



# O SABER INVISUAL DA PLASTICIDADE: POR UMA PEDAGOGIA DO EXCESSO

*THE INVISUAL KNOWLEDGE OF PLASTICITY:  
FOR A PEDAGOGY OF EXCESS*

*EL CONOCIMIENTO INVIDENTE DE LA PLASTICIDAD:  
HACIA UNA PEDAGOGÍA DEL EXCESO*

**Diego Landin Borges**  
**Anchieta de Carvalho**

**Diego Landin Borges**

Ator, diretor, escritor, designer gráfico e artista plástico. Mestre em Artes pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Foi professor de Visualidades e Direção do curso de Teatro-Licenciatura da UFC. Diretor de *Peça para Dias de Chuva* (2016), *E.L.A* (2019) e *Gato Preto* (2025). Idealizador do Trama de Gato Coletivo (CE). Criador da marca *ERRATICA design*.

E-mail: [diego88landin@gmail.com](mailto:diego88landin@gmail.com)

**Anchieta de Carvalho**

Artista invisual. Graduando em Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e formado em Artes Visuais pelo IDC (Instituto dos Cegos do Estado do Ceará). Multipar atleta hexacampeão, tetra norte nordeste, tetra jogos aquáticos e bicampeão mind cearense.

E-mail: [anchietadecarvalho22@gmail.com](mailto:anchietadecarvalho22@gmail.com)

## Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre o ensino de visualidades no teatro a partir da experiência pedagógica com Anchieta de Carvalho, estudante cego. Sua presença desafia paradigmas visuais hegemônicos nas artes, revelando a potência da cegueira como força criativa e crítica. O texto questiona a centralidade da visão na pedagogia teatral, propondo o conceito de plasticidade como alternativa sensível, multissensorial e inclusiva ao de visualidade. A plasticidade é entendida como um saber corpóreo, tátil e situacional, que se manifesta na relação entre corpo, espaço e espectador. O autor critica a rigidez institucional das definições tradicionais de artes visuais e defende uma pedagogia do excesso, voltada ao sensível. A relação entre o ensino de cenografia e Anchieta de Carvalho encarnam essa plasticidade expandida como metodologia. O artigo propõe um olhar cego, que envolve percepção para além da visão. Trata-se, por fim, de uma defesa de pedagogias inclusivas e excessivas como potência estética e epistemológica.

**Palavras-chave:** ensino de teatro, olhar cego, taticidade.

## Abstract

This study reflects on the teaching of visualities in theater based on a pedagogical experience with Anchieta de Carvalho, a blind student. His presence challenges hegemonic visual paradigms in the arts, evincing the potential of blindness as a creative and critical force. This study questions the centrality of vision in theater pedagogy, proposing the concept of plasticity as a sensitive, multisensory, and inclusive alternative to visuality. It understands plasticity as a corporeal, tactile, and situational form of knowledge that manifests itself in the relationship between body, space, and spectator. This study critiques the institutional rigidity of traditional definitions of visual arts and defends a pedagogy of excess toward the sensorial. The relationship between the teaching of scenography and Anchieta de Carvalho embodies this expanded plasticity as methodology. This study proposes a blind look, involving perception beyond vision. Ultimately, it defends inclusive and excessive pedagogies as an aesthetic and epistemological potential.

**Keywords:** blind look, tactility, theater teaching.

### Resumen

Este artículo propone reflexionar sobre la enseñanza de las visualidades en el teatro a partir de la experiencia pedagógica con Anchieta de Carvalho, estudiante ciego. Su presencia desafía los paradigmas visuales hegemónicos en las artes y revela el potencial de la ceguera como una fuerza creativa y crítica. Este texto cuestiona la centralidad de la visión en la pedagogía teatral y propone el concepto de plasticidad como una alternativa sensible, multisensorial e inclusiva al de visualidad. La plasticidad se entiende como un saber corporal, táctil y situacional, que se manifiesta en la relación entre cuerpo, espacio y espectador. Se critica la rigidez institucional de las definiciones tradicionales de las artes visuales y se defiende una pedagogía del exceso, orientada hacia lo sensible. La relación entre la enseñanza de la escenografía y Anchieta de Carvalho encarna esa plasticidad expandida como metodología. Este artículo propone una mirada ciega, que implica una percepción más allá de la visión. Se trata, en definitiva, de una defensa de pedagogías inclusivas y excesivas como potencia estética y epistemológica.

**Palabras clave:** enseñanza del teatro, mirada ciega, tactilidad.

### Preâmbulo

Este trabalho<sup>1</sup> nasce do diálogo artístico-pedagógico que mantenho com o estudante cego<sup>2</sup> Anchieta de Carvalho, desde que ministrei a disciplina **Estudos visuais da cena**<sup>3</sup> no curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal do Ceará (UFC), em 2023. Ali vi-me imediatamente entrelaçado num impasse ético, estético e epistemológico. Diante de Anchieta, questioneei-me: como ensinar **visualidades** a uma pessoa invisual? Pois não (ou não só) se tratava de empenhar-me em adaptá-lo à dinâmica da sala (e da cena) em que termos como **perspectiva, ponto de fuga, plano baixo, médio e alto**

1. Este texto é a seleção e adaptação de passagens de minha dissertação de mestrado, *A força plástica da cena: por uma pedagogia do excesso*, sob orientação do Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC) em fevereiro de 2025.
2. Os termos “cego” e “invisual” são hoje largamente acordados para referir-se à pessoa com deficiência visual.
3. A disciplina abrangeu análises, improvisações e experimentações composicionais por meio da cenografia. Foi co-ministrada pelo Prof. Dr. Erwin Schrader.

pululavam automaticamente da minha boca. A questão calava mais fundo, indo de encontro ao paradigma mesmo do que se crê visual – hierarquicamente visual – na prática e ensino de Artes.

