deficiência e a capacidade. Isto é, muitas das vezes há intervenções no sentido de restaurar as perdas que marcam a cegueira, o que coloca as pessoas que veem numa posição superior, de saber sobre aquele que não vê.

Aquele que intervém, assim, o faz para conceder uma suposta capacidade àquele que é “alvo” da intervenção; este, por sua vez, aparece como alguém a quem falta eficiência. Contribuir para pensar em criações de programas de acessibilidade que produzam intervenções simétricas também é um objetivo desta escrita.

APOSTAR NAS CAMADAS MAIS QUE NA LINEARIDADE: A MEDIAÇÃO COMO ALIADA

Se retomarmos as perguntas feitas anteriormente neste texto, afirmo que, dentre as respostas a elas, está o fato de que cabe, às educadoras e agentes promotoras da acessibilidade em espaços culturais e museus (eu sendo uma delas), propor mediações que articulem as obras expostas e os espectadores, quem quer que sejam esses espectadores, com seus corpos e suas marcas. Tais mediações não têm como finalidade revelar a verdade última da obra. São, antes, experimentações possíveis a partir das obras, são mobilizações dos corpos dos espectadores não pelo que lhes falta, mas pelo que os constitui.

A ação de mediar, tomada como um dos dispositivos que promovem a acessibilidade estética, é peça-chave na discussão sobre acessibilidade em museus e espaços culturais. Uma obra eminentemente visual estará, enquanto forma visual, inalcançável para uma pessoa cega. Essa afirmação, porém, não esgota a questão do acesso a essa obra por uma pessoa cega. Ao contrário, abre outras questões: que mediações podem promover articulações entre a obra e o corpo que não vê? Com quantas mediações se promove uma acessibilidade estética?

Aprendi que escrever de uma forma localizada, trazendo experiências pessoais que possam tocar os outros, torna essa escrita uma escrita política. E é política porque abre a possibilidades de conexão e de composição de um mundo comum. E por que eu digo isso? Vocês já vão entender.

Camila Andrade (2020) diz, sobre o trabalho no setor de educação, que a aposta educativa parte de uma política de atuação, política essa que considera a mediação como ação, como prática, e não como função; política essa que está além da delimitação de conceitos e palavras que nos dizem sobre estar disponível ao outro (Martins, 2006). Nesse sentido, ainda

segundo Andrade (2020), a mediação cultural é estruturada a partir da perspectiva prática, a partir de ações e das relações que podem ser estabelecidas no contato com os sujeitos que compõem os contextos sociais em questão. É em sintonia com esse conceito que também tomo a mediação como uma ação – e mais do que isso, como uma prática de abertura e de disponibilidade ao outro, feita também pelos não humanos e, mais precisamente, pelos cães que me acompanham.

Todo esse percurso no campo da mediação nunca esteve separado de discussões artísticas, de artistas que trazem, em suas vidas e em seus trabalhos, apostas capazes de nos posicionar no campo tradicional das discussões na arte.

Tradicionalmente, a arte sempre exigiu, de seus espectadores, um distanciamento, uma fruição sóbria com o mínimo de interação possível, o que retoma a ideia que apresentei anteriormente sobre o lugar do guia nos museus brasileiros. Essa discussão foi reverberada pelos processos artísticos ocorridos no período moderno do Brasil, com a fusão arte-vida – muito alimentada por Hélio Oiticica, Lygia Clark (já citados neste texto) e outros propositores. Os artistas dessa categoria, durante o citado período, demonstraram interesse por atividades mais colaborativas, criando redes interdisciplinares próprias ou mesmo promovendo seus trabalhos em comunidades preexistentes – nessa via, promoveram também uma democratização das relações, da ética criada e valorizada na discussão da arte (Andrade, 2020).

