



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

MARY ANDREA XAVIER LAGES

**TEATRO BILÍNGUE: O FAZER TEATRAL COM SURDOS E NÃO
SURDOS NOS ESPETÁCULOS *CREPÚSCULO DO TORMENTO* E O
*GRITO DA GAIVOTA***

BRASÍLIA
2022



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Teatro bilíngue: o fazer teatral com Surdos e Não Surdos nos espetáculos
Crepúsculo do Tormento e O Grito da Gaivota

Mary Andrea Xavier Lages

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria da Glória Magalhães dos Reis.

BRASÍLIA
2022

FICHA CATALOGRÁFICA

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria da Glória Magalhães dos Reis
Programa de Pós-Graduação em
Literatura – UnB
Presidente

Prof.^a Dr.^a Débora Campos Wanderley – Membro
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Dr. João Vicente Pereira Neto – Membro
CNPq/SEEDF

Prof.^a Dr.^a Roberta Cantarela – Membro
Universidade de Brasília (UnB)

Prof. Dr. Pedro Mandagará Ribeiro – Membro
Universidade de Brasília (UnB)

A Deus

Aos meus pais Alfredo Lages e Piedade Lages

Ao meu esposo Antônio Guimarães Pinto

Aos meus filhos Alan Daniel e Miguel Antônio

Aos meus irmãos, cunhada, cunhado e
sobrinhos

Aos Surdos e Não Surdos participantes desta
pesquisa.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ser a razão de minha Vida e das minhas vitórias, por estar comigo e em mim nos momentos de lutas. Sem Ele, este caminhar seria muito mais difícil! Autor e consumidor de minha fé.

Aos meus pais, Alfredo Lages e Piedade Lages, por todo amor, afeto, carinho, respeito e por contribuírem com minha formação e por terem influenciado na minha vida de forma tão positiva, por me incentivarem sempre. Amor sem fim!

Ao meu esposo, Antônio Guimarães, pelo amor, pelo apoio, pelo suporte, por ser meu amado e porto seguro. Presente de Deus. Amor pra sempre

Aos meus filhos, Alan Daniel e Miguel Antônio, por serem dádivas de Deus e por Ele ter me permitido ser a mãe deles para amar e cuidar, por cada dia eu aprender com eles sobre o verdadeiro sentido do que é amar e ser amada. Amor que não se mede e para sempre!

Aos meus irmãos, Aldry e Alessandra, por estarem por perto orando e torcendo por mim e por serem irmãos especiais em vários momentos. Amor para a vida toda!

Aos meus cunhados, Renato Hernandez e Sileia Mar, pelo carinho, respeito e ajuda em momentos necessários.

Aos meus sobrinhos, Erick, Aldry Filho, Leonardo, Arthur, Lucas, Gabriel e Bruna por fazerem parte da minha vida de forma especial cada um com seu jeitinho de ser. Amo vocês!

À minha amiga, Rosejane Farias, pela amizade sincera que se tornou um santo remédio e um abrigo seguro em vários momentos.

A minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Maria da Glória Magalhães, pela competência, pela paciência e pela responsabilidade com que trata sua profissão. Professora de excelência que me marcou de maneira muito especial.

Ao Coletivo, *En Classe et En Scène*, por ter tido a grata oportunidade de fazer parte deste grupo composto por pessoas tão especiais e tão competentes, por experenciar um fazer teatral coletivo. Cada um deixou marcas importantes em meu viver.

Ao grupo de pesquisa Literatura, Educação e Dramaturgias Contemporâneas (Ledrac) coordenado pela professora Maria da Glória Magalhães dos Reis e composto por pessoas queridas, especiais e profissionais competentes.

A Universidade de Brasília (UnB) e a Universidade Federal do Amazonas (UFAM) pela parceria através do DINTER e por oportunizarem essa possibilidade de fazer doutorado abrindo espaço para mim e para meus colegas.

À CAPES, pela bolsa concedida.

Aos professores doutores e professoras doutoras do Programa de Pós-Graduação em Literatura, pelas trocas de conhecimento e por tanta aprendizagem.

Ao teatrólogo Lucas Sacramento, que gentilmente contribuiu com minha pesquisa.

A todos os Surdos e Não Surdos que participaram direta e indiretamente desta tese.

Aos intérpretes de Libras da UnB, pela competência e responsabilidade com que fazem seu trabalho.

Aos professores da minha banca de qualificação e da defesa, que aceitaram fazer parte de minha trajetória neste doutorado. A contribuição de cada um foi importante e fundamental para a conclusão desta tese.

A todos que de alguma forma participaram de forma direta ou indireta e contribuíram com minha formação acadêmica e profissional.

Nosso teatro deve estimular o desejo de compreensão, uma delícia em mudar a realidade. Nosso público deve experimentar não apenas as formas de libertar Prometheus, mas ser educado no próprio desejo de libertá-lo. O teatro deve ensinar todos os prazeres e alegrias da descoberta, todos os sentimentos de triunfo associados à libertação.

Bertold Brecht

RESUMO

Esta tese apresenta aspectos relacionados às inúmeras perspectivas sobre Teatro Surdo no Brasil, considerando a cultura surda como ponto principal na realização desse fazer teatral, a partir das plurais identidades surdas e não surdas envolvidas no ato cênico. Minhas experiências e vivências como atriz nos espetáculos *Crepúsculo do Tormento* e *O Grito da Gaivota* são aqui descritas, contextualizando as práticas teatrais compartilhadas tanto na operacionalização cênica quanto na observação do desenvolvimento das peças produzidas pelo Coletivo de Teatro *En Classe et en Scène*. A pesquisa tem como objetivo geral analisar o teatro bilíngue com Surdos e Não Surdos, nos espetáculos *Crepúsculo do Tormento* e *O Grito da Gaivota*, em uma perspectiva cultural e identitária; e, como objetivos específicos: teorizar o Teatro em uma perspectiva Política e Emancipatória; descrever algumas identidades surdas, mostrando como estas se manifestam no processo de construção teatral; mostrar como o Teatro Surdo pode contribuir no processo de emancipação de Surdos e Não Surdos por meio das culturas em contato; discutir os processos de montagens cênicas e de iluminação dos referidos espetáculos; discorrer sobre a Direção teatral Surda do espetáculo *O Grito da Gaivota*. Quanto aos processos metodológicos, a pesquisa possui abordagem qualitativa, valendo-se da observação participante, empregando-se o roteiro de entrevista semiestruturada. O lócus da pesquisa foi a Universidade de Brasília – UnB, onde o Coletivo de Teatro *En Classe Et en Scène* apresenta e produz seus espetáculos. Para a coleta de dados, utilizou-se a câmera de vídeo para as filmagens em Língua de Sinais, que foram, posteriormente, interpretadas e transcritas para a Língua Portuguesa. Por fim, minhas experiências e vivências como atriz e pesquisadora ampliaram meu entendimento de um olhar para o outro a partir de uma perspectiva política, cultural, linguística e identitária de sujeitos que se impõem pela diferença: os Surdos.

Palavras-chave: Teatro Bilíngue; Surdos e Não Surdos; Identidades Surdas; Cultura Surda.

ABSTRACT

This thesis presents aspects related to the numerous perspectives on Deaf Theater in Brazil, considering the deaf culture as the main point in the realization of this theatrical act, from the plural deaf and non-deaf identities involved in the scenic act. My experiences as an actress in the plays *Crepúsculo do Tormento* (*Torment Twilight*) and *O Grito da Gaivota* (*The cry of the gull*) are described here, contextualizing the theatrical practices shared both in the scenic operationalization and in the observation of the development of the plays produced by the *En Classe et en Scène Theater Collective*. The research has as a general objective: to analyze the bilingual theater with Deaf and Non-Deaf people, in the plays *Crepúsculo do Tormento* and *O Grito da Gaivota*, from a cultural and identity perspective; and, as specific objectives: to theorize Theater under a Political and Emancipatory perspective; to describe some deaf identities, showing how they manifest themselves in the process of theatrical construction; to show how Deaf theater can contribute to the process of emancipation of Deaf and non-Deaf people by means of cultures in contact; to discuss the processes of scenic and lighting staging of these shows; to discuss the Deaf theatrical direction of the play *O Grito da Gaivota*. As for the methodological processes, the research has a qualitative approach, making use of participant observation, by means of a semi-structured interview script. The research locus was the University of Brasília – UnB, where the Theater Collective *En Classe Et en Scène* presents and produces its shows. For data collection, a video camera was used to record in Sign Language, which was later interpreted and transcribed into Portuguese. Finally, my experiences as an actress and researcher have broadened my understanding of how to look at the other from a political, cultural, linguistic and identity perspective of subjects who impose themselves by their difference: the Deaf.

Keywords: Bilingual Theater; Deaf and Non-Deaf; Deaf Identities; Deaf Culture.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 Capa do Romance *Crépuscule du tourment*
- Figura 2 Léonora Miano
- Figura 3 Ensaio de *Crépusculo do Tormento*
- Figura 4 Ensaio de *Crépusculo do Tormento*
- Figura 5 Conversas sobre orientações cênicas
- Figura 6 As atrizes Diana Cardoso, Andrea Lages e Bruna Ferreira interpretam a personagem Madame
- Figura 7 Andrea Lages como Madame
- Figura 8 Maria Karoline e Thaís Pontaleão (à esquerda) saindo da coxia
- Figura 9 Cena “A Tempestade” apresentada sob uma estética de iluminação
- Figura 10 As atrizes Kimiko Pinheiro, Iasmim de Moraes, Sandrynny de Souza, Roberta Cantarella e Mariana Deonísio
- Figura 11 Cena “A Tempestade” com iluminação sugerindo efeitos climáticos com as nuances do ciano-cinza
- Figura 12 Cena final do *Crépusculo*, tendo a música “Todxs Putxs” cantada em Língua Portuguesa e em Libras pelas próprias atrizes. Thaynara Rodrigues, ao fundo, executando-a ao violão
- Figura 13 Atriz Roberta Cantarella sinalizando a Música “Sangue Latino”
- Figura 14 O imagético na Libras / Roberta Cantarella
- Figura 15 Atriz Diana cantando a Música “Sangue Latino” (à direita)
- Figura 16 Madame segurando o colar, conotando, com o gesto, “superioridade”
- Figura 17 Mãos Sinalizantes – *Gestus* social
- Figura 18 Artista visual surdo Amarildo Espíndola conversando com o grupo
- Figura 19 Passando” o texto
- Figura 20 Direção cênica
- Figura 21 Professora Maria da Glória Magalhães, dirigindo a cena
- Figura 22 Direção cênica
- Figura 23 As atrizes Rebeca Sabim, Maria Karoline Alves e Thaís Pontaleão interpretando Ixora
- Figura 24 Luz cênica
- Figura 25 Luz generalizada de palco caracterizada com intensidade, sem foco específico
- Figura 26 A multi-instrumentista Thaynara Rodrigues executando a canção “Todxs Putxs”
- Figura 27 Os Atores Danilo de Souza (Não Surdo) e Nathanael Cruz (Surdo) interpretando (teatralmente) a personagem Dio
- Figura 28 Elenco de *Crépusculo do Tormento* – UnB – 2019
- Figura 29 O flyer de divulgação do espetáculo na UnB e no Festival *Despertacular*:
- Figura 30 Espaço cultural International Visual Theatre
- Figura 31 Emanuelle Laborit
- Figura 32 Capa do livro *O Grito da Gaivota*
- Figura 33 Lucas Sacramento apresentando o croqui – Mapa Cênico
- Figura 34 Lucas Sacramento dirigindo o elenco
- Figura 35 Lucas Sacramento dirigindo o elenco sugerindo postura e tons
- Figura 36 Jogos teatrais: reconhecimento do espaço cênico
- Figura 37 Jogos teatrais: metodologia recorrente
- Figura 38 Plano de luz de *O Grito da Gaivota*
- Figura 39 A personagem Emanuelle Laborit preparando-se para escrever sua história Atriz Renata Rezende
- Figura 40 Luz ampla direcionada aos atores em cena

- Figura 41 Luz ampla sendo direcionada à atriz principal com o esmaecimento da luz nos demais atores
- Figura 42 Luz aberta com intensidade do esmaecimento em preparação para o foco em Laborit e “desaparecimento” dos atores em cena
- Figura 43 Luz fechando com intensidade do esmaecimento em preparação para o foco em Laborit e “desaparecimento” dos atores em cena
- Figura 44 Luz fechada com foco em Laborit e “desaparecimento” total dos atores em cena
- Figura 45 Blecaute: a iluminação como “deixa”
- Figura 46 Luz ampla abrangendo todos os atores que se olham mutuamente
- Figura 47 Luz ampla sendo direcionada à atriz principal através do esmaecimento da luz dos demais atores e olhares em direção a Laborit
- Figura 48 Luz esmaecendo preparando o foco em Laborit
- Figura 49 Intensidade do foco de Luz em Laborit
- Figura 50 Foco de luz em Laborit
- Figura 51 Alfabeto Manual para Surdocego
- Figura 52 Alfabeto Braille
- Figura 53 Demonstração da Libras Tátil
- Figura 54 Personagem Sílvia fazendo Libras Tátil na personagem Tífiti
- Figura 55 Luz azul sobre Tífiti com “vazamento” de luz para o elenco
- Figura 56 Luz azul sobre Sílvia com “vazamento” de luz para o elenco
- Figura 57 Luz azul sobre Sílvia e Tífiti Sílvia pede a mão de Tífiti
- Figura 58 Luz âmbar sobre Sílvia e Tífiti com “vazamento” para o elenco
- Figura 59 Luz âmbar enfatizando a Libras Tátil que Sílvia faz sobre a mão de Tífiti e o esmaecimento do elenco
- Figura 60 Luz laranja intensa enfatizando a Libras Tátil que Sílvia faz sobre a mão de Tífiti e o “desaparecimento” do elenco
- Figura 61 Emanuelle (atriz Renata Rezende) perguntando ao público: “Tem algum surdo, aqui?”
- Figura 62 Emanuelle (atriz Renata Rezende) apresentando a boneca à plateia
- Figura 63 Decisão de entregar a boneca
- Figura 64 Decisão de entregar a boneca
- Figura 65 Entregando
- Figura 66 Deixando
- Figura 67 Maria buscando as bonecas na plateia
- Figura 68 Maria com as bonecas
- Figura 69 Maria levando as bonecas para o palco e Emanuelle tentando impedir
- Figura 70 Conversas com a plateia. Direção

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I	19
1.1. O Coletivo <i>En Classe et En Scène</i> : contextualizando o grupo	20
1.2. O Teatro Político	25
1.2.1 Teatro Épico de Brecht: a construção da cena brechtiana	25
1.2.2 Brecht e o Teatro Épico <i>versus</i> Teatro Burguês e Teatro Dramático	27
3. O Teatro como Fazer Educativo Emancipatório: o legado de Rancière	30
1.4.O Teatro Político Emancipatório de Augusto Boal	36
1.5. Paulo Freire e a <i>Pedagogia do Oprimido</i> : possibilidades para um teatro transformador	42
1.6. O Teatro Surdo: para além do gesto, a Língua de Sinais	45
1.6.1 O Corpo Surdo no Teatro	51
1.6.2 Cultura e Identidades Surdas	55
CAPÍTULO II	63
2.1 <i>Crepúsculo do Tormento</i> : apresentação do romance, tradução e adaptação	63
2.1.1 A escritora	63
2.1.2 Escolha, tradução e adaptação do romance no Coletivo	67
2.2 Processos Metodológicos	73
2.2.1 Montagem Bilíngue: tudo começa no ensaio	73
2.2.2 A Língua Escrita no Corpo: experiência com Surdos e Não Surdos	75
2.2.3 As concepções de Viola Spolin sobre os jogos teatrais	81
2.2.4 Os exercícios de improvisação com Surdos e Não Surdos: procedimentos dos jogos de Viola Spolin	84
2.2.5 As instruções do professor orientador durante a execução do jogo	85
2.3 Reflexões sobre o Teatro Político na montagem de <i>Crepúsculo do Tormento</i>	87
2.3.1 As relações de poder e ideológicas na personagens de <i>O Crepúsculo do Tormento</i>	88
2.3.2 Madame: ativa e austera	91
2.3.3 A estética cênica e as inspirações brechtianas: música, cenário e figurino	95
2.3.4 A construção da cena imaginária em <i>Crepúsculo do Tormento</i> : as contribuições de Ryngaert ao teatro contemporâneo	108
2.3.5 Texto e palco: “equivocos” necessários em Ryngaert	111
2.3.6 A luz e a influência brechtiana: importância da iluminação para os Surdos	114
2.3.7 Fim de espetáculo: a conversa com o público	116
CAPÍTULO III	120
3. 1 O Espetáculo <i>O Grito da Gaivota</i>	120
3.2 Adaptação e roteiro de <i>O Grito da Gaivota</i>	124
3.3 A Direção Surda	128
3.3 O Teatro Bilíngue de Lucas Sacramento: a acessibilidade teatral	131

3.3.1 As categorias do Teatro Surdo: as denominações de Lucas Sacramento	131
3.4 Conversas com Lucas Sacramento	133
3.5 Por uma dramaturgia sinalizada: iluminação cênica e a importância da visibilidade e da visualidade	137
3.6 A performance e o protagonismo Surdos no Palco	152
3.7 Conversas com o público: o debate com a plateia	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
REFERÊNCIAS	165

INTRODUÇÃO

A temática desta tese surgiu a partir de inquietações referentes ao Teatro Surdo e suas diferentes formas de abordagens e de processos de atuação na prática teatral com Surdos e Não Surdos. Essa experimentação cênica suscita muitas discussões, visto que apresenta indagações e possibilidades de divergentes pontos de vista, o que enriquece o debate acerca da arte como possibilitadora de acesso ao conhecimento e a outras experiências.

Elucido que os termos “Surdo”, “Não Surdo” e “Teatro Surdo” serão grafados, aqui nesta pesquisa, com as iniciais maiúsculas, não só para se referirem às categorias abordadas, mas também para associá-las ao marco sócio-histórico da surdez e dos Surdos como campo da Antropologia e dos Estudos Surdos na qualidade de campo epistemológico.

Assim, nesta pesquisa, o termo “Surdo” difere de “surdo”, por entendermos que este se refere à pessoa desprovida de audição, e aquele, à pessoa Surda identitariamente reconhecida, usuária da Língua Brasileira de Sinais, autointitulada com suas múltiplas e facetadas identidades. O termo “Não Surdo” distingue-se de “ouvinte” no sentido de que “ouvinte” possui uma carga majoritária e culturalmente hegemônica, endossando as práticas ouvintistas sob a perspectiva do olhar normalizador. Desse modo, o termo “Não Surdo” se encontra na mesma conotação dos termos “Não Indígena”, “Não Negro”, em uma óptica intercultural de compreensão do outro como uma identidade diferente da minha. Já o termo “Teatro Surdo”, é grafado em maiúsculo para delimitar uma área epistêmica dentro da área de conhecimento Teatro, trazendo as ramificações dessa linguagem artística como um fazer teatral diferenciado e específico, levando em consideração a cultura e as identidades surdas.

Em suma, adoto o termo Surdo com “S” maiúsculo fundamentando-me em Own Wrigley, (1996, p. 13), que afirma que: “[...] o uso do termo Surdo, com letra maiúscula, agora é amplamente usado para se referir à categoria cultural de autoidentificação. O termo com letra minúscula refere-se ao simples fato da deficiência auditiva e é diferente do processo de autoidentidade.”

A tese intitulada “Teatro bilíngue: o fazer teatral com Surdos e Não Surdos nos espetáculos *Crepúsculo do Tormento* e *O Grito da Gaivota*” apresenta aspectos relacionados às inúmeras perspectivas sobre Teatro Surdo no Brasil, considerando a cultura surda como ponto principal na realização desse fazer teatral, a partir das plurais identidades surdas e não surdas envolvidas no ato cênico. Minhas experiências e vivências como atriz nos espetáculos

Crepúsculo do Tormento e *O Grito da Gaivota* são aqui descritas, contextualizando as práticas teatrais compartilhadas tanto na operacionalização cênica quanto na observação do desenvolvimento das peças produzidas pelo Coletivo de Teatro *En Classe et en Scène*.

Ambos os espetáculos empregam a Língua Brasileira de Sinais como legitimação da cultura surda, assumindo significação e interpretação das práticas sociais surdas a partir de um exercício de tradução cultural, por meio do teatro, lugar em que os recursos visuoespaciais e cinestésicos é utilizado como forma de produção e representação da comunicação da pessoa surda. Nesse sentido, esta tese considera a visualidade e a visibilidade como elementos imprescindíveis nas manifestações artístico-culturais de sujeitos Surdos, a fim de organizarem suas lógicas e seus sentidos pensados com e para suas realidades.

Esta pesquisa foi instigada, ainda, pela minha atividade docente como professora de Língua Portuguesa para surdos, tanto na Escola Estadual Bilíngue Augusto Carneiro dos Santos, onde experienciamos o fazer teatral em sala de aula com estudantes surdos dos anos finais do Ensino Fundamental, quanto também na extinta Escola Municipal José Salomão Schwartzman, com estudantes Surdos dos anos iniciais do Ensino Fundamental, considerando, com certeza, componentes curriculares que dialogam com o teatro.

Atualmente lotada na Faculdade de Letras, ministrando aulas no curso de Letras Libras da Universidade Federal do Amazonas, desenvolvo pesquisas relacionadas a políticas educativas para Surdos por meio de projetos, bem como estudos acerca da variação linguística da Libras na cidade de Manaus; temáticas estas que se relacionam ao teatro e fazem parte de minha dissertação, intitulada “Estudo da Língua Brasileira de Sinais na cidade de Manaus: aspectos linguísticos, políticos e sociais” defendida em 03 de outubro de 2017 na Universidade Federal do Amazonas.

Ao ingressar no doutorado, aprofundei estudos, debates e reflexões acerca do teatro como arte dramática, ampliando não apenas meus conhecimentos sobre essa linguagem artística, mas igualmente favorecendo interfaces com áreas afins, quais sejam a música, a dança e as artes visuais, por meio das disciplinas, dos textos e da vivência no palco como atriz.

Minha participação como pesquisadora no Grupo de Pesquisa Literatura, Educação e Dramaturgias Contemporâneas – LEDrac, oportunizou-me repensar as formas de fazer Teatro com Surdos e Não Surdos, desconstruindo questões concernentes ao trabalho de ator, ao do intérprete de Libras e ao do tradutor, e, sobretudo, à importância das identidades Surdas para a realização do fazer teatral.

Toda a investigação está em consonância com a linha de pesquisa “Literatura e Outras Artes”, do Programa de Pós-Graduação em Literatura – POSLIT, uma vez que o teatro como linguagem artística emprega a Literatura como substância textual para o ato cênico, sendo esta um artefato cultural dos Surdos, devendo ser considerada, portanto, a tradução cultural em todo e qualquer texto adaptado para o Teatro Surdo.

Assim, a construção de minha tese foi se redimensionando com as experiências vividas no Coletivo *En Classe et en Scène*. Sob a coordenação da professora Maria da Glória Magalhães dos Reis, minha orientadora de doutorado, o grupo propõe, para além do debate, dos jogos teatrais e da imersão no texto teatral, a importante tarefa de se vivenciar o Teatro, o palco, as personagens, a criação de figurinos, em uma perspectiva emancipatória e política, experimentando, assim, propostas e sugestões com tantos outros “colegas de palco” que me fizeram compreender a dimensão do teatro com as trocas e vivências cênicas com distintas identidades.

Desse modo, apresento-lhes a minha hipótese: de que maneira o teatro bilíngue contribui para o fazer teatral emancipatório com Surdos e Não Surdos? A partir dessa hipótese inicial, convido-os a pensar em um bilinguismo no teatro capaz de protagonizar Surdos e Não Surdos concomitantemente, não apenas no sentido de duas línguas pensadas matematicamente, mas de duas identidades e culturas diferentes em contato. Mais ainda: convido-os a refletir sobre a importância de um espetáculo feito com as línguas dos atores e da plateia envolvidos, e não somente uma língua mediada e interpretada, como acontece, em geral e na maioria das vezes, com a Língua de Sinais em propostas estético-artísticas.

Sugere-nos, também, essa hipótese o teatro bilíngue como construção identitária, manifestação cultural dos Surdos, proposta política, de sentidos e lógicas na cultura surda: enfim, um sem-número de possibilidades que poderiam pertencer a esta pesquisa, de maneira a desdobrá-la e redimensioná-la.

Entretanto, enveredei pelos processos emancipatórios no intuito de se enfatizar que um Teatro Surdo, pensado com Surdos e para Surdos, proporciona independência, “voz”, transformação, criticidade, visão política; saindo da condição passiva e propondo mudança à sua realidade.

Por essa razão, os pensamentos do educador Paulo Freire e do teatrólogo brasileiro Augusto Boal são justificados por dois principais motivos: a importância do legado de Freire e seu entendimento sobre a educação como uma prática para a liberdade, em uma perspectiva

emancipatória; e a dramaturgia de Boal, fazendo do Teatro um espaço para a transformação de si e do outro, tomado pelo ato político de estar e fazer-se no mundo.

Assim, esta tese compreende o Teatro como um ato educativo de emancipação, propondo um diálogo entre dramaturgia e educação, entendendo sujeitos surdos como protagonizadores de suas histórias, de suas narrativas, encontrando, nas práticas teatrais, um instrumento de denúncia, de transformação, de representatividade, de imposição frente aos silenciamentos do Povo Surdo, de reivindicações, do enaltecimento do Movimento Surdo, do Orgulho Surdo, de memórias e, principalmente, da propagação da Libras e dos Surdos como minoria linguística, vistos algumas vezes, de forma equivocada e sob o prisma do estigma da deficiência.

É nesse sentido que o Teatro Surdo dá visibilidade a essa minoria que se reconhece na arte surda pelo modo Surdo de ver o mundo, proporcionando a seus pares se reconhecerem como atores, diretores, artistas, performers, ampliando suas funções e atribuições como artistas Surdos.

Destarte, esta pesquisa tem, como objetivo geral, analisar o Teatro bilíngue com Surdos e Não Surdos, nos espetáculos *Crepúsculo do Tormento* e *O Grito da Gaivota*, em uma perspectiva cultural e identitária; e, como objetivos específicos, teorizar o Teatro em uma perspectiva política e emancipatória; descrever algumas identidades surdas, mostrando como estas se manifestam no processo de construção teatral; mostrar como o Teatro Surdo pode contribuir no processo de emancipação de Surdos e Não Surdos por meio das culturas em contato; discutir os processos de montagens cênicas e de iluminação dos referidos espetáculos; discorrer sobre a atuação de um diretor teatral surdo no espetáculo *O Grito da Gaivota*.

E, para atingir esses objetivos, trago as seguintes indagações: como a prática teatral desenvolvida pode contribuir para a emancipação de pessoas Surdas e Não surdas? Como as identidades se manifestam no processo de construção teatral? De que maneira o teatro político influencia e contribui com o Teatro Surdo? Como e quando o Teatro Surdo se configura como um teatro bilíngue?

A tese está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, contextualizo o Coletivo *En Classe et En Scène* descrevendo o fazer teatral operacionalizado pelo grupo, em consonância com as discussões sobre as questões epistemológicas do teatro, a partir dos pensamentos de Bertolt Brecht, Jacques Rancière, Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac, Augusto Boal e Paulo Freire, na intenção de compreender os conceitos, as definições e as práticas relacionados a essa área do conhecimento. O preâmbulo intitulado “O Coletivo *En Classe et En Scène*:

contextualizando o grupo”, descreve, de forma sucinta, como o grupo surge, organiza e propõe o fazer teatral tendo em vista as necessidades e as afinidades epistemológicas.

Ainda neste capítulo, desenvolvo a temática do Teatro Político, dialogando com os teatros de Bertolt Brecht, Jacques Rancière e Augusto Boal. O Teatro Político e Pedagógico fundamentam as discussões sobre Teatro dialógico, educativo e transformador. Explano, também, sobre o Teatro Surdo e a Língua de Sinais, suas especificidades, diferenças e a importância da poética e da subjetividade da Língua Brasileira de Sinais em um contexto artístico-estético de interpretação no teatro.

Finalizo o primeiro capítulo discutindo acerca da Cultura e das Identidades Surdas e problematizando a questão da Alteridade, mostrando características e modos de ver o mundo pelo olhar Surdo, considerando as múltiplas e facetadas identidades Surdas.

No segundo capítulo, trato de questões referentes à montagem do espetáculo *Crepúsculo do Tormento*, trazendo discussões a respeito das estéticas teatrais contemporâneas. À luz de Bertolt Brecht, Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac e Walter Benjamin, fundamentei a importância de um fazer teatral baseado na teoria e na prática.

Neste capítulo, apresento a escritora Léonora Miano, autora do romance no qual se baseia a peça, descrevendo como se deram os processos de escolha, tradução e adaptação do romance para o Teatro, bem como os caminhos metodológicos percorridos para a efetivação dos ensaios e dos desafios do elenco composto por Surdos e Não Surdos. Descrevo, ainda, algumas concepções de Viola Spolin sobre os jogos teatrais, mostrando alguns procedimentos dos exercícios de improvisação com os atores envolvidos, e as avaliações, conversas e pontos de vista do elenco com a direção teatral, após os jogos.

As reflexões trazidas no capítulo 2 sobre o Teatro Político refletem a montagem de *Crepúsculo do Tormento* em uma estética cênica que se propunha a trabalhar a politização teatral em Brecht. As relações de poder e ideológicas em algumas personagens do romance adaptado também são construídas na cena imaginária do espetáculo e mostradas por meio da Música, do Cenário e do Figurino; tudo isso a partir das contribuições de Ryngaert para o Teatro Contemporâneo. Desse modo, finalizo o segundo capítulo discorrendo sobre a importância da luz brechtiana e a relevância da iluminação para os Surdos, mostrando a importância do debate com o público após as apresentações teatrais do Coletivo *En Classe et En Scène*.

Por fim, no terceiro capítulo, disserto acerca da montagem do espetáculo *O Grito da Gaivota*, dirigido pelo diretor teatral surdo Lucas Sacramento Resende, e apresento seu processo metodológico e sua concepção sobre atores, cenografia, sonoplastia, iluminação e

adereços. Neste último capítulo, descrevo a formação do elenco e mostro as categorias do Teatro Surdo concebidas por Sacramento e sua relação cênica com atores bilíngues e atores Surdos.

Os referidos capítulos fizeram-me enxergar com mais profundidade a lógica Estética Surda e as dimensões da Arte Surda pelo viés cultural e identitário; categorias sem as quais não se teria o alicerce para o ponto de partida desta pesquisa, que coaduna com os Estudos Surdos como campo teórico e epistemológico da surdez.

Quanto aos processos metodológicos, a pesquisa tem abordagem qualitativa, valendo-se da observação participante. Empregou-se o roteiro de entrevista semiestruturada, porque possui um caráter de flexibilidade que permitiu ao participante respostas de acordo com a perspectiva que pensa e concebe a temática. Desse modo, o único participante a ser entrevistado foi o diretor do espetáculo *O Grito da Gaivota*, que, com suas narrativas Surdas, enriqueceu esta pesquisa com seu conhecimento sobre Teatro Surdo e processos metodológicos de uma direção teatral Surda, bem como com sua concepção dos elementos cênicos, a saber: iluminação, adereços, figurinos e cenários.

O lócus da pesquisa foi a Universidade de Brasília, onde o Coletivo de Teatro *En Classe et en Scène* apresenta e produz seus espetáculos. Para a coleta de dados, utilizou-se a câmera de vídeo para as filmagens em Língua de Sinais, que foram, posteriormente, interpretadas e transcritas para a Língua Portuguesa. As demais análises dos espetáculos *Crepúsculo do Tormento* e *O Grito da Gaivota* foram baseadas em minhas observações e em minha participação como atriz em ambos os espetáculos.

Por fim, minhas experiências e vivências como atriz e pesquisadora ampliaram o meu entendimento de um olhar para o outro, a partir de uma perspectiva política, cultural, linguística e identitária de sujeitos que se estabelecem pela diferença: os Surdos.

CAPÍTULO I

A arte do Teatro: teoria e prática no coletivo de teatro *En Classe et En Scène*

A despeito de minha grande admiração pelos esplêndidos talentos individuais, não creio no sistema do estrelato. Nossa arte tem raízes no esforço criador coletivo. Isto requer uma atuação de conjunto e todo aquele que prejudicar esse conjunto comete um crime, não só contra os seus colegas, como também contra a própria arte de que é servidor.

(Stanislavski)

As palavras de Stanislavsky nos convidam a refletir acerca do entendimento do homem com a sua arte e da sua possibilidade de servi-la, não sob uma perspectiva da subserviência, mas no sentido de “amar”, em primeiro plano, a arte existente em nós mesmos e, posteriormente, a nós nessa mesma arte.

Sim, a Arte como um legado cultural. Stanislavsky não crê em sistemas de estrelato; por isso, o *En Classe et En Scène* também comunga da máxima stanislavskyana ao operacionalizar um fazer teatral pautado pelas “raízes do esforço criador coletivo”. *En Classe et En Scène*, traduzido para o português, significa: “Na Classe e em Cena”. Doravante, empregaremos essa expressão sempre na língua francesa por se tratar do nome original do grupo que tem sua trajetória relatada no livro *En Classe et En Scène – Dez anos de uma trajetória coletiva*, organizado por Maria da Glória Magalhães dos Reis, no ano de 2021. O livro apresenta os resultados de pesquisas construídas coletivamente consistindo em uma equipe composta por homens e mulheres com expertises, conhecimentos, talentos e habilidades para desenvolver um trabalho a partir da construção coletiva de conhecimentos e saberes.

Neste capítulo, tratarei de questões relacionadas à arte de fazer teatro, descrevendo não só as experiências vivenciadas no *En Classe et En Scène* mas também trazendo conceitos referentes ao teatro e suas epistemologias, a partir dos pensamentos de Bertolt Brecht, Jacques Rancière, Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac, Augusto Boal e Paulo Freire, com a finalidade de teorizar princípios, conceitos e definições relacionados ao teatro.

O pensamento de Freire, nesta tese, justifica-se por duas questões: a primeira, pelo seu legado e por seu entendimento sobre a educação como uma prática para a liberdade, em uma perspectiva emancipatória, e, ao entendermos o Teatro como um ato educativo, propomos, de igual modo, um diálogo entre Teatro e Educação e a segunda questão, por Boal (teatrólogo brasileiro), a partir de Freire, pensar e fazer do Teatro um espaço para a transformação de si e do outro, tomado pelo ato político de estar e fazer-se no mundo.

Para tanto, começarei com um preâmbulo intitulado “O coletivo *En Classe et En Scène*: contextualizando o grupo”, descrevendo, sucintamente, o grupo que, para além da pesquisa cênica, da “intervenção teatral”, da qual nos fala Ryngaert, e da luta permanente para se fazer teatro em um país que, atualmente, sofre ataques à arte, propõe um fazer teatral pautado pela liberdade e pelo diálogo.

Leia-se, aqui, intervenção teatral como possibilidade de despertar no espectador o engajamento para a transformação da sociedade por meio da arte, causando-lhe perplexidade diante das mazelas sociais, ou seja, “Intervenção Teatral” como ato político. Desse modo, há um comprometimento com um teatro a partir das necessidades e afinidades epistemológicas do grupo, sempre com a responsabilidade de mover-se pela arte.

Em seguida, desenvolverei a temática do Teatro Político, dialogando com os teatros de Bertolt Brecht, Jacques Rancière e Augusto Boal. O Teatro Político e Pedagógico endossa os debates, trazendo para o diálogo o olhar de Paulo Freire em uma perspectiva de um teatro educativo e transformador.

Posteriormente, trataremos sobre o Teatro Surdo e a Língua Brasileira de Sinais, suas especificidades, diferenças e a importância da poética e da subjetividade desta língua em um contexto artístico-estético de interpretação.

Finalizaremos discutindo sobre a Cultura e as Identidades Surdas, trazendo problematizações sobre a questão da Alteridade, mostrando características e modos de ver o mundo por meio do olhar surdo, trazendo um debate das múltiplas e facetadas identidades de sujeitos surdos, elucidando, assim, a importância do olhar na e para a perspectiva do outro.

1.1. O Coletivo *En Classe et En Scène*: contextualizando o grupo

O *En Classe et En Scène* é um coletivo de teatro que transita por diferentes linguagens artísticas, mostrando, em suas produções, diferentes modos de criação construídos com a coletividade pela arte dramática, colaborando, dessa forma, para a construção de histórias que envolvem pessoas Surdas e Não Surdas.

A respeito do fazer teatral no Coletivo *En Classe et En Scène*, André Luís Gomes e Maria da Glória Magalhães dos Reis, em 2020, discorrem sobre os objetivos do referido grupo, trazendo as experiências da tradução e da montagem bilíngue de alguns espetáculos teatrais. Destaca-se que o coletivo possui produções de cunhos literário, educativo, intercultural por meio da dramaturgia, do debate, das rodas de conversa e de documentários.

O grupo, criado em 2010, tem à frente da coordenação a professora Glória Magalhães, que, movida pelo desejo de “unir paixões pelo ensino, pelo teatro e pelo texto”, consolida o *En Classe et En Scène* com o objetivo de “[...] por meio das práticas teatrais refletir sobre a literatura, o teatro e a formação de professores” (MAGALHÃES DOS REIS, 2021, p. 10). Trata-se de um grupo composto por estudantes de Letras da Universidade de Brasília - UnB, bem como por professores e professoras aposentados e/ou em atividade, e, ainda, estudantes de línguas e literaturas da rede pública e privada de ensino do Distrito Federal.