A inquietação que atravessa todo este artigo é: o que um único caso como o de Anchieta expõe de nós, chamados videntes<sup>4</sup>, em nossos próprios limites visíveis? Em paralelo, quais são as barreiras e possibilidades do ensino de visualidades a uma pessoa cega? Antes de indicar um **déficit**, a cegueira neste caso pode mesmo significar **potência e disrupção** de códigos relacionais e visuais hegemônicos (na arte e na pedagogia); em vez de **falta**, pode provocar uma **multiplicidade** de criações estéticas, de reinvenções da linguagem e das relações entre corpo, espaço e espectador. Cabe trazer nesse ponto a reflexão de Alves e Cerejeira (2020) quando pensam as políticas e poéticas da audiodescrição como uma “prática de expansão do olhar, retomando a natureza etimológica do teatro” (Alves; Cerejeira, 2020, p. 9)<sup>5</sup> na relação entre visualidade e deficiência visual:

a ênfase no eixo da deficiência visual nos põe diante de um cenário fértil que emerge do entendimento metafórico-estético da cegueira, suscitado por Bavcar, por meio do qual podemos interpretar, inversamente, a dimensão do não visível, da escuridão, da penumbra, como potência criadora e engendradora de outras formas de representar e perceber o mundo. Não sem razão, Bavcar nos convida a pensar, a partir do tato, em um olhar que se constitui pela aproximação, o qual não se contenta com o exercício distanciado da frontalidade perceptiva, suscitando, por conseguinte, um tateamento exploratório da tridimensionalidade dos fenômenos externos. Kastrup, por sua vez, enfoca a possibilidade da constituição de uma percepção háptica que não estaria apenas no tato, mas que contemplaria outros sentidos, podendo, assim, constituir um olhar orientado hapticamente, o qual possa “tocar”, multidimensionalmente, as coisas (Alves; Cerejeira, 2020, p. 20-21).

Ainda que o objetivo deste artigo não seja debruçar-me nas considerações acerca da audiodescrição, é relevante trazer o autor supracitado por anunciar algumas questões que atravessam este texto, como a **potência tátil**

---

4. Neste caso, expressão que designa “que ou aquele que vê”, em oposição a “cego”.

5. O autor se refere à palavra *theatron*, composta de *theasthai*, “olhar”, mais *-tron*, sufixo que denota “lugar”. Daí, “lugar para olhar, lugar de onde se vê”: teatro.

**do olhar** e a **multissensorialidade** que enseja a cena teatral, tanto mais não seja por alinhar-se ao campo de pesquisa em ascensão da cultura DEF. Desse modo, desejo pontuar nas linhas a seguir, de maneira poética, autor-reflexiva e crítica, indagações e proposições que potencializem uma reconfiguração sensível da pedagogia teatral para além do capacitismo, e defendo o ensino da **cenografia** a partir do conceito de **plasticidade**<sup>6</sup> como processo indissociável do corpo e da espacialidade: um **saber invisual** da cena.

De antemão, torna-se necessário discutir o que seriam as visualidades, e o porquê de minha indisposição quanto ao termo. Para Sousa et al. (2021, p. 2), visualidade é a “qualidade daquilo que é visual. [...] Frequentemente, o conjunto de elementos que compõem uma encenação, para além da dramaturgia, das sonoridades e da atuação, é chamado de visualidades.” Assim, seriam materialidades – luz, cenografia, gestualidade, maquiagem, figurino etc. – que, se por um longo período serviram ao ilusionismo ou realismo ocidentais, hoje veem-se cada vez mais investidas de uma potência política e poética justamente por jogar com a percepção do espectador, tensionando seu lugar subordinado ao texto de outrora e inserindo-se num campo autônomo de arte e pesquisa.

Para o professor e designer de luz Eduardo Tudella (2017), a visualidade está inter-relacionada com outro termo: **visibilidade**. Esta é definida como a sensibilização do olho humano provocada pela luz sobre um objeto, enquanto aquela, mais complexa, envolve fatores históricos, sociais, discursivos, corporais e cognitivos. O ato de ver não é apenas biológico, mas cultural, e a visualidade está ligada ao **modo como vemos**, entremeando dinâmicas que envolvem o próprio sujeito (que vê), sua posição *in situ* e aquilo que também lhe devolve o olhar:

além de não serem idênticos, esses conceitos [visibilidade e visualidade] assinalam uma tensão positiva no interior do processo visual, ou seja: uma tensão que faz interagir o mecanismo da visão, suas técnicas históricas, os dados da visão e suas determinações discursivas, com muitas diferenças entre como podemos ver, como somos capazes, permitidos,

6. Do grego πλαστικός, plastikos, “que serve para moldar; próprio para modelagem” e “da arte de plasmar; da plástica”, conexo com o latim *plasma, ātis*, “criatura”. Daí plasticidade. Ver: Malhadas et al. (2009, p. 89).

ou levados a ver, como compreendemos esse ver, ou como encaramos seu interno invisível (Tudella, 2017, p. 42).

No contexto teatral e artístico, podemos então entender visibilidade como tudo o que se relaciona à iluminação da cena e à posição do espectador, enquanto visualidade envolve a qualidade estética e poética das imagens produzidas. A interação entre esses dois conceitos cria uma dimensão “invisível” (Tudella, 2017), que vai além do que é apenas iluminado ou perceptível, revelando aspectos dinâmicos da obra, que ficariam ocultos se fosse considerada apenas a visibilidade. E é a partir daí minha suposição de que tampouco o termo visualidade seja suficiente para dar conta desses territórios sensíveis infinitamente complicados que a relação ator-cena-espectador enseja. Pois onde começam as visualidades, onde termina o corpo que trabalha com essas visualidades, produzindo-as ou fruindo de sua manifestação? Por meio de que sentidos nos autorizamos a um tal exame e categorização? Apenas pela visão e inteligência humana? E se nos fosse negada a visão?

E mais: que discurso sustenta as visualidades como categoria? Não conteria este termo um paradoxo ético-estético mais profundo? Tal nomenclatura não daria a ver toda uma tradição acadêmica hipercentrada no que se crê visual? Por influência de Anchieta, meu pensamento se agitou rumo a considerações radicais sobre com que estados de percepção jogamos em cena, e a uma investigação **tátil** de texturas, densidades, frequências, volumes e aberturas que materializam uma tal experiência entre espaço, ator e espectador. Ao esmiuçar minhas inquietações no mestrado acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC, fui levado a expandir (quando não retrair) o termo visualidades para outro que soasse menos positivo e, a meu ver, excludente. Abriram-se para mim então as plasticidades, que não têm a competência de englobar ou absorver – como o conceito genérico das **artes visuais** – as inumeráveis técnicas, linguagens e fenômenos que envolvem o fazer artístico humano numa mesma sigla; pelo contrário, sugerem as plasticidades, possivelmente, uma zona negativa e situacional que nos **informa** enquanto seres viventes, algo sem estatuto definido que se deforma no instante mesmo em que se oferece aos sentidos e gestos sociais; um deslizamento, ou tensionamento, entre visível e invisível que a percepção engendra e faz colapsar. Afinal, antes

de contrapor-se defensivamente ao domínio do visível, as plasticidades podem mesmo enriquecer o que entendemos por **imagem** e **olhar**, restituindo-lhe o componente tátil e sensível – “**ver** só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do **tocar**” (Didi-Huberman, 2010, p. 31, grifos do autor) – e ao sentido de propriocepção do corpo no espaço, tanto mais do ator quanto do espectador: “A cena [é o] meio que efetiva a imagem total do evento espetacular simultaneamente, como fisicalização artificializada do corpo que cria e projeta imagens, desde, e em si mesmo” (Tudella, 2013, p. 66).