Neste ponto, cabe trazer um pouco mais sobre a história de Hélio Oiticica e de Lygia Clark. Eles são dois dos artistas mais revolucionários de seus tempos, reconhecidos internacionalmente como estando entre os mais importantes artistas da arte contemporânea. Seus trabalhos foram experimentais ao longo de todas as suas vidas; Oiticica e Clark, assim, romperam com o conceito de obra de arte, partindo, em suas obras, para o conceito de relação entre artista e público. Nesse sentido, eles passaram a se preocupar com o corpo em ações diretas nas obras de arte, lutando contra a atitude contemplativa por parte do espectador (Alves, 2016).

Ao longo de suas trajetórias, Oiticica e Clark investiram em uma crescente proposição de que o espectador experimentasse, por meio das obras, relações sensóriais e corpóreas; assim, geraram mais uma nova percepção sobre a obra de arte. Foi o auge da dessacralização da obra de arte e da aproximação entre arte e vida (a mencionada “fusão arte-vida”) – a arte como extensão do homem. Como resume Alves (2016), os trabalhos deixam de ser “obras” para serem propostas abertas ao público e por ele completadas.

À vista disso, esses artistas trouxeram discussões a respeito da democratização da arte e da ética, já que eles fizeram com que os valores da colaboração, da desierarquização, da democracia e da ética passassem a ser valores ligados à prática artística. Tais artistas, mesmo com objetivos e produções variantes, permanecem ligados “pela crença na criatividade da ação coletiva e nas ideias compartilhadas como forma de tomada de poder” (Andrade, 2020, p. 147).

A arte aqui em questão, portanto, é pensada mais como um modo de existência do que como um produto, do que como a produção de objetos. É como uma atitude em relação ao que está à nossa volta, como um modo de devolver aquilo que está à nossa volta, sendo essa arte reconhecida como um processo de experimentação social, um percurso cartográfico. Considerando que é no caminho que se aprende como operar a complexidade desses cruzamentos de linguagem entre arte, ciência, educação e espaço museal, tal arte torna-se um campo expandido para além da convenção.

Trago isso para que, além da conexão com a mediação, possamos compreender o quanto a ação produzida pelos cães-guias, ou pela mediação, são ações alinhadas com uma produção artística, no sentido de que esses cães exercem em suas ações um modo de existir que, longe de ser passivo, nem tampouco contemplativo e distanciado do mundo à sua volta, pelo contrário, eles devolvem aquilo que está à nossa volta, como num processo de experimentação. A arte, nesse recorte, é reafirmada como atitude ou modo de receber e devolver, de negociar, que, de alguma maneira, deve ser modulado pelas diferenças que acontecem em cada espaço, em cada indivíduo.

Nessa perspectiva, Andrade (2020) retoma a afirmação de que a mediação é estar entre muitos: “nos colocando na condição e na posição de quem também há de viver uma experiência e a potencializa, despertando corpos, caminhando juntos, levando e sendo levado” (Andrade, 2020, s/p).

Trago aqui uma história, dessas pessoais que podem se tornar política, uma história de uma mediação estética, que opera no laço e na conexão, que opera no fazer **com**, o desvelar estético de uma obra de arte.

Era fevereiro de 2018. Eu, que conheci o Astor no dia 3 de janeiro desse mesmo ano, havia finalizado há uma semana o nosso processo de adaptação, que, confesso, não foi fácil. Pucca havia trabalhado comigo por anos, até a chegada de sua aposentadoria. O grau de conexão que criamos ao longo desses anos me fez esquecer os percalços do início, e mais, permitiu também sublinhar todas as diferenças entre eles. Ele não era ela, eu não o conhecia, ele não me conhecia. Não tínhamos nenhuma conexão nem tampouco eu havia, durante o nosso processo de adaptação, ficado sozinha com ele, feito saídas apenas com ele, visto que essa é uma determinação desse primeiro momento.