Todo esse processo criativo do grupo foi registrado no livro que fala sobre a trajetória de 10 anos do coletivo: *En Classe et En Scène: 10 anos de uma trajetória coletiva*, no qual se podem constatar as diferentes histórias que permeiam a prática teatral feita com elenco Surdo e Não Surdo, nas dependências da Universidade de Brasília – UnB.

Essa obra reúne ensaios, artigos, pesquisas e relatos de experiências não só do Coletivo de Teatro, mas também do Grupo de Pesquisa Literatura, Educação e Dramaturgias Contemporâneas – LEDrac. Esse grupo inclui, para além de artistas, os envolvidos nesse projeto que desempenham seus papéis como estudantes, professores e pesquisadores, difundindo a arte, a cultura e a visibilidade do grupo, pensando sempre o processo de pesquisa no teatro a partir da escuta como um ato importante para o diálogo; princípio este presente nas diferentes interrelações estabelecidas entre personagens e sujeitos.

A escuta é no sentido de ouvir as vozes das identidades e culturas permeadas no trabalho realizado e, por isso, essa escuta é estabelecida em duas línguas concomitantemente: a língua portuguesa e a Língua Brasileira de Sinais (Libras), visto que o grupo de teatro conta com a presença de atores e de atrizes Surdos e Não Surdos, ou seja, é preciso “escutar” o que o outro tem a dizer a partir de suas diferenças linguísticas, como é o caso da inclusão da Língua de Sinais.

Cantarela (2021) traz questionamentos a respeito da inserção real da Libras em vários espaços sociais frequentados pelos surdos e uma de suas preocupações é, exatamente, a presença da Libras, no teatro, como um acesso garantido às pessoas surdas sinalizantes. Para essa pesquisadora:

Não se trata apenas de uma questão de acessibilidade, como se mostrará, mas sim de oferecer a um público – que está sedento por produtos culturais direcionados – uma arte feita pela comunidade surda e para a comunidade surda. Arte que transpasse os limites da inclusão e conquiste a real permanência do público surdo nos assentos dos teatros, dos cinemas e demais projetos culturais. (CANTARELA, 2021, p. 167)

A autora nos faz refletir sobre as demandas da comunidade Surda, no caso das linguagens artísticas, entre elas o Teatro, mostrando a importância de se garantir um público

para essa categoria de teatro: Teatro Surdo para Surdos. Essa tomada de decisão exige uma mentalidade do respeito às diferentes línguas e fazer um teatro genuinamente Surdo contribui para tirar o surdo da invisibilidade, fazendo com que ele adquira seu protagonismo como artista e como produtor cultural.

O Coletivo trabalha essas duas vertentes (atores e produtores Surdos) de modo a pensar o movimento artístico Surdo para a formação da plateia Surda. Diz-se “produção cultural” como uma proposta de pensar artistas Surdos como “agentes” culturais, criando seus espetáculos, suas peças ou mesmo como diretores teatrais a partir de suas vivências como atores de teatro. Não é este o objetivo do Coletivo, porém as intervenções artísticas feitas pelos Surdos (ideias, sugestões, opiniões, contribuições) geram espaços à comunidade e, conseqüentemente, para que produzam suas peças.

Os produtos culturais aos quais Cantarela (2021) se refere dizem respeito aos eventos das inúmeras linguagens artísticas: teatro, dança, artes visuais, música, cinema, shows, entre outras, e estas devem priorizar a cultura Surda, bem como os artefatos culturais Surdos por meio das manifestações artísticas e da língua como um bem cultural de direito.

Os artefatos culturais de sujeitos visuais são manifestados pela visualidade, e não pela sonoridade. Karin Strobel, em sua obra *As imagens do outro sobre a cultura surda*, apresenta a experiência visual, a Língua de Sinais, a família, a literatura Surda, a vida social e esportiva, as atividades culturais, as artes, a luta política como elementos primordiais das plurais identidades do povo Surdo, valorizados sob a óptica da diferença e dos diferentes que vivem a experiência da surdez de modos singulares, ou seja, para essa autora trata-se de uma arte feita pela comunidade surda e para a comunidade surda.

Ora, uma pessoa surda ao adquirir um produto cultural Surdo feito por seus pares estimula, além da apreciação estética, a influência na coparticipação para futuras produções culturais Surdas, o que se configura um ganho para a arte de forma geral, trazendo outras possibilidades de experiências teatrais, por exemplo.

Nesse sentido, na prática teatral do grupo, tais elementos estão organizados, planejados e viabilizados dentro de uma lógica Surda de pensar. Portanto, ofertar um produto cultural surdo, como o teatro, é uma desconstrução do trivial teatro a que se está acostumado a assistir, possibilitando um amplo olhar sobre o que faz ou não sentido no mundo Surdo.

Não é uma questão apenas de acessibilidade, mas um direito linguístico da comunidade Surda brasileira usuária da Libras, como uma minoria linguística. Foi com essa preocupação que se “[...] colocou a Libras nos palcos, com a participação efetiva da comunidade surda no

processo” (CANTARELA, 2021, p. 167), sendo essa a primeira experiência teatral em Libras e em português do grupo ocorrida no ano de 2018.

Desse modo, não apenas a inserção da Libras nos palcos se configura diferente, mas mais precisamente a valorização dos Surdos como diferença linguística. Para além do intérprete de Libras, a presença de tradutores¹ e tradutoras, mais ainda: o fato de uma personagem ser feita por vários atores Não Surdos em uma mesma ação cênica. Essa experiência bilíngue aconteceu no espetáculo *Sinuca de Bico*, que trata -se de um texto teatral escrito por Amarílis Anchieta, Alice Araújo, Bárbara Gontijo e Glória Magalhães, publicado no livro *Crítica e Tradução do Exílio* mostrando o confronto entre dois assassinos, e sobre essa montagem e encenação Gomes e Magalhães dos Reis (2017), entrevistadores, em artigo na *Revista Cerrados*, no texto introdutório, elucidam que

[u]ma das particularidades desta apresentação foi, diferentemente do que estamos habituados no teatro, o fato de que a tradução em Língua Brasileira de Sinais foi realizada pelo tradu-ator Virgílio Soares e tradu-atriz Thalita Araújo, que, ao mesmo tempo, interpretavam respectivamente as personagens de Mersault e Haroun, que também eram interpretadas pela doutoranda e atriz Rosana Correia e pela professora e atriz Glória Magalhães. (p. 166)

O “habitual” (habitados) referido é o modo como a maioria de apresentações teatrais acessíveis para Surdos é feita, apenas com o intérprete de Libras sinalizando peças teatrais, geralmente em um canto, nos teatros e nos auditórios, ou ainda em “janelas” de Libras. Tem-se, ainda, a prática de se colocar um televisor, normalmente acima do palco, o que dificulta a visibilidade do Surdo, fazendo-o “dividir-se” entre o olhar para a TV e o olhar para o que acontece no palco.

O diferencial supracitado foi permitido a partir de possibilidades de se refazerem os modos de olhar o teatro, levando em consideração o poder da palavra sinalizada que é essa construção intercultural com o emprego de duas línguas. A presença de tradutores no espetáculo, sem o intérprete de Libras, potencializou o entendimento da cena pelas funções entrelaçadas de ator e de tradutor em paralelo.

A peça encenada contribuiu para o protagonismo em Língua de Sinais, e a presença do tradutor no espetáculo conferiu à plateia essa vivência, sugerindo uma participação e uma apreciação do espectador Surdo que, raramente, possui acesso a um espetáculo dessa natureza.

¹ Usarei este neologismo “sem hífen”, nos mesmos moldes do vocábulo “surdocego”, para enfatizar que não se trata de duas palavras com significados diferentes, mas de um termo com “uma” diferença, e não de “duas” especificidades.

O conceito de tradutor² é um conceito em construção e se insere em um constructo da vivência dos Surdos e intérpretes no teatro. A respeito da definição de tradutor, Cantarella (2021) afirma que

[u]m dos conceitos relevantes é do tradu-ator, termo criado por Barros (2015) no seu trabalho de tradução de poemas para Libras. E que Silva Neto (2017) retoma nas discussões sobre Libras no campo do teatro e propõe o uso do termo tradutor e traduatuação, conforme o conceito exposto por ele em sua dissertação: “os tradutores realizassem uma traduatuação simultânea em Libras nos momentos em que estes estivessem em segundo plano e atuassem sinalizando acompanhados da encenação em língua portuguesa das atrizes em outros momentos.” (p. 167)

Todo esse diferencial foi mostrado, primeiramente, no espetáculo *Sinuca de Bico*³, texto teatral escrito por Amarílis Anchieta, Alice Araújo, Bárbara Gontijo e Glória Magalhães, e encenado no *XV Quartas Dramáticas*⁴ – *INCÔMODOS*, em abril de 2018. Posteriormente, a mesma proposta de inserir tradutores em espetáculos aconteceu com o espetáculo *Crepúsculo do Tormento* nas duas montagens, em 2018 e 2019, sob a coordenação coletiva de Glória Magalhães e, também, na montagem de *O Grito da Gaivota*, dirigido pelo diretor Surdo Lucas Sacramento. Nas referidas montagens, houve a presença de atores Surdos e Não Surdos. Entretanto, na montagem de *Sinuca de Bico* havia somente atores e atrizes Não Surdos.

Quanto ao processo de trabalho de montagem de espetáculos, o *En Classe et En Scène* se preocupa com a criação em grupo, na intenção de que atores tragam suas colaborações, suas sugestões e suas experiências para a construção de um trabalho autônomo baseado na troca de saberes, envolvendo reflexões acerca do corpo, da voz, do movimento; enfim, do instrumento de trabalho de que necessita o ator para a encenação.

Os ensaios se configuraram em encontros semanais, nos quais o texto era colocado em cena a partir de jogos dramáticos e teatrais, e, durante esse processo, são sugeridas modificações mediante discussões em grupo. A forma democrática como o grupo trabalha sugere aos participantes tranquilidade e propõe reflexões acerca do homem e da sociedade em uma perspectiva de expressar tais reflexões por meio do corpo e da voz.

Nos dias de ensaio, os trabalhos sempre começavam pelo processo de aquecimento e de treinamento corporal, com atividades e práticas teatrais vivenciadas em grupo. O trabalho de corpo é um exercício constante dentro do fazer teatral. A valorização do corpo perpassa

² O conceito de Traduatuação será mais bem elucidado e aprofundado no Capítulo 2, que trata do espetáculo teatral *O Crepúsculo do Tormento*.

³ Para mais esclarecimentos sobre esse espetáculo, consultar: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/688/o/ebook_critica_traducao.pdf. Acesso em: 18 jul. 2021.

⁴ Projeto de Extensão iniciado em 2010, realizado semestralmente na Universidade de Brasília, sob as coordenações de André Luís Gomes e Maria da Glória Magalhães dos Reis.

inúmeras questões: desde a internalização da linguagem corporal, como comunicação do texto no palco, até os signos linguísticos empregados no fazer teatral do grupo, que dizem respeito à poética e à subjetividade da Língua de Sinais: isto é, o corpo como voz dos atores e das atrizes, Surdos e Não Surdos. Nesse sentido, fala-se de duas vozes: a “voz identitária” dos sujeitos Surdos dentro dos espetáculos, considerando sua cultura e sua língua, e a voz como emissão do discurso por meio do rosto, do corpo e das mãos.

A comunicação do ator, no teatro, pelo corpo é o reforço do texto combinado com a habilidade de o ator exercitar sua flexibilidade, sua consciência cênica pelos gestos, movimentos e ações. Tais desafios são postos na prática teatral; daí a necessidade de o grupo exercitar a consciência corporal como possibilidade de sentido para a “musculatura”, para um tônus pertinente à ação dramática, visto que o teatro, como linguagem artístico-estética, acontece pelo corpo.

É nesse sentido que os corpos Surdo e Não Surdo se constituem como encontros com o Outro diferente de si; porém, com cumplicidade e familiaridade de palco para a realização da cena com significados e processos artísticos que levem à descoberta e à resolução de conflitos cênicos.

A descoberta de novos modos de se fazer teatro é um desafio constante para o Coletivo, que concebe, nesse projeto artístico, a disseminação da arte e da cultura. Portanto, o *En Classe et En Scène* deixa uma contribuição artístico e cultural, pontuando as lutas do movimento Surdo e do movimento teatral por meio de reflexão, formação, abordagem, discussão e, sobretudo, de registros históricos que perpetuam as práticas teatrais no imaginário de Surdos e Não Surdos na Universidade de Brasília.

1.2. O Teatro Político

Este item abordará este teatro como uma proposta reflexiva e emancipatória em uma visão brechtiana, mostrando elementos do teatro dramático e burguês, discutindo o conceito de distanciamento em Brecht, bem como trazendo para o debate o teatro educativo de Rancière, Boal e Freire, além das concepções da arte do teatro e da teatralidade em Sarrazac. Por fim, serão abordados temas relacionados à Cultura, Identidade e Teatro Surdos.

1.2.1 Teatro Épico de Brecht: a construção da cena brechtiana

[...] a arte necessita de conhecimentos. A observação da arte só poderá levar a um prazer verdadeiro, se houver uma arte da observação. Assim, como é verdade que em todo homem existe um artista, que o homem é o mais artista dentre todos os animais, também é certo que essa inclinação pode ser desenvolvida ou perecer.

(Bertolt Brecht)

Eugen Berthold Friedrich Brecht, dramaturgo e poeta, trabalha a arte cênica em uma visão contemporânea. O “escritor de peças” (assim ele mesmo se autodenominava, e não como dramaturgo) Bertolt Brecht propunha um teatro de contradições e de análises sociais, e criou uma técnica de distanciamento em todas as relações de teatro para que todo espetáculo se tornasse possibilidade de reflexão. Acreditando em mudança transformadora do ser humano, Brecht cria um teatro em que o espectador é induzido à crítica, eliminando, pois, a ilusão, a fim de desconstruir o teor “mágico” do teatro burguês.

Para esse fim está o teatro épico, o qual, também, é dotado de emoção, porém não se contenta com a simples reprodução desta. Carregada de sentidos crítico e transformador, “[...] a palavra ‘épico’ é usada na sua acepção técnica, significando ‘narrativo’, que não deve ser confundida com a acepção popular, mais ou menos sinônima de ‘epopeia’, poema heroico extenso, por exemplo a *Ilíada* ou *Os Lusíadas*” (ROSENFELD, 2012, p. 143). Para além da epopeia, a expressão “épico” refere-se a várias espécies de narrativas. O autor diz que “[...] o teatro épico se contrapõe ao teatro dramático, ao teatro tradicional ou aristotélico” (p. 143), visto que o teatro épico não se reduz, especificamente, ao diálogo interindividual, a uma forma de personagem em “transe”, elemento comum no teatro tradicional, dramático. Nesse sentido, épico opõe-se a drama, que significa ação, “[...] ação atual, e não relato ou narração de uma ação passada” (ROSENFELD, 2012, p. 143), ou seja, o ato teatral possibilita inúmeras narrativas que fogem ao modelo canônico legitimado no teatro dramático.

Assim, segundo as palavras de Brecht: “[...] a diferença entre a forma dramática e a forma épica já em Aristóteles era atribuída à diferença de estrutura, sendo, assim, tratadas as leis respeitantes a estas duas formas em dois ramos distintos da estética” (BRECHT, 1978, p. 46). Desse modo, não se pretende dizer que, em uma concepção dramática, não haja estética; apenas difere-se, esteticamente, de uma concepção épica que traz em seu bojo a inquietação provocada ao espectador, isso porque

[...] não mais era permitido ao espectador abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica (e sem consequências na prática), por mera empatia para com a personagem dramática. A representação submetia os temas e os acontecimentos a um processo de alheamento indispensável à sua compreensão. (p. 47)

Dessa maneira, Brecht afirma que o palco começa a “narrar” os acontecimentos com a ausência da quarta parede, havendo possibilidade de diálogo com o público, e não apenas consigo mesmo. Brecht (1978) cria um esquema mostrando o confronto entre teatro dramático e teatro épico. Vejamos o que espectadores dos distintos teatros dizem/diriam, segundo Brecht (1978, p. 48):

O espectador do teatro dramático diz: – Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. – Será sempre assim. – Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. – Choro com os que choram e rio com os que riem.

O espectador do teatro épico diz: – Isso é que eu nunca pensaria. – Não é assim que se deve fazer. – Que coisa extraordinária, quase inacreditável. – Isto tem que acabar. – O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. – Isto é que é arte! Nada ali é evidente. – Rio de quem chora e choro como os que riem.

Ora, pensar em um teatro com uma estética épica é trazer provocações em que o espectador reveja e reflita cenas de seu cotidiano, saindo de uma condição passiva para um ato reflexivo capaz de transformar seu pensamento e sua realidade, de maneira a mudar sua postura diante de eventos e, sobretudo, diante da vida.

Dito isso, Brecht, ainda, convida-nos a um questionamento: “[...] poder-se-á fazer teatro épico onde quer que seja?” Tal indagação é respondida pelo próprio Brecht: “Não pode ser, de forma alguma, feito onde quer que seja” (p. 54). O dramaturgo se referia, evidentemente, às grandes cidades como Londres, Paris, Tóquio e Roma. Entretanto, é possível pensar na transposição para a contemporaneidade, uma vez que Brecht continua atual e seu teatro continua permeando o pensamento contemporâneo.

Logo, fazer um teatro brechtiano, no Brasil, torna-se um desafio, haja vista que a estética épica suscita discussões e debates pertinentes a um grande público ao qual não teve oportunidade de ir ao teatro ou ao qual não lhe foi proporcionado o refletir, o pensar. Assim como em Berlim, o fascismo invisibilizou e exterminou essa categoria de teatro. Em nosso país a possibilidade de desenvolvimento dessa estética envolve questões essencialmente vitais: sobreviver, por exemplo, está no campo das condições para as necessidades básicas do ser humano, ao passo que fazer, discutir teatro está nos campos da arte e da ciência.

Dessa forma, para se desenvolver um teatro épico torna-se necessário perceber as circunstâncias, uma vez que ele propõe determinado nível de compreensão e de entendimento. Uma das possibilidades desse desenvolvimento poderia ser criada a partir da escola, sendo o teatro inerente ao ato de educar.

1.2.2 Teatro Épico *versus* Teatro Burguês e Teatro Dramático

As diferenças entre as formas dramática e épica são apresentadas por Furtado (1995, p. 15) para melhor entender a concepção de Brecht sobre as referidas concepções teatrais. Na forma chamada dramática, a qual Brecht, também, nomeia de Poética Idealista, as categorias vivenciadas no Teatro são: emoção, vivência, forma fixa, além do “ser” ser determinado pelo pensamento. Na forma Épica, denominada por Brecht de Poética Marxista, o Ser, em um contexto social, determina o pensamento, ou seja, o homem pode transformar a sua realidade (alterável), significando que o objeto está em “processo”. Nessa concepção, as categorias Razão e Visão de Mundo são pertinentes a esse olhar marxista. Então, para Brecht, o texto Dramático sugere “personagem-sujeito”, enquanto no texto Épico é sugerido “personagem-objeto”.

Para Brecht, o espectador teria de assumir uma postura crítica diante do espetáculo, não se envolver ou identificar-se com ele. Nesse sentido, o distanciamento é uma palavra de ordem no teatro brechtiano, sugerindo, portanto, ao espectador uma atitude interventiva e transformadora. Contudo, em que consiste o distanciamento? Em uma visão brechtiana, distanciar significa historicizar fatos, episódios e eventos, considerando-os processos capazes de contextualização e que dependem do tempo.

É nesse sentido que o tempo teatral sugere momentos de transformação a esse novo espectador que, ao se deparar com a realidade do/no espetáculo ao qual assiste, intervém nos processos sociais em uma proposta de desnaturalização desses próprios eventos. Trata-se, portanto, de uma perspectiva dialética de sair do “lugar-comum”, do cotidiano, da alienação e, sobretudo, do habitual. Ao levar o público a uma atitude reflexiva por meio da construção crítica, Brecht ressignifica o palco transformando-o em espaço propício de objetividade e de clareza, tirando o espectador da condição hipnótica.

Um conceito importante no teatro épico de Brecht refere-se à questão dos gestos. Os elementos de natureza emocional precisam, necessariamente, ser exteriorizados, significando dizer que necessitam dos gestos para se desenvolver. Nesse sentido,

[v]ale lembrar que a partir do *gestus* se identifica uma classe (macro), que ator utiliza também alguns *gesten* (ilustrativos, substitutivos de qualquer outra forma de comunicação), mas não *gestikulieren* (movimentos para explicitar ou frisar a fala). O *gestus* não busca o estereótipo, e sim o reconhecimento de uma condição social, de uma profissão, nacionalidade, de valores ou convicções do personagem, ou seja, “atitudes-padrão, que irão se consagrar como representação de um povo e de uma época”. (GASPAR NETO, 2009, p. 3)

Para melhor elucidação dos valores e da convicção dos quais trata esse autor, com relação às personagens, o escritor Willi Bolle, em *A linguagem gestual no teatro de Brecht* (1976, p. 394), de forma didática, ressalta a importância da distinção entre *Gestik*, *Geste* e *Gestus*, fundamentada em Brecht, estabelecendo, inclusive, a separação entre esses três termos

importantes: “Gestik (comunicação por meio de gestos) e Pantomime (pantomima); esta expressa tudo sem palavras, mesmo a fala, e é considerada exclusivamente como manifestação artística, ao mesmo título que a ópera, o espetáculo teatral, a dança [...]” Bolle (1976, p. 394) elucida mais ainda o autor:

Elemento constitutivo da Gestik é o gesto individual (Geste). Expresso em lugar de palavras, sua compreensão é dada pela convenção, como (na nossa cultura) o curvar afirmativamente a cabeça. Brecht distingue gestos ilustrativos, como os que descrevem o tamanho de um pepino ou a curva de um carro de corrida, e gestos que manifestam atitudes emotivas, tais como desprezo, tensão, perplexidade. Com o gesto não deve ser confundido o Gestus. Brecht adverte: “Falando de Gestus, não se pretende falar da gesticulação (Gestikulieren); não se trata de movimentos das mãos, no intuito de frisar ou explicar a fala, mas sim de atitudes gerais. Uma linguagem é gestual (gestisch) quando se fundamenta no gestus, quando revela determinadas atitudes do indivíduo que fala, assumidas perante outros indivíduos” [...] O gestus, portanto, é signo de interação social. [...] Outra característica do gestus é sua complexidade: seus elementos constitutivos podem ser gestos, expressões mímicas ou palavras, simultânea ou separadamente. As palavras podem estar contidas nos gestos ou na mímica, como acontece no filme mudo. Inversamente, um *gestus* pode ser expresso unicamente por palavras, por exemplo, num discurso de rádio ou de telefone; neste caso, uma determinada postura ou mímica — uma reverência humilde, uma tapinha nas costas — se projeta dentro das palavras e nelas pode ser detectada.

Em suma, *Gestik* refere-se ao gesto individual (*geste*). *Geste* refere-se à convenção cultural e esta subdivide-se em: gestos ilustrativos (o tamanho de uma banana, por exemplo) e Gestos Emotivos (desprezo, tensão, perplexidade). *Gestus* refere-se ao conceito de Não Gesticulação (*gestikulieren*), ou seja, *Gestus* como signo de interação social (atitudes do indivíduo que fala perante outros indivíduos) e que pode se manifestar por gestos, expressões, mímicas, palavras.

Um conceito relevante na teoria brechtiana é o de distanciamento ou *Verfremdungseffekt*. Então, o Teatro Épico de Bertolt Brecht centra sua teoria no “estranhamento”, tradução aproximada do termo original em alemão *Verfremdungseffekt*. Assim, Brecht desenvolve a noção de distanciamento, que consiste:

[...] numa revisão de fatos ou atitudes dos quais, de tão familiarizado, o espetador já perdeu qualquer perspectiva crítica. Nas palavras do próprio Brecht, “trata-se [...] de uma técnica [...] que permite retratar acontecimentos humanos e sociais, de maneira a serem considerados insólitos, necessitando de explicação, e não tidos como gratuitos ou meramente naturais. A finalidade deste efeito é fornecer ao espectador, situado de um ponto de vista social, a possibilidade de exercer uma crítica construtiva. (BRECHT, 1967, p.148.

Na operacionalização teatral, o distanciamento é obtido pela linguagem cênica por meio do confronto entre ator e ação da personagem, ocasionando o “gestus” social que consiste, segundo Brecht, na expressão física da personagem, considerando suas emoções a partir das

relações sociais e contextualizações históricas. Não se pode esquecer, portanto, que a personagem é um ser de papel, significando dizer que quem lhe dá vida é o ator.

Nesse sentido, Brecht, como marxista, propõe uma leitura da realidade que ultrapasse o senso comum, debatendo, pelo teatro, temáticas e problemas sociais, ou seja, não naturalizando nem banalizando o cotidiano. Ao criar a teoria do “distanciamento e seu efeito”, Brecht provoca uma sensação de estranheza, ocasionando uma necessidade de levar o espectador a uma transformação de mentalidade e de realidade. Na verdade, esse é o objetivo do dramaturgo: considerar a historicidade dos fatos por meio do teatro, por meio da peça, a fim de que o público venha a perceber as condições sociais nas quais está inserido.

Tudo isso caracteriza o teatro brechtiano que consiste em um fazer teatral para além das sensações, das emoções e dos impulsos. Deste modo o teatro, na visão desse dramaturgo, é a mola propulsora para uma efetiva transformação de indivíduos em uma sociedade.

3. O Teatro como fazer educativo emancipatório: o legado de Rancière

A experiência, e não a verdade, é o que dá sentido à escritura. Digamos, com Foucault, que escrevemos para transformar o que sabemos e não para transmitir o já sabido. [...] de modo a deixarmos de ser o que somos para ser outra coisa, diferentes do que vimos sendo.

(Jorge Larrosa e Walter Kohan
Prefácio de *O ignorante intelectual*, de Rancière)

O teatro é um espaço onde sujeitos aprendem e ensinam mutuamente. Jacques Rancière, em sua obra *Cinco lições sobre a emancipação intelectual*, convida-nos a refletir sobre possibilidades emancipatórias e, o teatro, de fato, não deixa de ser um fazer pedagógico que, de algum modo, ensina-nos o fazer e o estar com o outro em processos de troca.

Rancière nos conta a história e as ideias de Jacotot (Joseph Jacotot, um educador francês atuante entre os séculos 18 e 19 cujas ideias eram, no mínimo, visionárias). O referido autor (2007) defende o Método Universal como uma proposta construtivista e emancipatória em que o conhecimento não é centrado na figura do professor, tampouco o professor é um transmissor de conhecimentos, visto que este não os detém. Do mesmo modo, o teatro nos propõe autonomia independentemente da figura da direção teatral na construção cênica.

Ora, o Método Universal consiste no favorecimento da emancipação dos estudantes, a fim de romper com o “embrutecimento” instalado mediante o ensino tradicional. Na visão do

mestre Jacotot⁵, a emancipação é efetivada a partir do desejo dos estudantes ao quererem aprender a partir das necessidades e desafios. O teatro nos proporciona esses desafios quando nos propomos a encenar situações que envolvem uma prática reflexiva pelo desejo de aprender e ensinar entre público, espectador e texto.

A pedagogia conteudista, aquela baseada nos conteúdos de forma tradicional e impositiva, deixou seus rastros e, até os tempos atuais, propaga-se por meio de uma visão retrógrada e reacionária por parte de alguns professores não emancipados, que optam pela opressão em suas práticas docentes. Essa prática conteudista é recorrente nos discursos e nas operacionalizações de processos pedagógicos (ensino e aprendizagem) no cotidiano de aprendentes, seja na escola, seja na educação não formal, seja no teatro. Assim, Rancière, ao romper com o ensino tradicional, alerta-nos acerca da importância de ensinar em uma perspectiva de um ensino baseado na liberdade, o que significaria pensar uma proposta de quebra de paradigmas no caso do teatro como um ato pedagógico.

É preciso pensar a respeito do conceito de emancipação social que antecede o de emancipação intelectual: esta, proporcionando a assunção da individualidade do sujeito; aquela, oriunda dos movimentos operários de organização dos indivíduos, uma vez que as práticas são mais efetivas do que as teorias. Acerca de Rancière, afirmam Hidalgo, Zanatta e Freitas (2005, p. 6) que:

[s]eu interesse pela história da emancipação operária e, em particular, por alguns utopistas do século XIX, respondia desde o começo à ideia de que a revolução não nasce necessariamente dos seus teóricos, que a emancipação social é antes o produto de movimentos que perseguem a própria emancipação intelectual e individual.

Certamente, as emancipações social e intelectual se configuram como possibilidades de mudança de paradigma na arte de fazer teatro convencional e na arte de se fazer Teatro Surdo de forma autônoma intelectual, que consiste na libertação do saber do outro encontrando meios para obter e usufruir da própria inteligência, e não da inteligência de outrem. Essa alegoria ilustra o modo inteligente por que Não Surdos fazem e concebem “seus teatros”, porém é preciso encontrar entendimento e emancipação intelectual para que Surdos empreguem suas inteligências com autonomia, quebrando padrões convencionais de um teatro Não Surdo, transformando-o em uma proposta humanista e emancipatória para futuras emancipações, resumido na máxima ranciereana: “O desafio é fazê-los homens emancipados e

⁵ RANCIÈRE, 2007.

emancipadores.” (RANCIÈRE, p. 107, 2022) Em síntese: os Surdos, ao se emanciparem, contribuem para a emancipação de outros surdos.

Quanto à concepção de Rancière sobre a inteligência, para este teórico todos nós temos inteligências iguais, o que justifica a emancipação intelectual para todos, e não apenas para alguns privilegiados. Hidalgo, Zanatta e Freitas confirmam, ainda, que é importante atentar para o fato de uma pedagogia baseada na explicação, pois tal prática só alienaria mais os sujeitos envolvidos nos processos de aprendizagem, corroborando, dessa forma, o legado de Rancière.

Muito se tem a refletir com Rancière, o qual, em uma ruptura do conceito de uma pedagogia alienada fundamentalista, que compreende unicamente as práticas do ensinar e do aprender em uma lógica “ensino-aprendizagem”, como se ensinar, necessariamente, consistisse em aprender (como se fosse um processo só), sugere a nós um olhar diferenciado para uma prática educativa efetiva. Exemplificamos o fundamentalismo pedagógico nas palavras de Rancière (2020, p. 17):

Ensinar era, em um mesmo movimento, transmitir conhecimentos e formar os espíritos, levando-os, segundo uma progressão ordenada, do simples ao complexo. Assim progredia o aluno, na apropriação racional do saber e na formação do julgamento e do gosto, até onde sua destinação social o requeria, preparando-se para dar à sua educação uso compatível com essa destinação: ensinar, advogar ou governar para as elites; conceber, desenhar ou fabricar instrumentos e máquinas para as novas vanguardas que se buscavam, agora, arrancar da elite do povo; fazer, na carreira das ciências, novas descobertas para os espíritos dotados desse gênio particular.

Tais descobertas de ensinamentos e de aprendizagens desse “gênio particular”, isto é, do aluno, caracterizam-se a partir de um novo prisma em que este não seja olhado como um “depósito” de conhecimento “transmitido” por um professor ensinante, mas por uma via em que o conhecimento seja partilhado por ambos no intuito de se redesenhar o ato de aprender. Por isso, recorre-se a Rancière para fazermos uma analogia entre Teatro e o ato pedagógico que envolve dois processos: o de ensino e o de aprendizagem. Ora, a aprendizagem acontece em espaços formais e não formais de educação, inclusive no teatro que, nesse sentido, torna-se um espaço de aprendizagem, de trocas e de experiências construídas na coletividade.

Assim, recorre-se à história de Joseph Jacotot. Na visão de Rancière, trata-se de um extravagante pedagogo francês do início do século XIX. Diz esse teórico: “[...] ora, Jacotot nada havia transmitido. O método era, puramente, o do aluno”. Tudo isso, para explicar o processo “pedagógico” no fazer teatral de Rancière. Esse autor nos alerta: “[...] no que se refere aos fins do ato pedagógico: transmitir os conhecimentos do mestre ao aluno” (RANCIÈRE, 2020, p. 57), como se pudéssemos assim fazê-lo, seria colocar o professor em condição superior, apenas

na função de “repassador” do conhecimento, visão esta iluminista de educação; daí, recorreremos à máxima freireana: “[...] ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo.” (FREIRE, 1987, p. 79)

Para além de uma “pedagogia mitomaníaca”, é possível e torna-se necessário, segundo Rancière, antes compreender para, posteriormente, entender; entretanto, se “compreender é a causa de todo o mal” é porque não compreender significa que estamos prontos a aprender e, conforme nos esclarece:

O mito pedagógico, dizíamos, divide o mundo em dois. Mas, deve-se dizer, mais precisamente, que ele divide a inteligência em duas. Há, segundo ele, uma inteligência inferior e uma inteligência superior. A primeira registra as percepções ao acaso, retém, interpreta e repete empiricamente, no estreito círculo dos hábitos e das necessidades. É a inteligência da criancinha e do homem do povo. A segunda conhece as coisas por suas razões, procede por método, do simples ao complexo, da parte ao todo. É ela que permite ao mestre transmitir seus conhecimentos, adaptando-os às capacidades intelectuais do aluno, e verificar se o aluno entendeu o que acabou de aprender. Tal é o princípio da explicação. Tal será, a partir daí, para Jacotot, o princípio do embrutecimento. (RANCIÈRE, 2020, p. 20)

Nessa lógica, as inteligências descritas por esse teórico distinguem-se pela emoção e pela razão. O modo empírico como percebemos o mundo nos faz olhar de forma simples a realidade e interagir com ela, e o modo reflexivo proporciona empregar e despertar tais capacidades intelectuais, fazendo-nos perceber como a realidade se explica. É nesse sentido que, para Rancière, “[...] o embrutecedor não é o velho mestre obtuso que entope a cabeça de seus alunos com conhecimentos indigestos. [...] Ao contrário, é exatamente por ser culto, esclarecido e de boa-fé que ele é mais eficaz” (RANCIÈRE, 2020, p. 20). Assim, na visão desse teórico, referindo-se ao embrutecedor: “[...] quanto mais ele é culto, mais se mostra evidente a ele a distância que vai de seu saber à ignorância dos ignorantes.” (*ibidem*)

Na verdade, Rancière (2014, p. 7), pelo “[...] destino singular de Joseph Jacotot, que causara escândalo no início do século XIX, ao afirmar que um ignorante pode ensinar a outro ignorante aquilo que ele mesmo não sabe”, “exorta-nos” a termos o cuidado e, se possível, distanciarmos-nos de uma prática reprodutiva ignorante e néscia.

O espectador em Rancière, também ocupa lugar relevante. A respeito do espectador, Rancière (2014, p. 8) nos convida a pensar sobre a simples formulação do paradoxo do espectador: “[...] não há teatro sem espectador [...]”. Entretanto,

[...] é um mal ser espectador, por duas razões. Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é

estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir. (RANCIÈRE, 2014, p. 8)

As contribuições desse teórico, descritas em sua obra *O espectador emancipado*, são no sentido de estimular o espectador e suas escolhas: aceitar de forma passiva o acontecimento teatral ou questionar e indagar os fenômenos acontecidos. É possível haver uma transformação de um espectador passivo para um indivíduo que foi oportunizado a experimentar e observar os fenômenos de forma a argumentar sua realidade a partir de uma encenação teatral, instalando-se, assim, o “espectador emancipado”, ou seja, que está não só na expectativa (expectador) mas também aquele que assiste (espectador), prestes a libertar-se das eventuais cenas naturalizadas.

Dessa forma, a emancipação coloca o sujeito espectador em uma condição de compreender os processos de sua própria história de vida, bem como de sua inserção, papel social e tomada de decisões. O teatro é um grande contribuidor para a efetivação de tais decisões, pois é por meio dele que muitas resoluções de problemas acontecem e são proporcionadas discussões mediante o texto teatral.

Emancipar-se consiste em quebra de paradigmas, preconceitos e conceitos acerca da existência e do lugar ocupado no mundo, exigindo liberdade de escolha e a consequência desta. Sendo assim, estar professor, estar ator é colocar-se diante de uma realidade a ser problematizada, questionada e refletida. Todavia, Rancière (2020) pressupõe que a emancipação deveria ser “um problema de todos” em função de que, em uma sociedade democrática, todos poderiam e deveriam ter acesso e apropriar-se do processo emancipatório, pela acessibilidade ao conhecimento, não sendo a emancipação um privilégio de poucos.

Na verdade, o filósofo chama a atenção para os excluídos e os oprimidos socialmente que poderiam, pelo conhecimento, transformar seus pensamentos, isso porque uma vez que os aparatos de dominação do Estado e do capitalismo possuem instrumentos suficientes para não precisar colocar enganos na cabeça dos subjugados. Porém, o filósofo adverte que a questão é antes saber qual esperança racional nós podemos ter de mudar de vida e de construir um outro mundo, lembrando que a submissão, segundo Rancière, não é mantida unicamente pela ignorância, mas pela dúvida com relação ao ato de mudança no próprio mundo.

Nessa lógica, assim como Brecht, Rancière (2015) reclama um teatro em que “[...] o espectador deve ser retirado da posição de observador que examina calmamente o espetáculo que lhe é oferecido. Deve ser desapossado desse controle ilusório, arrastado para o círculo mágico da ação teatral [...]”, privilegiando-se não como observador racional, mas como ser “[...] na posse de suas energias vitais integrais” (p. 10). Ora, um observador racional não deixa de ser dotado de emoções, porém as emprega de maneira consciente e necessária à análise do

mundo ao seu redor, procurando fazer uma intervenção crítica de realidades que o desafiam a pensar, a refletir e a transformar a “realidade” encenada no palco.