Pelo conceito de “imagem total” utilizado por Tudella, por outro lado, entendo a cena não como **síntese**, e sim como **excesso**<sup>7</sup>: proliferação de imagens sensíveis – verbais, visuais, sonoras, táteis, olfativas, gustativas etc. – que se atualizam incessantemente na produção poética e fruição estética. Assim, pensar as plasticidades da cena – ou a cena como plasticidade – me leva a entendê-las como confluência (e conflito) entre o corpo do ator e do espectador com as demais materialidades que a compõem, causando deslizamentos entre o ver e o ser visto, o produzir (e ser produzido pelas) imagens, seu estatuto na contemporaneidade e, sobretudo, promovendo um **olhar cego**<sup>8</sup> sobre a realidade.

A seguir, discutirei com mais profundidade sobre o que está implícito em tal problemática –visualidade x plasticidade – e o que seria um tal olhar cego, tendo como fio condutor o saber invisual que Anchieta me proporcionou, e relato alguns procedimentos metodológicos de que lancei mão na disciplina Estudos visuais da cena. Como prática-pesquisa em andamento, desejo com este artigo contribuir com a reflexão sobre pedagogias inclusivas e sensoriais no ensino de teatro, bem como situar o próprio ensino como um **processo criativo e amoroso** por excelência.

7. Do latim *excedere*, de *ex-*, “fora”, mais *cedere*, “sair, ir embora, retirar-se, abandonar”. Daí “ir além da conta”, “limite extremo”, “sobra”, “o que passa da medida”. A escolha dessa palavra tem várias modulações na pesquisa. Por enquanto, retenho o significado clássico “sair” e perverto-lhe o uso: exceder seria, pelo contrário, entrar mais ainda no corpo, adensar o corpo até este abrir-se, exceder-se. O conceito é fundamentado a partir da poética do pensador francês Georges Bataille mais à frente.

8. Uso este termo a partir de Hubert Godard, que aborda uma outra forma da sensação pelo olhar. Com base no trabalho de Lygia Clark e da neurofisiologia, o autor contrapõe o “olhar subcortical”, “côncavo”, ao “olhar cortical”, “convexo”. Ao chamar também esse olhar côncavo de “olhar cego”, Godard abre a possibilidade de pensá-lo como se fosse afetado diretamente por aquilo que “vê”, e não fechasse, pelo contrário, o que vê numa representação antecipada ou homogênea.

## O excesso: apologia às plasticidades

Num primeiro movimento teórico, vale analisar o diagnóstico efetuado pela Câmara e Colegiado Setorial de Artes Visuais do Ministério da Cultura (MinC) quando define o campo das visualidades:

As Artes Plásticas – como foram até há pouco tempo conhecidas – ganharam nova dimensão. Passam a ser conhecidas como Artes Visuais. Integram o círculo das Artes Visuais aquelas formas de expressão artística que, tendo como centro a visualidade, gerem – por quaisquer instrumentos e ou técnicas – imagens, objetos e ações (materiais ou virtuais) apreensíveis, necessariamente, através do sentido da visão, podendo ser ampliado a outros sentidos. Partindo desse centro, o círculo se expande, agregando suas diversas manifestações, até que a circunferência das Artes Visuais alcance (e interpenetre) outros círculos das artes, centrados por outros valores, gerando zonas de intersecção que abrigam manifestações mistas, que não deixam de ser “visuais”, mas obedecem, com igual ou maior ênfase, a outras lógicas. Este círculo e suas intersecções compõem o campo das Artes Visuais (Câmara e Colegiado Setorial de Artes Visuais, 2005-2010, p. 20).

O que me inquieta nessa definição é a noção determinista de **centro**. Ter “como centro a visualidade”; apreender-se a experiência artística “necessariamente através do sentido da visão” etc. Além disso, há como que uma modulação quase-**panóptica** do setor. Quantos centros, quantas circunferências – como nos círculos infernais de Dante! Mas não seria a arte (e os saberes que promove) justamente **excêntrica**, invariavelmente **excessiva**? Ou, se efetuar alguma centralização cognitiva, não seria esta provisória, sofrendo contínua transformação e reformulação? É claro que, para fins de administração e coadunação com a política de editais imperativa nesse país, torna-se necessário uma centralização, seja conceitual, seja burocrática. Porém, até que ponto isso também não nos **condiciona** enquanto produtores e espectadores de arte, até que ponto também não nos confunde ao submetermo-nos primeiro à visão? Por outro lado, se utilizo aqui a noção de plasticidade, não desejo com isso um retorno nostálgico ao termo **artes plásticas**. Na verdade, não desejaria definição alguma: a experiência artística no meu entender é indefinível, inominável, inclassificável. Defendo a noção de plasticidade

## O saber invisual da plasticidade: por uma pedagogia do excesso

como potência que **excede** qualquer poder coercitivo da linguagem, seja esta escrita ou visual, implicando a reversibilidade e a interação permanentes entre as artes e os sentidos. Pois um tal excesso se radica no corpo, no tangível, na plasticidade que opera o corpóreo.

Em outra passagem desse documento oficial, entende-se que

A definição sobre os campos das artes visuais tem sido matéria de reflexão e debates sofisticados devido à sua amplitude e à agregação de questões filosóficas. É necessário, antes de qualquer diagnóstico, redefinir as Artes Visuais como um território que incorpora hoje diversas áreas de expressão, além das Artes Plásticas consideradas convencionais (pintura, escultura, desenho, gravura, objeto) (Câmara e Colegiado Setorial de Artes Visuais, 2005-2010, p. 20).

Reconhece-se a amplitude (discutível e subjetiva) do campo ao mesmo tempo que limita seu juízo: o que seria esse **convencionalismo** das Artes Plásticas? Isso não implicaria um discurso negativo sobre essas formas táteis de arte? Um esgotamento da pintura, escultura, desenho etc. como formas arcaicas, até **abjetas**? Será que tal abjeção não seria sintoma de uma sociedade sempre mais virtualizada, digitalizada, de um desprezo por tudo aquilo que é manual, suado, **sujo**? Já recebi alguns olhares desviados quando assumo que meus desenhos e pinturas são em sua maioria feitos à mão e com tinta. Já recebi alguns graves silêncios quando digo que sou diretor de teatro e levo no mínimo de seis meses a um ano para construir uma peça. É bem diferente a recepção quando informo ser também designer gráfico e **artista visual**.