Outra raça, outro tamanho, outro peso, outra forma de andar, outra forma de se comunicar. Se com Pucca eu me sentia deslizando pelas ruas da cidade, com Astor as ruas se tornavam uma grande e radical trilha, uma aventura. Divertido que só ele, seguíamos a saltar rapidamente pelos rumos que tomávamos. Voltamos em fevereiro. Eu havia comprado dois disputadíssimos ingressos para a montagem de Bia Lessa da obra “Grande Sertão Veredas”. A peça estava em cartaz no CCBB do Rio de Janeiro, lugar bem conhecido por mim e recém-conhecido por Astor. No centro da rotunda, localizado no térreo do prédio, o cenário estava posto. Sem recursos de acessibilidade, eu contaria apenas com as falas dos personagens e as descrições feitas de modo informal pela pessoa que estava comigo. Portas abertas, entrada liberada, fomos eu, Astor e minha companheira para nossos lugares. Sentamos e posicionei o Astor debaixo da cadeira onde estava sentada, próximo aos meus pés, de modo que eu conseguisse abraçá-lo com as pernas e senti-lo durante o espetáculo. Ao meu lado direito, minha companheira.

Primeiro sinal, segundo sinal, terceiro sinal. Começa o espetáculo. Os atores começam a ocupar o centro do cenário, em torno do qual o público estava posicionado, incluindo nós três. Sons de corvos, acompanhados de uma forte expressão corporal, o “palco” sendo tomado a cada segundo por mais corvos, que levaram Astor ao desespero. Levantando-se rapidamente, chorando e tremendo, ele, que acompanhava atento o espetáculo, foi completamente tomado por ele. Naquela cena saímos correndo nós três. Sentados do lado de fora do teatro, liguei desesperada para o treinador que, ao ouvir sobre o acontecimento, me disse: “Ele está com medo e só precisa do seu suporte, tudo isso é muito estranho para ele”. Levamos tempo ali com ele, acariciando e acalmando a nós mesmas até que o susto tivesse passado. Naquele dia, não vimos a peça, mas entendi completamente a força que ela tinha.

(Memórias de um encontro, 2018)

Aquela noite foi uma noite marcante; lembro-me que, em uma entrevista que a diretora da peça deu a um jornal do Rio de Janeiro (RJ), ela prometia trazer o Grande Sertão para o Rio, e eu pensava: “Ela conseguiu, todos eles ali conseguiram”. Eu, que estava diante de um espetáculo incrível, mas sem recursos de acessibilidade, não imaginaria que meu cão faria a mediação dessa obra. Foi uma mediação inesperada. Pois é, acreditem, foi isso que aconteceu: o Astor havia ali feito uma mediação estética, tornando acessível a mim a estética daquela obra. Nenhuma descrição teria me feito tremer e correr para junto dele, como ele o fez ao ser tomado por aquele acontecimento.

A questão que há para ser explorada aqui, a partir do amálgama cão--guia-mulher-cega, é: o que essa conexão faz fazer o cão? O que essa conexão faz fazer com a deficiência, com a pessoa com deficiência? Diante do espetáculo, Astor não quis visão; e nem se tratava disso, ou de dar informações. Astor foi afetado pela obra, fazendo chegar em mim um sentido da obra, uma tensão que ali estava colocada. É uma mediação que não parte do que no outro falta, parte daquilo que a obra faz fazer.

Eu desenvolvi, em minha dissertação de mestrado, discussão em torno de uma proposta de acessibilidade estética (Alves, 2016) em espaços culturais. Essa acessibilidade tem como intenção fazer uma ativação mais sensorial da interação entre público, obra, artista e movimentos artísticos, de modo menos informacional. Na ocasião, discuti – e aqui reafirmo – que a informação por si só não é capaz de suscitar em nós, pessoas cegas, o potencial artístico de uma obra, e mais, a informação não é capaz de nos fazer experimentar uma obra de arte. A informação é capaz de nos informar a respeito de algo ou alguma coisa, mas não de nos fazer sentir.