Neste mesmo contexto, outra questão importante de ser ressaltada diz respeito ao conceito de *devir* cênico em Sarrazac, mostrando a arte do teatro e o seu “vir a ser”. Sabe-se que, etimologicamente, a palavra “teatro” significa “o lugar de onde se vê”. Então, a ida ao teatro deve nos proporcionar apreciação e reflexão sobre a realidade, por isso que, quando Jean-Pierre Sarrazac nos apresenta sua obra *Vou ao teatro ver o mundo*, refere-se às possibilidades de, pelas lentes e perspectivas teatrais, enxergar a realidade e agir sobre ela por meio de uma leitura de mundo pelos vieses político, filosófico e estético, expostos nessa obra.

Nessa perspectiva, o teórico nos propõe repensar sobre a escrita dramática e assim desenvolver estratégias de escritas dramáticas que contribuam para um trabalho coletivo em que “escrevedores”, (termo empregado por Sarrazac, 2005, p. 09) pensem e teatralizem “textos” dos parceiros de grupo, na elaboração de um espetáculo, de modo a socializar a escrita para a encenação do espetáculo.

Essa prática defendida pelo teórico em *A oficina de escrita dramática*, em 2005, que objetivou “[...] formar autores reconhecidos na especificidade da escrita dramática, mas também, e principalmente, exercer uma pedagogia teatral que, ao liberar a expressão pessoal de cada participante, desenvolva nele o gosto e a significação de um teatro [...]” (SARRAZAC, 2005, p. 204) deveria ser uma constante no teatro emancipador e autônomo.

O teatro proposto pela coordenação do *En Classe et en Scène*, na Universidade de Brasília, considera, assim como o supracitado autor, que a prática da escrita dramática seja “deslocada” da posição dada ao escritor e compartilhada com atores para a troca de experiência, o que propôs uma criação textual com a tradução para a Língua de Sinais feita na coletividade, na construção diária do texto até este ficar totalmente pronto. Os participantes, ao se reunirem em grupos, desenvolviam a improvisação e a criação propostas por Sarrazac. Assim, para o teórico:

[...] escrever e, especialmente escrever para o teatro, é difundir um segredo através da letra de um texto, é fazer frutificar um enigma cujo autor esqueceu ou talvez jamais tenha conhecido a cifra. Escrever é esclarecer esse enigma, apresentá-lo sob sua face luminosa. (SARRAZAC, 2005, p. 208)

A cifra, neste caso, refere-se ao enigma, código a ser “desvendado” pela arte de dramatizar, pela arte do convencimento, para o espectador que vai assistir ao espetáculo, pois é por meio do texto que surgem diferentes intenções de se dizê-lo, uma vez que, uma “[...] peça

de teatro é um lugar, um espaço, uma arquitetura onde [há] o olhar e a escuta do leitor/do espectador” (SARRAZAC, 2005. p. 208), porém a peça está materializada no texto e só se operacionaliza com a ação dramática.

Entretanto, é interessante esclarecer que o *devir* cênico em Sarrazac se refere ao que está previamente posto em um texto para que ele “aconteça”, devendo-se fugir, portanto, das encenações possíveis e óbvias de acontecerem, ou seja, do previsível. É preciso entender que o “*devir*” diz respeito às possibilidades cênicas ocasionadas e inventadas pelo ator na representação e na sua conexão com os elementos cênicos: luz, sons, espaço. Enfim, é na teatralização do corpo do ator com o que há em seu entorno que o *devir* acontece a partir de uma metamorfose teatral; por isso, não é interessante precisar o episódio dramático, mas permiti-lo acontecer, vir a ser, tornar-se, transformar-se.

Outro conceito importante em Sarrazac é o de Teatralidade, apontando as possibilidades de um texto teatral e não teatral, o que consiste no desejo da realização do ato de se teatralizar ou não um texto, formando, assim, a ligação entre texto e representação. No entanto, seria propício especificar e adjetivar um texto teatral, por exemplo, e não teatral? Ora, o autor nos convida a pensar que

[...] a teatralidade permite igualmente pensar o teatro sem o texto: ela seria então, [...] “advento, no âmago da representação, do próprio teatro”, mas de um teatro emancipado “que associa o espectador à produção do simulacro cênico e seu processamento”. O teatro indica então que leva em conta a percepção do espectador, e que ele é teatro – e somente teatro –, distinguindo-se da literatura dramática, como das outras artes do espetáculo, no momento da representação. (SARRAZAC, p. 148)

Desse modo, a interação com o público é um ato teatral; a participação do espectador é uma forma de teatralidade, que, também, é definida por sua “[...] finalidade externa e seu *devir*: é teatral o que quer e pode ser teatro” (*ibidem*, p. 149); por isso, “[...] o texto não é mais, nessa perspectiva, senão um produtor de signos entre outros; a encenação é o “teatro”, é sobre ela que repousa a teatralidade.” (p. 149)

Diante disso, é possível pensar a teatralidade sob qualquer espécie de gênero textual como alternativa para a encenação, considerando que um texto teatral não deve ser “universalista”, isto é, deve oferecer probabilidade de teatralidade a partir do desejo de se imprimir um ritmo de linguagem teatral nesse texto, e não ter, necessariamente, uma teatralidade cênica.

1.4.O Teatro Político Emancipatório de Augusto Boal

Quanto à historicidade dos fatos no teatro, Augusto Boal, muito mais que um espectador da cultura brasileira, vê nessa arte uma possibilidade de denunciar as mazelas de um país, suas riquezas e cultura de um modo geral. Em 1960, criou uma metodologia denominada *Teatro do Oprimido*, empregando-o como um instrumento para a realização de um trabalho com teor crítico, político, social, estético e ético, objetivando contribuir para a transformação social.

Boal, como diretor e ensaísta, foi ovacionado no mundo inteiro como um diretor de referência e, assim, em certa medida como Brecht, revoluciona essa linguagem artística colocando-a em uma dimensão política e filosófica. Em sua autobiografia, intitulada *Hamlet e o filho do padeiro*, Boal endereça algumas lições a diretores, atores e dramaturgos, além das que escreveu em *Outras poéticas políticas, Jogos para atores e não-atores*, entre outros escritos. Essas “lições”, a partir de agora aqui apresentadas, servem-nos como reflexão para nossa pesquisa e, conseqüentemente, para o fazer teatral em quaisquer espaços possíveis. Diz-se “quaisquer” pela possibilidade de se realizar a teatralização em um sem-número de lugares destinados canonicamente ao fazer teatral.

Portanto, quando Boal, em uma das suas lições, na mesma autobiografia sugere esse questionamento: “qual o destinatário do seu teatro? Se o povo, que povo? Uma coisa é fazer teatro de uma perspectiva popular. Outra coisa é o povo estar sentado na plateia”, suscita-nos a pensar um teatro feito para o povo, de maneira a conhecer a sua plateia, preocupando-se, de fato, com um fazer teatral com uma categoria de teatro popular, não apenas no nome, mas em uma postura e proposta populares.

Boal, ao se preocupar com o perfil do destinatário, estimula-nos a questionar o destinatário do nosso teatro. Ora, no caso dos dois espetáculos apresentados nesta tese, foi essencial conhecer o público-alvo para que, previamente, fosse feito um espetáculo, entre outras preocupações, pensado na língua materna desse público.

Quando Boal pergunta: “se o povo, que povo?” na referida obra, as mesmas inquietações tiveram os coordenadores e atores dos espetáculos *O Crepúsculo do Tormento* e *O Grito da Gaivota*, a fim de constituírem um teatro: se para Surdo, que Surdo seria esse? Um Surdo oralizado, um Surdo sinalizante, um Surdo bicultural, um Surdo bimodal; enfim, todas as possibilidades de Surdos que poderiam estar presentes como espectadores. Daí ser necessário refletir sobre a fala do dramaturgo.

Ao dizer: “não encene uma peça que você não ame”, ainda em *Hamlet e o filho do padeiro*, Boal sugere ao ator e ao diretor atuarem com textos que apreciem e gostem; mais ainda, é fundamental que o elenco, também, preze, disseque, se envolva e represente. Trata-se de um

trabalho desafiador para o elenco e para a direção: a sedução pela obra a ser encenada, por ser uma estratégia de construção para o desenvolvimento do espetáculo teatral.

Certamente, o romance de Léonora Milano e a autobiografia de Emanuelle Laborit, encenados pelo Coletivo, são literaturas transformadas em textos teatrais pelos coordenadores dos espetáculos, bem como pelos atores envolvidos. Ambas as literaturas eram do interesse dos diretores e faziam parte de suas afinidades acadêmicas e de seus projetos na universidade.

Ainda para Boal, “o espetáculo deve ter coração. Teatro tem que ser em carne viva. Do contrário, é mero entretenimento” (BOAL, 2013). Com esse pensamento, o dramaturgo chama a atenção para uma perspectiva distanciada do entretenimento ou da terapia. O teatro precisa ter um compromisso artístico-estético a fim de impactar o espectador. De fato, fazer teatro com a única intenção de entretenimento, forjando uma terapia ou diversão, definitivamente não seria a função do fazer teatral nem o objetivo ao se montar um espetáculo. A mola propulsora é a paixão, evidente, concatenada com responsabilidade, episteme e expertise.

Nesta lição: “quando inovar, quando criar algo novo, prepare-se para ouvir: O que você fez é ótimo, mas não é teatro. Responda: Eu sou teatro! Teatro é o que faço!”, ora, essa lição nos ensina que viver visceralmente o teatro é ver-se dentro dele. Inovar é se lançar a um desafio para direção, elenco e público. Em *O Crepúsculo do Tormento*, houve a presença de três atrizes representando uma mesma personagem, fato este não convencional no teatro, porém necessário ao processo criativo e subjetivo da direção. Essas nuances cênicas quebram a trivialidade e é possível que se ouça: “Isso não é teatro”. Dessa feita, o fazer teatral é proposto de maneira a impactar o espectador e levá-lo a experienciar sentimentos e sensações não convencionais.

Quanto à reflexão contida em sua autobiografia “teatro não é a reprodução da realidade, é a sua representação. E, como tal, de algum ponto de vista é feito. Ponto este situado na sociedade, não no cosmos”, Boal (2007) prima por um teatro não naturalista, de maneira que está sempre a representar a realidade, e não a reproduzi-la. Há um fazer teatral estabelecido pelo homem e para o homem no seu meio social.

Assim, o teatro representa a realidade por meio da encenação, opondo-se à reprodução do cotidiano, tornando-se um instrumento de críticas da própria realidade social. As chamadas semelhanças com o real nada mais são do que problematizações e “denúncias” pelo teatro como objeto artístico.

O teatrólogo ao externar: “fazer teatro é dominar a dor”, referindo-se, também, às lições, Boal nos faz pensar que “as dores mais cruéis tornam-se belas” e, com isso, lembra-nos que, com essas lições, aprende-se que o teatro político transponível é necessário, ou seja, a realidade algumas vezes é dita pela poética teatral que não tem a intenção de romantizar a dor, mas de

atenuá-la. Ao se trazer um texto, por exemplo, que problematiza a violência, especificamente a violência contra a mulher, transformando a dor em luta, em denúncia, estamos diante da capacidade de indignação, por meio do fazer teatral, que não precisa, necessariamente, tornar-se grotesco e mais violento do que a própria dor.

Entretanto, é preciso estar atento à frase: “as dores mais cruéis tornam-se belas”, para que esta não se transforme em discurso de romantização frente às injustiças sociais, pois ao se pintar, musicalizar, dançar ou, ainda, teatralizar a dor pode parecer, aos desavisados, um ato de naturalização por meio do estético.

Em “é preciso questionar a função do teatro e do seu trabalho. Dizer o quê ao público: o que sentir ou o que acha que ele deveria pensar? Pensar o que você pensa ou o que ele deveria pensar? Testemunho ou catequese? Teatro deve divertir ou educar? Educar vem do latim e quer dizer ‘conduzir’. Você tem o direito — ou poder — de conduzir seu público? Onde?”, a lição nos faz refletir o quanto é necessário, com propostas teatrais, musicais, performáticas, possibilitar ao público, por meio do texto, reflexão diante da barbárie. Na intenção de levar o espectador a um estado de emancipação, é pertinente conduzi-lo a uma proposta de educação teatral que lhe garanta o direito de pensar e de refletir. Se teatro não é catequese, não deve incitar o espectador a pensar o que penso, mas instigá-lo a problematizar seus sonhos, suas dores, suas escolhas, suas sensações, seu olhar para a realidade.

Com esse intuito, o teatro diverte, educa, é pedagógico, se o espectador desejar que assim seja, levantando questionamentos sobre o próprio fazer teatral e sobre a própria condição como espectador, entendendo que existem diferentes modos de absorver teatro, não apenas como um produto, mas como um lugar capaz de discutir as representações da existência humana.

Entre tantas, uma lição importante: “teatro é arte coletiva”. Respeito e disciplina são essenciais para Boal, em *Hamlet e o filho do padeiro*. Um poeta pode acordar no meio da noite e escrever um belo poema. Um pintor pode pintar um quadro em minutos ou anos, como sentir melhor. Mas artistas das artes coletivas não podem convocar espectadores às três da madrugada, alegando que só nesse momento sentem que baixou a personagem e ele precisa encenar. Ora, por ser coletiva, a arte teatral é que merece olhares diferenciados tanto para seus pares como para seu público. Em uma proposta, de fato coletiva, é necessário fazer um trabalho que valorize a criação em grupo, a sugestão de ideias que configurem luta, garra, força, atitude empática.

Por ser uma construção coletiva, o teatro se vale de regras, de princípios que são fundamentais ao grupo; por isso, compromisso, disciplina, acordos geram consequências construtivas no fazer teatral, resultando êxitos em um trabalho pautado pelo investimento das técnicas cênicas por meio de jogos teatrais e exercícios, significando dizer que tudo é resultado

de trabalho de corpo, de direção cênica, de esforço, de estudo, e não de dom, talento, habilidade ou sorte.

Um compromisso teatral é algo que deve ser assumido com o público, com o elenco, com o texto, com a direção e consigo mesmo, de maneira a pensar na arte teatral com e para a coletividade, valendo-se de uma escuta necessária à produção teatral, priorizando respeito e disciplina como bases sólidas para as encenações, tendo sempre em mente que o teatro é um exercício laboral.

A lição apresentada em sua obra autobiográfica supracitada: “cuidado em transformar seu teatro político em teatro evangélico: o teatro político mensageiro pode se transformar em teatro que evangeliza, que leva uma palavra indiscutível de uma organização ou partido” nos convida a fugir de práticas de catequização partidárias, viabilizando a transformação em uma via da liberdade e do diálogo. É nessa perspectiva que a neutralidade do teatro se torna um elemento desafiador.

No caso do Teatro Surdo, não se trata, apenas, de uma arte a ser propagada, mas de uma “bandeira” a ser levantada, de uma causa a ser defendida, objetivando manifestação cultural e denúncia pela arte feita com o Surdo e para o Surdo. Os modos de produção cultural Surda, principalmente o teatro, valem-se de protestos e reivindicações de uma minoria linguística, cultural e identitária.

Essa advertência feita por Boal se refere ao fazer teatral partidarista e gratuito, sem fazer ator e espectador refletirem sobre seus processos de trabalho, no teatro. Este, sim, aliena e atrofia, na intenção de oprimir, subestimar e subjugar o outro, sempre com uma proposta de alienação na intenção de manter o controle sobre o indivíduo ou um grupo.

Eis a última lição do autor na obra mencionada. Ao dizer Boal que “a sociedade resmungo: não, não é, não pode, não faça, não queira, não diga. Teatro é o contrário: é arte que diz Sim”, ele nos está ensinando, como última lição, que na contramão do negacionismo artístico, fazer teatro e mantê-lo vivo em uma Universidade, é resistir e denunciar toda e qualquer forma de opressão.

Boal considera o teatro e o fazer teatral como espaços propícios à subversividade, nos quais é possível dizer o que se pensa e fazer o outro pensar sobre o que lhe fizeram assistir, uma vez que teatro é o espaço da contestação, dos fóruns de discussão, do confronto entre sociedade e arte. O teatro, na verdade, é um lugar onde a sociedade é convidada ao debate e à divergência de ideias, sendo, portanto, o espaço da oportunidade da desconstrução e da descristalização de um pensamento alienado.

As lições apresentadas por Boal nos fazem refletir acerca da arte do teatro como um exercício diário para os que fazem dessa arte seu ofício; por isso, deve ser realizado com cautela, cuidado e, sobretudo, disciplina. Boal diz que respeito e disciplina são essenciais e, por ser o teatro uma arte coletiva, requer respeito mútuo, sempre pensado na coletividade e nos processos de elaboração desta.

Dessa forma, a transgressão, a subversividade, a quebra de paradigmas se constroem pela disciplina e constituem vozes da coletividade, como formas de dizer sim para diferentes ideias, intenções, manifestações, possibilidades e construções artísticas, culturais e linguísticas do e no teatro, pensado como um campo de divergências e de diálogos, rompendo com os padrões estabelecidos, proporcionando a homens e mulheres possibilidades de reflexão e de transformação da realidade e de suas realidades.

Desse modo, pensar a emancipação é o caminho que o fazer teatral deve viabilizar em condições reais de experiências no que se refere à tomada de consciência crítica. Os espetáculos do coletivo se inserem em propostas de emancipação de sujeitos Surdos e Não Surdos pelo próprio fazer teatral, envolvendo-os em uma mesma proposta, que se instala como proposta coletiva, no intuito de não só celebrar as diferenças, mas também problematizá-las.

Por tudo isso, fazer do teatro um espaço de revolução significa adentrar as possibilidades de subversão da ordem vigente. É possibilitar ao ator e público uma transformação. Em 2009, em uma conferência da Unesco, Boal terminou seu discurso em língua portuguesa da seguinte forma: “Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma.”⁶

Assim, *O Teatro do Oprimido* de Boal, como ele mesmo afirma, é um teatro que reflete o passado, ensaia sua transformação no presente e inventa um futuro. É com esse intuito que pensamos ser o fazer teatral: um fazer baseado na coragem de busca de mudanças e, sobretudo, uma oportunidade de o sujeito se transformar para, posteriormente, transformar sua realidade, esteja este sujeito no palco ou na plateia.

Portanto, Boal apresenta às novas gerações as reflexões necessárias a um fazer teatral consciente e sensível, de modo a perceber as nuances da realidade posta como possibilidade de debate e de discussão, objetivando a transformação do homem e seu processo de formação frente aos desafios de uma sociedade que sofre a exploração capitalista e trata o indivíduo como mercadoria. A luta de Boal é no sentido de reverter essa realidade, para que o homem, a partir de processos emancipatórios, construa novas realidades e reinvente o seu estar no mundo.

⁶ Disponível em: <http://sarauxyz.blogspot.com/augusto-boal>. Acesso em: 25 de abril de 2022.

1.5. Paulo Freire e a *Pedagogia do Oprimido*: possibilidades para um teatro transformador

Paulo Freire, em sua obra *Pedagogia do Oprimido*, traz reflexões acerca da práxis do professor, com um alto nível de criticidade pedagógica. Escrito em 1968 e publicado em 1975, o livro constitui um clássico acadêmico. Entretanto, sua apreciação transpõe os muros da universidade e da escola, mostrando como é possível valer-se de uma educação libertadora e emancipatória.

Tal obra é polêmica, trazendo conhecimentos e saberes, mais ainda, a noção de consciência crítica pedagogizada por meio do conhecimento “de e entre” estudantes e professores, em uma perspectiva da dialogicidade. Diálogo é palavra de ordem em Paulo Freire. Como teórico contemporâneo e tendo suas obras conhecidas em muitos países, Freire vai ao encontro da episteme sociológica a fim de significar a educação brasileira com seu pensamento, adentrando outras áreas do conhecimento, ligadas, ou não, às ciências sociais.

Nesse sentido, o educador, com sua obra, convida-nos a uma visão humanista da educação, apresentando, também, os possíveis conflitos existentes entre teoria e prática no espaço educacional, lembrando que esse espaço nem sempre se refere à escola vinculada a uma educação sistemática, e, sim, a todo e qualquer lugar onde possa acontecer a educação, até mesmo nos espaços não escolares. Assim, os espaços onde acontecem o Teatro Surdo nem sempre são escolas; entretanto, a escola muitas vezes é o espaço primeiro onde Surdos começam a realizar suas atividades teatrais.

As contribuições de Freire nos fazem pensar e refletir sobre o tipo de teatro que estamos fazendo e oferecendo, isso porque a perspectiva freireana nos convida a olhar o teatro como um ato educativo construído mutuamente na ação e na reflexão pela arte (teatro) e pela educação, tal qual preconiza o pensamento de Boal.

Assim, as aproximações entre Freire e Boal traduzem legados e lutas em busca da emancipação de atores sociais e atores teatrais que desempenham seus papéis na vida e nos palcos com a intenção não só de compreender suas realidades mas de, sobretudo, transformá-las: e isso é proposto por ambos.

Ao se pensar em montar um espetáculo, partindo-se do diálogo com os participantes da peça em uma proposta coletiva, acolhedora e emancipatória, desenha-se e se redesenha o fazer teatral a partir das necessidades postas pelos componentes do grupo. Considerar, então, as ideias vigentes de cada ator e atriz, as sugestões, as escutas das vozes feitas pela direção do espetáculo é respeitar os legados de Freire e Boal como educadores interessados em contribuir para a

formação de homens e mulheres capazes de se libertar com o teatro e com a educação; campos estes construtores de conhecimentos e de saberes contidos em cada ator.

Assim, Freire alude ao risco que constitui para o poder da conscientização, o “perigo” que seria para um país, possuir cidadãos com visões críticas e libertadoras: é o que Freire chama de “medo da liberdade”. Por consequência, não realizar a proposta de um teatro libertador seria o mesmo que pensar em uma perspectiva opressora existindo uma contradição entre oprimidos e opressores.

Ora, Freire afirma ser a vontade do oprimido ser um opressor, visto que, sem a liberdade, o que resta ao homem é escravizar o outro, ainda que inconscientemente. Quanto “à situação concreta da opressão”, lembra o autor que a desumanização acontece em função da violência sofrida: portanto, recuperar a humanidade é um dos objetivos do conhecimento, uma vez que o conhecimento traz liberdade.

Freire, ao dizer que “[n]inguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: os homens se libertam em comunhão”, trata do “caráter de dependência emocional e total dos oprimidos que os pode levar a manifestações que Fromm chama de necrófilas. De destruição da vida. Da sua ou da do outro, oprimido também.” (1987, p. 29). Nesse sentido, permitir-se oprimir significa dar ao outro autoridade para mecanismo de controle sobre a vida e sobre os atos, de maneira a encalacrar a liberdade, e o teatro, como ato educativo, propõe o exercício libertador sobre as coisas e sobre si mesmo; do contrário, o teatro e a educação podem se tornar “depositadores” de elementos e de ideias sobre o homem, em uma concepção de teatro e de educação bancários.

Se pudéssemos fazer uma metáfora da “concepção bancária” da educação como instrumento da opressão e da prática teatral, poderíamos atentar para o fato de que o teatro, como instrumento de emancipação, não poderia servir de “depósito” para o ator (alusão à educação bancária contestada por Freire), onde texto, cena, didascálicas, figurinos fossem exclusivamente decididos por uma direção “soberana”.

Os pressupostos de Paulo Freire parecem estar embutidos no decorrer da montagem de espetáculos teatrais feitos pelo grupo. Ao analisar as relações existentes entre atores e atrizes, direção teatral, poderíamos pensar nos ensinamentos de Freire no teatro, lembrando que as relações entre diretor e atores, também são permeadas de traços de “caráter especial e marcante” (p. 33), isso porque se trata de relações de narrativas e histórias dos sujeitos envolvidos, muitas vezes distorcidas de suas realidades.

Há que se ter um certo cuidado ao se falar da realidade para que esta não se caracterize como estática, parada. O ator, assim como o educando, é um sujeito agente, crítico e, sendo assim, não poderia estar na condição de paciente diante de seu agente (diretor) que de forma equivocada realiza, algumas vezes, a tarefa de “encher”, “depositar” na cabeça dos atores conteúdos teatrais e cênicos. Direção e atores, ambos emancipados, distanciar-se-iam da condição de seres alienantes sem pensar a realidade, afastando a ideia de suas mentes: seriam um simples depositário.

Nessa perspectiva, para Freire uma educação bancária é aquela que deposita, transfere valores e conhecimentos, e, nela, nas suas próprias palavras: “a) o educador é o que educa; os educandos, os que são educados; b) o educador é o que sabe; os educandos, os que não sabem; c) o educador é o que pensa [...]” (p. 34) Assim, um sem-número de tarefas são atribuídas ao educador como se este fosse o centro do conhecimento, como se fosse possível haver processo educacional sem a racionalidade do educando.

Um modelo de educação bancária, no teatro, seria um instrumento de dominação. A crítica maior a esse modelo se refere ao fato de a educação, nesses moldes, considerar apenas o educador como sujeito, ficando ao educando a condição de “depósito”; somente como um receptor dos conteúdos trabalhados.

Freire afirma que o processo dialógico é o cerne da educação para se pensar em prática libertadora. Os processos de ensino e de aprendizagem devem ser viabilizados com viés libertador, na tentativa de formar cidadãos críticos e, sobretudo, autônomos. Do mesmo modo o teatro, como instrumento libertador, proporciona aos sujeitos Surdos autonomia para pensarem sua lógica de mundo, sua cultura, suas identidades.

A dialogicidade, para o filósofo e educador, é a essência para a prática educacional. Ao se pensar em uma prática para a liberdade, é preciso pensar no diálogo. Freire elenca alguns elementos constituintes de um diálogo em uma perspectiva humanista: amor, fé, esperança, humildade são alguns elementos imprescindíveis ao diálogo. A decorrência deste apresenta um elemento fundamental ao educador: sua *práxis*.

Ora, pensar em uma prática pedagógica contemporânea teatral é pensar em elementos de tensão existentes entre o campo teórico e a prática do educador. Lembrando que o amor, na visão de Freire, não se refere a uma coisa piegas, com excesso de sentimentalismo, mas ao ato de comprometer-se com o outro, buscando, ambos, a libertação, compromissados com a transformação social.

Os conceitos freireanos apresentados em *Pedagogia do Oprimido* vão desde questões ontológicas, perpassando por processos metodológicos, até questões referentes à *práxis* do

educador. Refletir sobre a própria prática deve ser um exercício do cotidiano de educadores e de diretores de teatro.

Dessa forma, Paulo Freire nos convida a pensar na necessidade de se refletir acerca do exercício da docência. Sua obra nos permite caminhar por uma perspectiva de dialogicidade entre sujeitos que interagem em um mesmo espaço de educação com fim emancipatório. É nesse sentido que o educador e filósofo Paulo Freire deixa esse legado, trazendo discussões concernentes ao trabalho docente ou em quaisquer outras situações de aprendizagem, como é o caso do Teatro, apontando a necessidade de um olhar sobre os excluídos em uma sociedade tão excludente.

Pretendemos, com as anteriores ponderações e visões sintéticas, mostrar a similaridade existente entre Freire, Boal, Brecht e Rancière, que dialogam na perspectiva da emancipação como ponto de partida para a formação do indivíduo e como possibilidade de construção de um teatro político. Os quatro pensadores pensam a educação de forma a não desassociá-la da libertação. Não se trata aqui de uma liberdade aleatória, mas da possibilidade de professores e de educandos mutuamente se educarem e construírem o conhecimento pela arte e pela educação.

Tanto Rancière quanto Freire, Boal e Brecht defendem o pensamento crítico na ânsia de que os sujeitos envolvidos possam ter consciência de seus papéis na sociedade e se identifiquem como seres históricos e sociais contextualizados em suas realidades. Os teóricos consideram o sujeito como agente transformador da sociedade e concordam que a “transferência de conhecimento” inexistente a partir de uma lógica de sujeitos (professor e educando) que se consideram aprendizes.

Brecht e Boal concebem um teatro político voltado à formação humana, provocando sempre perplexidade a quem assiste, fazendo-o coadjuvante na ação-reflexão. Para Rancière e Freire, o diálogo desenvolve a criticidade, fazendo com que estudantes reflitam, argumentem e problematizem. O que Rancière chama de “embrutecimento”, equivale ao que Freire denomina “educação bancária”. O certo é que ambos concebem a educação como uma prática para a liberdade, e não para a opressão, assim como os teatros políticos de Brecht e Boal estão para a transformação, e não somente para a apreciação.

1.6. O Teatro Surdo: para além do gesto, a Língua de Sinais

A Arte Surda do Brasil deve valorizar esses movimentos do corpo do ator surdo que se inserem nas categorias teatrais surdas na medida em que dão destaque às identidades. O teatro e o ator surdo, unidos, constroem a experiência visual na sociedade e

conquistam os protagonismos surdos dentro de cada um desses contextos de atuação.

(Lucas Sacramento)

As questões referentes ao Teatro Surdo trazem problematizações existentes entre o fazer teatral e sua relação com a cultura dos sujeitos Surdos. A temática é instigante e se constitui em um verdadeiro desafio para se conhecerem os diferentes modos nas práticas de Teatro Surdo em alguns espaços sociais.

Esse Teatro se instala com seus fazeres teatrais, mostrando, também, suas características sociais, culturais, linguísticas e identitárias dos atores Surdos e dos processos de criação e de execução dos espetáculos que envolvem Surdos e Não Surdos em uma mesma proposta teatral.

Nessa perspectiva, os sujeitos que têm a Libras como sua língua materna, por meio do teatro, protagonizam suas histórias e, como conhecedores de sua própria cultura, desconstruem a ideia de que utilizam o teatro como mera terapia ou ainda que vivem em um mundo alheio ao universo literário e teatral.

O emprego da Língua de Sinais no Teatro Surdo tem contribuído para a legitimação da cultura surda, significando e interpretando práticas sociais Surdas a partir de uma prática de tradução cultural. Assim, a Libras é um veículo a possibilitar ao Surdo o acesso e o aprendizado do teatro, isso porque o fazer teatral, também, é aprendido com as trocas linguísticas entre Surdos e Não Surdos.

Nesse tipo de Teatro, o recurso visuoespacial (Língua de Sinais) e a escrita do *Signwriting* (escrita de sinais) são utilizados por serem a forma de produção e de representação da comunicação da pessoa Surda. A escrita de sinais é muito comum na literatura Surda e pode ser, igualmente, empregada em textos teatrais para melhor compreensão do Surdo.

É possível ao Surdo entender a graça de uma piada, a interpretação de um poema, a operacionalização de uma performance quando a comunicação se realiza na sua própria língua e em seu contexto cultural.

Nesse contexto, a visualidade Surda está presente no teatro supracitado, visto que, sendo a visualidade para o Surdo elemento primordial, ele compreende o mundo por meio das manifestações artístico-culturais, como o teatro e a literatura, na intenção de organização de lógica e sentidos para a sua realidade. Fala-se em literatura para que não se separe teatro e literatura, uma vez que, para se encenar, é preciso se apropriar do texto literário e/ou dramático para a encenação no Teatro Surdo.

Essa manifestação artística, na visão de Sacramento Resende (2019), pode ser categorizada em quatro tipos: teatro de (dos) Surdos, teatro com Surdos, teatro para Surdos e teatro bilíngue, trazendo discussões pertinentes acerca do teatro surdo brasileiro:

Teatro de (dos) surdos. É aquele constituído não apenas de surdos ou pela comunidade surda, mas em que sua criação e desenvolvimento também são da responsabilidade dos surdos. Diretor(es), iluminadores, atores e cenógrafos, que compõem a equipe de trabalho, são surdos e nesse arranjo não são consideradas as presenças de intérpretes de língua de sinais ou de qualquer outro ouvinte.

Teatro com surdos. É o teatro feito por surdos e ouvintes e que conta com elenco misto. A autoria da peça pode ser de um surdo e os ouvintes fazem os personagens como intérpretes, professores ouvintes e outros sujeitos que também tenham relação com a comunidade surda. Os atores são, portanto, surdos ou ouvintes e estes, necessariamente, utentes da Libras, assumindo papéis fictícios de sinalizantes.

Teatro para surdos. Neste, a equipe técnica se constitui somente de ouvintes, mas conta com elenco surdo. O produto teatral é pensado a partir dos ouvintes e o texto da peça, escrito e organizado por estes, é entregue a artistas surdos que o estudam e preparam-no para ser adaptado para língua de sinais no palco, pensando focalmente no público surdo, que trabalha com essa proposta de teatro direcionado aos surdos, encenada por eles [...].

Teatro bilíngue. Este tipo de teatro surge como uma nova proposta, um conceito que engloba a constituição teatral por surdos e ouvintes, com elenco misto, muito semelhante à composição que mencionamos na categoria “Teatro com surdos”. Porém, a execução da peça no palco acontece com a presença dos atores, surdos e ouvintes, que juntos dividem o texto tanto em língua de sinais quanto em língua portuguesa e assim, lado a lado e concomitantemente em cena, eles representam em igualdade de valor uma forma de inclusão artística [...]. (p. 32, 33, grifo nosso)

Tais categorias contemplam uma proposta de Teatro Surdo. Nessa lógica, as práticas teatrais efetivamente Surdas, a partir das dimensões afetivas e corporais, abarcam linguagens e elementos específicos de uma cultura e identidades Surdas, seja em quaisquer categorias dentro desse tipo de teatro. Tais práticas, baseadas em uma tradução cultural, sustentam um teatro eficaz e efetivo. As categorias supracitadas não são estanques, visto que se imbricam em diferentes formatos estando interligadas. Engessá-las seria um equívoco, uma vez que representam quebras de paradigmas e de formatos teatrais.

Todo e qualquer formato de Teatro Surdo deve estar sujeito às indagações, às problematizações, mas, sobretudo, sujeito às análises das submissões provocadas pelo texto teatral, bem como pelo fazer e dinâmicas teatrais. No caso de um teatro feito com Surdos e Não Surdos, toda a estética cênica precisa estar em consonância com as culturas e identidades envolvidas (Surdos e Não Surdos), além de em consonância com as línguas em contato (Libras e língua portuguesa) no espetáculo teatral.

As categorias supracitadas por Lucas Sacramento serão aprofundadas no Capítulo 3 desta tese, que trata de sua experiência como Diretor Teatral no espetáculo *O Grito da Gaivota*. As categorias serão detalhadas a fim de elucidar suas concepções sobre o fazer teatral surdo em diferentes perspectivas.

No que concerne ao texto no teatro, torna-se necessário pensar em sua originalidade e nas culturas que sugerem a proposta textual, considerando processos de construções criativas às quais os atores estarão submetidos. O texto teatral no teatro com Surdos e Não Surdos propõe indicações a serem executadas pelos atores, embora existam dramaturgos que, mesmo que seus textos apresentem indicações cênicas, deixam o diretor e os atores à vontade para modificarem, subverterem e adulterarem as propostas cênicas das didascálicas, como é o caso de José Joaquim de Campos Leão (1829 – 1883), o Qorpo Santo, dramaturgo, poeta, jornalista que sugere ao ator ir além da palavra indicada.

Ora, para que servem as didascálicas? Para desconstruí-las, para romperem com o gesto, com a cena. Fazer exatamente o contrário do que elas sugerem é romper com um modelo de texto pronto e acabado. O teatro não se finda nas linhas do texto, pois é ali que ele começa fazendo com que a ação teatral seja capaz de intervir. Em seu espaçamento de texto, Surdos e Não Surdos podem indicar possibilidades de alteridade não vistas e postas no texto, visto que essas indicações cênicas, ao indicarem cenas, também propõem um diálogo entre autor, cena e ator, de maneira que a palavra não precise nem deva ser suprimida do teatro, mas constituída por elementos que signifiquem a cena.

Sem o som das palavras, este Teatro considera os gestos, a mímica, a pantomima, mas principalmente os próprios sinais (correspondentes à palavra na Língua Portuguesa), elementos constitutivos de uma manifestação da cultura surda por meio dessa arte dramática. Para além disso, a entonação, o grito, o balbucio, o movimento, a metaforização são elementos presentes nessa categoria teatral; já a sonoridade pertence a uma cultura Não surda, e não a uma cultura Surda.

Contudo, é preciso ter muita consideração dessa linguagem artística Surda: não confundir gestos com sinais. Estes são primordiais à língua dos Surdos; aqueles só rebuscam ou enfatizam a linguagem, ou seja, os sinais fazem parte da estrutura linguística da Libras como qualquer palavra faz parte da gramática de uma língua oral, enfatizando que gestos, muitas vezes, são empregados na comunicação Surdo/Não Surdo para efeito de comunicação.

Manifestar a vida, no teatro, por meio dos sinais é garantir o entendimento da cena, que é o lugar onde tudo acontece, onde a palavra sozinha não dá conta de constituir a *mimese* cênica.

Diz-se isso porque junto da palavra está o corpo do ator, porém, em uma lógica Surda, sinais e corpo fazem parte de um mesmo código, haja vista que a comunicação acontece por meio do corpo Surdo. Por tudo isso, compreender a magia e o encantamento teatral aponta para a desconstrução de parâmetros postos pela palavra, pelo texto, pelo corpo.

Nesse sentido, romper com a ideia de que o teatro acontece apenas pela palavra falada é necessário; isso para se reafirmar que é possível o acontecimento teatral por meio da oralidade de uma língua não oral-auditiva, como é o caso da Libras. Sim, a Língua Brasileira de Sinais possui a sua oralidade e esse código linguístico é repassado de geração a geração pelo corpo como canal linguístico.

Ora, é essencial, nas tramas cênicas do Teatro em questão, uma nova “teoria da voz” que considere não apenas a fala, mas também o corpo, o gesto e a imagem, além dos recursos imagéticos próprios da Língua Brasileira de Sinais, sabendo que o Teatro Surdo (não mudo, como alguns possam pensar) possui elemento diferencial que interliga e proporciona essa interação entre o ser e as diferentes linguagens teatrais, inclusive a literatura como uma linguagem universal.