Assim, desloco a plasticidade do senso comum que a toma como elemento secundário, decorativo, arcaico ou convencional. Ampliando-a para além (e mesmo aquém) das visualidades, tomo-a na dimensão radical da cena: a plasticidade é condição *sine qua non* para a produção e o acontecimento teatral.

Tudo isso também me permite considerar que as plasticidades não se encerram em sua especificidade técnica; pelo contrário, promovem percepção e agir no mundo **a partir mesmo do artifício**, do chão da fábrica, dos ensaios e experimentações, da montagem entendida como trabalho artesanal

sobre forças. O saber da plasticidade, portanto, me permite intuir formas teatrais que agem de dentro dos sistemas (e sintomas) de sentido prefigurados pela cultura, transfigurando-os. Pois se através do teatro nos damos a conhecer, é nele igualmente que nos **perdemos**, efetuando como que um dispêndio suplementar de energia física e simbólica justamente pela vertigem de sentido que convoca o processo artístico. E que seria esse dispêndio suplementar, em contraposição a um utilitarismo ou **eficiência** da visão no saber teatral? Ora, é o pensador Georges Bataille que aponta para uma perturbação fundamental entre excesso e utilidade, termos com que tateio uma possível **pedagogia do excesso**. N' *O Erotismo* (2014) ele provoca:

Por definição, o excesso está fora da razão. A razão se liga ao trabalho, liga-se à atividade laboriosa, que é a expressão de suas leis. Mas a volúpia zomba do trabalho, cujo exercício, já o vimos, é aparentemente desfavorável à intensidade da vida voluptuosa. Em relação aos cálculos em que a utilidade e o gasto de energia entram em consideração, mesmo se a atividade voluptuosa é tida por útil, ela é *excessiva* em sua essência (Bataille, 2014, p. 195-196, grifos do autor).

Desse modo, penso uma plasticidade da cena como excesso que se efetua inevitavelmente em virtude de um dispêndio simbólico e real. Reflito sobre uma **pedagogia** que perturbe a ideia clássica do discurso, seja este visual-figurativo ou textual-narrativo. A plasticidade faz vir à tona outras qualidades de sentido e presença, instaurando um campo de forças operado pelo corpo em confronto com demais materialidades do espaço. Assim, Anchieta de Carvalho, a meu ver, é todo plasticidade, e promove o **ponto-limite** para se pensar um teatro aberto às forças excessivas do outro e do mundo.

## O olhar cego<sup>9</sup>

Há pouco mais de uma década, Anchieta de Carvalho foi acometido por uma fatalidade doméstica. Chegando em casa após treinamento extenuante sob o sol do meio-dia, abriu o freezer para tomar uma água “supergelada”:

---

9. As páginas seguintes foram desenvolvidas a partir de uma conversa online que realizei com Anchieta em novembro de 2024. A conversa, a partir de agora, é indicada direta ou indiretamente, entre aspas ou justificada especialmente no corpo do texto.

## O saber invisual da plasticidade: por uma pedagogia do excesso

Seu corpo estava “com a pressão interna muito alta”; naquele instante, pela brusca alteração de temperatura, Anchieta sofreu violento choque térmico que lhe afetou severamente a retina. O trauma o deixou inconsciente por oito horas. Quando acordou no posto de saúde já não enxergava. A partir dali, Anchieta de Carvalho tornou-se um **invisual**. Mesmo após inúmeras cirurgias, Anchieta não conseguiu reverter sua condição. Hoje aposentado, percebe apenas quando está claro ou escuro, e para realizar certas ações de mobilidade precisa de auxílio. Depois de levar uma série de quedas<sup>10</sup> durante o semestre em que foi aluno de Teatro no ICA (Instituto de Cultura e Arte da UFC), Anchieta transferiu-se para o curso de Jornalismo, no qual realiza documentários audiovisuais e vivências coletivas no intuito de instruir-nos sobre acessibilidade e inclusão<sup>11</sup>.

Isso, porém, é apenas uma de suas facetas. Praticante de Kung-Fu desde a adolescência, atualmente detém o título de hexacampeão consecutivo invicto nos quatro estilos de paranatção, além de “tetracampeão Norte-Nordeste, tetra jogos aquáticos, bicampeão mind cearense, ciclovelocista, bailarino, dançarino, praticante de musculação, pilates, crossfit e funcional”. Pergunto a ele como arranja tempo para tantas atividades:

Mestre, quando a gente fica invisual, quando a gente fica cego, o tempo é todo nosso, você não precisa mais correr para trabalhar, correr para estudar. Mas agora ficou diferente; depois que eu ingressei na natação, resolvi realizar um grande sonho da minha vida. Desde a época do ginásio eu gostava de teatro, mas havia um preconceito gigantesco, e foi por isso que eu ingressei nas artes marciais, porque eu queria fazer na verdade teatro. Mas as pessoas, os meninos, tinham aquela famosa frase “quem faz teatro é baitola”, “quem faz teatro é viado”... aí os cara vinham me bater e eu digo “não, eu tenho que reagir”. Então passei a praticar o Kung-Fu e comecei a me defender. (Anchieta de Carvalho)

---

10. Penso que a falta de estrutura e preparação de um curso de arte como este aponta para o desafio de encampar práticas pedagógicas mais inclusivas, sem deixar de fora o rigor e vigor prático que as disciplinas exigem.

11. Ver: [https://www.youtube.com/watch?v=oeskpedwdM&ab\\_channel=AnchietadeCarvalho](https://www.youtube.com/watch?v=oeskpedwdM&ab_channel=AnchietadeCarvalho). Para mais informações sobre seu portfólio, ver: <https://www.instagram.com/tonemaitonemvendo/?hl=pt-br>.