O episódio no teatro, na companhia de Astor, traz à tona uma acessibilidade mais estética. Longe de tomar o comportamento dele como inaceitável ou um erro ou desvio para um cão-guia muito bem treinado – o que seria compreensível caso eu esperasse dele uma posição mecânica e neutra diante de um espetáculo contemporâneo –, vivi ali, naquele dia, o medo, a insegurança e o perigo do Sertão encenado ali, na minha pele e no corpo de Astor.

Se a mediação acontece no laço, pelo vínculo, é preciso considerar que o cão que me guia também faz laço, faz vínculos com os espaços, com as e, inclusive, com os espetáculos que frequentamos. Aqui, é preciso partir do princípio de que Astor é um ator ativo em seu processo de ocupação de um mundo; um mundo partilhado comigo, com muitos. Para além de seu trabalho exemplar, os comandos executados e a habilidade de guiar, a maneira como Astor toma o mundo é conteúdo, é mediação.

Partir da obra de arte e do que ela quer fazer, partir do corpo do outro e do que ele tem, em vez de partir do que lhe falta, partir do experimental: essas são direções essenciais para o trabalho que proponho aqui.

Trarei agora outra história que tem o objetivo de nos aproximar das discussões sobre acessibilidade estética, da qual tanto falo e sei não ser óbvia. Essas histórias não servem de modelo, nem de guia, nem de manual; são histórias *crip*, histórias aleijadas que pretendem expandir as fronteiras da acessibilidade que estamos discutindo aqui.

O ano era 2011. Fazia alguns meses que eu e Pucca havíamos nos conhecido e partimos para Salvador com amigas da faculdade para um evento da área, que aconteceria na cidade. Viajamos juntas pela primeira vez. A experiência despertava sensações incríveis de frio na barriga, até um frescor na alma. Lá íamos nós para a Bahia, lugar que eu e ela conheceríamos juntas. Foram sete dias intensos, muitas caminhadas e muitos passeios. Dedicamos ao evento a menor parte da nossa viagem. Em uma de nossas andanças, visitamos uma Casa de Cultura cujo nome me escapa, mas que na época recebia nos jardins uma exposição do escultor francês Rodin. Apesar de nessa época eu já estar trabalhando em exposições de arte, eu pouco conhecia sobre a história da arte. Essa visita foi marcante também nesse sentido.

Nas galerias da casa encontramos com obras do Frans Krajcberg, também escultor, que usa como matéria-prima para suas obras madeiras advindas do processo de queimadas em prol do desmatamento para obtenção de lucros. Suas obras tem cheiro, cheiro esse que chamou a atenção de Pucca em toda a visita. As linhas que imprimiam aos videntes a justa medida de distanciamento das obras eram ignoradas por Pucca, que insistia em cheirar e se aproximar. É muito bonito ver como diferentes formas de conhecer exigem de nós diferentes organizações corporais e espaciais. Pucca, para visitar essa exposição, precisava cheirar. Ora ela conseguia, ora não. O fato é que a maior experiência desse dia aconteceu nos jardins. Lá estavam as imensas esculturas de Rodin. Todas de ferro. Nos posicionamos diante de uma escultura de um homem, cuja expressão corporal sugeria que ele estava vindo em nossa direção, apontando um dedo de uma das mãos também em nossa direção, como quem está pronto para travar uma tensa discussão.

Essa foi a descrição que eu ouvia diante da obra, o que muito me ajudou a entender a postura corporal do homem esculpido, mas o que trouxe ali naquele dia a dimensão estética da obra foi a discussão que Pucca aceitou travar com ele. Foi isso. Depois de alguns minutos diante da obra, Pucca, que estava sentada, levantou-se e, olhando para cima, para o rosto do homem, começou a andar para trás, dando movimento à cena, ensaiando rosnar, como quem tivesse respondendo a um convite feito pelo artista. A tensa discussão ia começar.

(Memórias de um encontro, 2011).

Trago esse relato para, por meio de mais uma contribuição, pensarmos, no caso como um mediador. Assim como Astor no teatro, Pucca, diante de Rodin, tornou-se uma mediadora estética daquela obra de arte. A descrição da obra não tinha trazido consigo a força de sua expressividade.