Portanto, essa forma de representação teatral, como contribuidora dos processos de ensino e de aprendizagem de pessoas Surdas e Não surdas, possui fundamental importância para as diferentes áreas do conhecimento, por exemplo, a literatura. Falamos da literatura para enfatizar que, sem ela, não há teatro, uma vez que o texto escrito literário (leiam-se os diferentes gêneros literários) precisa ser a fonte para o exercício de atuação do ator.

Desta forma, a Literatura, ao dialogar com outras áreas e com outras linguagens artísticas, como a Música, o Teatro e a Dança, instala-se como um direito do ser humano, como bem afirma Cândido. Nesse caso, se “[...] a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação” (CÂNDIDO, 1972, p. 113), da mesma forma o teatro o é, embora seja preciso entender que nem o teatro nem a literatura estão ou deveriam estar como privilégio de alguns, e sim como direito garantido (como defende Cândido) a uma sociedade, para fins não apenas de entretenimento, mas como um princípio educacional de acesso à cultura. A Literatura deve estar para Surdos e Não Surdos, o que nos parece óbvio; todavia, é necessário pensar,

especificamente, nas diferentes culturas e identidades no texto literário quando este está submetido a uma representação teatral.

No caso da presença de Surdos no teatro, o importante é fazer uma relação do texto teatral literário com a cultura dos sujeitos envolvidos, sendo necessário, portanto, considerar a tradução cultural como componente de interpretação do texto a ser encenado. Sobre isso, Homi Bhabha (2000) chama a atenção para a necessidade de uma revisitação à própria cultura e aos sistemas nela contidos, atentando para a não naturalização de transformação. E adverte:

A tradução cultural não é simplesmente uma apropriação ou adaptação; trata-se de um processo pelo qual as culturas devem revisar seus próprios sistemas de referência, suas normas e seus valores. [...] A ambivalência e o antagonismo acompanham qualquer ato de tradução cultural, porque negociar com a ‘diferença do outro’ revela a insuficiência radical de sistemas sedimentados e cristalizados de significação e sentidos. (2000, p. 141)

Desse modo, não há como se pensar nesse Teatro sem tradução cultural nem sem referenciar princípios inerentes à própria cultura Surda, ou seja, uma cultura baseada no não ouvir, no não som, possibilita negociações desde que não infrinjam os códigos éticos pertencentes à cultura Surda e às identidades Surdas.

A revisitação a normas e valores torna-se um exercício obrigatório dentro de um texto teatral que se compromete com a tradução cultural; por isso, há de se ter uma negociação nessa arte cênica para além da adaptação e da negociação no sentido de que nenhuma cultura (nem Surda nem Não Surda) esteja subjugada a outra.

Por essa razão, a tradução cultural foi uma preocupação nos espetáculos montados pelo Coletivo *En Classe et En Scène*, visto que houve, sim, negociação no ato da tradução e da interpretação para que se pudessem considerar as diferentes culturas em contato, tudo para se fazer um espetáculo nas lógicas de pensamento dos sujeitos envolvidos; sujeitos estes que desenvolviam papéis de diretores, atores e espectadores.

É imperioso o entendimento e a compreensão das lógicas culturais existentes a fim de se efetivarem, cenicamente, propostas viáveis dentro de uma realidade cultural, e não dentro de uma aproximação cultural. Dessa forma, deve o texto fazer sentido para ambas as culturas e, por essa razão, é que a tradução cultural é inerente às culturas e as identidades são diferentes em contato com suas práticas sociais, no caso de zonas fronteiriças, exemplo das referidas culturas.

É nessa perspectiva que, na tradução cultural, torna-se necessário o cuidado ao traduzir de maneira que não se tenham vozes sobrepostas ou colonizadoras, considerando apenas como ponto de partida a cultura daquele que traduz. Nesse caso, referimo-nos aos intérpretes de Libras

e/ou tradutores que, permeados por suas culturas Não Surdas, porventura possam, de forma equivocada ou por um lapso inconsciente, manifestar influências na lógica apenas de sua própria cultura, o que não ocorreu na tradução e na interpretação dos espetáculos *Crepúsculo do Tormento* e *O Grito da Gaivota*, visto que coordenação, atores, tradutores e tradutores dos referidos espetáculos, ao se reunirem nos encontros no decorrer dos ensaios, propunham diálogos esclarecedores referentes à Cultura Surda, às Identidades Surdas e à Linguística da Libras.

Portanto, a tradução cultural proposta nos espetáculos do Coletivo não se refere, apenas, a um conjunto de sinalizações, mas de textos que foram encenados, considerando a construção de sentidos no próprio texto e na cena teatral e que, de modo específico, o grupo trabalha, refletindo e ponderando sobre os “sistemas de referências” propostos por Bhabha.

Diante disso, percebe-se a importância do teatro como instrumento de situações interlinguais e, por esse ângulo, o teatro bilíngue muito contribui pedagogicamente, uma vez que, também, nutre-se da arte Surda para mediar processos de aprendizagem, considerando a pluralidade cultural dos atores e das atrizes envolvidos no processo. Portanto, é nesse sentido que o recorte epistemológico, aqui apresentado, dialoga com o Teatro Surdo em consonância com os artefatos culturais.

1.6.1 O Corpo Surdo no Teatro

A preocupação com o corpo deve respeitar a constituição da pessoa Surda, distanciando-se das representações sociais acerca da Surdez. O corpo Surdo é fundamentado na experiência visual a partir das diferenças que o compõem. Entretanto, de que corpo se está falando? De que fala? De que gesto? Em que língua? Fazer teatro com Não Surdos não é a mesmíssima coisa do que fazer teatro com Surdos.

No teatro surdo, a corporeidade, a fala e os gestos dos atores são diferentes, pois exigem recursos imagéticos próprios da Língua de Sinais (Libras). O que em um teatro para pessoas que ouvem seria um simples gesto, talvez em um Teatro Surdo se configure como um sinal⁷. Daí a preocupação com a corporeidade surda dentro dessa modalidade teatral. Para elucidação acerca do sinal em Libras, citem-se estas palavras de Duarte e Padilha (2012, p. 312):

⁷ O que se chama de PALAVRA na Língua Portuguesa corresponde ao SINAL (e não gestos) em Libras. Quadros (2014, p. 45) afirma que “[...] a palavra corresponde ao sinal com significado, compreendido também como um morfema”.

O sinal é muito mais que puramente um sinal construído ou codificado através das mãos, ou simplesmente um sinal/gesto. O sinal está ligado ao usuário da língua, está intimamente vinculado à situação comunicativa e, principalmente, à relação com o outro, constituindo-se como o ato concreto da interação, da formação de ideias e pensamentos, de contentamento e descontentamento, de articulações e questionamentos. O próprio sinal busca outro sinal, no momento em que um sinal de Libras é lançado ao interlocutor, faz-se necessária uma resposta ativa, seja manual ou não.

É importante esclarecer que os sinais da Libras são constituídos de regionalismos, variação linguística, alofones (variação fonêmica) e metaplasmos (transformação fonética). Desse modo, alguns sinais da Libras empregados em Brasília (e em todo o Brasil, tanto capital quanto interior) são diferenciados em relação a outros estados e regiões, existindo algumas modificações.

Quando Duarte e Padilha (2012) dizem que “[...] o sinal está ligado ao usuário da língua, está intimamente vinculado à situação comunicativa e, principalmente, à relação com o outro”, confirmam que o sinal faz sentido para quem o emite, porém não se sabe se o mesmo sinal faz, também, sentido para o receptor, visto que na interlocução cada falante/sinalizante traz consigo a carga significativa da lógica e da variedade linguística construída e decodificada a partir da sua cultura regional.

Parece-nos óbvia a afirmação: “[...] o sinal é muito mais que puramente um sinal decodificado”, mas o que os autores querem dizer é que o sinal é carregado de cultura e de significados, e, para além do significado, a significação, o que mostra que o sinal possui uma identidade e ressignificação para os atores de uma comunidade linguística.

As “situações comunicativas” são, geralmente, tensionadas por situações emergenciais no ato comunicativo dos espetáculos montados em decorrência de sinais, ainda inexistentes. Dessa forma, foi necessária a “criação paliativa” de sinais emergentes para a resolução da comunicação em alguns momentos durante a montagem dos espetáculos. Dizemos “paliativo” para explicar que aquele sinal criado não configura uma normatização da Libras, posto que não houve uma convenção entre Surdos para a oficialização do sinal.

Discutir e problematizar o Teatro Surdo é uma proposta desafiadora para os Surdos e Não Surdos quanto ao empregos de sinais. Sem dúvida, o ator Surdo, quando trabalhado, tem o domínio desse corpo sinalizado (elemento primordial para as artes cênicas). Ao realizar a linguagem dramática por meio dos sinais, esse ator explora sua corporeidade, sua criação dramática Surda e, principalmente, sua compreensão da realidade a partir da ambientação linguística com seus pares Surdos e com os Não Surdos; muitas vezes “seus pares” no fazer teatral, lógico, quando a companhia de teatro assume a proposta de trabalhar com esses diferentes atores em um mesmo espetáculo.

No caso dos Surdos, torna-se necessário o teatro para melhor enfatizar, por meio do seu corpo sinalizado, no texto literário e/ou dramático, a paródia, a prosódia, a ironia, a metáfora, a descrição de uma ambientação, a entonação, o grito, o murmúrio; enfim, elementos da literatura que só poderiam ser assimilados e compreendidos mediante a metaforização, recursos e elementos prosódicos da Língua de Sinais, ou seja, é necessário recorrer a elementos de uma proposta de tradução cultural.

É por isso que a tradução cultural teatralizada viabiliza uma aproximação com a cultura Surda por sinais que fazem sentido para a cultura presente; sinais estes que se constituem como imagens para o Surdo receptor. Bakhtin (1997, p. 110) reconhece a importância dos recursos miméticos e imagéticos para a tradução de gêneros, considerando que:

[...] a isso vem acrescentar-se, enfim, a passividade espacial e visual que acompanham nossa percepção: a palavra serve para representar uma espécie de dado espacial já pronto, e não há nada aí que se assemelhe à criação de uma forma espacial, evidentemente amorosa, operada de fora mediante linhas e cores pelo movimento da mão e do corpo inteiro, o movimento-gesto que imita e triunfa. A articulação linguística e a mímica, na medida em que têm, da mesma maneira que a língua, seu lugar na vida, são fortemente marcadas por uma tendência à expressividade (a articulação e o gestual expressam ou imitam).

É exatamente isso que Surdos, ao fazerem seus teatros, propõem: a língua, como uma “forte expressividade”. Desse modo, em uma óptica bakhtiniana, a Língua de Sinais em uma perspectiva de tradução cultural, articula, linguística e mimeticamente, pelo corpo Surdo no teatro, os recursos imagéticos da própria Língua de Sinais.

Esse teórico utiliza o signo “palavra” como parâmetro; porém, essa parametrização é viabilizada para o Surdo pelo sinal que se instala no espaço, contendo, assim como o signo linguístico, significante e significado metaforizados pelos movimentos das mãos, rosto e corpo, formando um conjunto de gestos e gesticulações que representam a articulação linguística da Língua de Sinais.

Entretanto, neste Teatro com atores Surdos, essas mesmas mãos assumem outras funções. Então, as mãos, como parte integrante do corpo e do sinal, possuem um destaque no espaço cênico, visto que não podem ocupar o lugar de um adereço quando o surdo estiver sinalizando.

Cada gesto, cada corpo explorado cenicamente, cada movimento, mímica, não podem ser confundidos com a Língua de Sinais. Por isso, os Surdos, por meio de seus corpos, mãos e rostos, empregam a subjetividade da Libras, na tentativa de valorização dos elementos da cultura Surda.

O trabalho de corpo é fundamental para o fazer teatral com atores Surdos, uma vez que o corpo não é só um instrumento, é uma língua. A expressão corporal transpõe a comunicação e, também, compõe a gramática da Libras. Assim, pensar em uma encenação Surda é pensar em todo um contexto que precisa do corpo neutro para “preenchê-lo” com as possibilidades cênicas que se adicionarão às mãos, ao rosto, ao corpo do Surdo, não só como um signo linguístico mas também como elementos imagéticos da própria Língua de Sinais. Para Sacramento Resende (2021, p. 285):

O corpo neutro é um trabalho por meio do conhecimento do ator físico, nesse sentido, nossa pesquisa mostra como o ator bilíngue na interpretação simultânea do espetáculo teatral pode aumentar a densidade interna do corpo do ator. Para o ator bilíngue há o foco na preocupação do personagem que usa, obedece ao estudo do roteiro da peça, depende de falar e/ou sinalizar a relação do diálogo do roteiro por uso dos gestos, expressões, sentimentos internos e externos, memória, espírito humano para realizar uma criação de uso em língua de sinais na peça. A criatividade do corpo do ator bilíngue no Teatro Surdo também deve ser ressaltada nesse processo de trabalho.

Dessa forma, os Surdos utilizam o teatro também como ferramenta corpórea e manifestação da arte Surda e de suas subjetividades, como sujeitos-atores autônomos nos processos artísticos e culturais, principalmente no fazer teatral, no intuito de valorização de sua cultura, pelo seu corpo no espaço cênico.

Essas possibilidades apresentadas por Sacramento Resende sugerem um Teatro Surdo que oportuniza ao ator bilíngue duas interpretações, quais sejam: a interpretação da personagem teatral e a interpretação da Libras; a essa junção pode-se nomear de tradutuação. Daí a importância de se enfatizar a “interpretação simultânea” e a densidade, à qual Sacramento se refere, que dizem respeito aos elementos que podem estar agregados ao corpo do ator bilíngue, na intenção de torná-lo denso por meio do tônus, da carga dramática, da responsabilidade da encenação.

Além disso, estar apenas como intérprete de Libras se configura uma atividade cotidiana, traduzindo de uma língua fonte para uma língua-alvo, e isso basta. Já estar como tradutor consiste em duas responsabilidades de “funções”: a de interpretar para a Libras e a de atuar cenicamente, isto é, a “interpretação simultânea” não se refere, apenas, à interpretação Português – Libras / Libras – Português, mas ao fato de o corpo do ator bilíngue ter múltiplas funções; por isso, o ator bilíngue lança-se ao desafio de ser criativo durante o processo de atuação, exigindo elementos que não são inerentes ao ator monolíngue.

Por tudo isso, preocupar-se com a personagem na encenação do ator bilíngue é o resultado do estudo do texto que sugere relação dialógica por gestos e que se concretizam pela Língua de Sinais na atividade cênica, possibilitando um processo criativo pertinente ao ator

bilíngue, resultando em um trabalho consistente de interpretação e de tradução, mediados pelo Coletivo *En Classe et En Scène*.

1.6.2 Cultura e Identidades Surdas

O conceito de cultura não é consensual. Entretanto, abordaremos o conceito de cultura, nesta tese, a partir da concepção de Stuart Hall. Antes de adentrar o conceito proposto por Hall (2006), vejamos sua opinião sobre a desafiadora tarefa de nomear, significar, conceituar e definir cultura:

“Cultura” é um dos conceitos mais complexos das ciências humanas e sociais, e há várias maneiras de precisá-lo. Nas definições tradicionais do termo, “cultura” é vista como algo que engloba “o que de melhor foi pensado e dito” numa sociedade. É o somatório das grandes ideias, como representadas em obras clássicas da literatura, da pintura, da música e da filosofia – “é a alta cultura” de uma época. (p. 19)

Hall está, nesse momento, referindo-se ao conceito “clássico” de cultura, com que todos nós, evidentemente, concordamos. Porém, o sociólogo e teórico cultural problematiza e apresenta sua concepção do que venha a ser cultura, em uma esfera antropológica e identitária.

Se há várias definições de cultura, então a cultura não pode ser vista como fixa; ao contrário, sugere um processo dinâmico entre seus partícipes de maneira a transformá-la nos seus modos de pensar e viabilizar sua lógica de mundo. A cultura é produzida, portanto, também massificada e engessada por uma construção “pensada e dita”.

Na contemporaneidade, os conceitos de cultura perpassam muitos teóricos. Porém, adotaremos o conceito na visão de Hall, que concebe cultura a partir do olhar para os sujeitos e suas subjetivadas identidades fluidas na pós-modernidade, apresentando indivíduos sem identidades fixas, distanciando-se do olhar essencialista. Segundo Hall (2006, p.13),

[d]entro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.

Revisitamos a questão da identidade para reafirmar que identidades são construídas a partir de uma “identidade nacional” e “cultura nacional” representada pela cultura local dos participantes. Ainda de acordo com Hall (2006, p.50), “[...] uma cultura nacional é um modo de construir sentidos – um discurso – que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a

concepção de nós mesmos”. Não se trata de indivíduos pares pensarem do mesmo modo, mas de indivíduos que partilham de anseios e de significações culturais a partir da ideia de uma possível “formação “de uma identidade nacional. No caso dos Surdos, uma identidade e culturas nacionais Surdas.

É fato existir uma cultura Surda, entretanto. Carlos Skliar afirma que essa existência causa incômodo aos desavisados de maneira a questionarem sobre o modo de pensar, sentir e agir da comunidade Surda e dos Surdos, acreditando não possuir lógica tal definição. Assim, para Skliar (1998, p. 28)

[...] quando se trata de refletir sobre o fato de que nessa comunidade (de surdos) surgem – ou podem surgir – processos culturais específicos, é comum a rejeição à ideia da “cultura surda”, trazendo como argumento a concepção da cultura universal, a cultura monolítica. [...] A cultura surda não é uma imagem velada de uma hipotética cultura ouvinte. Não é o seu revés. Não é uma cultura patológica.

O que Skliar nos diz é que a Surdez e os Surdos exigem outros olhares fora do campo da patologia e da visão médico-clínica, como outrora foram vistos pela concepção normalizadora. Perspectivas para um olhar no campo epistemológico, socioantropológico e no campo teórico dos Estudos Surdos sinalizam a vertente pela qual Surdos, a comunidade Surda, professores e a arte Surda caminham e enveredam.

Dessa forma, sujeitos Surdos comumente são confundidos com pessoas com deficiência auditiva por conta de uma construção cultural feita sobre a pessoa com surdez; visão esta que se torna necessário desconstruir para transformar o modo como esses sujeitos são olhados sob o prisma da visão médico-terapêutica, ainda muito presente na sociedade.

Esse olhar sob uma perspectiva patológica insere uma lógica incongruente a respeito da pessoa surda, gerando sequências terminológicas, como: deficiente; que gera um déficit; que gera uma reabilitação, que, por sua vez, gera terapia, gerando a possibilidade de cura. Ora, não há o que se curar em sujeitos Surdos, uma vez que não estão doentes. Essa “verdade” culturalmente construída pode e deve ser desfeita em uma perspectiva humanista de perceber indivíduos com diferenças linguísticas, valorizando suas identidades e suas culturas próprias. Ainda, sobre a cultura Surda, Sá (2006, p. 67) corrobora que

[a] cultura surda refere-se aos códigos próprios dos surdos, suas formas de organização, de solidariedade, de linguagem, de juízos de valor, de arte, etc. Os surdos envolvidos com a cultura surda, autorreferenciam-se como participantes da cultura surda.

Desse modo, o povo Surdo reconhece-se como uma etnia e organiza seus artefatos culturais a partir da perspectiva da diferença diante do Não Surdo, isso porque a manifestação

da cultura Surda acontece dentro da comunidade Surda e fora dela. Povo Surdo não se confunde, pois, com Comunidade Surda. Desta, fazem parte: professores de Surdos, pais de Surdos, amigos de Surdos; enfim, pessoas que lutam pelos direitos dos Surdos em perspectivas social e educacional. Daquele, fazem parte, apenas, os Surdos que se concebem identitariamente como sujeitos Surdos. Nas palavras de Strobel (2088, p. 29):

quando pronunciamos ‘povo surdo’, estamos nos referindo aos sujeitos surdos que não habitam no mesmo local, mas que estão ligados por uma origem, por um código ético de formação visual, independente do grau de evolução linguística, tais como a língua de sinais, a cultura surda e quaisquer outros laços.

Todo esse conjunto de significações formam a cultura Surda, que é determinada pela Língua de Sinais, considerando seu modo de ver, entender e sentir o mundo pela óptica da diferença, por meio dos códigos culturais e linguagens próprias do povo Surdo, bem como de suas multifacetadas identidades Surdas, que são externadas pelos corpos Surdos: no caso desta pesquisa, dos corpos dos atores e atrizes Surdas. Ora, Sacramento Resende (2019, p. 44) elucida essa relação do corpo surdo com a identidade e cultura Surdas da seguinte maneira:

[...] visto que “o corpo do ator surdo é seu próprio instrumento artístico, é parte da identidade surda, porta todas as construções gramaticais da língua. O ator surdo tem sua cultura arraigada em si e ao sinalizar no palco dá evidência à sua experiência como nativo dela, conseguindo, então, relacionar a importância do artefato da cultura surda, valorizando-a e demonstrando respeito à comunidade à qual pertence.

Conceber o corpo Surdo como instrumento artístico inclui pensar uma movimentação artística própria de uma cultura corporal Surda, que diz o texto pela mimética da Libras com estilo artístico e expressividade corporal próprios, e a materialização da Língua de Sinais se dá pelo corpo, suscitando inúmeras possibilidades de emprego desse corpo no teatro.

Ora, quaisquer corpos podem ser empregados para o fim teatral; entretanto, quando se trata desses sujeitos, a Língua de Sinais perpassa o corpo, porque o corpo do Surdo é ponto de partida para a comunicação linguística e, posteriormente, para o exercício de outras funções teatrais: daí que corpos Surdos são “explorados” com propostas criativas durante o processo de criação artística.

Em síntese, os recursos imagéticos contidos nesse corpo favorecem a percepção do espectador que visualmente aprecia a performance, gerando conexões entre ator e público, em uma tentativa de mostrar o “corpo linguístico” como um valor cultural que, pelo teatro e para o teatro, produz sentido e significado a um povo, a uma comunidade, fazendo com que o corpo do ator Surdo se constitua como um símbolo a ser decodificado pelo espectador Surdo, Não Surdo e por ele mesmo.

Por tudo isso, a linguagem se configura, também, como um código cultural da Cultura Surda. Hall (1997, p. 68) sustenta que “a linguagem é um dos ‘meios’ através dos quais pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura. A representação pela linguagem é, portanto, essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos”; tais significados não são produzidos, apenas, por um indivíduo, mas se organizam, segundo Hall, por meio das práticas sociais.

Nessas práticas sociais estão inseridas as identidades e, nestas, sujeitos Surdos coexistem com suas plurais identidades Surdas e, na qualidade de partícipes da comunidade surda, rompem com alguns modelos estabelecidos pela comunidade majoritária (Não Surda), visto que sua lógica de mundo parte do princípio de uma diversidade, como sugere Homi Bhabha, referindo-se às “comunidades diversificadas”.

Assim, a pessoa surda narra-se por meio das manifestações artísticas: entre elas, o teatro, como expressão estética e cultural. Bhabha (2007), ao se referir à sociedade contemporânea, apresenta-nos uma pertinente reflexão:

Quando o mundo se torna «sombrio» por causa das opiniões contraditórias e ambivalentes, a estética – a ficção, a arte, a poesia, a teoria, a metáfora – vem iluminar a nossa difícil situação cultural e política. No centro da estética reside a voz «interlocutória» da expressão cultural em que se baseia a criatividade humana e a democracia política. O que é a interlocução? É o reconhecimento da comunicação – «fala, conversa, discurso, diálogo» – quando esta passa a constituir o «direito humano à narração» que é essencial à construção de comunidades diversificadas e não consensuais. (p. 25)

Ora, situar-se cultural, política e identitariamente requer o direito à narrativa de sua própria trajetória, considerando a criatividade como uma proposta democrática de estar-se no mundo, onde o sentimento de pertença exige um posicionamento estético. No caso do povo Surdo, sua criatividade gera uma estética diferenciada assumindo um papel importante por intermédio das identidades Surdas.

Todavia, qual é a noção de identidade abordada nesta tese? Abordamos, então, o conceito definido por Stuart Hall, que afirma ser a identidade uma necessidade de pertença dentro de um grupo social, posto que o sujeito se constitui a partir de sua interação com a sociedade.

Desse modo, o Surdo do século XXI, como um sujeito pós-moderno, dotado de uma identidade não fixa nem estável, transforma-se, historicamente, como quaisquer outros sujeitos, construindo-se a partir da cultura que o permeia, como propõe Hall. As identidades culturais são definidas por esse teórico (1996, p. 70) como:

[...] pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e história. Não uma essência, mas um posicionamento. Onde haver sempre uma política da identidade, uma política de posição, que não conta com nenhuma garantia absoluta numa lei de origem sem problemas, transcendental.

Assim, o Surdo, por meio de sua identidade, traduz discursos de sua cultura como grupo minoritário, constituindo-se, identitariamente, pela transformação cultural da própria nomenclatura “surda”, ou seja, ser Surdo hoje não se refere mais a uma pessoa desprovida de audição, mas a um sujeito identitário, linguístico e cultural.

Dessa forma, as identidades são marcadas pela dinamização da cultura, que vai se transformando a partir de novos modos de interação com o mundo e consigo mesma, ou seja, não é por processos estáticos que ela se estabelece, uma vez que nunca estará pronta e, de forma antagonica, estará sempre em modificação, contrariando a equivocada ideia de “preservação” cultural.

Em *O local da cultura*, Bhabha também pensa a identidade sob um ponto de vista filosófico e antropológico, distinguindo natureza humana e cultural. Nesse sentido, segundo esse mesmo autor: “[...] para a identificação, a identidade nunca é um *a priori*, nem um produto acabado; ela é apenas e sempre o processo problemático de acesso a uma imagem da totalidade.” (1998, p. 85). E, assim, as identidades Surdas, como quaisquer identidades, são reafirmadas e reconstruídas a partir de práticas sociais que confrontam identidades hegemônicas Não Surdas e discursos identitários sobre pessoas surdas ou, ainda, negam as multifacetadas identidades. Com o intuito de estabelecer aquilo que Hall nomeia de “política de identidade”, essas pessoas se impõem e se posicionam, escrevendo e prescrevendo sua história.

Os posicionamentos de Hall e Bhabha são, aqui, empregados para se elucidar o conceito de identidade antes de se referir às identidades Surdas propriamente ditas. Suas ideias partem do princípio da valorização das comunidades minoritárias, entre elas, a comunidade Surda. Perlin (2003) trata desse assunto com rigor e expressividade, mostrando as multifacetadas identidades. Esta autora aborda a relação entre Surdos e suas múltiplas identidades, propondo uma abordagem sobre aquilo que faz sentido no jeito Surdo de ser.

Relacionar Teatro Surdo com cultura e identidades Surdas é fundamental para se entender que as ansiedades estéticas dessa comunidade e o pensamento artístico-estético cultural são baseados na diversidade e, sobretudo, na diferença. Diz-se isso por se entender que cada grupo de Teatro Surdo, no Brasil (e também em outros países), faz seu teatro a partir das identidades Surdas e Não Surdas em contato.

Assim, ao pensar em ator Surdo, há de se pensar nas diferentes identidades apontadas por Perlin (2003), quais sejam: identidades surdas híbridas, flutuantes, embaçadas, intermediárias, identidades Surdas de transição, identidades Surdas de diáspora, entre outras.

No entanto, essas identidades não são estanques, pois os que se caracterizam como Surdos vivem as experiências da surdez de modos diferentes. O grupo de surdos não é homogêneo, uma vez que, dentro desse grande grupo, existem os surdos oralizados, surdos não oralizados, surdos biculturais (falam o Português e sinalizam), surdos pré-linguísticos (surdez congênita) e os surdos pós-linguísticos (adquiriram surdez depois de conhecerem a Língua Portuguesa).

É preciso pensar, também, nos níveis de surdez (leve, moderada, severa, profunda) e também na diferença entre “pessoa surda” e “pessoa com deficiência auditiva”; distinção esta esclarecida no Decreto nº 5626/2005. Todas essas problematizações são consideradas no fazer Teatral Surdo de maneira a se considerarem as multifacetadas identidades.

Por tudo isso, esses atores se impõem pelas diferenças linguística, cultural e identitária na tentativa, muitas vezes, de denunciar e protestar sua arte. Os aspectos referentes a esse tipo de Teatro, tais como: a disputa dos poderes linguísticos; o lugar da Língua de Sinais; o fazer teatral Surdo; o fazer teatral Não surdo; o fazer teatral com Surdos e com Não Surdos; gestos e sinais; as mãos e os adereços; e tantas outras relevantes características também são problematizados a partir da construção identitária desses sujeitos.

Ora, eles contam e perpetuam suas histórias, igualmente, por sua arte Surda. Assim, relatam suas realidades a partir de experiências estéticas com o fim de expressarem suas identidades com suas diferenças e subjetividades. Morin (2002), a respeito da singularidade e da subjetividade dos sujeitos, afirma que

[a] literatura, o teatro, o cinema fazem com que os indivíduos sejam vistos em sua singularidade e subjetividade, sua inserção social e histórica, suas paixões, amores, ódios, ambições e ciúmes. Essas expressões artísticas incitam-nos à consciência das realidades humanas, especialmente nas relações afetivas de pessoa a pessoa, a inserção numa família, classe, sociedade, nação, história, em suma incita-nos à consciência do caráter complexo da consciência humana. (p. 19)

O excerto de Morin fundamenta as manifestações artístico-culturais dessas pessoas. Tais linguagens artísticas também fazem parte do cotidiano de alguns Surdos que, por meio dessas linguagens, constroem interações consigo e com o mundo. Assim, a interação e o contato entre

seus pares e não pares, por meio da Libras e da Língua Portuguesa, faz com que as concepções artístico-estéticas da comunidade surda sejam instrumentos de divulgação da cultura Surda.

Ainda em conformidade com o pensamento desse teórico, dizemos que a “singularidade e a subjetividade Surdas” acontecem também por essa forma de Teatro, sendo este uma grande vitrine à visibilidade Surda e, dessa forma, consegue-se, com essa expressão artística, conhecer o outro e suas especificidades. Portanto, tal linguagem artística favorece, além do encontro Surdo-surdo, outras formas de relações interculturais e afetivas, como propõe Morin.

Uma questão relevante a ser considerada diz respeito ao olhar alteritário. A alteridade é categoria presente no Teatro Surdo. Então, para Becker (2015, p. 64), “[...] falar da existência de uma cultura surda remete à noção de identidade surda”, que leva à questão identitária. Já Perlin (2005, p. 53) diz que “[...] a identidade está sempre em construção e se caracteriza pelo pertencimento a uma cultura”.

As culturas Surda e Não Surda, dentro do Coletivo *En Classe et En Scène*, reafirmam suas práticas culturais, tendo esta atividade artística (teatro) como ponto de diálogo para discussões acerca das línguas e das identidades presentes.

Perlin (2005, p. 54) aponta que “[o] surdo que domina a língua de sinais e que frequenta a comunidade surda se considera diferente e não um deficiente”. Esse pensamento da autora Surda nos provoca reflexão sobre o outro, compreendendo suas especificidades linguísticas e suas reais necessidades quando se trata da inserção da Língua de Sinais no teatro, de forma a afirmar que o *En Classe et En Scène* não é constituído por atores deficientes auditivos, mas por atores Surdos que têm suas diferenças valorizadas a partir de uma prática alteritária. Becker (2015, p. 96) afirma que

A experiência teatral pode contribuir intensamente para o desenvolvimento da pessoa surda, uma vez que lida com linguagens distintas e promove, necessariamente, uma atividade voltada para o coletivo. O teatro se constitui como atividade essencialmente dialógica, incentivando a relação de alteridade, tão importante para o desenvolvimento emocional e cognitivo.

A questão alteritária diz respeito ao olhar do outro para outrem em uma mesma perspectiva de diferença. O teatro como prática para a liberdade contribui para que sujeitos Surdos e Não Surdos se constituam como cidadãos críticos, autônomos e capazes de reproduzir a arte e, principalmente, de criá-la, fazendo-os sentir a capacidade de transformar a si e ao outro,

haja vista que o teatro é um elemento que articula as relações existentes entre homem e sociedade.

Essa forma de arte também é um espaço para o contato da diferença, da diversidade, para o redimensionamento do encontro com seus pares e, nesse sentido, ao se relacionarem com o seu semelhante no teatro, atores e atrizes Surdos comungam da mesma ideia de cultura, porém com identidades diferentes, contribuindo para seus desenvolvimentos.

Dito isso, ver o outro sob distintas lógicas, compreendendo suas formas de olhar o mundo, pode-nos parecer um exercício recorrente, trivial e harmônico; contudo, a diferença no campo social, político, antropológico muito nos incomoda e inquieta, visto que o exercício alteritário exige entendimento nas relações de diversidade e de diferença.

Por esse ângulo, a convivência cultural é lançada como um desafio constante, permeado de conflitos e negociações que disputam poderes no meio social, uma vez que identificar-se com o outro é observar e perceber o outro em mim, bem como aprender a conviver com as sensações provocadas pelo outro, do mesmo modo que também o outro é provocado.

Diante das discussões postas sobre o trabalho do Coletivo *En Classe et En Scène*, Teatro Político e Pedagógico, Teatro Surdo, Cultura e Identidades Surdas, bem como a questão da Alteridade, pode-se afirmar que os temas abordados foram observados e consolidados na prática teatral. Em vista disso, o Coletivo se constitui como um grupo que se preocupa com esses elementos por meio das pesquisas, dos debates, das propostas teatrais, empenhando-se em apresentar um teatro pensado de forma coletiva, voltado para as diferentes culturas presentes nesse processo criativo, objetivando a autonomia e a emancipação referenciadas em Freire e Boal.

As contribuições de Brecht, Ryngaert, Rancière, Sarrazac, Magalhães dos Reis, entre outros, fundamentaram o debate sobre Teatro, fazendo-nos refletir sobre um fazer teatral humanizado e crítico. Foi possível perceber, com os estudos, que os Teatros Político e Pedagógico estão imbricados no Teatro Surdo, o qual se apresenta de diferentes formas, considerando e valorizando a Cultura e as Identidade Surdas.

Por fim, a Alteridade sempre foi um exercício cotidiano do Coletivo, mostrando que o olhar para o outro é uma condição para o fazer teatral com Surdos e Não Surdos em uma perspectiva da dialogicidade e da diferença.

CAPÍTULO II

Este capítulo trata da montagem do espetáculo *Crepúsculo do Tormento*, apresentando discussões a respeito das estéticas teatrais contemporâneas. As inspirações em Bertolt Brecht, Jean-Pierre Rynngaert, Jean-Pierre Sarrazac e Walter Benjamin foram as fundamentações de um fazer teatral baseado na teoria e na prática de suas epistemes. Além da montagem bilíngue, o capítulo discorre sobre a escritora Léonora Miano, mostrando como aconteceu a escolha, a tradução e a adaptação do romance, incluindo processos metodológicos referentes aos ensaios e os desafios do elenco composto por Surdos e Não Surdos.

Algumas concepções de Viola Spolin sobre os Jogos Teatrais são mostradas com a descrição dos procedimentos dos exercícios de improvisação com Surdos e Não Surdos, seguidos pelas instruções do professor orientador durante a execução do jogo, sendo narrado como se processa a avaliação pós-jogo teatral e conversas necessárias à construção do ator.

O capítulo traz reflexões sobre o Teatro Político e sua contribuição para a montagem de *Crepúsculo do Tormento*, identificando as relações de poder e ideológicas em algumas personagens do romance adaptado. A estética cênica, composta por música, cenário e figurino, é descrita de maneira a se compreender como se constrói a cena imaginária em *Crepúsculo do Tormento* a partir das contribuições de Rynngaert ao teatro contemporâneo.

Por fim, o capítulo discorre sobre a importância da luz brechtiana, a relevância da iluminação para os Surdos, finalizando sobre a significância do debate e da conversa com o público após as apresentações teatrais do Coletivo *En Classe et En Scène*, que experimenta o bilinguismo no palco, a tradução cultural e a interculturalidade como diálogos necessários ao exercício da alteridade.

2.1 *Crepúsculo do Tormento*: apresentação do romance, tradução e adaptação

2.1.1 A escritora

Léonora Miano é uma escritora franco-camaronesa, nascida no ano de 1973, na República de Camarões. Desde criança, sentiu interesse pela poesia. Aos 18 anos, muda-se para a França, onde vai estudar literatura americana em Valenciennes e Nanterre. Ganhou muitos prêmios com seu primeiro romance, intitulado *L'intérieur de la nuit* (*O interior da noite*) assim, o Prêmio Louis 2006, Guilloux – o prêmio Montalembert 2006, o prêmio René Fallet 2006, o prêmio Bernard Palissy 2006, o Prêmio Camerounaise 2007 e o Prêmio Grinzane Cavour 2008.⁸

⁸ Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2009/10/23/54453-leonora-miano-no-brasil>.

A autora prima por uma literatura que legitime a consciência negra, bem como pela temática da diáspora africana ou “diáspora negra”. Trata-se de um movimento socio-histórico-cultural visando ao fim de uma prática escravagista mercantil. Nesse sentido, a autora se mostra como uma ativista que protagoniza, por meio de sua literatura, uma luta de uma minoria que necessita de representatividade na sociedade.