A arte é costumeira para Anchieta. Formou-se pelo **Projeto Cores da Alma**, vinculado ao **Instituto dos Cegos**<sup>12</sup>, onde acabou por desenvolver uma metodologia de desenho usando a mão esquerda como guia: “nas minhas mãos existem dez olhos; com as mãos aprendi a perceber novas imagens”. Diz que hoje ainda sofre preconceito por ser cego, vários amigos se afastaram depois do ocorrido, mas que nada disso o desanima. Anchieta acredita “em Deus, um Deus diferente, não esse Deus que as pessoas pregam aí, que eu não acredito, mas um Deus-essência, um Deus-energia, um Deus-frequência”. Durante os primeiros anos de cegueira começou “a buscar dentro [de si] uma energia para que pudesse reagir”. Ao ser contatado por seu mestre no Japão, este lhe perguntou:

“Você quer ser um cego igual os outros ou quer ser um cego diferente?”  
Aí eu disse “mestre, eu quero ser um cego diferente”. Então eu fiz o treinamento Ninjutsu pra acionar a glândula pineal<sup>13</sup>, que é o terceiro olho, que fica no meio da sua testa, é o olho que fica interno, é o olho que enxerga, porque enxergar é uma coisa, ver é outra. Ver você vê com os olhos e enxergar você enxerga com sua mente. Quem tem esse poder? Os mentalistas, os ilusionistas, os mágicos, os videntes<sup>14</sup> e nós, que somos invisuais, os cegos. (Anchieta de Carvalho)

Aqui me permito relacionar a **frequência** a que Anchieta se refere às considerações sobre o **olhar cego** de que nos fala o educador somático e dançarino Hubert Godard. A partir do autor, penso que o olho deve ser

---

12. Mantido pela Sociedade de Assistência aos Cegos (SAC), realiza há 81 anos ações nas áreas de saúde, educação e assistência social. Para mais informações, acessar homepage, disponível em: <https://institutodecegosdoceara.com.br/>. Acesso em: 24 nov. 2025. Provenientes da SAC, há o Grupo Olho Mágico, que “desenvolve uma pesquisa extensiva em artes cênicas, dedicando-se particularmente ao Teatro. O coletivo se lança no imenso desafio de, mesmo com a condição de cegueira, criar e produzir espetáculos teatrais com constante aprimoramento técnico e artístico”. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/36842/> e <https://www.instagram.com/grupolhomagico/>. Acesso em: 24 nov. 2025.

13. O terceiro olho a que Anchieta se refere tem importantes considerações filosóficas e científicas, que por limitação formal não poderei relatar neste artigo. Fica a sugestão de leitura: *O ânus solar* e *O olho pineal*, publicados em 1931 por Georges Bataille.

14. Anchieta aqui se refere a pessoas dotadas de clarividência, adivinhação ou a faculdade de ver o passado e profetizar o futuro. Vale recordar o personagem Tirésias, famoso profeta cego de Tebas, evocado direta ou indiretamente em Homero, Sófocles, Dante, Virginia Woolf, entre outros. Não confundir com a outra acepção de vidente mais acima descrita, “que ou aquele que vê”.

## O saber invisual da plasticidade: por uma pedagogia do excesso

tomado antes por sua concavidade recuada como **coisa impressa** na carne, fato material necessariamente talhado no tangível: forma plástica em conjunção com o mundo, com o qual se entrelaça a partir da singularidade de cada corpo em sua propriocepção. Godard, evocando o pensamento-arte de Lygia Clark, falará dessa “dissolução do corpo no contexto” em termos da propriocepção que “exerce um forte constrangimento sobre o olhar”:

Essa dupla ação do olhar e da propriocepção vai criar uma dinâmica responsável por nosso sentido da perspectiva. Esta por sua vez vai mudar consideravelmente a qualidade do gesto. Sabe-se que cada cultura, e a fortiori cada indivíduo, tem um sentido particular de perspectiva [...]. Portanto, cada um vai induzir uma perspectiva, ou seja, uma narrativa particular do mundo. Antes que alguém se mova, é obrigado a constituir um espaço a partir do topos, da geografia, que ele vai dinamizar, temporalizar. A perspectiva é também uma temporalização do espaço. Cada um a faz, mas muitas vezes, esta função perde sua plasticidade, podemos ficar limitados a um certo modo perspectivo (Rolnik, 2006, p. 77).

Ora, para exercitar essa plasticidade é que criava na disciplina de Estudos várias células cênicas a partir de pontos espaciais distintos da sala de ensaio. Erwin, coministrante da disciplina, havia cedido gentilmente ao curso o acervo que pertencera ao Coral da UFC, do qual fora maestro durante décadas. De posse de centenas de materialidades cênicas, desde tecidos, cordas, varais de luz, passando por bancos e mesas de madeira até andaimes de ferro, criamos um sistema de montagem e desmontagem dos dispositivos que evoluía em grau de complexidade. A infraestrutura da disciplina, portanto, estava dada<sup>15</sup>. A partir daí, ao longo do semestre, incentivamos os estudantes a improvisarem a partir do espaço branco e nu da sala HL201, no ICA, habituando-se com suas linhas, escalas, volumes, texturas, pontos de iluminação e ângulos secretos. O trabalho de investigação espacial avançava indissociável do corpo e da taticidade, como podemos observar na Figura 1.

15. Por meio da firme parceria travada com Erwin, também reabilitamos o Laboratório de Cenografia e Tecnologias da Cena (Cenotec), que hoje conserva, entre outros, o acervo do Coral da UFC, e foi fundamental para a metodologia aplicada na disciplina. Criado em 2011 pelo Prof. Dr. Pedro Henriques, o Cenotec é um projeto de pesquisa artística, pedagógica e patrimonial, de caráter extensionista, vinculado ao curso de Teatro-Licenciatura. Entendemos o CENOTEC como espaço privilegiado para articulações entre arte, ciência e tecnologia.

Figura 1 – Estudos visuais da cena.



Por meio dessa metodologia, sempre ampliada, provocamos os estudantes a preencher a sala com formas inventadas, virá-lo de cabeça para baixo, dividi-lo em raias e planos, implodi-lo com o olhar, num consolidado espírito de cooperação geral. Aos poucos introduzimos a cenografia do acervo, sentindo seu peso, sua dinâmica e as infinitas sensações que uma mesma forma pode promover. Por meio da música, da afinação da frequência coletiva, investigamos o espaço como forma viva, nele **mergulhando**. Passamos a dividir a turma em grupos de cinco a oito pessoas; cada equipe criava microcenos repetidas até a exaustão. Quase sempre caíam numa narrativa de começo-meio-e-fim. Outros arriscavam a guiar-se apenas pelas formas, pelo desenho de seus corpos em conjunção com o espaço e pelo tempo da música. Tudo era jogo afinal. Algumas regras foram apresentadas: primeiro, era necessário que cada grupo esboçasse o espaço da cena a ser apresentada numa folha de papel, com o máximo de detalhes e indicações possíveis (espécie de *storyboard*). Segundo, o respeito de um grupo por outro durante a apresentação. Terceiro, o silêncio e a máxima concentração. Estabeleci como regra, igualmente, a verbalização e qualquer mímica gestual ilustrativa nas