Tal força jamais poderia ser expressa por palavras que a tentassem tradiuza-la. A expressividade é algo com que, nesse contexto, temos de lidar lidar na carne, na pele.

Ao aceitar o convite da obra, ou melhor, ao ser tomada pelo convite da obra, Pucca me assustou. Meu coração foi tomado de batidas aceleradas, medo foi o que me veio. Medo da postura dela, dela enquanto guia estar errando, desviando-se de seu trabalho. O mais importante é compreender que o medo que me toma a partir da (re)ação de Pucca é o medo que habita em mim de reagir diante do que me toma. Há, nos animais, algo que talvez a maior parte de nós tenhamos perdido diante da vida e também da arte, que é a capacidade de reagir, de se deixar tomar, de responder expressivamente com todo o corpo ao mundo que habitamos.

Eis aqui o que este artigo pretende despertar: a mediação (assim como a arte) como um processo entre público e obra – inclusive, podendo o público ser um não humano. O que a relação com os animais nos permite acessar do mundo, das obras de arte e de nós mesmos? Falamos sempre de algum lugar, mas também ouvimos sempre de algum lugar. Somos capazes de ouvir os animais do lugar de onde eles falam? Que humanidade a relação com nossos animais constrói em nós? Que tipo de animalização produz a humanidade que nos tornamos?

Afetar e ser afetado pelas histórias que contamos sobre os animais, contar essas histórias levando em conta o ponto de vista dos animais: é isso o que quero produzir com as histórias queuento.

PARA NOS DESPEDIRMOS

O processo de escrita de meus trabalhos são também um processo de reconstrução da minha própria experiência de deficiência.

O encontro com muitas pessoas com deficiência, teóricas ou não, é determinante para minha construção de um corpo político, para a construção da deficiência não só de modo descritivo, como me apresentou Mingus (2018), mas também para a construção de uma mulher politicamente com deficiência.

Quando digo “descritivamente com deficiência”, refiro-me a alguém que tem a experiência vivida de ser pessoa com deficiência. Elas podem não falar sobre capacitismo, discriminação ou até mesmo se chamar de “com deficiência”, mas elas sabem o que é usar uma cadeira de rodas, sentir dor crônica, ter pessoas olhando para você, ser institucionalizada, andar com uma cinta, estar isolada, etc. Existem muitas pessoas que são descritivamente com deficiência que nunca se tornaram ou se identificaram como “politicamente com deficiência”. Quando digo “politicamente com deficiência”, quero dizer alguém que é descritivamente com deficiência e tem um entendimento político sobre a experiência vivida. Quero dizer de alguém que tem uma análise sobre capacitar, poder, privilégio, que se sente conectada e é solidária com outras pessoas com deficiência (independentemente da linguagem que você usa). Refiro-me a alguém que pensa a deficiência como uma identidade/experiência política, alicerçada na sua vivência descritiva. (O mesmo é verdade para descritivamente queer, descritivamente mulher não branca, descritivamente adotada e assim por diante) (Mingus, 2018, s.p.).

A autora nos faz um convite para apostar em corpos e movimentos que derrubem o que está estabelecido e possam criar um caminho diferente para todas nós, não apenas para algumas de nós. Apostar numa feiura e numa magnificência, em vez de apostar numa política de deseabilidade e beleza. Apostar na magnificência de um corpo que treme, que se espalha, que ocupa espaço, que precisa de ajuda, mexe-se, esgueira-se, manca, baba, que é um corpo-com-cão-guia. Apostar no poder e na magia do feio, do magnífico, conhecendo as maneiras pelas quais mais temos sido temidos, vendo que nossa estranha feiura, nossas estranhas composições são algumas de nossas maiores forças.

A proposta de uma acessibilidade estética como reparação histórica é também sobre o feio, sobre o estranho e o que há de magnífico neles; é sobre inverter as ordens estabelecidas, é sobre abrir, aleijar, quebrar.