Tal representatividade é descrita por Kelly do Carmo Barbosa em sua dissertação, ao afirmar que:

Léonora Miano se declara como uma “afro-ocidental perfeitamente assumida (MIANO, 2012, p. 26), afirmando em seguida que ser um africano é habitar a fronteira e que “não se trata de buscar valorizar um ou outro dos componentes dessa identidade, mas de se dizer que temos o privilégio raro de poder escolher o melhor de cada cultura”. (MIANO, 2012, p. 28). Miano tem uma estética fronteiriça, em que escreve na ressonância das culturas que ela habita, como a cultura africana, europeia, afro-americana e caribenha a partir de uma mistura de línguas. (2012, p.29) (DO CARMO BARBOSA, 2021, p. 15)

Toda essa plurinacionalidade em Miano é o resultado de confluências cultural e linguística com uma intenção emancipatória para “[...] se içar em direção a uma liberdade plena, inteira” (DO CARMO BARBOSA, 2021, p. 15), ou seja, seus romances objetivam exortar a memória da ancestralidade do povo negro, por meio das personagens, e também colocar em pauta os debates sobre racismo, não racismo e antirracismo, como é o caso de *Afropea*. Trata-se de um ensaio que suscita debates sobre racialidade, identidade e desigualdade, na França, questionando a colonização, para que não haja a colonização realizada pela branquitude e a exotização do negro.

As temáticas urgentes contidas na literatura de Miano ocupam espaços em vários países e nos convidam a pensar a luta do movimento negro e os desafios de ser negro em uma sociedade estruturalmente pensada por e para brancos, além do prestígio ocupado por pessoas não pretas. Esses debates fazem parte da ritualística das personagens de Miano e são evidenciados no referido ensaio como possibilidade de “chamamento” “[...] à compreensão de si mesmo, à aceitação da responsabilidade individual e coletiva [...]” (DO CARMO BARBOSA, 2021, p. 15), como propõe a própria autora em suas obras. Dois de seus livros (*Contornos do dia que vem vindo* e *A estação das sombras*) já foram traduzidos para o português, tanto em Portugal quanto no Brasil, tal como também para as línguas inglesa, sueca e italiana, tendo toda a sua obra sido aclamada pela crítica, como menciona Maria de Fátima Outeirinho (2017)

Ela já esteve algumas vezes no Brasil, no Rio de Janeiro, em 2009, inclusive tem um texto publicado de uma palestra realizada aqui. Miano participou de encontros, debates e

entrevistas, passando por lugares como o Colégio São Vicente de Paulo, o Liceu Molière, a Biblioteca de Sta. Teresa, o Colégio Franco-brasileiro e o Colégio Pedro II. As rodas de conversa se estenderam, também, ao evento Prosa nas Livrarias, no Shopping Leblon e à PUC-Rio, no Departamento de História/Departamento de Letras/NIREMA.

Foram quatro dias de conversa e de aprendizado com estudantes do Ensino Médio, estudantes universitários, bem como professores e público em geral. O período cobriu os dias 26, 27, 29 e 29 de outubro do referido ano⁹. Outras vindas ao Brasil também aconteceram de maneira a valorizar a renomada literatura de Miano. Como reconhecimento internacional, a Feira Literária Internacional do Tocantins – FLIT trouxe a escritora para Palmas, em 2012, no intuito de dar a conhecer a sua obra.

Em 2013, veio ao Brasil apresentar *La Saison de l'ombre*. Foi graças a esse romance que recebeu o Prêmio Femina 2013. A apresentação da obra aconteceu nas Alianças Francesas de Salvador, Recife e João Pessoa. Miano participou, também, da Festa Literária Internacional das Periferias (FLUPP), no Rio de Janeiro, apresentando sua obra literária, igualmente, em Joinville.

Fundadora da ONG Mahogany, Miano propõe uma literatura que provoque reflexão sobre os séculos de escravatura perpassados pela humanidade, na intenção, ainda, de fazer uma contextualização do povo subsaariano e afrodescendente. Desse modo, a obra de Miano é composta por “[...] sete romances, duas compilações de textos curtos, um texto teatral e uma compilação de conferências”. (<https://recife.consulfrance.org/A-autora-Leonora-Miano-vem>) Toda essa literatura abre possibilidades e debates para mostrar as devastações do colonialismo, recusando-se “[...] a qualquer visão idealizada e romântica do mundo negro em sua escrita” (EGO Notícias. Disponível em: www.egonoticias.com.br), emprestando sua voz para o nacionalismo negro.

Pode-se ressaltar a presença do feminino em suas obras, principalmente em seus romances, que retratam a reinvenção da identidade negra em uma perspectiva de vozes dissidentes de mulheres. Ora, a dissidência refere-se à subversão a uma “voz” oficial apregoadada como padrão. A quebra da padronização no modo de pensar sobre mulheres e, em especial mulheres negras, é o que move a literatura de Léonora Miano. Entretanto, a autora esclarece que sua obra não é, essencialmente, feminista, visto que

[a] fronteira é também uma certa visão do gênero. Contrariamente ao que eu leio aqui e ali sobre meus escritos, eu não proponho, enquanto tal, uma literatura feminista. Não que eu negue ser feminista. Se o feminismo consiste em fazer valer os direitos de uma

⁹ Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2009/10/23/54453-leonora-miano-no-brasil>.

categoria desrespeitada, é evidente que eu subscrevo. No entanto, não é o que guia minha representação das mulheres. (MIANO *apud* DO CARMO BARBOSA, 2021, p. 38)

Assim, o feminino possui um lugar nos escritos de Léonora Miano, mas é preciso dizer que esse não é o objetivo de sua obra, posto que a escritora não reduz o olhar à identidade de gênero, mas o amplia à pessoa humana. Por tudo isso, a autora traz o protagonismo de pessoas que vivem na marginalidade, muitas submetidas a uma prática subserviente, que envolve relações desde o patriarcado até às situações indignas vividas socialmente.

Figura 1
Capa do Romance *Crépuscule du tourment*



Figura 2
Léonora Miano



Fonte: <https://omirantejoinville.com.br>

O romance *Crepúsculo do Tormento* conta a história de quatro mulheres que dialogam com um homem, compartilhando suas angústias e sofrimentos. As figuras femininas personificam os arquétipos da mãe, da irmã, do amor platônico e da companheira em um casamento de aparências. Entre essas mulheres, o protagonismo fica sob a responsabilidade de Madame (mãe) que, como matriarca, influencia algumas tomadas de decisão do próprio filho e das demais mulheres, embora todas as mulheres tenham suas narrativas pessoais e sejam consideradas personagens principais dentro do romance.

Como por exemplo podemos dizer que a personagem Madame se identifica e possui o sentimento de pertença em zona fronteira entre a Índia Ocidental, a Guiana Francesa e a África, e a África subsaariana é o lugar de onde essas quatro mulheres são oriundas. Outras são as personagens do romance, porém elencaremos as mais expressivas, que fizeram parte da adaptação do espetáculo homônimo montado pelo Coletivo:

- Madame: mãe de Dio, tem como esposo Amos Musuedi, personagem representada por três atrizes: Mary Andrea Lages (utilizou sinais), Bruna Gonçalves e Diana Cardoso (todas Não Surdas que não usaram sinais);

- Dio: personagem masculino a quem a irmã tratava carinhosamente por “Big Bro”, representado pelos atores Nathanael Cruz (surdo) e Danilo Souza (Não Surdo);

- Amandla: ex-companheira de Dio, representada pelas atrizes não surdas Annemeire Araújo, Sara Vogado (sinalizante) e Waléria Costa;

- Ixora: esposa de Dio, mãe de Kabral, personagem da atriz Surda Agnes Maeda (sinalizante) e das atrizes não surdas Maria Karoline Alves (sinalizante), Rebeca Sabino e Thaís Pontaleão;

- Tiki: irmã de Dio, filha de Madame, representada pela atriz surda Victória Albuquerque (sinalizante) e pelas atrizes não surdas Letícia Magalhães e Thaynara Henrique.

A escolha e a representação das personagens foram decisões construídas na coletividade, de maneira a se ter um processo criativo que desse conta dos participantes do grupo (como atores, no palco), da inserção da Língua de Sinais e dos jogos cênicos entre as mesmas personagens com atrizes e atores diferentes.

2.1.2 Escolha, tradução e adaptação do romance no Coletivo

Em sua pesquisa Vicente (2019) afirma ser a obra de Miano instigadora por suas características composicionais e pelas temáticas escolhidas. Sua tese de doutoramento, pela Universidade de Brasília, traz alguns resultados referentes ao gosto do grupo de teatro em encenar peças da literatura brasileira. As pesquisas vinculadas ao Programa de Pós-Graduação, segundo Vicente (2019, p. 176) “[...] têm encaminhado para uma descoberta também da promoção do gosto pelo texto literário, e não apenas de ensiná-lo para passar no vestibular [...]. Desse modo, para além do gosto literário e da Literatura como disciplina, esta possibilita reflexões sobre abordagens do cotidiano e pautas sociais emergentes. Desta maneira, a escolha pelo romance *Crepúsculo do Tormento* se deu a partir do interesse pelas temáticas nele contidas e “[...] que também permitisse identificação, dadas as raízes africanas da sociedade brasileira” (VICENTE, 2019, p. 177).

A presença de temáticas como “relações familiares” e o “papel das mulheres na sociedade” são questões recorrentes nos escritos da autora, visto que se trata, sobretudo, da mulher negra e de sua africanidade. Em sua pesquisa de doutoramento, intitulada *Femininas*

Áfricas: Narrativas de escritoras africanas contemporâneas e o ensino de literatura em língua francesa, Vicente (2019) nos apresenta o romance da escritora franco-camaronesa. O pesquisador nos convida a conhecer a obra de Miano, definindo sua obra como “[...] uma literatura do e para o mundo” (2019, p. 165), contemplando abordagens que evidenciam as tramas inseridas no romance no mundo ocidentalizado.

A apreensão do texto *Crépuscule du tourment*, de Léonora Miano, não foi tarefa fácil no Coletivo, visto que se trata de um texto literário procedente de uma literatura da África subsaariana, em língua francesa, havendo, portanto, a importância de se conhecer a cultura, as peculiaridades da língua francesa utilizada, o imaginário regional, a percepção e a lógica de questões estruturais, por exemplo, o sistema educacional colonial.

O supracitado autor elucida que “[...] para iniciar o processo de adaptação para o teatro em Português, grupos trabalharam com a tradução de trechos do romance que consideraram mais relevantes, dentro de cada uma das partes de forma livre” (2019, p. 38). Eis os tradutores: João Vicente Neto, Maria da Glória Magalhães dos Reis, Andressa Serpa, Delma Xoteslem, Kelly Barbosa, Natália Oásis e Svetlana Haspar.

Todos esses tradutores do romance de Miano têm conhecimento da língua francesa, idioma original do romance, que traz discussões sobre as expressividades não só do período colonial, mas também do colonialismo contemporâneo, evidenciando, assim, as características dos “[...] efeitos profundos da ocidentalização do mundo” (VICENTE, 2019, p. 179).

Os efeitos aos quais o pesquisador se refere fazem parte das narrativas contidas no romance encenado, quais sejam: “africanos vitimados pelo tráfico de pessoas”, “sujeitos de uma diáspora contemporânea”, “formas de contato entre culturas e de migração”, “deportação transatlântica”; enfim, consequências de um paradigma pensado e projetado sob a perspectiva ocidental. Ora, destituir-se de um modelo ocidental é o que nos sugere Miano, em busca de uma africanidade que atenda aos anseios de homens e mulheres que pensam sob as lógicas de suas diferenças: dos modos de ser e estar no mundo como diferença cultural por meio de suas práticas sociais.

Essas práticas são descritas na trama e são desenvolvidas e protagonizadas por Madame, personagem feminina que se desdobra em outras Madames (três atrizes desempenham o papel de Madame na peça) que, segundo a escritora, estão imersas em seus próprios universos de mulheres marcadas pela colonização.

Essas mulheres, de todo modo, defrontam o estruturado patriarcado; portanto, é em uma perspectiva de decolonização da romantização que se faz em torno da mulher, e principalmente

da mulher negra, que *O Crepúsculo do Tormento* nos apresenta possibilidades de desconstrução do pensamento cristalizado para a consciência crítica e filosófica sobre temas e causas urgentes.

Dessa forma, o grupo escolhe o teatro como instrumento para operacionalizar o romance, visto que o palco se configura como um espaço propício ao exercício da reflexão sobre práticas abusivas e preconceituosas, e uma vez que a escolha do texto a ser encenado pode desencadear reprodução ou denúncia dessas práticas. Assim, a escolha pelo romance abriu possibilidades de “vivenciar o texto literário”, como proposto por Vicente e Magalhães dos Reis (2020), questionando acerca das melhores práticas a serem adotadas quando se trata do ensino de literatura, envolvendo outras áreas de conhecimento que, no caso dessa reflexão, refere-se às artes de fazer teatro, de encenar em consonância com a arte literária.

Ora, as novas práticas com literatura bem como o estudo da literatura “é [algo] essencial ao processo de educar sujeitos sociais” (VICENTE; MAGALHÃES DOS REIS, 2020, p. 29). É com esse intuito que a literatura de Miano é adaptada para o teatro. Os autores afirmam ser a contemporaneidade um aspecto importante dessa escolha, considerando, inclusive, o aspecto informal das línguas envolvidas, haja vista que essa informalidade traz o “[...] uso da língua de maneira atual e mais próxima aos estudantes” (2020, p. 29). A “maneira atual” mencionada pelos autores refere-se à preocupação em se adaptar o romance levando em consideração uma linguagem coloquial, jovem, acessível e cultural dos atores envolvidos e, então, foi pensando nas informalidades da Língua Brasileira de Sinais e da Língua Portuguesa que se preparou a adaptação do texto em forma de romance.

A divisão do texto foi assim estabelecida: a tormenta; a herança; a transcendentalidade; o crepúsculo. Posteriormente, o texto foi pensado para o teatro, também, em Língua Brasileira de Sinais, visto que a Universidade de Brasília possui o Curso de Licenciatura em Língua de Sinais Brasileira – Português como Segunda Língua, recebendo, anualmente, um número expressivo de estudantes surdos e não surdos, embora receba, também, a participação de estudantes de outros cursos e de pessoas da comunidade externa a Universidade de Brasília (VICENTE; MAGALHÃES DOS REIS, 2020, p. 30).

A presença dessas pessoas (estudantes, egressos e não estudantes) no Coletivo *En Classe et en Scène* mobiliza o grupo, pois cada participante com sua experiência foi importante para a troca de saberes, a construção textual e a produção teatral da peça, no intuito de “[...] proporcionar aprofundamento na leitura e compartilhamento das experiências de fruição de maneira ampla, entre os participantes da montagem e com o público em geral”. (VICENTE; MAGALHÃES DOS REIS, 2020, p. 35)

Esse procedimento de partilha do texto no grupo conduziu atores e espectadores a imergirem sobre as representações que o ato cênico lhes pode proporcionar, de maneira a pensarem suas realidades a partir de suas vivências como partícipes da ação cênica, convidados a exercer a persona durante a exibição do espetáculo.

Em suma, houve a apresentação do gênero romance de *Crepúsculo do Tormento*; em seguida, a leitura coletiva de trechos da referida obra. Posteriormente, para exploração da obra, foram geradas diferentes atividades, envolvendo a criação de poemas, imagens, pinturas, fotografias e cartas; enfim, diversos modos de ler e de reler o romance da autora, refletindo sobre as problemáticas sociais da sociedade brasileira, bem como sobre a sociedade apresentada por Miano em sua literatura, considerando tradução, compreensão e inquietação.

A reflexão apresentada pelo romance dessa autora sugere “[...] um esforço maior de levar o público ao mundo da autora que é de trazer sua obra para o público brasileiro” (VICENTE; MAGALHÃES DOS REIS, 2020, p. 35). Desse modo, foi possível compreender a importância de processos tradutórios considerando as culturas entrelaçadas para além do texto do romance e do texto teatral: a encenação com Surdos e Não Surdos.

Assim, os processos de Tradução e Interpretação do texto literário de Léonora exigiram demandas, a saber: compreensões cultural, identitária e linguística; processos de tradução e de interpretação da Língua Portuguesa para a Língua Brasileira de Sinais – Libras; saberes globais e locais, entre outros. Assim, para que o surdo pudesse entender o texto, necessário foi fazer, primeiramente, a tradução da modalidade escrita da Língua Portuguesa para a escrita em Português na estrutura gramatical da Libras, respeitando seus constituintes morfológicos, fonológicos, sintáticos, semânticos e pragmáticos, ou seja, respeitando a especificidade linguística do texto escrito do surdo.

O segundo momento consistiu na interpretação da modalidade oral da Língua Portuguesa para a sinalização da modalidade visual-cinestésica da Libras. Ao final desse processo, fez-se a tradução cultural no cuidado de considerar elementos da cultura surda, em uma perspectiva de respeitar a inexistência de alguns elementos, por exemplo, o som. Dessa forma, o texto de Madame (personagem): “[...] ela (a tempestade) está chegando, tomando seu tempo, fisingando o céu com raios repentinos e espaçados” foi interpretado pelos sinais HOJE/RAIO/FRACO (sinalizado sem intensidade)/DEPOIS/CHUVA/RAIO (sinalizado com intensidade), tudo isso acoplado com expressões manuais e não manuais, e, ainda, com gesticulações, pantomimas, recursos imagéticos e classificadores em Libras. Em nenhum momento, foram empregados os sinais ELA/ESTAR/CHEGAR/TEMPO/FISGAR/CÉU e outros.

O exemplo mencionado foi para mostrar que há uma preocupação constante com a estrutura gramatical da Libras e o uso dos classificadores como recurso imagético, que também aparece na fala de Madame, como a seguir: “Não desejo a morte dela”. Nesse caso, a sinalização respeitou o fenômeno da topicalização¹⁰ (construção por tópico), marca recorrente na Libras, ficando assim: IXORA/QUERER-NÃO-MORRER. Em “IXORA” foi empregada a “boia”, recurso utilizado na Libras com a mão passiva para que a mão ativa faça a convergência dos demais sinais e se empreguem os classificadores.

Desse modo, ao pensar em tradução e em interpretação em Língua de Sinais é necessário refletir sobre a tradução cultural e as identidades dos sujeitos envolvidos. Nesse sentido, a tradução cultural considera, segundo Pratt (2009), não somente uma referência às línguas em contato mas toda uma elucidação no que diz respeito às visibilidades das culturas, principalmente das culturas colonizadas, fato ocorrido entre Surdos e Não Surdos. Assim, a tradução cultural na Língua de Sinais considera o protagonismo surdo, bem como as suas narrativas.

Enfim, processos tradutórios para um texto teatral construído na coletividade envolvem atuação em primeira e segunda línguas implicando desafios interculturais e linguísticos. Acerca da tradução de *Crepúsculo do Tormento*, NAOMI *et al.* (2021, p. 145) afirmam que: “[...] veio uma fase extremamente importante, a tradução do texto em Libras, a tradução foi construída dia após dia. Formamos pequenos grupos de acordo com os personagens para estudarmos o texto [...]”. Com isso, configuram em suas falas a importância da coletividade no grupo de teatro e operacionalizam a ideia do “ator-compositor”, defendida por Cantarela (2021) e fundamentada em Bonfitto (2011), de que o ator é “agente da composição do seu personagem”, ou seja, está para além da atuação e para além de “consumidor de técnicas de interpretação” (BONFITTO apud CANTARELA, 2011, p. 178), impondo-se como criador do processo teatral.

Na verdade, todos os participantes assumiam o papel de atores-compositores, uma vez que, além de atuarem, “compunham” artesanalmente o texto, sugerindo falas, modos de interpretar, cenas, entre outros elementos, para compor o trabalho, conforme os ensaios iam acontecendo, havendo necessidade de definição de um texto “pseudopronto”, “pseudoacabado”, para a encenação: diz-se “pseudo” para enfatizar que um espetáculo nunca está pronto ou acabado, sugerindo, ainda que, prestes a ser encenado, há possíveis modificações textuais e/ou cênicas. E continuam as autoras:

¹⁰ Na frase “O cachorro mordeu o gato”. (SVO) CACHORRO JÁ MORDER GATO. O gato (tópico), o cachorro mordeu (comentário) GATO, CACHORRO JÁ morder (Libras, topicalização).

Não foi um processo fácil de tradução, pois o texto era originalmente escrito em francês, ou seja, já havia sido traduzido para o português e teria uma segunda tradução para Libras. *Crepúsculo do tormento* é um romance rico em significados, empoderamento feminino e representatividade negra, minha personagem, Amandla mulher forte, cheia de vida e espiritualidade, desenhar essa personagem em Libras foi incrível e ao mesmo tempo desafiador. [...] pensava nos mínimos detalhes, nas expressões faciais e corporais, quais classificadores eu usaria para passar a mensagem de Amandla, não apenas passar uma mensagem, eu queria que Amandla falasse aos Surdos que assistiriam à peça (NAOMI *et al.*, 2021, p. 145).

O excerto citado é, especificamente, da atriz Sara Vogado que, como todo o elenco, teve a preocupação, para além do imagético em Libras, de garantir ao público surdo o entendimento de elementos culturais abordados no texto adaptado carregado de significados e de significações além da Libras e da Língua Portuguesa. Daí tratar-se de um trabalho “desafiador” para atrizes e atores. Feita a tradução, o passo seguinte seria a adaptação do texto para o teatro, saindo do formato de romance para um texto dramático, ou seja, pensado para ser teatralizado e encenado.

Acerca dessa encenação, em seu artigo *Crepúsculo do Tormento e a Libras: uma perspectiva de quem atuou e se emocionou*, a atriz Victória Albuquerque elucida seu sentimento com relação à sua atuação no espetáculo:

Participar da encenação de um texto já muda, naturalmente, o seu olhar sobre ele, mas participar de uma encenação bilíngue, em que se divide o papel com os colegas de grupo, criando uma identidade que é, ao mesmo tempo, múltipla e individual, faz com que o texto se expanda ainda mais em significados e possibilidades, criando uma experiência única. (NAOMI, *et al.*, 2021, p. 149)

A encenação bilíngue consistia em um teatro encenado em Libras e em Língua Portuguesa simultaneamente, primando-se pela presença do tradutor, e não, necessariamente, do intérprete de Libras. Nessa tradução, os elementos das culturas surda e não surda estavam presentes dialogando em um mesmo espaço cênico, com a finalidade de ajustar o texto o mais perto possível de uma adaptação coerente para a linguagem dramática.

De todo modo, a adaptação do romance para o teatro trouxe possibilidades de se encaixarem palavras e sinais pensados cenicamente para as personagens, estando-se diante de um texto teatral no intuito de se fazer a narrativa a partir das próprias personagens, “movimentando” seus enredos, seus desfechos, representando, assim, seus atos teatrais.

A adaptação sofreu algumas modificações no decorrer dos ensaios, solidificando o texto para ser representado mediante a apropriação do texto e o amadurecimento dos atores nos ensaios, que, de forma coletiva, procuravam solidificar as narrativas existentes no texto adaptado, resolvendo seus conflitos e tensões; elementos necessários ao texto dramático.

Salienta-se que *Crepúsculo do Tormento* foi adaptado tanto para atender às identidades existentes no corpo do romance (as identidades das personagens), considerando o texto no

formato dramático, quanto à sua remontagem (novos olhares teatrais sobre um mesmo romance), pois, a cada nova montagem de um espetáculo, pensa-se ser importante uma adaptação direcionada à necessidade dos atores, do público, das personagens, ou seja, toda uma nova roupagem e releitura de uma peça já representada sugere um novo olhar cênico, com novas concepções e interpretações pela direção e pelo elenco.

2.2 Processos Metodológicos

2.2.1 Montagem Bilíngue: tudo começa no ensaio

Ao se falar em montagem de um espetáculo, é preciso dizer que se trata de um processo envolvendo leitura, exercícios, experimentações, ensaio e erro, e tudo isso acontece a partir dos encontros, sejam estes para discussão sobre a peça, sejam para os ensaios. Isso tudo envolve tempo, processo criativo e, principalmente, logística, pois a montagem é uma sucessão de organização, preparação, levantamento para se ter certeza do seu funcionamento no dia da estreia.

Na montagem de *Crepúsculo do Tormento*, espetáculo do qual participei, tudo começou no dia 8 de março de 2019, no módulo 5 do subsolo da UnB. Os componentes do grupo, interessados em ensaiar para a apresentação da peça, reuniam-se, todas as sextas-feiras, com o intuito de se preparar o corpo dos atores para a atuação cênica. Cantarela (2021) discorre que

[...] na preparação e na encenação, os componentes do *En classe et en Scène* canalizaram a representação de suas personagens por meio de suas próprias experiências. O ator-compositor tem como eixo a sua prática e a sua ação física no palco [...] (p. 178).

Isso significa que as experiências vivenciadas pelos atores contribuíram para suas “performances” no sentido de “depositar” na personagem elementos de memória emotiva, práticas de contação de histórias em Libras, práticas educativas como professores de surdos e como intérpretes de Libras, cenas do cotidiano que serviam de apoio à criação da personagem, entre outros, o que, para Cantarela (2021, p. 179), trata-se do ator-compositor” (nomenclatura defendida por Bonfitto (2011), que, ao assumir a autonomia sobre as suas ações, ultrapassa as “técnicas preestabelecidas”.

Portanto, é com os ensaios que os atores começam a adquirir autonomia para internalização das personagens, interação com o grupo, percepção de si e do outro na cena, ajustes, tratando-se de uma “prática de conjunto” necessária ao trabalho do ator. A familiarização entre os componentes do Coletivo *En classe et en Scène* se deu a partir dos

sucessivos encontros e exercícios propostos nos ensaios com a finalidade de se “dominar” a técnica do e no fazer teatral.

Figura 3
Ensaio de *Crepúsculo do Tormento*



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

Figura 4
Ensaio de *Crepúsculo do Tormento*



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

Os ensaios foram se intensificando à medida que a data da estreia se aproximava. Foram cinco meses de ensaio até a apresentação, em 2019. Tratou-se de uma encenação bilíngue (em Libras e em Língua Portuguesa), com a participação de estudantes do Curso de Licenciatura em Língua de Sinais – Português como Segunda Língua, estudantes do Curso de Francês, estudantes de outros cursos e comunidade externa, bem como os intérpretes de Libras (não necessariamente interpretando na estreia do espetáculo).

Na referida estreia, “[...] os intérpretes e atores surdos estão em cena, com as mesmas dimensões dos atores ouvintes” (VICENTE; MAGALHÃES DOS REIS, 2015, p. 45). Todo esse empenho caracteriza o trabalho de uma equipe que conduziu as atividades de tradução, interpretação, encenação, filmagem e fotografia, entre outras atribuições na complexa produção teatral.

Assim, o Coletivo, com sua pesquisa e imersão nos ensaios e nas apresentações teatrais, “[...] transita da análise textual à concepção criativa, da palavra à imagem, da entrega emotiva à técnica, do individual ao coletivo, do coletivo ao individual” (2015, p. 45), conforme Vicente e Magalhães dos Reis, em uma perspectiva de se trabalhar não só as potencialidades artísticas, ali existentes, mas, também, a sua descoberta em consonância com o romance lido.

Desse modo, o texto dramático encenado, as teorias dialogadas e os métodos empregados com o propósito de se fazer um teatro questionador a partir da concepção coletiva, objetivando “[...] construir o espetáculo desde o início nas duas línguas, criando dinâmicas que apresentassem os textos de maneira integrada, concomitante e harmônica, e não apenas a interpretação entre línguas” (VICENTE; MAGALHÃES DOS REIS, 2015, p. 45), consideraram as culturas linguísticas envolvidas.

Portanto, o espetáculo *Crepúsculo do Tormento* não foi uma escolha aleatória. Houve uma preocupação em se mergulhar em uma literatura que questiona a realidade e a sociedade contemporâneas, trazendo reflexões acerca de problemáticas estruturadas no patriarcado e na invisibilidade das minorias, o que tornou possível a montagem com os consecutivos ensaios.

2.2.2 A Língua Escrita no Corpo: experiência com Surdos e Não Surdos

Não basta ter um vocabulário enorme de uma língua, a pessoa precisa “entrar” na língua, “viver” a língua para poder ensinar por meio dela. Como isso está em processo, normalmente os professores que trabalham com surdos são modelos de sistemas de interlíngua.

(Ronice Muller)

A língua é o bem maior de uma cultura e, neste caso, o bem maior da cultura Surda, isso porque a Libras é a língua dos atores Surdos de *Crepúsculo do Tormento*. Dessa forma, os atores Não Surdos, em um espetáculo com Surdos, também se apresentam como modelos de sistemas de interlíngua.

Assim, não basta aprender ou saber um sem-número de verbetes em Libras se não a empregamos em contexto estético-artístico sem valorizar as metaforizações e as matizes existentes no texto teatral, de maneira a valorizar a poética da Língua de Sinais e a tradução

cultural para sujeitos que percebem alguns elementos cênicos sob uma lógica diferente de língua.

Se a linguagem é um meio de o sujeito empoderar-se, o sujeito Surdo, também ator desse espetáculo, emprega sua língua para além dos recursos imagéticos¹¹ da Libras, fazendo uso de sua língua como uma imposição de sua diferença linguística. É evidente que existe uma preocupação em se fazer uma tradução cultural do texto, primando-se por uma poética da Língua de Sinais. No entanto, outras inúmeras questões foram observadas e consideradas no decorrer da montagem do espetáculo. A poética da Libras, por exemplo, foi uma delas e refere-se aos recursos miméticos e metafóricos de uma língua que depende do movimento. Por causa disso, no ato cênico do espetáculo, foi possível perceber a entonação da Língua de Sinais para além de uma simples “palavra dita” ou uma simples “realização de um sinal”.

A seguir, vamos apresentar alguns elementos cênicos que fazem parte de toda e qualquer montagem de um espetáculo teatral bilíngue, a saber: texto, deixa, didascálicas, atores surdos e não surdos, *mise-en-scène*, sinal, gesto, gesticulação, pantomima, coxias, cenário, marcação cênica, figurino, direção, entre outros.

O texto e a deixa são elementos inerentes ao teatro. O espetáculo em questão exigiu um processo de compreensão e estudo do texto denso, dramático, exigindo uma leitura, não apenas do romance, mas da visão de mundo da própria realidade das personagens. Foi preciso ir à procura de outras leituras na tentativa de compreensão de outros saberes, como diz Morin, em sua Teoria da Complexidade¹².

A complexidade à qual Morin se refere exige saberes atrelados a outros saberes, exige que uma área de conhecimento dialogue com a outra: e, desse modo, o teatro surdo, em *Crepúsculo do Tormento*, dialogou com as Artes Visuais, Música, Dança, Literatura, Estudos Surdos, Antropologia, entre outras, oportunizando relação com as inúmeras teias e conexões do conhecimento.

Dos mesmos saberes (articulações com outras áreas do conhecimento) deve se alimentar um ator através do texto teatral, por isso que mergulhar em seu texto e em sua personagem é seu maior desafio para um bom desempenho de seu papel. Leia-se desafio tudo o que o “ator” puder e conseguir realizar em cena: no caso do espetáculo em questão, as potencialidades alcançadas, e não os possíveis “defeitos” cênicos.

¹¹ Por ser a Libras uma língua de modalidade visual-cinestésica, necessita se estruturar no espaço não somente por meio de sinais, mas também de imagens dinamizadas na orientação e no movimento.

¹² Ver MORIN (2003).

Portanto, mergulhar textualmente significa adentrar as nuances das frases ditas e dos discursos internos ao subtexto, precisando, ainda, compreender o texto dos companheiros de cena para entender o espetáculo como o todo; por isso que para dizer um texto, no teatro, é preciso estar atento, também, ao texto do outro, o que é chamado, em teatro, de “deixa”. Qual minha deixa, mesmo? Ora, é aquela que vem do outro diferente de mim, identitariamente.

Nesse sentido, o outro, em Bakhtin,¹³ não é o “que ouve”, mas o que interage, e é nessa forma dialógica entre interlocutores que a interação entre tais sujeitos consiste em uma relação intersubjetivada de vontades, de princípios, de direitos. A dialogicidade rompe com o estranhamento da língua do outro em uma lógica não apenas no sentido de compreender a mensagem mas de fazer incorporar-se do outro, linguisticamente, pelo diálogo. Como nos lembra a linguista na área de língua de sinais Ronice Muller: é preciso “entrar” na língua, é preciso imergir. Assim, Bakhtin (2012, p. 117) afirma que:

[o] diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja.

Ora, Libras é uma língua não oral, porém é uma língua verbal. Logo, reconhecer uma relação dialógica no fazer teatral significa o reconhecimento da diferença do outro. Ora, a alteridade para Bakhtin (1997) é fundamento da identidade. Nesse viés, alteridade pressupõe um eu e um outro: categorias fundamentais para Bakhtin, que consistem na interação verbal sob a perspectiva não, necessariamente, da voz, do audível, no sentido biológico, mas do “ouvir” o outro nas entrelinhas dos discursos comunicativos do outro diferente de mim.

Assim, Surdos e Não Surdos não tinham a mesma perspectiva de deixa, uma vez que uma palavra (o texto em português) nem sempre correspondia ao sinal em Libras; processo natural ocorrido no Coletivo, como também ocorre em quaisquer situações de interpretação onde haja a presença de Surdos.

As didascálias são rubricas que sugerem formas, intenções de atuação e, assim como a marcação e o texto foram proporcionados aos atores de forma democrática, permitindo “cacos”, interferências e inferências, do mesmo modo as didascálias, no espetáculo, ficavam por conta tanto da “diretora” quanto do elenco, uma vez que nos deixavam trabalhar de forma livre e desprendida. Então, as indicações sugeriam interpretações, mudanças de tom, mudanças de direção e sons (elemento desconhecido de alguns Surdos).

¹³ A questão da alteridade, em Bakhtin, é centrada na dialogicidade dos sujeitos.

Desse modo, na indicação cênica “iluminação e sonoplastia indicando tempestade”, foram consideradas as duas culturas em contato, pois se o público Não Surdo deve saber, pelo som (ouvido), que está acontecendo uma tempestade, do mesmo modo o público Surdo deve reconhecer o fenômeno pelo visual (unicamente a visão). Foi nessa perspectiva que o referido espetáculo foi concebido.

Os atores Surdos representaram seus papéis e empregaram a Libras nas falas de suas personagens surdas, por exemplo, a Madame surda. Os atores não surdos não estavam como intérpretes de Libras, mediando a língua, e sim representando suas personagens em Libras, como intérpretes de um papel teatral. Assim, puderam, tal qual na língua oral, fazer entonações, metáforas, gritos, sussurros, sentimentos em Língua de Sinais, dando o tom de cada fala por meio da sinalização, escolhendo a emoção a ser representada e, dessa forma, atores puderam perceber a necessidade de diferentes interpretações.

A emoção pode vir por *mise-en-scène*, sinal, gesto, gesticulação, pantomima (narrativa com o corpo empregando a mímica como recurso gestual) e, em um espetáculo teatral com e para Surdos, a palavra sinalizada não basta; é necessário simbolizá-la para transmitir um significado e, para além do significado, a significação. Assim, o espetáculo sugeriu uma série de linguagens, como os gestos (convencionados e não convencionados na sociedade) e as pantomimas para este fazer teatral, indicando ao público interpretações que dispensaram a palavra falada na língua oral.

Dessa forma, a Libras, como um código comunicativo e linguístico próprio, dispensa alguns elementos presentes na língua oral, como o vocativo, termo acessório inexistente na Libras. Na fala da personagem Madame Surda, quando diz: “meu filho, eu não quis a morte de Ixora”, a construção em Libras não permite sinalizar FILHO/MEU, por não existir o vocativo em Libras. Para a interpretação dessa fala, houve a topicalização, assim ficando: IXORA/MORRER/QUERER-NÃO. Trata-se de um solilóquio de Madame, pois as didascálias apontam: “(para si mesma, como em pensamento)”. Madame Surda não se dirige ao filho. Ainda que se dirigisse, a construção seria a mesma, porém, olhando para Dio.

Uma questão interessante no Teatro Surdo diz respeito ao cuidado que se tem de ter para que a língua não se confunda com a linguagem teatral. Um simples gesto solto poderia ser confundido com um sinal na Libras. Dessa forma, Surdos e Não Surdos, ao realizarem a *mise-en-scène*, devem atentar para a língua não se confundir com linguagem. Os jogos de cena nesse Teatro exigem o emprego expressivo do corpo, lembrando que o corpo é um dos canais emissores da Língua de Sinais, assim como o rosto e mãos.

Entretanto, os canais emissores da Língua Portuguesa se utilizam do aparelho fonador para expressar a palavra falada, instrumento dos atores Não Surdos do *Crepúsculo do Tormento* que estavam sujeitos a qualquer momento a esquecer suas falas em português ou mesmo esquecer os sinais, no caso da Libras como língua estrangeira.

Uma das investigações científicas de Magalhães dos Reis foi “observar o que faz o aluno diante do bloqueio de não encontrar a “palavra certa” para expressar o que deseja em língua estrangeira” (2008, p. 42). Assim, nas palavras dessa autora:

O enfrentamento do medo de errar e da dificuldade de encontrar a “palavra certa”, que são obstáculos languageiros e comunicativos comuns em um início de trabalho com uma língua estrangeira é justamente o que vai permitir o desenvolvimento de uma linguagem corporal e a abertura de outras vias sensitivas para as atividades em língua estrangeira. (2008, p. 42)

Ora, tais obstáculos também são vivenciados pelos Surdos quando tentam encontrar um sinal que dê conta da palavra em língua portuguesa e que muitas vezes se valem do corpo como código linguístico para se expressarem com as pessoas Não Surdas, visto que eles são “estrangeiros” em seu próprio país. Regina Maria de Souza, em sua obra *Que palavra que te falta?, em 1998*, traz reflexões acerca do papel e da constituição da linguagem. Em suas pesquisas, Reis verifica o que ocorre quando a “palavra falta”, afirmando que existem várias razões para o ocorrido, que vão desde razões linguísticas, perpassando pelas diferenças de códigos culturais, até questões de bloqueio emocional.