## O saber invisual da plasticidade: por uma pedagogia do excesso

cenas. O que quisessem expressar ou **narrar**, que fosse com o som, os objetos, a respiração, o ritmo, o movimento, o desenho espacial. Os estudantes eram constantemente impelidos a mudar suas perspectivas da mesma cena. Entre todos eles, Anchieta se movia imprimindo mais uma qualidade sensível ao espaço: o **tato**. Pedia aos alunos para observar Anchieta e a partir dele também investigar as materialidades com as mãos, com a pele, com os pés. Godard diz que “É fabuloso com o tato porque se dá a mesma operação que com o olhar: há um tato que objetifica e um outro que se dissolve no coletivo” (Rolnik, 2006, p. 74). Essa **dissolução**, mais uma vez, não é “total, regressão ou algo do gênero, é simplesmente a existência de um duplo movimento” (Rolnik, 2006, p. 74). Ou seja, é sentir que o espaço também me toca, e o tocante e o tocado se fundem numa “cegueira momentânea”:

Através desse acolhimento, vou ter um toque que também vai estar acolhendo. E depois, pouco a pouco, algo vai se colocar em movimento que permite voltar a uma objetividade. Em Lygia, existe essa relação tocante/tocado, e quando ela diz: “Dissolvo-me no coletivo”, em vez de pensar que é uma regressão, eu diria que ela encontra aquilo a que Merleau-Ponty chama a carne do mundo. Ela encontra uma espécie de matéria que é feita do cruzamento das interações sensoriais entre os objetos. E ela tenta modelar essa carne... (Rolnik, 2006, p. 74).

Esse extravio, essa dissolução, portanto, não significa uma despersonalização de si. Pelo contrário, é perceber e sentir que **tudo o que me excede também é corpo**, tudo o que não sou também pode ter estatuto de pessoa: a natureza, a matéria cenográfica que constitui o mundo, uma sala, o outro. É novamente praticar um fluxo sensível entre as coisas, sentir e perceber que, antes de signos articulados, as ideias são coisas e há uma **sensação** da própria ideia. Seria essa condição da sensação a frequência a que Anchieta se refere em vários momentos de sua fala? Ao perguntar-lhe sobre como faz para orientar-se espacialmente na piscina durante a natação, ele explica que

vem as vibrações, vem a frequência da água, vem a matemática, a contagem das braçadas, a contagem das pernadas, a contagem de você virar a cabeça para respirar. A sua cabeça, depois que você aciona a pineal, que você passa a entender o que é a frequência, você sente quando você tá chegando perto da borda da piscina, há um retorno na frequência

da água, aí você já diminui a velocidade pra você não bater, entendeu?  
A minha pele se tornou um olho gigante. (Anchieta de Carvalho)

Anchieta já havia me relatado a sensação de mergulho que lhe acompanhou nas aulas de teatro e sua descoberta como ator no espaço. O mergulho também qualifica a experiência igualmente **imersiva** de Anchieta como espectador cego de um espetáculo:

Houve uma peça que nós assistimos, tinha uma pessoa que ficava verbalizando pra mim, alto, descrevendo, e chegou um certo momento que eu pedi que ela não fizesse mais isso: “olha, eu te agradeço, mas agora eu quero sentir a peça”. Ela estranhou e disse “como assim?”; aí eu: “eu quero sentir a peça”. Então, como eu estava próximo ao palco eu botei as minhas mãos lá e senti a vibração das pessoas pisando no palco. Eu sentia as suas vozes vibrando no meu corpo, ou se não na minha própria alma. É algo como uma coisa, assim, extrassensorial, a gente tenta entrar dentro da peça, a gente imagina, desenha tudo que está acontecendo, e a nossa audição é supercaptativa. (Anchieta de Carvalho)

Godard também falará que “esse mergulho no antes do olhar, no pré-olhar ou no olhar cego [...] é a única maneira de recolocar em movimento certa forma de imaginário ou de elaboração” (Rolnik, 2006, p. 73). Se o espaço – piscina ou cena – é um “mergulho”; se Anchieta a um só tempo nele mergulha, é que há sobretudo uma convocação ao tato emanada pela realidade imediata das formas e fundos espaciais. Quando Anchieta mergulha e interage com o espaço por meio da sensação-frequência, sua matéria como indivíduo e a matéria do mundo parecem refluir sobre si a cada braçada, pernada – respiro. Sua pele se torna plástica, torna-se um olho gigante que não vê objetivamente, mas enxerga: esculpe e é esculpido tatilmente pelo meio, promove formas em trânsito pelas quais se orienta.

Assim, percebo em Anchieta a encarnação como que de um princípio cenográfico na experiência de mergulho com o mundo, produzindo uma **cenografia** indissociável do corpo. Uma breve revisão da etimologia grega pode enriquecer tal impressão. *Skênê* (σκηνή) indica a construção ou abrigo de fundo oposto ao proscênio, servindo a um só tempo de cenário e bastidor: ponto-limite entre aparição e desaparecimento do ator sob a perspectiva de quem vê, do *theatron*. De *skênê* podemos inferir, portanto, a **frequência** do

visível, o jogo de presença e ausência dos corpos no espaço, a gradação escultural de luz e sombra (a variante σκιά, *skia*, é literalmente “sombra de algo ou alguém”)<sup>16</sup>. **Grafia** é justamente sua escritura, seu desenvolvimento no tempo e no espaço, sua atualização em forma e figura sequenciada, como a música ou a poesia. *Skênographia*, portanto: “escritura no espaço tridimensional (ao qual seria mesmo preciso acrescentar a dimensão temporal)” (Pavis, 2015, p. 42-45). As considerações em torno de **cena**, **cenário** e **cenografia** apontam para uma problemática elementar entre profundidade e superfície no teatro ocidental, bem como as relações possíveis e impossíveis entre o teatro – tridimensional ou quadridimensional pelo fator tempo – e a pintura – bidimensional e **fixa** em um suporte<sup>17</sup>. Não é objetivo deste artigo esgotar tais considerações, tendo em vista o volume que tal tarefa exigiria. O que vale dessa, por assim dizer, **agonística visual**, é a encarnação em Anchieta de uma situação, por assim dizer, **aporética**, que escapa ao *logos* e à síntese: Anchieta é a cena, **enxerga** a cena ou **produz** a cena de dentro da cegueira? Talvez tudo isso concomitantemente. Nesse sentido, o arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa, em *Os olhos da pele* (2011), observa que