Por fim, leitores, afirmo que este é um trabalho sobre a vida, sobre os encontros que libertam, sobre as dependências que produzem autonomia. É um artigo sobre o que é possível, sobre a beleza de poder contar histórias e dividi-las com quem nos pode ler.

Mais do que responder a alguma questão, este artigo pretendeu trazer narrativas que gerassem questões. Colocar boas questões também deve ser uma direção da acessibilidade estética. A acessibilidade estética leva em conta que, se há uma coisa que todos nós temos, sem exceção, é um corpo. Tomar esse corpo – com suas marcas, com suas histórias, com suas possibilidades e sensorialidades –, como ponto de partida da mediação é um pilar importante.

Arriscaria dizer, a essa altura, que uma experimentação estética deva partir então dos seguintes pilares: ela é coletiva; investe nos laços, nas conexões; investe na empreitada com humanos e não humanos; ela parte do corpo com suas marcas e histórias, com seus mundos possíveis; ela toma efetivamente o outro como *expert*.

Por fim, parece-me importante retomar que um manual não é garantia de um caminho seguro, de um caminho dado, passível de organizar um método permanente de fazer um programa de acessibilidade; ao contrário, cada nova situação coloca um novo problema. O trabalho com a acessibilidade exige de nós que sejamos capazes de suportar uma não garantia. Acessibilidade não é um lugar de chegada, mas um ponto de partida. Acessibilidade é transformação, ruptura e desvio. Exige de nós coragem para viver fora do pronto, do dado, do universal.

Ainda é tempo, e vale lembrar que a acessibilidade é uma política construída com pessoas com deficiência no dia a dia. Exige dos corpo-normativos um investimento e disponibilidade para receber nossos corpos.

É algo próximo da prática de um malabarista na corda bamba, que não se deixaria amarrar para prevenir uma queda: se assim o fizesse, ele estaria seguro quanto ao seu destino, mas não pareceria um homem muito habilidoso. O proposito de um programa de acessibilidade deveria, diante dessa proposta, ser um proposito malabarista, capaz de criar um corpo que suporte o desequilíbrio, a instabilidade.

Por último, ler este artigo esperando com ele aprender a fazer um bom trabalho de acessibilidade é contrário a esse próprio objetivo. Mesmo assim, torço para que, nesse seu deslizar por essa leitura, estas palavras sejam também mais uma ferramenta para que seja possível criar cada vez mais um trabalho que se ocupe de uma produção mais estética no campo da arte e dos espaços culturais.

Deixo registrados, aqui, meus agradecimentos à amiga e orientadora Márcia Moraes, que me acompanha em inúmeros de meus trabalhos e me acompanhou na escrita deste artigo.

REFERÊNCIAS

- ALVES, C. A.; MORAES, M. Proposições não técnicas para para uma acessibilidade estética em museus: uma prática de acolhimento e cuidado. *Estudos e Pesquisa em Psicologia*, v. 19, n. 2, 2019.
- ALVES, C. A. *E se experimentássemos?* Um manual não técnico de acessibilidade em espaços culturais. Cidade: Appris, 2020.
- DINIZ, D. *O que é deficiência?* São Paulo: Brasiliense, 2007. (Coleção Primeiros Passos).
- GAVÉRIO, M. A. *Medo de um planeta aleijado?* Notas para possíveis aleijamentos da sexualidade. Cidade: Áskesis, 2015.
- ANDRADE, C. O. *Como começa um museu?* Um estudo sobre os reflexos da interação entre museu e público. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, 2020.
- MINGUS, M. Disability Justice is Simply Another Term for Love. *Leaving Evidence*, 2018. Disponível em: <https://leavingevidence.wordpress.com/2018/11/03/disability-justice-is-simply-another-term-for-love/>. Acesso em: maio 2020.
- SUNAURA, T. *Beasts of Burden: Animal and Disability Liberation*. Cidade: The New Press, 2017.