No espetáculo *Crepúsculo do Tormento*, foi possível perceber algumas dificuldades encontradas por Surdos e intérpretes à procura da “palavra certa”. Quando esta não conseguiu expressar o texto, foi preciso recorrer ao corpo, algumas vezes, no intuito de substituir uma palavra em Língua Portuguesa. Essa substituição foi feita todas as vezes que não se tinha um sinal específico para a palavra: então, o corpo foi o instrumento para a realização da comunicação, ou seja, com a gesticulação corporal, foi possível dizer o texto dramático em alguns momentos.

Por se tratar de um espetáculo para uma plateia composta por Surdos e Não Surdos, o som foi um elemento empregado na substituição de palavras para satisfazer à estética Não Surda. Nesse sentido, os acontecimentos nas coxias que dependiam do som sugeriam antecipações visuais para os Surdos, daí a necessidade desse espaço, tradicionalmente escuro, ser iluminado, caso estes esperassem suas deixas nele para, posteriormente apresentarem ao público. No caso do espetáculo *Crepúsculo do Tormento*, “público” não se refere, apenas, aos frequentadores de teatro, mas ao encontro de culturas diferentes em contato. Trata-se de uma plateia intercultural.

Quanto aos cenários e à marcação cênica, a distribuição dos atores em cena, bem como suas marcações, receberam um cuidado no sentido de as três paredes serem “visibilizadas” para o ator Surdo, sendo que este, também, mantinha contato com a quarta parede (o público): daí a necessidade de se pensar em uma língua tridimensional, que ora se apresenta de frente para o ator Surdo, ora para a plateia Surda.

Tudo isso difere de um teatro feito somente com e para Não Surdos, visto que a língua materna dessa comunidade é a língua portuguesa, de modalidade oral auditiva, sendo o texto/voz (instrumento do ator) podendo ser viabilizados em/de qualquer canto (espaço) do palco, uma vez que todos ouvem, estejam os atores de costas ou de frente para o público.

A experiência de uma língua escrita com o corpo do Surdo, no caso da Libras, inspira cautela, inclusive, com o que se vai vestir para a apresentação cênica. Assim, uma preocupação com relação ao figurino e adereços foi que, ao caracterizar as personagens do espetáculo com suas indumentárias, teve-se o cuidado de perceber que determinados elementos não poderiam fazer parte do figurino da personagem, porque poderiam atrapalhar o jogo cênico com o uso de adereços nas mãos (canal linguístico), como o uso de leques, por exemplo.

Ora, a luva (situação hipotética), por exemplo, poderia ter feito parte do figurino da Madame. Entretanto, esse elemento seria dispensável no Teatro Surdo, na personagem surda usuária da Libras, já que a “mão”, para o Não Surdo, tem inúmeras funções, tal qual para o Surdo. Porém, no caso deste, a “mão” tem uma função a mais: também é “código linguístico”, com o que se pretende dizer que “adornar” esse código equivaleria a “tapar a boca” do Surdo, inviabilizando a emissão do discurso.

Diz-se isso porque, na cultura ouvinte, falar de boca cheia, além de ser falta de educação, gera dificuldade de articulação dos fonemas. Na cultura dos Surdos sinalizar com a mão cheia configura a mesmíssima coisa. Sim, o uso de luvas, além de dificultar a articulação dos fonemas da Libras, nada mais é do que “invenção” de ouvinte desavisado na tentativa de enfatizar a mão do sujeito Surdo como algo performático, e não como um código linguístico natural.

Todos esses pormenores foram considerados na referida montagem. Dessa forma, na coordenação do trabalho, Magalhães dos Reis conduziu o espetáculo, vendo em cada ator um colaborador, um assistente de direção e um “compositor”, em uma perspectiva de coletividade, não existindo, assim, uma marca na direção, mas várias.

Tantas são as direções existentes em um espetáculo... Fala-se, agora, de direção geral, direção cênica, direção de sonoplastia, direção executiva, figurino, palco, musical, entre outras. A verdade é que o espetáculo *Crepúsculo do Tormento*, de Léonora Miano, teve todas essas direções de forma coletiva, o que fez com que todo ator/atriz do Grupo *En Classe et En Scène*

se sentisse partícipe de uma produção teatral trilingue (por que não dizer), não havendo, como é evidente, disputa dos poderes linguísticos entre Surdos e Não Surdos, mas uma proposta teatral que primou pelas línguas em contato, tendo suas culturas ali representadas. Por tudo isso, uma proposta de teatro como canal de comunicação e expressão visual e auditiva para um público diferenciado pressupõe uma atitude intercultural, considerando as peculiaridades de ambas as comunidades.

Os encontros para a realização do espetáculo não foram, apenas, ensaios, mas espaços democráticos de socialização em oficinas teatrais de vivências de manifestação artística e cultural. Mais do que uma reunião de fazedores de teatro, os encontros e os ensaios propuseram um fórum de discussão, proporcionando provocações acerca da dramaturgia, da literatura, do fazer teatral, mas, mormente, da cultura, da identidade e das línguas em contato. Morin (2002, p. 19) corrobora isso ao afirmar que:

[a] literatura, o teatro, o cinema fazem com que vejam os indivíduos em sua singularidade e subjetividade, sua inserção social e histórica, suas paixões, amores, ódios, ambições e ciúmes. Essas expressões artísticas incitam-nos à consciência das realidades humanas, especialmente nas relações afetivas de pessoa a pessoa, a inserção numa família, classe, sociedade, nação, história, em suma incita-nos à consciência do caráter complexo da consciência humana.

Sendo assim, o fazer teatral no referido grupo atendeu às necessidades do indivíduo plural; compreensão esta obtida pela diferença em contato. Assim, o fazer teatral propôs ampliação de olhares acerca da alteridade e construções identitárias de pessoas Surdas e Não Surdas.

Por fim, o espetáculo *Crepúsculo do Tormento* esteve pronto, mas não acabado. A cada montagem, sua idealizadora inovou com elementos linguísticos, culturais, identitários, isso porque toda nova montagem sugere um “novo” texto, um “novo” ator, uma “nova” cena. Em suma, mesmo sendo os mesmos atores, a realidade é mutável, necessitando modificá-la a fim de reolhá-la. Magalhães dos Reis, inquieta, tal qual o teatro, expressa liberdade assumindo “várias formas” de subversão, quebrando paradigmas teatrais engessados em modelos e fazeres teatrais, por meio de discussões pertinentes à contemporaneidade.

2.2.3 As concepções de Viola Spolin sobre os jogos teatrais

Os jogos teatrais estiveram presentes durante os ensaios da peça envolvendo atividades e exercícios que contribuíram para a preparação e a construção das personagens, bem como para a memorização das falas e a internalização de marcações cênicas, ajudando os atores a se desinibirem e a exercitarem a improvisação. Desse modo, a improvisação é inerente a qualquer

proposta de espetáculo teatral, daí a improvisação cênica presente nos grupos teatrais exigir preparo e conhecimento para sua realização. Pavis (1999, p. 89), ao se referir ao improviso, afirma que este sempre “corresponde a um falso improviso” como se fosse uma simulação cênica, na ilusão de que atores estão criando algo novo, o que não procede, pois o repertório já está pronto desde os ensaios.

Tomemos como exemplo a execução de uma peça musical: para que aconteça o improviso de um instrumentista ao piano, com uma guitarra, flauta ou quaisquer instrumentos, é preciso o conhecimento do campo harmônico das notas que compõem a melodia para que o músico possa executar a improvisação “brincando” com as escalas, os arpejos, as notas; enfim, é preciso conhecer Música a fim de empregar a improvisação. Do mesmo modo, no Teatro esse elemento (a improvisação) também perpassa por um “conhecimento prévio”, uma expertise do ator para sua aplicação na ação cênica.

Nesse sentido, os exercícios com jogos teatrais proporcionam ao ator possibilidades de exercitar a improvisação, colocando-o em situações de resolução de “problemas” diante da ação cênica executada por movimentos, comandos, proporcionando, também ao ator, o desenvolvimento de raciocínio rápido perante uma situação que exija a improvisação.

Dessa forma, o grupo, em seus exercícios, empregou várias modalidades de improvisação teatral “[...] que se caracterizam justamente por serem procedimentos de caráter lúdico [...] uma delas é o jogo teatral” (PUPO 2015, p. 24) . A autora se refere às modalidades de improvisação que se configuram como estratégias metodológicas para a prática do jogo teatral. Assim, cada exercício feito consistia em um ato de improviso. Ao criarmos, por exemplo, dezenas de cenas para que os demais colegas dissessem do que tratava, estávamos diante do desafio da improvisação; porém, só foi possível a encenação a partir de diversas situações de jogos teatrais que nos “prepararam” para a improvisação.

Tais modalidades estão contidas tanto no “jogo dramático” quanto no “jogo teatral”: este em uma lógica de Viola Spolin, aquele em uma concepção ryngaertiana segundo Pupo (2015). Entretanto, tais distinções entre os termos requer um apurado cuidado que não é a nossa preocupação nesta tese. Ficaremos, portanto, centrados nas possibilidades de improvisações que ambos nos propõem. Assim,

[de] modo análogo ao jogo teatral, o jogo dramático na acepção francesa do termo visa a fazer com que participantes de qualquer idade adquiram consciência sobre a significação no teatro e possam, através dele, emitir um discurso sobre o mundo. Ambos, jogo teatral e jogo dramático, fundamentam-se na ideia de que a depuração estética da comunicação teatral é indissociável do crescimento pessoal do jogador. Ambos têm na plateia – interna ao grupo de jogadores – um elemento essencial para a avaliação dos avanços conquistados pelos participantes. (PUPO, 2015, p. 24 - 25)

Nessa perspectiva, é jogando dramaticamente ou teatralmente que o jogador se insere em uma proposta de crescimento no palco. Os exercícios de improvisação teatral fazem parte do repertório de atividades trabalhadas pelo Coletivo *En Classe et en Scène* antes da encenação. Não se trata, aqui, de um “Teatro do Improviso”, visto que, nessa modalidade teatral, os atores interpretam cenas não organizadas e/ou planejadas anteriormente à cena. Trata-se, portanto, de lançar-se em um jogo teatral, em que o jogador possa “[...] formular e responder a atos cênicos mediante a construção física de uma ficção composta por ação, espaço, entre outros elementos possíveis” (PUPO, 2015, p. 25). Tal construção só é possível nas relações intencionais e aleatórias com os demais parceiros de palco.

No caso do grupo de teatro, o improviso foi empregado com o intuito de solidificar a construção de elementos cênicos, como o diálogo entre atores, marcações cênicas, trazendo conveniências importantes ao espetáculo, sendo importante dizer que a improvisação não se refere, apenas, à questão do improviso nas falas do ator, com os cacos, as falas “diferentes” do script do “texto padrão” do espetáculo. Refere-se, também, às dinâmicas cênicas, aos aspectos que envolvem o espetáculo como um todo: desde uma simples fala do ator, ao perceber que seu companheiro de cena esqueceu seu texto, até as situações mais técnicas a serem solucionadas, por exemplo, uma falha na luz, a falta (esquecimento) de um adereço ou mesmo uma sonoplastia fora do tempo.

Concordamos com Spolin (2010), a respeito dos jogos teatrais, que estes são constituídos de regras e que a relação entre jogadores pressupõe tais regras, que consistem em processos de interação que presumem consentimento mútuo na tentativa de um “jogo” equilibrado e democrático. Assim, o grupo, os atores e os jogadores

[...] irão desenvolver liberdade pessoal dentro de regras estabelecidas, habilidades pessoais necessárias para jogar o jogo e irão internalizar essas habilidades e estas liberdades ou espontaneidade. Os jogos são baseados em problemas a serem solucionados. O problema a ser resolvido é o objeto do jogo que proporciona o “foco”. As regras do jogo teatral incluem a estrutura dramática (Onde, Quem, O quê) e o objeto (foco) mais o acordo de grupo. (SPOLIN, 2010, p. 12)

Os jogos teatrais desenvolvidos com o grupo incorporaram o improviso nas propostas de encenação como experiências criativas para a preparação do espetáculo *Crepúsculo do Tormento*, possibilitando aos participantes vivências significativas teatrais lúdicas. Chamo de experiências criativas possibilidades cênicas em que sempre é possível a improvisação. Portanto, a língua escrita no corpo sugere inúmeros elementos e improvisações cênicas que fazem parte da estrutura dramática proposta por Spolin.

2.2.4 Os exercícios de improvisação com Surdos e Não Surdos: procedimentos dos jogos de Viola Spolin

Neste item, abordaremos o estabelecimento do foco durante o jogo, bem como a concentração da ação em cena, descrevendo alguns exercícios por nós nomeados para melhor entendimento da função destes, como jogos de improvisação, visando melhorias das técnicas para o ator em cena, tais como respiração, consciência corporal, controle da voz, entre outros elementos.

Os exercícios de improvisação propostos no grupo serviram de base para a execução cênica. O fazer teatral preconcebido nos jogos teatrais possibilita a evolução da capacidade de improvisação mediante a interação com os demais colegas do elenco. Os jogos experienciados no grupo tinham como objetivo a construção coletiva de aprendizado. Entretanto, continham objetividades de nos levar a um conhecimento por meio de estratégias estabelecidas, por exemplo o “foco”.

O foco se caracteriza como a “[...] atenção dirigida e concentrada numa pessoa, objeto ou acontecimento específico dentro da realidade do palco; enquadrar uma pessoa, objeto ou acontecimento no palco; é a âncora (o estático) que torna o movimento possível” (SPOLIN, 2010, p. 340) A “atenção dirigida e concentrada” fez parte, inúmeras vezes, dos exercícios propostos, entre eles, o exercício “Caminhando pelo Espaço”. Esse exercício consistia em caminhar pela sala e, ao som das palmas do professor orientador, parávamos em determinados pontos, “procurando” ocupar todos os espaços, de maneira que os participantes não se “embolassem em cena”. Tudo isso, no caso de jogadores Não Surdos. Aos jogadores Surdos, o comando era pelo acender e apagar das luzes, no intuito de respeitar a cultura visual surda e a especificidade linguística do surdo. Nesse sentido, os próprios colegas jogadores Não Surdos interpretavam os comandos da orientadora em Libras para os colegas jogadores Surdos.

Para além do objetivo do exercício de trabalhar o ritmo e a respiração do texto (por exemplo, puxar o ar, prender e soltar, em ritmos variados), outros objetivos estavam presentes dentro do “foco”: manter o foco, atentar aos comandos, concentrar-se na voz do orientador, concentrar-se nos passos, concentrar-se no reflexo, preencher os espaços vazios, desviar do colega, entre outros.

Desse modo, ao ouvir o comando da professora orientadora dizendo: “eu não quero ver buraco” ou “prestem atenção aos buracos” ou “preenchem os buracos” ou “olhem os buracos”, percebe-se que tais instruções referiam-se ao “foco” durante o processo de improvisação, visto que o ritmo, os passos, a respiração eram alterados a cada novo comando, procurando resolver

situações das possíveis soluções cênicas. Esses exercícios objetivavam o equilíbrio e a ocupação do espaço para que, futuramente, em um momento de atuação fosse necessário aplicá-los para uma resolução cênica.

Nomearemos o próximo exercício de “Estudando a Personagem”. O exercício se baseava na criação de gestos, falas e trejeitos da personagem que todo participante ator assumia. Assim, a professora orientadora pedia que escolhêssemos um trecho da fala de nossas personagens para dizê-lo de diferentes formas e sentimentos: alto, baixo, sussurrando, sorrindo, gargalhando, feliz, com raiva, entre outros.

O jogo “Olho no Olho” se caracterizou como uma atividade interessante, porém desafiadora para mim, uma vez que a atividade consistia no entrecruzamento de participantes em todas as direções sem tirar o olho do olhar do colega; mais ainda: olhares perto e longe do jogador participante ora traziam sensação de vergonha, ora sensação de insegurança pelo olhar, ora sensação de autoridade e, até mesmo, de competição, no sentido de “quem desiste primeiro”. “Encarar” o outro nos jogos teatrais não é tarefa fácil. É um conjunto de superações das competências que em nós estão adormecidas, escondidas, juntamente com os desafios postos em alguns de nós como vergonha, timidez, inibição.

Todo esse preparo com esses jogos teatrais e o emprego do olhar colaborou na encenação de *Crepúsculo do Tormento*, que continha cenas que precisavam do contato olho a olho, consistindo em mais um jogo objetivando o foco. Enfim, estávamos experimentando a improvisação para, a qualquer momento, utilizá-la cenicamente como forma de se ter o domínio de palco e a dinâmica de movimento com os demais atores em diferentes situações, fossem estas referentes ao texto ou à performance da personagem durante a atuação.

2.2.5 As instruções do professor orientador durante a execução do jogo

Manter o foco é um dos objetivos do professor instrutor durante os jogos teatrais. O foco acontece concomitantemente às instruções realizadas. Uma das preocupações da orientação durante os jogos teatrais em *Crepúsculo do Tormento* foi a consideração da estrutura dramática proposta por Viola Spolin “Onde? Quem? O quê?”

Nessa perspectiva, jogos como “Criação de Cenas” (assim o nomearei) sintetizavam a estrutura dramática. Esse jogo realizou-se da seguinte forma: sentados em círculo, cada jogador apresentava sua personagem (quem?) de forma espontânea e criativa, mostrando possibilidades de criação de cenas que estavam contidas no texto dramático, por exemplo: era pedido que se “encenasse”, de forma combinada entre alguns colegas, a realização do lugar da cena para,

posteriormente, ser “descoberta” e percebida pelos demais jogadores caracterizados como “público”. Essa percepção deveria conter o tripé da estrutura dramática (Onde? Quem? O quê?) e essas instruções, após a realização e após assistidas pelo “público” (no caso, os próprios colegas do elenco), eram estímulo para o processo de improvisação dos jogadores, que socializavam suas sensações com a verbalização de suas percepções.

Em seguida, tinha-se o momento “Avaliação Pós-Jogo Teatral”, que consistia nas conversas necessárias à construção do ator. O momento do processo de avaliação foi de grande importância para os jogadores atores. Foi o momento de análise e de reflexão acerca dos conhecimentos construídos, possibilitando a identificação de fragilidades existentes nas vivências de aprendizagens sobre o fazer teatral. A avaliação, nesse sentido, não tem os resultados finalizados; ao contrário, parte da possibilidade de, uma vez trabalhada a potencialidade dos jogadores, ter-se a intenção de progredir o desenvolvimento dos envolvidos.

Figura 5
Conversas sobre orientações cênicas



Fonte: Acervo do Coletivo

Longe do espírito competitivo, os jogadores atores têm oportunidade de participar do processo autoavaliativo, buscando refletir sobre sua ação cênica durante os exercícios com a finalidade de repensar os elementos do corpo (pernas, mãos, olhos, cabeça, entre outros) como externos a ele (sonoplastia, ritmo, espaço, adereços), pois a avaliação propõe a escuta sensível entre orientador e jogador, propondo, também, a troca de saberes. Ora, “[...] avaliação não é julgamento. Não é crítica. A avaliação deve nascer do foco, da mesma forma que a instrução. As questões para a avaliação listadas nos jogos são, muitas vezes, o restabelecimento do foco” (SPOLIN, 2010a, p. 34); foco esse centrado na atenção dos movimentos no decorrer da atividade, lidando com o problema proposto pelo foco e indagando, assim, a solução possível.

O processo avaliativo nos jogos teatrais propostos no Coletivo acontecia sempre às sextas-feiras. A orientadora reunia e perguntava ao grupo as opiniões acerca do andamento dos

exercícios, das sensações que os jogos proporcionavam, das ideias que poderiam ser acrescentadas, do processo criativo e da experiência pessoal em vivenciar os jogos. Ao final dos ensaios/jogos, a orientadora pedia aos jogadores que pensassem na concepção da montagem a fim de trazer ideias para a cena teatral. Assim, iam surgindo concepções de cenário, figurino, adereços, iluminação, sonoplastia, tudo construído coletivamente.

Portanto, todo esse conjunto de afazeres envolvendo jogos teatrais, improvisações, exercícios são constituídos de episteme e conhecimento para melhor preparar e embasar o ator para a prática laboral do teatro. Sim, o teatro pode ser pedagógico. Sim, o teatro pode ser para o entretenimento, para o lazer, mas jamais perder seu cunho político em um espaço que, a exemplo da Universidade, exerce a prática da reflexão.

2.3 Reflexões sobre o Teatro Político na montagem de *Crepúsculo do Tormento*

Com influência de Piscator, entre outros teóricos, Brecht se ancora em teóricos que conduziram a sistematização do seu pensamento acerca do fazer teatral propondo-nos um olhar para o mundo muito além do diálogo,¹⁴ trazendo a objetividade de um teatro épico que se opunha ao teatro dramático. “Brecht salienta que seu teatro tinha que ser épico já que seu desejo não era apenas mostrar relações inter-humanas, mas as determinantes sociais que interferiam nelas” (ROSENFELD, 2009, p. 301). Essas determinantes referem-se aos fatores sociais, econômicos, culturais, identitários e étnicos, que influenciam e interferem em questões comportamentais do homem.

No espetáculo *Crepúsculo do Tormento*, em uma proposta brechtiana, o Coletivo se propunha trazer à baila discussões sobre o humano e sua relação no meio social. Essas discussões eram propostas, não apenas durante a execução do espetáculo, por meio do texto, mas também e, principalmente, nos debates com o público.

Sobre a temática e montagem do supracitado espetáculo, Vicente (2019, p.177-178) elucida que “[...] deixa certos temas muito marcados como ‘africanos’, como os conflitos, crianças-soldado, canibalismo e parte para uma representação intimista. [...] a África não surgia como temática com frequência, mas sim família, machismo, sororidade”; discussões necessárias encenadas para despertar a reflexão tanto de atores quanto da plateia.

O grupo, em suas representações teatrais, vale-se do teatro político como uma forma de posicionamento frente às determinantes sociais que se passam em determinado espaço (palco) e em determinado tempo (cronologia dos acontecimentos), tendo como desafio o

¹⁴ ROSENFELD, 2009, p. 302.

“enxugamento” desse tempo por meio da ação dramática, reduzindo-o ao curto espaço de tempo da duração da peça. Sarrazac (2017, p. 74) sustenta que

O advento do drama-da-vida está, portanto, ligado à possibilidade ou à impossibilidade de inscrever o tempo, a duração de uma vida inteira no espaço do drama. Mas levando-se em conta o fato de que o teatro é primordialmente uma arte do espaço, como introduzir essa nova medida... desmesurada de forma dramática? A resposta reside na questão: trata-se de converter o tempo em espaço; a vida em paisagem.

O posicionamento dramático em *Crepúsculo do Tormento* acontece a partir da inserção de pautas a serem ponderadas na “paisagem cênica” tecendo o “drama-da-vida” representado e explorado pelos atores na entrada dos discursos que são expostos pelos fatos cotidianos acontecidos no drama.

Tais temáticas ou pautas nos sugerem inquietação como atores e espectadores à medida que ficamos perplexos diante da realidade, incomodamo-nos e agimos sobre ela. Trata-se das “determinantes sociais” das quais fala Brecht, indo além das relações inter-humanas, provocando-nos reflexões a respeito do patriarcado, das relações de poder, das relações de gênero, da violência contra a mulher, ora reproduzida pela personagem (a violência), ora mostrada como uma pseudodefesa à figura feminina.

2.3.1 As relações de poder e ideológicas na personagens de *O Crepúsculo do Tormento*

O texto de Léonora Miano, provocativo e impactante, sugere-nos reflexões acerca do cotidiano, da existência, do outro e, sobretudo, dos conflitos recorrentes em uma relação familiar e patriarcal. Os excertos do texto nos apresentam possibilidades de debates e de discussões que o espetáculo enfatiza em uma proposta criativa e analítica. Entretanto, não fazemos uma análise dos discursos das personagens; apenas abrimos um diálogo possível entre espectador e atores/atrizes na tentativa de enxergar as provocações causadas pelo texto. A fala de Dio (o filho homem mais velho), por exemplo, no espetáculo, relata a violência sofrida por sua mãe e passa a reproduzi-la.

Eis alguns excertos, extraídos do texto de *O Crepúsculo do Tormento*, que sinalizam convenções sociais e que provocam reflexões quando se trata dos elementos que compõem a cena teatral, quais sejam: sonoplastia, figurino, texto dito pelo ator, recursos cênicos. Esse conjunto de elementos demonstra, na cena, questões que vão desde as convicções das personagens até seus comportamentos, valores e costumes.

DIO: Quando eu olho para as cenas da minha infância... a violência do meu pai... como se os espíritos o possuíssem, o seu olhar que parecia não reconhecer mais ninguém... os murros dele na minha mãe! Os chutes na barriga enquanto ela caía no

chão! Eu sinto em mim essa mesma energia ruim! Eu tinha medo que ela um dia me dominasse! Estava no meu sangue! Não estou falando de genes, mas da história silenciosa das famílias. Meu pai! Eu! (**ele se aproxima de Ixora ameaçadoramente**) ... (grifo nosso).

As falas de Dio: *Eu sinto em mim essa mesma energia ruim! Eu tinha medo que ela um dia me dominasse!* incitam o espectador, em uma perspectiva brechtiana, a refletir sobre a naturalização da violência. Desse modo, Dio justifica seus atos cruéis com Ixora, induzindo o espectador a acreditar que apenas reproduz o que seu pai fazia com sua mãe, em uma tentativa de ponderar o ato violento. Eis o trecho:

TIKI: (para Madame) Quando Ixora estava ferida, deitada na esteira, você viu a si mesma neste estado, mãe! Fora de cogitação levá-la ao hospital. Ninguém acreditaria em um tombo da escada do casarão.

Em outra cena, o espetáculo nos sugere, também, a ideia de possessividade matriarcal contida na trajetória de Madame, personagem altiva, interpretada por três atrizes, simultaneamente. Diana Cardoso, Mary Andrea Lages e Bruna Ferreira deram vida à matriarca que, com sua fortuna, impunha respeito aos filhos. Atentemo-nos ao seguinte diálogo:

MADAME: A fortuna, a tranquilidade material, fui eu que dei a meu esposo, cujo talento não é ganhar dinheiro, mas se aproveitar dele. Eu soube zelar pelo meu patrimônio, o de vocês, o da sua irmã e o seu, enquanto seu pai dilapidava com afincos cada trocado ganho nos negócios. Não faltou nada para Tiki e para você porque vocês tinham uma mãe.

DIO – Do pai nós herdamos um nome respeitável!

TIKI – Da mãe a fortuna que solidifica o respeito.

Esse diálogo nos convida a pensar sobre a sistemática social na qual está ancorado o patriarcado e sua liderança sobre a família, a propriedade, a autoridade dada aos homens, embora esses estivessem sob o jugo de uma mulher, como é o caso do marido de Madame, que tinha a tranquilidade material garantida pela mulher, ao passo que, para Dio, bastava-lhe um nome, enquanto que, para Tiki, a solidificação desse nome só viria pela questão financeira, atribuindo prestígio familiar, honra e dignidade.

Todas as personagens femininas da peça teatral têm um protagonismo. Todas narram suas histórias e trajetórias. O que está posto no palco é passível de críticas sob uma perspectiva dialética brechtiana, com o fim de discutir a condição humana. Por isso, o teatro é, para Brecht, instrumento emancipatório que ajuda a compreender os conflitos existentes na sociedade, e isso é constatado em suas peças didáticas, denunciando as mazelas sociais, tais como: *Aquele que diz sim, aquele que diz não; A exceção e a regra; A decisão*, entre outras.

Tudo isso me fez pensar em minha condição de professora e no processo de minha formação. O teatro se apresenta para mim como uma possibilidade de construção de uma prática libertadora pelas entrelinhas do texto, que não é só dito no palco, mas emitido discursivamente,

ou seja, um texto, uma personagem que tem o seu lugar de fala, visto que minha compreensão primeira do texto que estou interpretando é condição para o convencimento da cena teatral, havendo, portanto, “verdade” no que digo, no que falo, isso tudo para, posteriormente, causar no público uma reação, seja de perplexidade, seja de letargia: enfim, convenço as pessoas com a verossimilhança teatral.

O que queremos dizer é que o teatro não é obrigatoriamente didático, envolvendo processos de ensino e de aprendizagem, mas possui um cunho didático, na medida em que provoca reflexão a partir da ação cênica, uma vez que o teatro é um instrumento didático antigo e, outrora, impôs-se como método de aprendizagem por meio da atividade dramática. Courtney (2003) defende a ideia de um teatro criativo, pautado por uma linguagem criativa e um teatro de cunho educacional. Porém, quem decide se o teatro foi/é ou não didático, é o espectador, isto é, ao espectador é oportunizado pensar sobre que contribuições o teatro faz ou não ao seu cotidiano.

Assim, o teatro feito no *En Classe et En Scène* não se legitima como um teatro que conscientiza espectadores, mas é um teatro que oportuniza sensibilização aos espectadores para uma possível ou não emancipação. Nesse sentido, o Coletivo muito se interessa pela construção de uma prática teatral com caráter político-estético, evidentemente uma estética brechtiana. Por tudo isso, minha atuação como Madame, no espetáculo, despertou em mim a percepção sobre a importância da função do teatro na minha formação. A seguir, a foto das três madames de *O Crepúsculo do Tormento*:

Figura 6

As atrizes Diana Cardoso, Andrea Lages e Bruna Ferreira interpretam a Madame



Figura 7
Andrea Lages como Madame

Madame



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

As Madames do referido espetáculo, sempre sérias, tensas e altivas, propuseram uma personagem com ar severo, porém com senso de justiça na resolução de problemas de sua família. A construção da personagem Madame ficou sob a responsabilidade de cada atriz, que com seus modos criativos, deram vida à protagonista feminina do espetáculo. No decorrer dos ensaios, sugestões, opiniões foram trocadas entre as atrizes para que houvesse uma lógica de referência nas atitudes, nas falas e no modo de se vestir de Madame. O colar, por exemplo, foi um símbolo emblemático pertencente às três Madames, que se configurou em um amuleto para a marca da personalidade de Madame, demonstrando força, riqueza e altivez no meio familiar.

2.3.2 Madame: altiva e austera

A relação Madame-Dio-Ixora nos remete ao mito de Eros e Psique. Tomada de inveja e de posse, Afrodite não admite “perder” o filho para a rival. Madame, do mesmo modo, tomada pela possessividade matriarcal, também não admite ser “confrontada” pela presença de Ixora. Madame se impõe pelo fato de não aceitar uma mulher sem genealogia, embora os filhos a façam rememorar os maus-tratos e torturas que sofreu, como a vez em que foi jogada do carro pelo marido.

A submissão tornava-se um jogo para que a família se mantivesse na ascensão social nem que fosse só pelo nome que o marido lhe dera, nem que fosse só pela sua linhagem. Madame está mergulhada em uma sociedade patriarcal, preconceituosa e discriminatória, em

que os valores são estabelecidos e se reproduzem em nome da “honra”. Vejamos o diálogo entre mãe e filho:

DIO: (para Madame) Você e Ixora não conseguem se olhar, menos ainda conviver. A presença dela sob o seu teto cria uma dificuldade que eu não entendo.

MADAME: Essa mulher não será tolerada, você não se casará com ela. Um dia você apareceu em casa com essa mulher e o pequeno Kabral, que nunca será seu filho. Você adotou o filho de seu amigo-irmão. Essa mulher e o filho do seu amigo são, para você, os instrumentos de uma vã tentativa de se vingar de nós.

A verdade é que Madame vive na fronteira da emancipação e da reprodução do patriarcado. Ao mesmo tempo que Madame diz:

MADAME: O patriarcado só semeia machos por todo mundo. Poucos homens conseguem arrancar o princípio masculino da estreiteza de uma virilidade que tem como totem o falo...

Também nos sensibiliza ao pensar a sociedade falocêntrica e hegemônica, desconstruindo a ideia de que, como mulheres, precisamos estar sempre apoiadas pelo macho, pelo masculino. Quando Madame diz: “Ser mulher, nessas paragens, é avaliar, sondar, calcular, antecipar, decidir, agir e assumir. Apoiar-se somente em si mesma...”, ela nos convida a refletir sobre o pensamento misógino.

Ixora, em uma atitude libertadora, rompe com Dio, que, em tom ameaçador/intimidador, lhe pergunta:

DIO: Eu me pergunto o que você dirá a minha mãe quando ela souber que você rompeu nosso noivado.

IXORA – Eu me pergunto o que diria a madame sua mãe, a realeza do castelo Mususedi, ao saber que essa mulher sem genealogia não quer mais o seu pequeno príncipe.

DIO: Minha mãe viu o que não éramos, o que não poderíamos ser.

A resposta de Dio, carregada de racionalização (mecanismo de defesa, empregando explicações intermináveis para justificar sentimentos e emoções), parece atribuir à mãe o poder de decisão sobre tudo e todos. Mesmo sendo uma questão cultural, é preciso elucidar que, se é cultural, é construído; se é construído, pode vir a ser desconstruído.

Todas essas questões apresentadas dizem respeito às contribuições brechtianas ao teatro contemporâneo, mencionadas no primeiro capítulo. O espectador não sai do teatro como entrou, uma vez que é convidado a perceber as questões históricas, econômicas, estruturais de uma sociedade e a necessidade de transformar as relações de poder e forças ideológicas dominantes, a partir do contato com o objeto cênico.

Em uma sociedade como a nossa, em que a mulher ganhou espaço com sua luta, por meio de movimentos sociais reivindicando direitos, como respeito à sexualidade, à orientação

sexual, à identidade de gênero e, sobretudo, à liberdade, o espectador não fica indiferente perante as falas de Amandla a Dio:

DIO – Ixora, nós sabíamos desde o começo, sem jamais dizer, que estranho casal nós formávamos, um casal que não se deita, que jamais procura o calor do corpo um do outro.

AMANDLA: Eu agora tenho Misipo. Eu não o amo como eu te amei, mas ele me dá o que você sempre me recusou. O que o seu corpo retinha. O que eu preciso acima de tudo. Eu posso confessar hoje. Eu sou uma mulher com ele. É importante pra mim. Ser tocada. Ser tomada. Habitar minha carne. Senti-la vibrar. Para descobrir que o desejo é mais que um apetite. É um sentimento! Você já briga com a sua futura esposa? Você já disse a ela o que fez comigo? É impossível! Senão ela não estaria com você... se você tivesse falado seus segredos!

Minha percepção como atriz, aqui, não se refere à sexualidade de Dio, que nos parece ser indefinida e omissa e, levemente, quase elucidada pela fala de Amandla: “seus segredos”, mas à sexualidade de Amandla, que não só a reivindica mas também a denuncia com seus desejos, vontades e anseios.

A personagem provoca o público uma vez que denuncia a inviabilização da mulher em uma relação como se fosse um objeto ou não objeto. Ser sentida, ser desejada, ser tocada, ser tomada também apetece o espectador brechtiano, tomado de impulsos muitas vezes reprimidos em uma sociedade patriarcal, misógina.

O tema interesse nas relações também é trazido por *Crepúsculo do Tormento*. Para Madame, sororidade é um vínculo por interesses, é ninguém estar a socorrer ou apoiar alguém gratuitamente. Madame é categórica ao afirmar que:

MADAME: A amizade é condicionada. Ela não é um laço afetivo, mas social. A sororidade é uma questão de classe. Como nas famílias de sangue, não se escolhe os membros do grupo.

TIKI: O problema aqui, não diz respeito a expressão de gênero. Trata-se da dominação, do poder. Quantos senhores, que acham suas mulheres desejáveis em calças jeans, não querem a nenhum preço vestir uma minissaia para ir ao cinema? O gesto das mulheres pode ser qualificado como prometeico, não priva os deuses de nenhum poder. Elas são sedutoras em terninhos, isso não aumenta seus salários, elas permanecem ligadas à maternidade e às tarefas domésticas. Quanto aos homens, eles se despedaçam se colocam uma roupa feminina. Não compreendemos que eles renunciem, não a uma marca simbólica de suas identidades, mas ao poder e seus atributos.

Porém, as minorias, os pares sempre se apoiam mediante as mesmas necessidades. Ixora e Amandla nos fazem entender a importância da empatia na luta de classes, na luta de gêneros. Na luta, as reivindicações ficam evidentes a partir da partilha das dores, das faltas, das opressões sofridas. Somos, igualmente, parecidos com essas personagens na medida em que nos assemelhamos pela imposição de uma diferença. Assim, Ixora e Amandla nos apresentam:

IXORA: Vou recuperar forças, me recuperar. Sinto o seu perfume. É impossível defini-lo. É uma fragrância vegetal, um cheiro de floresta e de madeira queimada também, é o que imagino. Aqui estamos, as duas, a mulher para quem ele virou as

costas porque ele tinha uma paixão e aquela com a qual ele escolheu viver porque não estava apaixonado.

AMANDLA: Nós vamos cuidar do corpo dolorido de Ixora. Abolir entre nós as distâncias. Fazer calar as incompreensões. Encontrar em nós a doçura e a empatia. Ser irmãs...

IXORA: Estou feliz por ser você quem me encontrou e socorreu. Nós já estávamos ligadas e somos duas mulheres sem estirpe vindas ao Continente em busca de si mesmas. Nós somos aquelas que trazem ao mundo seus antepassados pela imaginação, a proteção. Aquelas que redefinem a ancestralidade. Não nos falta nada, o que procuramos está em nós.

Atribuir feminino e masculino em *O Crepúsculo do Tormento* é uma decisão tomada pelo espectador diante das provocações de Tiki, que questiona os papéis construídos, tipicamente, como femininos. A respeito, ainda, da sororidade, Madame problematiza a organização de uma sociedade machista que ocasiona a rivalidade feminina. A tradução “nossas ancestrais” traduz o sentimento de Madame, lamentando que a ancestralidade feminina não pensaria ou lamentaria acerca de um poder atribuído ao masculino. Ao se petrificar e não falar de amor, Madame nos mostra o quanto a repressão feminina gera uma arena de disputa feminina em busca de seu “lugar feminino ao sol”, ainda que lhe custe relação de poder, sedução, persuasão, perversão de uma mulher contra outra.