A construção em culturas tradicionais é orientada pelo corpo do mesmo modo que um passarinho dá forma a seu ninho movendo seu corpo. As obras de arquitetura autóctones em argila ou barro, de várias partes do mundo, parecem nascer dos sentidos musculares e táteis, mais do que dos olhos. Podemos inclusive identificar a transição da construção autóctone da esfera tátil para o controle da visão como uma perda de plasticidade, da intimidade e da sensação de fusão total características dos contextos de culturas nativas. [...] Contudo, a predileção da visão não implica necessariamente a rejeição dos outros sentidos [...]; os olhos convidam e estimulam as sensações musculares e táteis. O sentido da visão pode incorporar e até mesmo reforçar outras modalidades sensoriais; o ingrediente tátil inconsciente que existe na visão é particularmente importante e muito presente na arquitetura histórica, mas extremamente negligenciado na arquitetura de nossa época (Pallasmaa, 2011, p. 25).

16. Ver: Malhadas, Consolin e Dezotti (2006).

17. E não é justamente essa suposta bidimensionalidade constituinte do quadro que um pintor como Francis Bacon questiona com as espessuras e volumes? E com seu trabalho escultural na divisão do tema pictórico em trípticos? Ver: Deleuze (2007).

Em outras palavras, trata-se menos de um ataque indiscriminado à visão em si (o que seria absurdo), que uma crítica ao olho como órgão hegemônico das modalidades arquitetônicas – e sensíveis, e teatrais, e plásticas – no contemporâneo; e o que isso implica de alienação do sujeito para com o espaço, pelo expurgo do “ingrediente tátil inconsciente da visão” em proveito da pura visibilidade, da visualidade retirada do sensível. É isto o que venho até aqui tateando, e que informo por meio de Anchieta: retomar a força tátil da visão. Segundo o estudante, “Para eu enxergar uma imagem eu tenho que senti-la.”

Pois não se abriria aí justamente uma outra lógica da imagem? A imagem aberta no entremeio? E, como forma aberta, não restauraria a imagem para si alguma taticidade? Não abriria Anchieta, de todo modo, a potência de um **ponto cego** no entendimento abstrato da visão? Em seu mergulho entre as linhas e raias da piscina-cena, não manejaria Anchieta aqui, plasticamente, não só uma, mas várias formas a partir de um centro, paradoxalmente excêntrico, que sua mão imprime com o espaço? Uma experiência heterogênea do espaço, entre o perigo do extravio e o firme desenho de linhas em seu percurso, pleno de imagens por onde se situar e se perder?

Tateando uma tal potência da imagem, reforço o desejo de abri-la para outras modalidades do sensível. A imagem é uma experiência multissensorial (nas palavras de Anchieta, extrassensorial) que envolve o corpo e o fluxo heterogêneo entre os sentidos: “As características de espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos” (Pallasmaa, 2011, p. 39). Isso porque “Todos os sentidos, inclusive a visão, podem ser considerados como extensões do sentido do tato – como especializações da pele” (Pallasmaa, 2011, p. 39-40). Para que tenhamos a consciência de “solidez, resistência e protuberância [bem como] distância, exterioridade e profundidade” necessitamos do tato que, de resto, nos dá a dimensão do próprio corpo (Pallasmaa, 2011, p. 40). Pallasmaa conclui afirmando que a arquitetura – e posso sempre mais alinhar suas considerações ao teatro – “elabora e comunica ideias do confronto carnal do homem com o mundo por meio de ‘emoções plásticas’” (Pallasmaa, 2011, p. 40).

Esse “confronto carnal”, essa “emoção plástica”, essa cenografia sensível, penso que Anchieta encarna em sua taticidade com o mundo. Através de seu olhar cego, Anchieta cria **com o mundo**. E regozija-se, por igual, com o fato

## O saber invisual da plasticidade: por uma pedagogia do excesso

de que “talvez o espetáculo que acontece na minha mente seja melhor do que o que está acontecendo no palco”. Recordo a Anchieta o exercício que fizemos na disciplina quando inseri a montagem de andaimes no espaço. Lembramos, Anchieta e eu, que a maioria dos alunos permanecia estática. Olhavam o material cenográfico e pensavam muito antes de fazer qualquer coisa. Poucos alunos realmente se jogaram com maior desenvoltura, e Anchieta foi um deles, mergulhando destemidamente por entre as linhas e escalas, dançando pelos pontos de pressão dos andaimes. Peça-lhe que traga com o máximo de detalhes como foi aquele dia:

Um colega me levava até a estrutura, ficava passando pra um e pra outro, então quando surgiu essa metodologia dos andaimes, essa dinâmica, eu digo “pronto, e agora?”, por que era uma coisa nova. Para mim foi, e eu agradeço muito às artes marciais. Aí o mestre colocou uma música, a partir daquela música houve uma harmonia sensorial, aí o que foi que eu fiz? “Agora eu vou me liberar, agora eu vou deixar minha pele sentir, vou deixar todos me tocarem”. Então foi ali, uma batalha muito grande comigo, onde, realmente, como eu sempre falo, eu fiz uma introspectiva, mergulhei, conversei comigo mesmo e “eu vou, eu vou, por que eu tenho que ir, um desafio desses eu não vou perder, por que eu sou um guerreiro, eu tô aqui é pra guerrear, eu vou tentar”. Eu continuo tentando. Aí eu peguei nos andaimes, ali, me concentrei, e digo “pronto, vai ser agora”. E aí eu passei a sentir a frequência de cada pessoa. (Anchieta de Carvalho)

Esse “sentir a frequência de cada pessoa” a que Anchieta se refere em suas evoluções pelo espaço, comparo-a com o que Godard conceitua como “empatia torácica” (Rolnik, 2006, p. 75). Uma empatia, por assim dizer, de osso. Osso com osso; o osso do outro que respira com o meu; meu osso respirando com o osso do espaço, como vemos na Figura 2:

Figura 2 – Tríptico para Anchieta de Carvalho.