MADAME: Não ousa falar do amor! Será que nossas ancestrais sabiam que em um mundo regido por uma potência masculina mal organizada, as mulheres só poderiam ser rivais? Empregando suas forças só para seduzir, dominar, tentar conservar um par de calças embaixo do seu teto. Nossas ancestrais nos enviaram para as igrejas, para o templo. O corpo limitado por roupas ajustadas na cintura. Os seios aprisionados nas armações metálicas do sutiã. Os dedos do pé enrolados em sapatos de fivelas. A cabeça coberta por chapéus, na nossa classe social em particular.

Como afirma Vicente (2019, p. 181), “Amandla, Ixora, Madame e mesmo Tiki, mas em diferentes proporções, são personagens que conheceram a violência oriunda do patriarcado”. Tais personagens carregam as marcas das relações desiguais entre homens e mulheres e nos convidam, cenicamente, a refletir sobre atitudes hegemônicas e machistas na família e fora dela. No trecho a seguir, um diálogo entre as personagens Madame e Dio:

DIO: Quantos anos eu tinha quando tomei coragem e te supliquei para que deixasse Amos...? Isso rasgou meu coração, mas não deixei nada transparecer. É preciso dizer que Amos se excedeu. Eu e Tiki assistimos à escalada do fracasso da relação de vocês. Crescemos nos perguntando sobre a relação da qual nós éramos fruto.

MADAME: Filho, não coloque o seu destino nas mãos dos outros. Os seus pais são responsáveis apenas por terem colocado você no mundo. Acima de tudo, você nos condena, seu pai e eu, por termos sido um casal infeliz. É a mim que você mais odeia, eu acho, por não ter abandonado um homem que me maltratava e humilhava sempre que podia.

Ora, a resposta de Madame nos faz, em uma lógica sartreana, desculpabilizar outrem ou, ainda, repensar que poder damos a esse outro/outrem para que decida sobre o que fazemos com o que fizeram de nós. É possível transformar a própria realidade se a essa pessoa lhe for

dada oportunidade de emancipação e condições emancipatórias. Para Sartre (1970), “não importa o que fizeram com você. O que importa é o que você faz com aquilo que fizeram com você”. Dio, ao culpabilizar os pais, exime-se de uma responsabilidade sobre si mesmo e sobre seus atos, deixando para a mãe a tomada de decisões que a ele caberia, como podemos confirmar no excerto a seguir, na fala de Tiki:

TIKI: Madame decidiu que Dio não se casaria. As armas que ela empregaria poderiam não poupá-lo. Então, escolheu outras, para mirar, para atingir somente Ixora. Antes de precisar extirpar essa mulher da vida dele, ela frequentou pouco o oculto...

Madame busca, em sua religiosidade, força e fé para a realização de seus desejos, visto que, como nos lembra Gilberto Gil, “a fé não costuma falhar”; daí, religa-se para pedir aos deuses, às entidades a solução para o que seria um grande problema em sua vida: a presença de uma rival em casa.

Todas essas determinantes sociais foram levadas ao público/plateia para uma interpretação, provocando reflexões, inquietações a partir de questões sociais, não unicamente africanas, mas de problematizações representadas e marcadas culturalmente em alguns grupos sociais. A teoria brechtiana sugere indagação diante da realidade apresentada e o teatro, como um espaço capaz de instruir, é o lugar a partir do qual podemos confrontá-la, a fim de encontrar um sentido social pela politização, proposto por Brecht.

As inspirações brechtianas, descritas a seguir, dizem respeito ao conjunto de concepções marcadas pela sonoplastia e pela indumentária, pensadas a partir da desconstrução de modelos propostos, e sugerem um teatro narrado, tendo em vista o olhar crítico sobre uma sociedade que é mostrada na sua realidade pela representação, levando o espectador a assumir um posicionamento.

2.3.3 A estética cênica e as inspirações brechtianas: música, cenário e figurino

Insatisfeito com um teatro que reproduzia a “performance” burguesa em um palco alienante, Brecht propõe um fazer teatral a partir da perspectiva de uma possível transformação social, fazendo com que o espectador saia das condições passiva, fruidora e apreciadora da arte teatral e, provocado pelo drama, seja capaz de se impor e de modificar o meio onde vive. Para Brecht “[...] é a sensação de desacerto que nos vem perante as reproduções dos acontecimentos ocorridos no mundo dos homens, que reduz nosso prazer no teatro.” (BRECHT, 2005, p. 132). O dramaturgo se refere ao modo de fazer teatro sem compromisso político, sugerindo um fazer teatral que desse conta de encontrar, no espectador, um aliado para as reflexões e os protestos necessários a uma mudança na sociedade, visando a uma vida plena e salutar.

Ora, descontente encontrara-se Brecht quando se contrapõe ao teatro, à cena e aos cantos aristotélicos personificados pelo teatro dramático. Sua intenção era propor um outro significado à presença do espectador diante da cena, diante do espetáculo. Essa provocativa reflexão tira o público teatral do ilusionismo, dando lugar a um nível de consciência crítica a fim de questionar a própria realidade, por meio da reflexão, na tentativa de possíveis modificações. Com Walter Benjamin, em sua obra *O Que é o Teatro Épico* (2000, p. 31), dizemos que:

Brecht opõe o seu teatro épico ao teatro dramático no sentido estreito do termo, a partir do qual Aristóteles formulou a sua teoria. É por isso que Brecht apresenta a dramaturgia correspondente como não-aristotélica, tal como Riemann criou uma geometria não-euclidiana.

A forma dramática em que consiste o teatro de Aristóteles vai de encontro às concepções brechtianas que “[...] colocam o espectador com possibilidades de refletir acerca das condições histórica, social, econômica e social sob as quais o sujeito se encontra. Evidente ser o teatro de Brecht um teatro dialético, uma vez que [...] caminhava em direção a uma análise lúcida na perspectiva do materialismo histórico de Marx.” ALMEIDA (2015, p. 20). Dentro desse contexto, o Coletivo busca, com um teatro não naturalista, trazer para o palco um texto literário, em forma de romance, transformando-o em texto teatral que apresenta uma narrativa sem a presença do narrador.

Os diálogos postos consistem nas falas das personagens. Apresentando discurso direto, o texto sugere conexão com o espectador, propondo-lhe não só a fruição estética mas também o envolvimento com as questões sociais pertinentes ao mundo contemporâneo, carregado de subjetividade e de inquietações entre os diálogos das personagens. No entanto, Vicente (2019, p. 204) afirma ser “[...] o texto mais narrativo que dialogado”. Desse modo, vai-se instalando a lógica brechtiana no fazer teatral: a destruição da ilusão. É necessário, sim, fazer rir no teatro; contudo, com “olhar de denúncia”, como nos propõe Benjamin.

Da mesma forma que o teatro brechtiano é um teatro político propondo ao público atividade reflexiva, do mesmo modo o teatro do Coletivo apresenta características política, dialética, transformadora e provocativa. O grupo promove debates e discussões sobre conflitos apresentados no palco. Fugindo de práticas convencionais no que se refere à música, ao texto, ao figurino, ao cenário, entre outros elementos, o Coletivo se baseia em uma prática teatral em que haja desdobramentos, recriações, transmutações desses elementos envolvidos nos processos de concepção e de montagem, como confirmam Gomes e Magalhães dos Reis (2017, p. 42).

Por ser a realidade mutável, o *En Classe et En Scène* trabalha com as contradições existentes no corpo social em seu processo de montagem e de criação, e prima pela quebra de

paradigmas e padronizações do fazer teatral, rompendo com a realidade posta. Ao dizermos “quebra de paradigmas”, referimo-nos a um teatro despojado, engajado e preocupado com a cena teatral e, sobretudo, com a tradução intercultural, e não necessariamente preso aos adereços, adornos, enfeites, figurinos; enfim, a um sem-número de “parafernálias” que, muitas vezes, sujam a cena e nada acrescentam ao fazer teatral.

Uma inquietação do grupo é proporcionar, com um teatro político¹⁵, inquietação ao espectador, de maneira a levá-lo ao distanciamento, causando-lhe sensação de estranheza, desnaturalizando os acontecimentos, desbanalizando os fatos sociais. Nesse sentido, o *En Classe et En Scène*, pelo fazer teatral, cria uma estreita comunicação entre atores e público, promovendo o descortinamento da ação cênica e do objeto cênico.

As contribuições de Rancière (em sua obra *O espectador emancipado*), quanto ao espectador emancipado, foram abordadas no Capítulo 1 da presente tese e são retomadas aqui para corroborar a ideia de construir uma prática espectadora política. A propósito da figura do espectador, minha experiência como espectadora faz-me remeter a Rancière que, sob um olhar filosófico, sugere processos emancipatórios a quem faz e a quem assiste ao teatro, em uma tentativa de prática oposta ao embrutecimento (temática abordada no Capítulo 1), sobre o qual nos adverte o referido teórico.

Magalhães dos Reis nos aproxima de um fazer teatral ranciereano, propondo ao Coletivo uma pedagogia teatralmente esclarecida, ou seja, uma pedagogia preocupada com o processo de compreensão do aprendiz, verificando-se, no palco, o aprendizado de atrizes e de atores Surdos e Não Surdos que concebem e interpretam suas realidades de fazer teatral a partir do olhar do espectador.

Fazer teatro e compreender teatro na prática com o Coletivo me fez entender, adentrar e compreender processos antes não experienciados quanto a inúmeros elementos cênicos: palco, direção, texto, iluminação, música, marcação cênica, conhecimento de teatrólogos e teóricos do teatro, bem como minha experiência ao assistir, em 2019, aos espetáculos *Le Carrefour*¹⁶ (A Encruzilhada), do escritor togolês Kossi Efoui, e *Marathon Poétique*, uma compilação de poesia, música e dança do escritor senegalês Léopold Sédar Senghor, ambos dirigidos por Magalhães dos Reis. O espetáculo *Le Carrefour* foi apresentado nas Quartas Dramáticas, na

¹⁵ Político, não no sentido partidário, mas na perspectiva de envolver-se com uma postura crítica diante das injustiças sociais impostas no mundo contemporâneo. Um teatro que se indigna e toma partido, ou seja, coloca-se, impõe-se, toma um posicionamento, não se esquivia.

¹⁶ MAGALHÃES DOS REIS (org.), 2021. Iasmim de Moraes “Le Carrefour”, de Kossi Efoui: uma experiência de leitura dramática por meio da poética corporal.

UnB, e *Marathon Poétique*, na Aliança Francesa de Brasília. Toda essa trajetória se encontra na obra *En Classe et En Scène: dez anos de uma trajetória coletiva*, que narra a construção dos espetáculos do grupo.

Dessa forma, minha condição como espectadora diante das apresentações teatrais não fugiu às questões problematizadas por Rancière no que diz respeito ao meu processo de transformação. Assim, foi com “estranhamento” que “recebi”, como espectadora, as referidas peças teatrais. Com olhares brechtiano e ranciereano, pude sair da condição de contempladora, admiradora, para a de participante inquieta, pondo a mim mesma questões sugeridas durante o espetáculo.

Sim, reconheci que foram muitas as vezes em que, na condição de espectadora, ignorei os processos de produção percorridos pelos grupos teatrais, pelo trabalho de ator apresentado no palco, pela direção cênica, pela escolha da estética teatral: enfim, que não me dei conta das inúmeras concepções contidas nos desdobramentos e nos processos da criação teatral até se chegar à cena, que quase sempre, quando ia acontecendo, ficava imóvel e passiva diante do acontecimento cênico.

Diante dos desafios oferecidos pelas leituras de textos dramáticos e dos conhecimentos epistemológicos acerca do fazer teatral propostos pelo Coletivo, fui ampliando meu repertório para uma analítica-crítica. Lembra-nos Rancière (2014, p. 11) que o teatro nos mostra “[...] uma forma da constituição estética – da constituição sensível – da coletividade”. Dessa forma, o *En Classe et En Scène* é constituído dessas três dimensões: estética, sensível e coletiva de maneira a tornar o espectador um ser ativo, não traindo no teatro sua “essência de ação comunitária”.

Por tudo isso, Brecht nos convida a dialogar sobre o teatro, fazendo uma crítica às condições reais que se vivem em sociedade. Eis a essência do teatro épico brechtiano: inquietar, pelo texto teatral, o espectador que, possivelmente, em uma cena brechtiana, pode olhar com transparência o que acontece cenicamente, sugerindo ao próprio espectador distinguir a realidade da representação desta, a partir do jogo cênico, inclusive, sem a presença das coxias no palco.

No espetáculo encenado, as coxias, em uma proposta brechtiana, são propositadamente colocadas de modo a ver o que se passa através delas ou de modo a não precisar delas, objetivando deixar tudo à mostra; entretanto, foi comum nos “escondermos” nas coxias, preparando-nos para entrarmos em cena (o que não descaracteriza o teatro brechtiano), como é o caso da entrada da personagem Ixora interpretada por três atrizes: Maria Karoline Alves,

Rebeca Sabino e Thaís Pontaleão. No caso da imagem seguinte, Thaís e Caroline saem da coxia, enquanto Rebeca aguarda sua entrada em cena:

Figura 8
Maria Karoline e Thaís Pontaleão (à esquerda) saindo da coxia



Fonte: Acervo do Coletivo

A estética cênica de “A Tempestade” foi composta pelas atrizes Kimiko Pinheiro, Iasmin de Moraes, Sandrynny de Souza, Roberta Cantarela e Mariana Deonísio, que, ao som de Mama Calunga, na interpretação de Virgínia Rodrigues (Tiganá Santana), performatizaram a cena coreograficamente, sob um jogo de luz azul, a fim de representar uma tempestade.

Figura 9
Cena “A Tempestade” apresentada sob uma estética de iluminação



Fonte: Acervo do Coletivo

O figurino foi decidido entre as próprias atrizes a partir da conversa com o Coletivo sobre como concebê-lo. Os materiais, a escolha de tecidos, a estética de um figurino, os adereços, na maioria das vezes, nem sempre “funcionam”, provocando a estética que queremos quando estão fora de contexto; porém, sob a luz, concebendo uma estética de iluminação, formam uma estética brechtiana. O trabalho de corpo faz parte da preparação cênica, visto que

[...] os corpos dos atores-bailarinos experimentam uma criação sintática relacionada ao texto dramático e absorvem diversos elementos e formas a fim de contribuir para a narrativa. Desta forma, o bailarino-coreógrafo escolhe movimentos e gestos semelhantes emotivamente ou imagetivamente à poeticidade do texto literário, e constrói uma sentença coreográfica e expressiva a partir de uma linguagem não-verbal como a dança. (MORAIS, 2021, p. 237)

A fala da bailarina de *Crepúsculo do Tormento*, Iasmim de Moraes, denuncia uma estética que prima pelo texto escrito pelo corpo, carregado de formas e de nuances pertinentes ao ator, explorando e enriquecendo a cena. Dessa forma, as poéticas da Língua de Sinais, do texto adaptado, dos corpos das bailarinas e da sonoplastia se entrelaçam para assumirem uma sincronia no palco e de modo a empregarem os recursos imagéticos compostos por esses elementos que se misturam ao corpo do ator e à sua performance comunicativa, possibilitando inúmeras criações de processos artísticos cênicos, visto que “[...] um movimento corporal expressivo tem uma enorme potência comunicativa, não só para transmitir, mas também para gerar informação. Dentro de cena, o corpo se torna um elemento dramático externo, mas intimamente ligado, ao texto.” (MORAIS, 2021, p. 238)

A seguir, as atrizes, no camarim (sem o efeito da luz), preparando-se para entrar na cena “A Tempestade”. Trata-se da primeira cena do espetáculo:

Figura 10

As atrizes Kimiko Pinheiro, Iasmim de Moraes, Sandrynny de Souza, Roberta Cantarella e Mariana Deonísio



Fonte: Acervo do Coletivo

Figura 11
Cena “A Tempestade” com iluminação sugerindo efeitos climáticos
com as nuances do ciano-cinza



Fonte: Acervo do Coletivo

Mama Calunga

(Tiganá Santana)

Eis-me aqui

Serei eu a voz que nunca seja

Já que a voz

Pode remeter ao que não há

Grito meu

Quem na vida rápida veleja

Saberá

Que o tempo é nunca se avexar

Koko azenza za ê

Mama Kalunga

Koko azenza za ê

Mama Kalunga

Água mãe

Vós que aprimorais o meu desmanche

Pra que eu

Sempre possa vos representar

Grito meu

O mistério é gota flutuante

Ser menor

É cantar o que o mistério dá

Koko azenza za ê

Mama Kalunga

Koko azenza za ê

Mama Kalunga

Eis-me aqui

Morrendo de mim ao mergulhar

Koko azenza za ê

Mama Kalunga

Koko azenza za ê

Mama Kalunga

Mama Calunga foi a música pensada para representar a cena “A Tempestade” e, propositadamente, é repetida em uma proposta de poetização da sucessão de gotas que sucedem chuvas, que sucedem ventos, que culminam em tempestade, em uma linguagem metafórica construída no e com o grupo pelos movimentos cênicos.

O *song* brechtiano serviu de inspiração para a presença da música, visto que a música se propunha a fazer parte do “comentário da ação”, como nos sugere Brecht. O violão, nas mãos de Thaynara Henrique (Tiki), atriz do fazer teatral, executando *Mama Kalunga*, não é só um instrumento musical: trata-se de um objeto cênico, um adereço, um cenário. A música em proposta brechtiana precisa ser visível, assim como a luz, a troca de figurino. Nada, absolutamente nada, mostra-se/mostrou-se gratuito na concepção dos espetáculos do Coletivo. Rodrigues (2010, p. 29) corrobora ao afirmar que:

[a]ssim, a música também tem como propósito adotar uma atitude em relação aos acontecimentos narrados, podendo se manifestar de várias formas, desde que mantenha sua independência. A música tem a intenção da provocação e da denúncia, confere ao ator-cantor a possibilidade da representação de gestos essenciais e ao espectador a oportunidade de análise crítica. Assim, ao assumir um posicionamento político e adotar uma atitude em relação aos temas, a música, ao mesmo tempo, elimina qualquer encantamento por parte do público e permite ao espectador a reflexão.

Por isso, ao cantarmos e propormos ao público que cantasse a música “Todxs Putxs”, existe uma intenção para além do ato de cantar. A escolha da música se deu a partir de uma lógica da diversidade e da diferença contida no próprio Coletivo, que é composto por diferenças étnicas, etárias, linguísticas e geográficas, entre outras. “Todxs Putx”, fugindo dos demarcadores de gênero, propositadamente representada pelos pronomes neutros a fim de problematizar o binarismo feminino e masculino, propõe a reflexão sobre a importância da pessoa que se identifica como não binária ou que se identifica com uma ou inúmeras identidades de gênero.

Todxs Putxs

(Ekena)

Quem 'cê tá pensando que é?

Pra falar que eu sou louca

Que a minha paciência anda pouca pra você

Para de vir me encher

Quem 'cê tá pensando que é?

Pra falar da minha roupa

Do jeito que eu corto o meu cabelo

Se olha no espelho

Você não anda valendo o esfolado do meu joelho esquerdo

Eu tenho pressa e eu quero ir pra rua

Quero ganhar a luta que eu travei

*Eu quero andar pelo mundo afora
 Vestida de brilho e flor
 Mulher, a culpa que tu carrega não é tua
 Divide o fardo comigo dessa vez
 Que eu quero fazer poesia pelo corpo
 E afrontar as leis que o homem criou pra dizer
 Quem 'cê tá pensando que é?
 Pra falar pra eu não usar batom vermelho
 Quem 'cê tá pensando que é?
 Pra maldizer até os amigos que eu tenho
 Vai procurar tua turma e o que fazer
 Que de gente como você o mundo...*

Figura 12

Cena final do *Crepúsculo*, tendo a música “Todxs Putxs” cantada em Língua Portuguesa e em Libras pelas próprias atrizes. Thaynara Rodrigues, ao fundo, executando-a com o violão.



Fonte: Acervo do Coletivo

“Sangue Latino”¹⁷, canção de João Ricardo e Paulinho Mendonça, famosa na voz de Ney Matogrosso, foi inserida e adaptada ao espetáculo. No trecho seguinte, original da canção, a expressão “latino” foi substituída por “africano”:

Jurei mentiras e sigo sozinho Assumo os pecados Os ventos do norte não movem moinhos E o que me resta é só um gemido Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos Meu sangue **africano**, minh'alma cativa.

A música foi interpretada (cantada) pela atriz-cantora Diana Cardoso e interpretada para a Língua Brasileira de Sinais pela atriz Roberta Cantarela. Brecht sempre primou por atores cantando e não cantores atuando, proposta apreciada pelo Coletivo, porque a ação cênica, em uma proposta brechtiana, pouco se preza por cantores atuando de forma a obedecer a uma cadência musical, e sim a uma síncope musical.

¹⁷ Álbum do grupo “Secos e Molhados”, 1973.

Figura 13

Atriz Roberta Cantarella sinalizando a Música “Sangue Latino”



Acervo: Coletivo

Figura 14

O imagético na Libras / Roberta Cantarella



Fonte: Acervo do Coletivo

Figura 15 Atriz Diana cantando a Música “Sangue Latino” (à direita) e a atriz Andrea Lages à esquerda



A direção, os atores e as atrizes de *Crepúsculo do Tormento* sugerem ao espectador o “desencantamento” da trivialidade teatral, o que ocasiona o distanciamento na tentativa de se refletir sobre duas questões: a realidade posta das questões urgentes e sociais que afetam o humano, e a desconstrução do olhar para a surdez em uma perspectiva médico-clínica e terapêutica.

Trata-se de “[...] um prisma em que ele se revele suscetível de ser transformado por intervenção da sociedade [...]. Se o ator [...] não tiver um interesse apaixonado pelo progresso humano, essa nova orientação não poderá se concretizar”. (BRECHT, 1978, p. 254). Diante da fala de Brecht, é preciso humanizar-se, evoluir como pessoa humana, outrificar-se: para tanto, a condição de querer ou interessar-se deve preceder as demais etapas a fim de revelar-se suscetível a uma transformação que sugira outras transformações. É preciso, em uma máxima brechtiana, desenvolver o humano, e o ator é um instrumento de humanização nessa nova lógica teatral.

As cenas de *Crepúsculo* constituíram um modo épico de se fazer teatro, colocando o espectador como um ser pensante e crítico diante do que é encenado no palco. Madame é narrada por Vicente (2019, p. 197) como

[...] uma mulher africana que veio de uma família local, praticante de uma religião africana não explicitada no romance. Casa-se com um homem de família, também tradicional, da mesma região, porém rica...Mantém uma relação com um homem que dilapida as riquezas acumuladas e que é rotineiramente violento.

Quanto à criticidade, apresenta-se em seguida o enunciado de algumas falas provocativas de Madame, personagem por mim interpretada no espetáculo *Crepúsculo do Tormento*:

[...] ser mulher nestas paragens é avaliar, sondar, calcular, antecipar, decidir, agir e assumir. Apoiar-se somente em si mesma.
 Não ousar falar do amor. Será que os nossos ancestrais sabiam que em um mundo regido por uma potência masculina mal organizada, as mulheres só poderiam ser rivais, empregando suas forças só para seduzir, dominar, tentar conservar um par de calças embaixo do seu teto [...]
 [...] Eu era uma jovem casada, uma mulher ainda pouco sentimental. Não havia lugar para romance, para as frivolidades na vida das mulheres daqui. Nessas latitudes onde o céu não é nenhum abrigo e nenhum recurso, ser mulher é fazer o seu coração morrer.

Ora, tais falas não sugeriram ao espectador nem passividade nem desinteresse. Ao contrário, proporcionaram, na relação ator-espectador, fatos esclarecedores das cenas apresentadas, propondo graus de criticidade ao espectador, com o intuito de fazê-lo sair da posição de apreciador teatral para a de uma suposta intervenção e mudança da sua própria realidade. Esse ser pensante, atuante, crítico, transformador é tomado pelo objetivo brechtiano:

formar um pensamento analítico-crítico diante de sua atuação na sociedade (BRECHT, 1978, p. 103), o que lhe é proposto pela ação cênica e pela inexistência ou quebra da quarta parede, conectando público e ator, em uma intenção de fazer interação entre espectador e a cena teatral, ou seja, o público entra na cena e participa do espetáculo, metaforicamente falando.

Entretanto, o espectador está, também, dotado de impressões, preconceitos, conceitos, pós-conceitos, dogmas, mitos, podendo ter, portanto, várias concepções diferentes de um mesmo discurso de personagem, sugerindo-nos como espectadores as seguintes possíveis reflexões, a partir desta fala de Madame:

PERSONAGEM MADAME: “... ser mulher nestas paragens é avaliar, sondar, calcular, antecipar, decidir, agir e assumir. Apoiar-se somente em si mesma.”

A seguir, possíveis interpretações causadas no espectador a partir da fala de Madame:

“Isso mesmo, conformemo-nos com nosso destino” (fala baseada no senso comum); “De forma alguma, isso foi no tempo de nossas mães” (consciência filosófica); “A triste realidade das mulheres africanas... poxa... pena viverem destinadas a isso” (senso comum); “Podemos não reproduzir o patriarcado” (senso filosófico); “Penso que esse é o nosso papel como mulher” (senso comum); “Viva o Movimento Feminista: nos ajudou a enxergar outras realidades” (senso crítico/filosófico); “Podemos transformar a realidade de meninas, por meio da educação” (senso crítico); “Eu me basto. Posso fazer tudo sozinha” (senso comum/reproduções da sociedade).

Em nenhum momento se pretende aqui induzir as interpretações das falas da personagem, mas afirmar o que se tem como intenção de se provocar no espectador. Nem sempre se pode esperar o pretendido: ou seja, tudo depende de suas concepções teóricas, culturais, históricas, crenças, mitos; enfim, de um sem-número de possibilidades, inclusive ambíguas. Quebrar a quarta parede e encarar o público é lidar com obviedades e absurdos, surpresas e encantamentos, desencantamentos e críticas, senso comum e consciência crítica filosófica.

Assim como Brecht, em *Tambores da Noite* (1922), que nos sugere o drama vivido por um soldado após ter voltado da guerra, transportando-nos para a atualidade, também, em *O Crepúsculo do Tormento*, Madame provoca a realidade vivida por algumas mulheres na atualidade. Desse modo, a “Gestalt” cênica, por meio das imagens, sugere valores e convicções pela personagem, apresentando uma realidade social. O distanciamento proposto por Brecht é um ato político, transcendendo a arte, a encenação, a estética¹⁸.

¹⁸ PAVIS, 1999.

O *gestus*, em Brecht, sugere reflexão acerca de conceitos, naturalizações, minimizações, conotações de uma determinada época ou sociedade e tem por objetivo distanciar o que subjaz um preconceito no corpo social¹⁹. Portanto, pensar em algumas representações elucidadas pelos gestos sociais no referido espetáculo nos remete a pensar nas práticas discursivas reproduzidas ao longo da história de vida de Surdos e Não Surdos por meio de suas respectivas línguas: Libras e Língua Portuguesa.

Os atores e atrizes Surdos e Não Surdos da peça teatral em questão são, sobretudo, atores que buscam fazer um trabalho pautado pelos princípios brechtianos: pelo *gestus*, distanciaram-se das personagens que interpretaram, estudaram seus textos, suas falas, seus gestos, suas pantomimas, seus discursos e enunciados; enfim, empregaram técnicas de interpretação absorvidas e apreendidas durante os ensaios com os jogos teatrais de Viola Spolin, exercícios específicos adaptados para Surdos e outras práticas de improvisação e de memorização para representarem teatralmente.

A propósito do *gestus*, ao construir Madame, minha personagem, conectei-me com seus modos, movimentos, gesticulações com o objetivo de representar as expressões características do humano na Madame que, pelo “gesto social”, compunha um conjunto de comportamentos da personagem na sociedade: modo de falar, entonação, indumentária, expressões facial e corporal.

Assim, o simples gesto de segurar o adereço colar impunha-me uma altivez por mim pensada e construída como uma característica emocional e como uma forma de “amuleto” de segurança para Madame e, conseqüentemente, para mim, como atriz.

¹⁹ BRECHT, 1978.

Figura 16



As atrizes Diana, Andrea Lages e Bruna Gonçalves segurando o colar, como gesto de “superioridade”

Acervo do Coletivo

Figura 17

Mãos Sinalizantes – *Gestus* social



Atrizes Andrea Lages e Diana

Acervo do Coletivo

2.3.4 A construção da cena imaginária em *Crepúsculo do Tormento*: as contribuições de Ryngaert ao teatro contemporâneo

O palco é o lugar onde acontece a teatralidade e a operacionalidade do texto teatral. Mas “o que é um texto de teatro?”, indaga-nos Jean-Pierre Ryngaert. Mais ainda: “existe uma especificidade do texto de teatro?” O próprio autor responde:

O teatro atual aceita todos os textos, qualquer que seja sua proveniência, e deixa ao **palco** a responsabilidade de revelar sua teatralidade e, na maior parte do tempo, ao espectador a tarefa de encontrar aí seu alimento. A escrita teatral ganhou em liberdade e em flexibilidade o que ela perde, por vezes, em identidade. (RYNGAERT, 1995, p. 17, **grifo nosso**)

Se todos os textos são pertinentes ao teatro contemporâneo, independentemente de sua procedência, todos os gêneros podem ser teatralizados, desconstruindo, assim, a ideia de um formato ritualístico de texto teatral ou de texto dramático, elucidando a ideia de que todo texto pode ser teatral e representado no palco.

Todavia, um teatro com compromisso político deve usar o palco como espaço de palanque para denunciar a realidade. Em *Magia e Técnica, Arte Política*, Walter Benjamin nos convida a pensar sobre inúmeras possibilidades da “função” do palco como um lugar de manifestação e afirma que

[o] palco ainda ocupa na sala uma posição elevada, mas não é mais uma elevação a partir de profundidades insondáveis: ele transformou-se em tribuna. Temos que ajustar-nos a essa tribuna. Esta é a situação. Mas, em vez de levá-la em conta, a atividade teatral prefere encobri-la, como tem feito em outros casos. (BENJAMIN, 1987, p. 78)

Nessa perspectiva, Benjamin (1987), sugere o descortinamento de um dos papéis do palco como um instrumento de protesto, ou seja, o palco do teatro político se indigna e provoca indignação no público à medida que se insere como possibilidades reflexivas e filosóficas sobre a realidade. Ora, em uma proposta contemporânea, o Coletivo trouxe *Crepúsculo do Tormento* para a cena primando por questões identitárias, culturais e híbridas, trazendo a “fluidez entre gêneros”²⁰. Em um trabalho primoroso, o grupo de tradutores e tradutoras nos fizeram compreender a “[...] leitura, adaptação e encenação” (p. 187).

O texto de *Crepúsculo do Tormento*, como já expresso, concebido originalmente em francês, traduzido para o português e, ao se transformar em texto teatral, é interpretado, cenicamente, para a Língua Brasileira de Sinais – Libras, com o compromisso de se fazer uma tradução cultural, principalmente no caso de elementos “sonoros”, o que corresponderia ao visual na cultura surda.

²⁰ VICENTE, 2019.

A presença de atores e atrizes Surdos e Não Surdos faz-nos pensar em uma cultura fronteira que precisa estar presente no texto adaptado, o que nos sugere o romance de Miano, na linha do que pensa Ryngaert (1998, p. 30), ao dizer que: “[...] a leitura de um texto teatral equivale a construir uma cena imaginária na qual o texto seria percebido da maneira mais satisfatória para o leitor”, que, por sua vez, possui a capacidade de viajar no tempo e no espaço mediante as sugestivas cenas e imagens criadas pelo leitor-ator.

O texto teatral de *Crepúsculo* foi construído na coletividade, assim como tantos outros empregados para fins de ação cênica. Cantarela (2021, p. 179) relembra que:

[n]o cotidiano do coletivo, percebeu-se que a criação coletiva dos textos teatrais (a partir de textos anteriores) fundamentaram o caminho para que outras ações também se tornassem comunitárias. O processo colaborativo foi o eixo do trabalho do coletivo, não havendo decisões isoladas, mas sempre discutidas e votadas nas reuniões.

Dessa maneira, a prática colaborativa de Surdos e Não surdos nas conjuntas atividades que formam o fazer teatral se constitui em uma cultura construída para a realização de trabalhos do grupo envolvendo diferentes linguagens artísticas: recitais, músicas, declamações, dança, leituras dramáticas, monólogos, performances, e não somente a arte do teatro, o que é, evidentemente, o resultado de processos dialógicos e democráticos objetivando o fazer artístico, com o entendimento de que, sem a criação coletiva, o teatro no *En Classe et En Scène* não acontece.

O artista visual Surdo Amarildo João Espíndola e o Professor de Literatura da Língua de Sinais Saulo Machado contribuíram com o grupo na construção de sinais referentes à apreensão dos temas abordados no texto *Crepúsculo do Tormento*, fazendo sugestões e possíveis demonstrações cênicas, sempre alertando o grupo sobre a importância da tradução cultural no teatro surdo, elucidando-nos acerca da lógica e do pensamento surdos na construção do discurso.

Figura 18

Artista visual surdo Amarildo Espíndola conversando com o grupo



Acervo: Coletivo.

Como já foi comentado, o grupo procurou fazer as teias de conhecimentos relacionando o teatro a outras linguagens artísticas. Na imagem o artista visual Surdo Amarildo Espíndola conversa com o grupo, Amarildo Espíndola trouxe suas contribuições como artista visual surdo, mostrando as possibilidades de pensar um teatro como estética plástica contemporânea, fugindo de um teatro meramente naturalista, em que há uma intenção de se reproduzir a realidade, o que não era a proposta do Coletivo.

2.3.5 Texto e palco: “equivocos” necessários em Ryngaert

Os ensaios aconteciam a fim de se “materializar” e se concretizar o texto teatral para possíveis transformações da prática coletiva. Magalhães dos Reis, conhecedora do texto antes dos atores e das atrizes, propunha-nos diferentes modos de olhar o texto, a cada ensaio, a cada repetição de gesto, de cena. A verdade é que Ryngaert (1998) nos aponta um “equivoco”, nos lembrando que “[...] ensaiar não consiste realmente em repetir, ou seja, repisar de maneira imutável um projeto contido no texto” (p. 22).

Reportamo-nos, novamente, aos ensaios do grupo para enfatizar a importância da teatralidade que emerge a partir do contato do ator com o texto e sua materialização no palco, como elucidada esse teórico. O trabalho de ensaio no Coletivo sugeria, a cada novo ensaio, “[...]”

entregar-se a modos diversos de experimentar o texto a ser interpretado” (RYNGAERT, 1998, p. 22), porque:

[...] Nenhuma encenação, por mais bem-sucedida que seja, esgota o texto, e não é raro encontrarmos atores que preferem os ensaios à representação, como se esta última implicasse a perda de toda uma gama de possíveis. Um diretor de teatro abandona direções na medida em que as escolhe. Precisa renunciar a pistas encontradas durante o trabalho, fechar canteiros de obras por muito tempo abertos, renunciar a filões que o levam para muito longe de suas bases (p. 22).

Figura 19
“Passando” o texto



Atrizes de *Crepúsculo do Tormento*
Acervo do Coletivo

Nessa perspectiva, não só o trabalho do diretor é renunciado (no sentido de escolher uma direção e abandonar outras possíveis); o trabalho do ator também o é. É necessário um trabalho de escolhas para atuar, dizer o texto, representar a personagem e, a cada ensaio, deparamo-nos com novas escolhas cênicas; experiências essas vivenciadas no texto de *Crepúsculo do Tormento*. “Abandonar direção”, em uma visão ryngaertiana, significa escolher uma proposta entre tantas propostas para as ações cênicas.

Figura 20
Direção cênica



Fonte: Acervo do Coletivo

Figura 21
Professora Maria da Glória Magalhães, dirigindo a cena



Fonte: Acervo do Coletivo

Figura 22
Direção cênica



Fonte: Acervo do Coletivo

O posicionamento de Magalhães dos Reis na direção cênica foi no sentido de proporcionar criticidade aos ensaios e esse processo sempre era iniciado pelo texto, como base para o estudo da personagem. A nós, era a dada a possibilidade de criação das falas e dos atos cênicos. Na imagem a Professora Maria da Glória Magalhães está dirigindo a cena mostra a coordenadora acompanhando as falas das atrizes a fim de direcionar a melhor forma de atuação.

A apreensão do texto teatral proporcionou a encenação bilíngue, o que se constituiu, para mim, em uma experiência instigante e desafiadora, pois, diante da compreensão do texto, em um primeiro momento, houve o desafio seguinte: traduzir-interpretar as falas de Madame, minha personagem, em uma proposta de tradução cultural, observando aspectos identitários da cultura surda e do teatro surdo.

Uma prática interessante no Coletivo, após os ensaios, era avaliarmos os tópicos construtivos em nosso processo de criação de nossas personagens, fato este que, a cada ensaio, era apresentado ao grupo de maneira a colaborarmos com o processo criativo de cada um. Verbalizar os pontos positivos e escutar os “depoimentos” dos demais colegas era uma forma de valorizar e de reconhecer as habilidades dos atores e, principalmente, de entender os processos de construção do ator, compreendendo que o teatro se faz com e na coletividade.

2.3.6 A luz e a influência brechtiana: importância da iluminação para os Surdos

Um aspecto importante diz respeito à iluminação que necessita estar a “serviço” do input de entrada do Surdo: a visão. Isso quer dizer que quaisquer espaços onde ele esteja devem primar por uma iluminação que dê conta de uma perfeita visibilidade.