## O saber invisual da plasticidade: por uma pedagogia do excesso

Quando olho para alguém, quando estou com alguém, o que quer que ele faça, há uma superposição de nossas caixas torácicas, de nossa respiração. [...] Isso acontece o tempo todo. Quando duas pessoas se encontram os jogos dos micromovimentos da caixa torácica formam um diálogo. É interessante saber desse efeito espelho sobre o ritmo respiratório: uma comunidade musical da respiração. [...] Como se a respiração se apoiasse num primeiro tempo sobre a dinâmica de nossa relação com o mundo. Em todo caso, os desequilíbrios ou as fixações respiratórias são comumente o reflexo de distúrbios da percepção. A maneira pela qual construímos, inventamos o espaço a partir do real topológico modula nossa possibilidade de inspiração. Esse espaço não é homogêneo, ele é feito de densidades variáveis, ele é povoado de fantasmas de nossa história, de nossa cultura, de buracos, de opacidades, de feridas e de orientações luminosas privilegiadas. [...] O trabalho sobre a sensorialidade permite abrir e reinventar os volumes do ar que nós nos autorizamos, de pacificar o espaço para que o corpo encontre aí o seu lugar (Rolnik, 2006, p. 75-76).

O espaço é, então, cenográfico e vivo, uma vez que povoado por tais “densidades variáveis”, “buracos”, “opacidades”, “feridas”: **plasticidades**. E Anchieta, se a um só tempo se extravai e faz uso dessa plasticidade pulsante do espaço, é que ele, a partir de cada osso que o constitui, é inteiramente plástico por igual. Por meio de sua respiração, abre excentricidades na matéria a cada entrelaçar-se com o andaime, a cada forma em trânsito. Teria Anchieta construído para si um corpo em plasticidades? Teria ele captado as forças sensíveis do mundo, desenhando-as no espaço? **Tem Anchieta exercitado continuamente uma pedagogia do excesso?**

Eu dizia: “Rita?”; “Meu Deus como é que tu sabe que sou eu?”

Aí passava pelo Arthur e dizia: “E aí, Arthur!”; “Valha, esse cara tá é me vendo”

Saca? Que cada pessoa tem uma frequência diferente. Então eu subia no andaime, descia, passava pelos colegas. Nos abraçamos lá em cima do andaime... O teatro é maravilhoso, é sensacional, você se solta, as vibrações das pessoas é como se fosse um “pá,” batia num, aí “pim bim bim bim,” aí voltava “pim pim,” de pebolin, num tem pebolin né?! Foi uma coisa transcendental, como todos nós nos debruçamos no chão, ficou um sobre o outro e aquela energia maravilhosa, como se eu fosse ali, tivesse me alimentando daquela energia, daquela juventude, eu digo “Meu Deus do Céu, que coisa maravilhosa.” Entendeu? (Anchieta de Carvalho)

Entendi, Anchieta. Como eu entendi! Explico-lhe que reconheço nele um saber plástico, pois seu corpo, depois da subtração do olhar objetivo, abriu-se para a vibração, o mergulho, a frequência. Pergunto-lhe finalmente se o mundo, depois da cegueira, ficou mais presente. Ele me dá um banho de água fria: “Não, mestre, sinto muito, o mundo não tá mais presente não. O mundo que são as pessoas se afastaram”. Eu rapidamente me retifico, insistindo que o mundo a que me refiro é o mundo sensível, o mundo que se toca, o mundo que vibra. Ele diz que

Realmente preferia ver. Mas, na vertente que o mestre tá falando, realmente, a minha vida melhorou, eu encontrei outro mundo dentro de mim, dentro da minha própria mente. Mas em sentido de seres humanos, como eu acabei de falar, de afeto, de afago, de reciprocidade, não. Mas, em relação a buscar novos conhecimentos, por que a nossa mente ela é muito vasta, então eu busquei novos conhecimentos, inclusive, no próprio teatro, eu agradeço ao teatro, a esse sonho que eu ainda não realizei, mas vou realizar, quando terminar jornalismo, com certeza, eu voltarei correndo para os braços do teatro. Por que eu, não é que eu me vejo não, eu me encontro no teatro, o teatro liberta você. E com certeza, mestre, aí sim. Eu conheci o mundo sensorial. Eu conheci o tato. (Anchieta de Carvalho)

Dessa tensão em preferir ver e ver extrassensorialmente após a cegueira, intuo mesmo no enxergar e na frequência de Anchieta uma força plástica, e que, no limite, pode devolver a nós, videntes, a taticidade do próprio olhar. Assim, reconheço-me em Anchieta, como em **contraluz**. Porque cego, sua existência se avoluma, se excede e me envolve: entrelaça. Pois a partir de Anchieta de Carvalho se parece abrir novamente, em nossa pele, um saber de que afinal vivemos – apesar de tudo que nos possa despotencializar – vivemos afinal uma **vida plástica**.

As noções de **saber invisual** e **plasticidade** nos convidam a pensar o corpo e a cena como espaço expandido – eu diria **excessivo** – de sensibilidade, no qual a deficiência não é um obstáculo, mas uma via potente. Além de tudo, expande o próprio conceito das visualidades, evidenciando nesses fenômenos a produção de uma cenografia indissociável do corpo. Ao articular plasticidade e excesso, espero ter contribuído para a desconstrução de paradigmas capacitistas ainda presentes na formação e na prática artística.

## Bibliografia

- ALVES, Jefferson Fernandes; CEREJEIRA, Thiago de Lima Torreão. Visualidade e audiodescrição: a cena teatral sob o ponto de vista da deficiência visual. **Revista Aspas**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 8-23, 2020. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i2p8-23.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- CÂMARA E COLEGIADO SETORIAL DE ARTES VISUAIS. **Relatório de atividades 2005-2010**. Brasília, DF: MinC, 2005-2010. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/plano-nacional-de-cultura/texto/arquivos>. Acesso em: 10 out. 2024.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- MALHADAS, Daisi; CONSOLIN, Maria Celeste; DEZOTTI, Maria Helena de Moura Neves. **Dicionário grego-português (DGP)**: vol. 1. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- MALHADAS, Daisi et al. **Dicionário grego-português (DGP)**: vol. 4. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ROLNIK, Suely. Olhar cego: entrevista com Hubert Godard. *In*: ROLNIK, Suely; DISERENS, Corine. (orgs.). **Lygia Clark: da obra ao acontecimento**. Nantes: Musée des Beaux-Arts de Nantes; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. p. 73-79.
- SOUSA et al. Editorial. **Revista Aspas**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 1-7, 2020. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i2p1-7.
- TUDELLA, Eduardo. **Práxis cênica como articulação de visualidade: a luz na gênese do espetáculo**. 2013. Tese (Doutorado) –Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- TUDELLA, Eduardo. A propósito da visualidade na cena. *In*: TUDELLA, Eduardo. **A luz na gênese do espetáculo**. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 41-79.