Segundo Patrice Pavis, “[...] a iluminação ocupa um lugar chave na representação, já que ela a faz existir visualmente, além de relacionar e colorir os elementos visuais (espaço, cenografia, figurino, ator, maquiagem), conferindo a eles uma certa atmosfera.” (PAVIS, 1999, p. 179). Para o autor, é importante haver uma “dramaturgia da luz”, significando dizer que a iluminação é o fator importante que conversa e dialoga com outros elementos cênicos.

Assim, “[...] apreciar a iluminação é compreender como ela influi nas outras componentes do espetáculo” (PAVIS, 1999, p. 180) como possibilidade de vincular atores e plateia, a fim de se “reconhecerem” em cena, posto que “a luz facilita a compreensão”, pois “[...] a luz é responsável pelo conforto ou desconforto da escuta, pela compreensão mais ou menos racional de um evento.” (PAVIS, 1999, p. 180). No caso do Teatro Bilíngue, pensa-se em uma escuta visual, necessária ao encadeamento direcionado aos olhos do espectador fazendo-o criar inimagináveis sugestões propostas pela luz cênica. A seguir, uma demonstração da importância da iluminação que, nas imagens, faz as vezes das coxias, “escondendo” os atores que não precisam ficar em evidência na presente cena:

Figura 23

As atrizes Rebeca Sabim, Maria Karoline Alves e Thaís Pontaleão interpretando Ixora

Luz Cênica



Fonte: Acervo do Coletivo

Figura 24

Luz generalizada de palco caracterizada com intensidade, sem foco específico



Fonte: Acervo do Coletivo

As Figuras *As atrizes Rebeca Sabim, Maria Karoline Alves e Thaís Pontaleão interpretando Ixora, Luz cênica e Luz generalizada de palco caracterizada com intensidade, sem foco específico* demonstram a importância da iluminação para o destaque cênico necessário. A luz, nesse sentido, representa a plasticidade cênica, não havendo uma preocupação em esconder o que acontece cenicamente, isto é, a luz faz as vezes das coxias que invisibilizam um adereço, uma personagem, uma cena. A presença da luz nessas três figuras marca o ápice da cena, que se comunica com o espectador pelas intensidades de claro e escuro, em um jogo cênico no qual o público é partícipe e se compromete em ver, apenas, aquilo que a luz lhe convida a enxergar.

2.3.7 Fim de espetáculo: a conversa com o público

Ao final dos espetáculos do Coletivo, era comum o debate entre direção/atores/atrizes/intérpretes e o público, ensejando-se, assim, um debate saudável e necessário para as possíveis readaptações e aprendizados para futuras montagens e também para o enriquecimento do texto por meio do diálogo com a plateia.

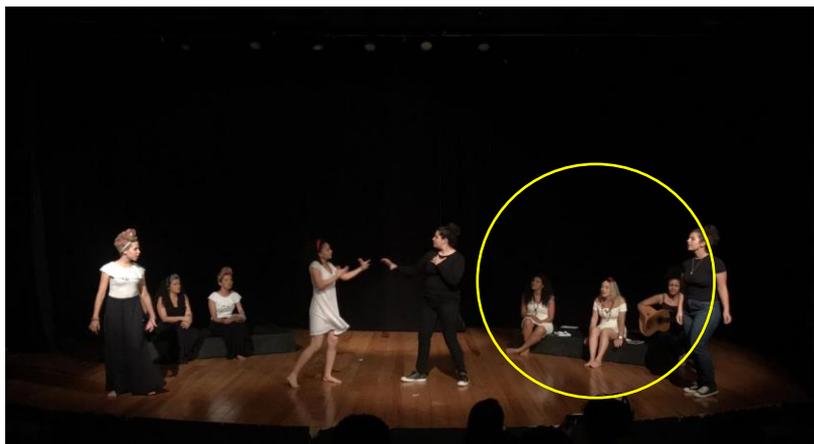
A propósito da música no Coletivo, especificamente com referência ao violão tocado por Thaynara Rodrigues no final do espetáculo, é importante registrar a fala de um Surdo durante o debate promovido pelo Coletivo. Alguns se manifestaram, dizendo da “necessidade

de verem quem estava tocando o violão” para que pudessem perceber se a “batida” rítmica tocada com as mãos no violão corresponderia ao “ritmo” das mãos executando a Libras.

Dessa forma, percebeu-se que, enquanto Thaynara executava a canção ao violão, havia personagens passando em sua frente, inviabilizando, desse modo, aos Surdos que se encontravam na plateia a percepção do que acontecia no palco naquele momento, como se pode observar na imagem a seguir:

Figura 25

A multi-instrumentista Thaynara Rodrigues executando a canção “Todxs Putxs”



Acervo do Coletivo

Olhando a foto, observa-se o palco sob a perspectiva da plateia, significando dizer que o público Surdo presente na plateia, sob aquele ângulo, não tinha visão nem do violão, nem das mãos tocadas no violão, nem das expressões e dos movimentos corporais feitos pela instrumentista.

Em um teatro com Surdos, para Surdos, de Surdos e Teatro Bilíngue, levando em consideração a importância da visualidade, seria interessante se pensar na possibilidade da existência de um lugar específico para os Surdos sentarem, na plateia, e assistirem ao espetáculo de maneira a poderem perceber todos os acontecimentos cênicos de forma a compreenderem o espetáculo no seu todo.

O espetáculo *Crepúsculo do Tormento*, estreado em 2019, recebeu muitos elogios das plateias Surda e Não Surda. Outra questão discutida no debate foi o fato de os Surdos terem elogiado a representatividade e a expressividade Surdas, tendo a oportunidade de olhar para a personagem que sinaliza em Libras, e não para o intérprete que, comumente, fica ao lado nas cenas teatrais.

Dessa forma, todos tiveram seus protagonismos com o emprego simultâneo da Língua Portuguesa e da Língua de Sinais, não se tratando de uma interpretação por um intérprete de

Libras, mas por um tradutor²¹ exercendo as funções de ator e intérprete, concomitantemente, o que enriqueceu o espetáculo e legitimou as representatividades Surda e Não Surda. Portanto, que venham novos espetáculos!

Figura 26

Os Atores Danilo de Souza (Não Surdo) e Nathanael Cruz (Surdo) interpretando (teatralmente) a personagem Dio



Fonte: Acervo do Coletivo

Figura 27

Elenco de *Crepúsculo do Tormento* – UnB – 2019



Acervo do coletivo

²¹ SILVA NETO, 2017, p. 77.

Fonte: Acervo do Coletivo

Esse capítulo trouxe discussões fundamentadas em teóricos como Bertolt Brecht, Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac e Walter Benjamin, entre outros, descrevendo a montagem bilíngue do espetáculo *Crepúsculo do Tormento*, baseado na obra da escritora Léonora Miano.

O processos metodológicos referentes aos ensaios foram descritos a partir de algumas concepções de Viola Spolin sobre os Jogos Teatrais. As reflexões sobre Teatro Político trouxeram novos olhares sobre o fazer teatral em grupo, mostrando a importância de uma arte feita para e com as diferenças, em perspectiva estética e artística com Surdos e Não Surdos. Dessa forma, o teatro bilíngue feito pelo Coletivo *En Classe et en Scène* primou pela tradução cultural e pela interculturalidade como diálogos necessários ao exercício da alteridade.

CAPÍTULO III

De verdade eu tive a ideia do teatro. Foi assim: eu tinha 6 anos de idade, eu era bem pequenininho e eu fui ao circo e me encantei e aquilo ficou em mim e eu fiz curso de teatro, comecei a me apaixonar e tem o dom também.

Lucas Sacramento

3.1 O Espetáculo *O Grito da Gaivota*

Este capítulo trata da trajetória da montagem do espetáculo *O Grito da Gaivota*, trazendo contextualizações acerca do fazer teatral na concepção do diretor Surdo Lucas Sacramento e de seu processo metodológico ao lidar com atores, cenografia, sonoplastia e iluminação, entre outros elementos teatrais. O capítulo descreve a formação do elenco, as categorias do Teatro Surdo e a paixão do artista cênico em dirigir atores bilíngues e atores Surdos, bem como sua expertise no que se refere à iluminação teatral e aos elementos que a compõem, como a visibilidade e a visualidade cênicas.

O referido espetáculo teatral, com direção cênica de Lucas Sacramento, surge da necessidade de se manifestar a cultura Surda por um fazer teatral realizado com Surdos, para Surdos, com direção Surda. Porém, a presença de pessoas Não Surdas na peça constituiu um elenco formado em uma perspectiva de teatro bilíngue, o que favoreceu o emprego de duas línguas concomitantemente: Libras e Língua Portuguesa. O elenco foi composto por quatro atores surdos: Renata Resende, Maycon Calasancio, Lucas Nunes e Flávia Pompeu, e por quatro atores Não Surdos, quais sejam: Andrea Lages, Daniel Madureira, Gustavo Lopes e Mauricéia Lopes, enfatizando que todos os atores de *O Grito da Gaivota* são fluentes em Língua de Sinais, assegurando a compreensão da peça durante os ensaios, sem a necessidade de um intérprete de Libras, bem como na estreia do espetáculo.

O espetáculo foi apresentado duas vezes, em Brasília. A primeira na Universidade de Brasília – UnB, no dia 11 de dezembro de 2019, no Quartas Dramáticas; a segunda, no *Festival Despertacular*, segunda edição, no dia 21 de dezembro de 2019 (RESENDE, 2021, p. 273). O referido festival é um “Evento de Artes e Cultura em Libras”, criado em 2018, com propostas artísticas de apresentação teatral, inclusive com a estreia do espetáculo *O Grito da Gaivota*, envolvendo, além de Artes Visuais, Dança, Música, Teatro, Oficinas, Cinema (Curtas em Libras), Fantoches, Palestras, Fotografia, Exposições e Clowns, entre outras atividades.

O Projeto *Festival Despertacular* é de autoria dos surdos Lucas Sacramento e Renata Rezende, e teve sua primeira edição em outubro de 2018, em Brasília, objetivando o fortalecimento da Língua de Sinais com o protagonismo Surdo. Porém, *O Grito da Gaivota* só foi apresentado dentro do Festival em dezembro de 2019.

Com uma equipe composta por contrarregras, iluminadores, figurinistas (discutido no próprio grupo), planta de cenografia e a concepção cênica resenhada para o palco italiano, a montagem recorreu a alguns figurinos e objetos cênicos do Projeto Quartas Dramáticas readaptados para a peça em questão.

A seguir, o flyer de divulgação do espetáculo na UnB e no Festival *Despertacular*:

Figura 28



Acervo de Lucas Sacramento

O livro (*O Grito da Gaivota*) que deu origem ao espetáculo conta a trajetória de uma Surda chamada Emanuelle Laborit, narrada por ela mesma e desabafando suas angústias, enfrentadas em sua infância e adolescência, sendo a autora protagonista do romance. Sacramento Resende (2021, p. 274) apresenta as seguintes personagens da referida peça:

- Atriz surda, Renata Rezende – Personagem surda: Emanuelle Laborit, surda, ignorante da cultura surda até então.
- Atriz não surda, Mauricéia Lopes – Personagem não surda: Maria, a irmã esperta de Emanuelle Laborit.
- Ator surdo, Maycon Calasancio – Personagem surdo: Alfredo Corrado, narrador surdo, belo homem, ativista surdo.
- Ator Não Surdo, Daniel Madureira – Personagem Não Surdo: Bill Moody, narrador Não Surdo, intérprete, irradia simpatia.
- Ator Surdo, Lucas Nunes – Personagem Surdo: Silvestre, o amigo Surdo de Laborit, mal-educado, é parecido com Plu-Plu.
- Ator Não Surdo, Gustavo Lopes – Personagem Não Surdo: Plu-Plu, Não Surdo, provoca e debocha de Laborit.
- Atriz Surda, Flávia Pompeu – Personagem Surda: Silvia, Surda, corajosa, colega de Laborit.
- Atriz Não Surda, Andrea Lages – Personagem Não Surda: TÍFITI, fonoaudióloga, ativista da comunidade.

A formação do elenco bilíngue se apresenta como uma nova modalidade no Teatro Surdo realizado no Brasil. Assim, esse autor surdo nos apresenta uma das vertentes desse teatro brasileiro, elucidando que

A peça teatral se enquadra no gênero dramático do Teatro Surdo, nesse sentido, o Teatro Surdo Brasileiro (doravante TSB) pode ser entendido como Teatro Moderno, pois entende-se a preferência da inclusão artística do público em geral, assim como da comunidade surda. (SACRAMENTO, 2021, p. 273, 274)

Sacramento Resende, na verdade, refere-se ao teatro pós-moderno com suas características de valorização da diversidade e da diferença entre tantos outros desafios postos em um teatro contemporâneo. É preciso “entrar no texto”, como nos propõe Ryngaert (1998), preocupando-se com os “textos ilegíveis e herméticos” (p. 27), e essa é uma das preocupações do autor Surdo: trazer e dissecar um texto que traga uma carga dramática vivida pelo cotidiano dos surdos, resignificando a luta dos surdos, uma vez que o drama Surdo faz parte do drama brasileiro, inserindo-se, portanto, em uma proposta de teatro no Brasil.

Desse modo, representar o mundo contemporâneo por meio do drama moderno com Surdos é relativizar as relações estruturais de “microacontecimentos” e “microconflitos” (SARRAZAC, 2017, p. 54), posto que a questão estrutural de relações de poder entre Surdos e

Não Surdos remete a uma reflexão sobre, inclusive, os macro e micropoderes envolvidos nessa relação que aparece no drama surdo de *O Grito da Gaivota*.

Esses microacontecimentos e microconflitos são, para Sarrazac, conflitos intrassubjetivos e intrapsíquicos, ou seja, esse teórico nos orienta a pensar o drama moderno levando em consideração os conflitos e os acontecimentos que, no caso do espetáculo, são apresentados pela relativização da subjetivação dos sofrimentos contidos no drama pela personagem Emanuelle Laborit. Tais sofrimentos dizem respeito à sua condição de pessoa surda em um mundo que, para a autora, era considerado uma solidão, uma vez que, conforme seus relatos, ela pensava ser a única surda no mundo.

A história de Laborit adaptada para a linguagem cênica não é uma ficção. Dizemos isso para lembrar que não havia na cena representação da realidade, mas a própria realidade sendo representada, pois os dramas ali encenados integravam um enredo em que os microacontecimentos e os microconflitos também fazem parte da trajetória da atriz Surda que a representou na peça, ou seja, Renata Rezende. Esta viveu os mesmos conflitos em sua história de vida, como aliás foram vividos por muitos, à semelhança da autora da obra, que os transpôs para a linguagem que resultou no espetáculo *O Grito da Gaivota*.

O elenco contou com a participação de professores, intérpretes, estudantes e bailarinos que contribuíram com seus conhecimentos sobre Libras e sobre os Surdos. Minha participação nesse espetáculo, como atriz Não Surda, trouxe-me inúmeras possibilidades de refletir sobre os poderes linguísticos existentes no espaço de sujeitos com línguas diferentes e de reolhar o Teatro Surdo, pensado a partir de uma lógica surda na/para a visualidade com as adaptações e as adequações necessárias a um espetáculo visuogestual, que buscou mostrar um pouco a trajetória de pessoas Surdas, objetivando manifestar sua cultura pela arte.

Assim, minha inserção no espetáculo se deu da seguinte forma: após a apresentação do espetáculo *Crepúsculo do Tormento*, dirigido pela professora Glória, foi perguntado aos atores quem teria interesse em participar do espetáculo *O Grito da Gaivota*, dirigido por Lucas Sacramento. Manifestei-me e, então, começamos a ensaiar.

Os ensaios aconteciam sempre às sextas-feiras, na Sala 5 do Módulo VI, no subsolo da UnB, conhecida como “Sala do Liame” e/ou “Espaço Cênico Liame”, referindo-se ao espaço onde o Grupo de Estudos em Literatura, Artes e Mídias se reúne para debates e discussões sobre Literatura e outras Artes. A ideia da criação da peça surgiu no curso de extensão Quartas Dramáticas, do Coletivo *En Classe et en Scène*.

3.2 Adaptação e roteiro de *O Grito da Gaivota*

O espetáculo em questão foi baseado no romance homônimo de Emanuelle Laborit, escritora Surda, parisiense, atriz e diretora teatral que narra sua trajetória de vida. Trata-se de uma autobiografia, escrita em 1993, retratando suas memórias na infância, adolescência e fase adulta. O título do livro foi escolhido pela autora, por se remeter à forma como seus pais a chamavam quando criança: “gaivota”. O referido apelido lhe foi atribuído pela semelhança que os pais acharam entre os seus gritos e balbucios, como intentos de comunicação oral, e os grasnidos próprios daquela ave.

Autora, também, de *Voo da Gaivota* (1994), Laborit é protagonista na peça *Les Enfants du Silence* (“Os filhos do silêncio”), e não no filme *Os filhos do silêncio* (1986), que foi protagonizado por Marlee Matlin, também atriz Surda, estadunidense, ganhadora do Oscar de Melhor Atriz. O espetáculo teatral protagonizado por Laborit foi adaptado do romance *Children of a Lesser God* (é uma peça de teatro do estadunidense de autoria de Mark Medoff publicada em 1980) ganhando a referida atriz o Prêmio Molière, em 1993, no qual interpretou a personagem Sarah Norman.

Atualmente, Laborit é diretora do International Visual Theatre, situado na região do Pigalle, em Paris, no mesmo local em que se instalou, em 1897, o Grand Guignol, casa teatral especializada em “[...] espetáculos de horror naturalista com peças de teatro com histórias macabras e sangrentas” ([www. wikipedia. com.br](http://www.wikipedia.com.br)), tendo suas atividades encerradas em 1963. Hoje, o espaço cultural International Visual Theatre é propagador da manifestação da cultura Surda em Paris, com a direção de Laborit, que é emblemática ao afirmar: “[...] amo o teatro, amo o palco, amo os aplausos.” (LABORIT, 1994, p. 156).

Figura 29
Figura espaço cultural International Visual Theatre



Figura 30
Emmanuelle Laborit



Fonte: <https://www.libras.com.br/surdos-famosos>

Figura 31
Figura capa do livro *O Grito da Gaivota*



Fonte: <https://www.libras.com.br>

Esse preâmbulo acerca de Laborit é, apenas, para enfatizar a relevância de um Surdo de referência para o povo Surdo, corroborado por Strobel (2008) no Capítulo 2 desta tese. Os surdos de referência

[s]ão pessoas tidas como referência dentro das comunidades por terem um conhecimento linguístico-cultural destacado dos demais indivíduos e por desempenharem uma função social de destaque, seja em decorrência do seu conhecimento linguístico-cultural e/ou em decorrência de sua atuação na valorização e promoção da língua e da cultura na comunidade. (INDL, p. 41. v. 1)

Dessa forma, Laborit, com sua história de vida, inspira outros surdos a lutarem pelas causas do povo Surdo e, sobretudo, em causa própria, a partir da perspectiva da diferença, de se estar no mundo e ver-se não sob o prisma da superação pela diferença, mas da imposição

como sujeito diferente, problematizando seu modo de ser, pensar e agir a partir da lógica de suas especificidades como um diferente. Tudo isso acontece mediante as representatividades dentro da comunidade surda: daí a importância desses sujeitos de referência.

A adaptação de um texto literário para a linguagem teatral Surda feita a muitas mãos é uma proposta interessante na medida em que propõe troca de experiências estéticas e visuais de forma coletiva, constituindo um desafio a partir do primeiro contato do ator com aquele que seria o início de contato com a peça propriamente dita: o texto.

Há muitos interesses contidos em um processo de adaptação. No caso do Teatro Surdo, a língua, as identidades envolvidas, os posicionamentos dos corpos no palco, a iluminação, espaços adequados, jogos teatrais específicos, formas de linguagens e montagem, entre outros elementos, são condições a serem pensadas para um enredo que faça sentido para ambas as comunidades durante a encenação: Surda e Não Surda.

Assim, Lucas Sacramento explica seu processo de criação para a adaptação do texto encenado:

Eu, dramaturgo/diretor surdo decidi fazer a criação da peça adaptada do livro biografia, com os principais personagens do livro *O grito da gaivota* e para escrever o roteiro surdo obtive apoio de dois membros não-surdos da equipe coletiva, Daniel Madureira e Mauricéia Lopes para adaptar o roteiro para o português. (SACRAMENTO RESENDE, 2021, p. 274)

Esse apoio constou da realização do roteiro em Língua Portuguesa. Dessa forma, “[...] os atores Não Surdos interpretaram tanto a palavra oral quanto a palavra sinalizada de forma simultânea na peça” (SACRAMENTO, 2021, p. 274). Nesse momento, surge a ideia de um trabalho intitulado por esse autor de “Teatro Bilíngue”, a fim de preparar a encenação para a apresentação do espetáculo teatral. Trata-se de uma dramaturgia sinalizada que

[...] conta com as observações da pesquisa de campo e as discussões do roteiro adaptado entre diretor surdo, eu, Lucas Sacramento Resende, como coordenador do Teatro Bilíngue [...] para roteiro sinalizado no espaço cênico nos ensaios com atores do elenco misto. (SACRAMENTO RESENDE, 2021, p. 274)

As contribuições de todo o elenco para o processo de adaptação foram de fundamental importância para essa construção coletiva, visto que “[...] foram muitas trocas e diálogos sobre o roteiro em contexto de Libras e segunda Língua Portuguesa oral no espaço cênico” (*ibidem*, p. 274), sob a óptica das experiências das técnicas teatrais empregadas pelo próprio diretor, e assim nos debruçávamos sobre o texto de forma a compreender as nuances existentes entre os dois universos em contato.

O diretor nos apresentou o texto adaptado para o teatro e, a cada encontro, sentíamos a necessidade de ajustes. Porém, o diretor nos advertia sobre a necessidade de lermos a obra original para a compreensão necessária à adequação teatral, desde as didascálias às falas precisas de cada personagem, bem como seus movimentos expressivos. Após as leituras e o entendimento, as marcações cênicas eram sempre precedidas por jogos teatrais. Começamos o processo de leitura, traduzindo e interpretando concomitantemente e, em seguida, encenando.

Logo, era comum no processo de leitura, como demonstrado na imagem a seguir, fazermos um semicírculo para debater e discutir o texto, com a intenção de experimentar possibilidades de funcionamento do texto na prática, tentando entender as cenas, com a intenção de se “eleger” o melhor e mais adequado sinal ao contexto tradutório, e, mais ainda: fazer sugestões acerca dos movimentos e das expressões facial e corporal cênicas.

Uma estratégia interessante empregada pelo diretor era um croqui desenhado no quadro branco, propondo as possíveis marcações cênicas com as concepções de cenário, iluminação e foco (canhão de luz): toda essa visualização norteava a ação cênica.

Figura 32

Lucas Sacramento apresentando o croqui – Mapa Cênico



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

O Mapa Cênico consistia na disposição dos atores em cena, bem como nas marcações necessárias às movimentações dos atores no palco. Essas marcações sugeriam a melhor forma de contracenar com a luz. Dessa maneira, Lucas Sacramento se dividia entre direção do espetáculo, direção de atores e direção de iluminação.

O protagonismo da atriz Surda Renata Rezende exigiu um maior cuidado e atenção devido à sua expressiva participação na peça, o que requeria maior movimento cênico do que os demais atores.

Essa explicação de Sacramento era para que o elenco se situasse no palco e compusesse cenicamente seus lugares, e funcionava, na verdade, como um recurso mnemônico para que lembrássemos de nosso posicionamento durante a peça. No decorrer de suas orientações, o

diretor fazia sugestões e pedia para que o elenco contribuísse o máximo possível para a resolução da cena.

3.3 A Direção Surda

Eu tenho orgulho de ser surdo.
Eu me sinto feliz, eu sou feliz!
(Lucas Sacramento)

Lucas Sacramento Resende é teatrólogo e docente da Universidade Federal do Oeste da Bahia. É licenciado em Teatro pela Universidade Federal de São João Del-Rei – UFSJR. Possui Especialização em Língua Brasileira de Sinais e Educação Especial pela Faculdade Eficaz do Paraná. É mestre em Estudos da Tradução pela Universidade de Brasília – UnB e doutorando em Literatura pela UnB.

O diretor é pesquisador na área de Teatro e sua pesquisa de mestrado “[...] se insere e se fundamenta na área dos Estudos da Tradução (ET), linha de pesquisa ‘Tradução Prática Sociodiscursiva’” (SACRAMENTO RESENDE, 2019, p. 14), na qual ele traz a relevância de relações imbricadas na criação de um espetáculo teatral, considerando a importância da tradução cultural, bem como as “[...] adaptações necessárias para que o texto dramático pudesse ser posto em cena” (idem).

No decorrer de sua dissertação, Sacramento encenou alguns textos teatrais e criou e dirigiu o espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, em 2017. A peça foi apresentada na França, onde o ator e seu grupo foram aclamados e reconhecidos mundialmente, realçando a importância e a valorização da Língua de Sinais, dando visibilidade à cultura surda brasileira. O diretor nos conta em entrevista o que foi essa experiência (SACRAMENTO RESENDE, 2019):

Eu me formei na área do teatro. E eu pensei em criar uma companhia de teatro como diretor e também ator e eu trabalho hoje como professor de Libras na UFOB. Esse projeto de teatro foi criado lá no Rio Grande do Sul com a intenção de se apresentar na França, então ele foi aprovado. Então, pensei: como uma companhia vai apresentar fora do nosso país? E me senti um pouco ansioso para conhecer a França. Será que eles conhecem o Brasil? Como serão as experiências? Então, fomos para a França e apresentamos nossa cultura brasileira, cultura do Rio de Janeiro. Porque era disso que o espetáculo tratava. Tinham vários países presentes nesse local no teatro e, assim, foi estabelecido essa cultura. (Depoimento em entrevista)

Dessa maneira, o teatrólogo se utiliza, nos ensaios, de elementos da cultura Surda para o protagonismo do próprio Surdo dentro de um espetáculo, considerando as “[...] subjetividades

dos atores surdos e a forma como sinalizam a história da cultura surda” (*ibidem*, p. 27), primando pelo sinal, pela ação e pela linguagem corporal. As figuras a seguir demonstram que as atrizes Não Surdas Andrea Lages e Mauricéia Lopes, ao segurarem seus textos, podiam falar concomitantemente com a direção, fazendo suas contribuições. Porém, a atriz Surda Renata Rezende, ao segurar seu texto e sinalizar, já o fazia de forma diferente, uma vez que suas mãos tinham de “competir” com a execução de sinais e com o segurar do papel.

Figura 33

Lucas Sacramento dirigindo o elenco



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

Figura 34
Lucas Sacramento dirigindo o elenco sugerindo postura e tônus



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

As imagens A e B mostram o elenco realizando leitura dramática em processo de assimilação do texto e de marcação de cena, com ajuda mútua entre os atores. É possível perceber, nas imagens, um dos desafios surgidos durante os ensaios em uma proposta de Teatro Surdo, que é o de se apropriar do texto de maneira a decorá-lo, para que os atores possam ir para a cena sem o texto no papel.

Dizemos desafio porque as mãos do Surdos e dos Não Surdos sinalizantes se configuram para além das funções de pegar objetos e segurá-los, uma vez que, além dessas, está a função das mãos como signo linguístico. Desse modo, o diretor, ao segurar o papel (Figura A) e ao mesmo tempo dirigir a cena, só pôde fazê-lo porque o sinal realizado não era bimanual.

Ressalta-se que sinais bimanuais são aqueles realizados concomitantemente com as duas mãos. Observa-se, ainda na Figura A, que a atriz Renata Rezende apoia o papel para realizar o sinal com ambas as mãos. Essas construções sígnicas fazem parte do cotidiano Surdo e da linguística da Língua de Sinais.

3.3 O Teatro Bilíngue de Lucas Sacramento: a acessibilidade teatral

3.3.1 As categorias do Teatro Surdo: as denominações de Lucas Sacramento

Uma direção de teatro exige uma concepção de teatro para a operacionalização de suas práticas teatrais. Assim, Sacramento nos apresenta quatro categorias de Teatro Surdo por ele denominadas, quais sejam: Teatro de (dos) Surdos, Teatro com Surdos, Teatro para Surdos e Teatro Bilíngue.

Tais categorias fazem parte do campo Teatro do fazer teatral com Surdos e para Surdos, a partir de uma cultura visual com o emprego da Língua de Sinais, e não somente com a presença do intérprete de Libras. Na verdade, o diretor nos faz refletir sobre o “[...] ‘pensamento do teatro surdo’ e sua manifestação nas peças feitas por uma direção surda para a construção da ‘experiência visual na sociedade’, contribuindo assim para o ‘desenvolvimento cultural de uma comunidade surda que tem entrado no novo mundo de arte surda’” (SACRAMENTO RESENDE, 2019, p. 31), sempre com a intenção de deixar em evidência a pessoa surda e não esquecendo a necessidade de seu protagonismo. A seguir, apresentam-se as definições e as categorias de Teatro Surdo:

- a) Teatro de (dos) Surdos: na visão do diretor (SACRAMENTO RESENDE, 2019, p. 32):

É aquele constituído não apenas de surdos ou pela comunidade surda, mas sua criação e seu desenvolvimento também são de responsabilidade dos surdos. Diretor(es), iluminadores, atores e cenógrafos, que compõem a equipe de trabalho, são surdos e nesse arranjo não são consideradas as presenças de intérpretes de língua de sinais ou de qualquer outro ouvinte. São os surdos que apresentam as peças, exclusivamente em língua de sinais, sem qualquer produção em língua oral (Língua Portuguesa). Desse modo, o teatro é feito por surdos, bem como seu elenco se constitui por eles. As encenações se organizam fidedignamente a partir da língua de sinais, do corpo e dos elementos da própria cultura surda e se destinam ao público que sabe Libras, o que inclui, além dos surdos, seus familiares, intérpretes e demais ouvintes que compreendem os textos encenados nessa língua.

- b) Teatro com Surdos: refere-se a um teatro realizado por surdos e ouvintes, contando com a presença de um elenco misto. Assim,

[a] autoria da peça pode ser de um surdo e os ouvintes fazem os personagens como intérpretes, professores ouvintes e outros sujeitos que também tenham relação com a comunidade surda. Os atores são, portanto, surdos ou ouvintes e estes, necessariamente, utentes da Libras, assumindo papéis fictícios de sinalizantes. A equipe de trabalho se divide entre esses colaboradores, que se mesclam e podem assumir as funções de diretor(es), atores etc., de forma a aproximar e incluir surdos e ouvintes. (SACRAMENTO RESENDE, 2019, p. 34)

- c) Teatro para Surdos: uma categoria que, para o diretor, constitui-se apenas de ouvintes no que se refere à equipe técnica, contando, também, com um elenco surdo.

Assim, assegura o diretor que:

[o] produto teatral é pensado a partir dos ouvintes e o texto da peça, escrito e organizado por estes, é entregue a artistas surdos que o estudam e preparam-no para ser adaptado para língua de sinais no palco, pensando focalmente no público surdo, que trabalha com essa proposta de teatro direcionado aos surdos, encenada por eles. (SACRAMENTO RESENDE, 2019, p. 34)

- d) Teatro Bilíngue: trata-se de um fazer teatral que surge como uma nova proposta para se fazer um teatro englobando essa constituição por surdos e ouvintes, com elenco de surdos e Não Surdos. Entretanto, Sacramento Resende (2019, p. 35) nos elucida algumas questões:

[...] a execução da peça no palco acontece com a presença dos atores, surdos e ouvintes, que juntos dividem o texto tanto em língua de sinais quanto em língua portuguesa e assim, lado a lado e concomitantemente em cena, eles representam em igualdade de valor uma forma de inclusão artística. Desse modo, o público assiste à apresentação sem quaisquer barreiras. Apesar da aparente sobrecarga de informação visual, não é isso que acontece, uma vez que tudo é pensado em harmonia, sem concorrências, e toda composição cênica dialoga entre si como figurino, iluminação e demais componentes que se conectam e funcionam perfeitamente durante as encenações. Atualmente, existem poucas apresentações teatrais bilíngues no País, mas o desenvolvimento delas é crescente.

Diante disso, o diretor considera as formas de se fazer Teatro Surdo atraentes e pertinentes, afirmando que “todas as configurações têm igual importância”, mostrando a relevância de se “destacar o respeito à comunidade surda” e as “parcerias entre surdos e ouvintes” (SACRAMENTO RESENDE, 2019, p. 70) bem como a importância da inclusão social que surge, também, com as práticas teatrais.

É desse modo que Sacramento concebe seu trabalho, agregando Surdos e Não Surdos por meio dos processos de criação concebidos pelos próprios atores Surdos, tendo um papel importante no cenário nacional, porque divulga a arte Surda e o respeito a essa comunidade.

Dessa forma, o aspecto mais importante para o diretor Surdo é proporcionar aos seus pares “[...] a compreensão acerca das lutas e dos movimentos do teatro surdo através da representação e da difusão da arte dramática” (2019, p. 35) e, evidentemente, fazendo uma severa crítica ao governo com relação ao apoio e ao incentivo que merecem as artes, principalmente a arte feita pelas e para as minorias, no caso a arte Surda, “[...] ao passo que os ouvintes continuam desfrutando dos produtos artísticos, seus textos são de fácil acesso, produzidos em suas línguas, o que lhes garante o sucesso pretendido” (idem, p. 35) . Por essa razão, o Teatro Surdo feito por Sacramento é uma forma de denúncia e de defesa da comunidade

Surda; teatro este feito por atores Surdos e Não Surdos denominados pelo diretor como atores bilíngues.

3.4 Conversas com Lucas Sacramento

Significado da parede invisível, a plateia de surdos e ouvintes é uma parede invisível, temos ideias vindo de ouvintes e surdos... os ouvintes conhecem o contexto e os surdos têm esse prazer... o ouvinte conhece também. Mas são conceitos diferentes.

(Lucas Sacramento)

Sacramento tem uma vasta experiência com o teatro e está atento à atribuição do ator surdo. Diz que este necessita buscar e elucidar conceitos a partir de teóricos que trabalham o teatro e essa arte no palco. Assim, todo e qualquer trabalho artístico feito por surdos merece estar ancorado em autores que têm a episteme do teatro.

Sacramento concorda com a autora Surda Karin Strobel quando explicita que atores Surdos precisam “[...] aprofundar seus conhecimentos como profissionais do palco” (STROBEL, 2013, p. 84), devem aprender a arte de fazer teatro para atuarem com rigor artístico, pois “[...] no teatro, a expressão através das feições, corpo e língua de sinais é constantemente praticada pelos sujeitos Surdos”. Por isso, ao ator Surdo não lhe basta o talento; é primordial o conhecimento para a propagação de sua arte. Esse conjunto de experiências não diz respeito só à direção teatral e Sacramento, em entrevista à pesquisadora, elucida:

A minha experiência na área do teatro, então eu trabalho como ator, diretor, também com a iluminação, mas eu gosto mais de trabalhar como diretor de teatro e segundo iluminação, e último como ator... como ator eu “aposentei”, eu parei. Combino com quê? Ser diretor, porque isso tá dentro de mim, eu consigo controlar, consigo ter ideias, botar no papel a iluminação, eu gosto mais, ter mais afinidade, então esse é o meu caminho de trabalho.

Ao se apresentar desse modo, o diretor enumera suas paixões, priorizando o que mais o seduz: dirigir.

Então, os objetivos do teatro são variados: assimilação, ideia, jogos, iluminação, então o surdo pode escolher o que ele gosta mais, então o teatro é uma democracia, o teatro tem vários vieses e eu penso que meu objetivo como diretor surdo é estimular as pessoas, mas principalmente estimular os surdos brasileiros.

Ora, é por meio do teatro que Surdos conquistam seus espaços e elaboram seus projetos para a melhoria da comunidade surda. Nesse sentido, estimular os Surdos brasileiros, na visão desse diretor, lembra-nos a trajetória e o interesse de Boal ao dedicar ao teatro toda uma vida:

contribuir para o “[...] desenvolvimento de uma consciência política” (BOAL, 2009, p. 30), como o faz Sacramento a fim de sensibilizar Surdos para se emanciparem da opressão de outra cultura. Isso é posto em destaque em sua fala, quando discorre sobre cultura, identidade e visão política:

Minha opinião sobre cultura surda... exemplo, se o surdo não tem identidade, não tem cultura. Eu como diretor de teatro, como expressão da poesia, nós não temos essa preocupação, no teatro, mas por outro lado nós temos aquela preocupação política, de luta. O respeito, a compreensão, valores e mostrar através do teatro que os surdos têm valor, que o surdo tem cultura.

Nesse trabalho teatral, Sacramento se preocupa, evidentemente, em visibilizar a cultura surda, porém entende que alguns elementos cênicos pertencem a uma cultura não surda. Dessa forma, a presença da música é propositada e pensada no “ritmo” surdo, com a intenção de expressar o movimento por meio da vibração, lembrando que a musicalidade do surdo acontece do interior para o exterior, enquanto que para o Não Surdo acontece de forma contrária. Para nos elucidar, o diretor assevera que:

Bom, o teatro com a música, qual o objetivo? A voz? O som? Não. O objetivo do teatro com a música é a visão, é a vibração, sem a preocupação com o som se está grave, agudo, o tom. Nós usamos Libras, o som, o movimento. É isso.

Essa relação entre música e surdez é uma questão sem uma resposta precisa, visto que há surdos que possuem relação e fazem uso da música em seu cotidiano, e há surdos para os quais a música não tem sentido algum. É preciso lembrar que “sentir a vibração” do que está sendo tocado, musicado, depende também dos graus de surdez: leve, moderada, severa e profunda.

Entretanto, em muitos espetáculos teatrais de Surdos Brasil afora, é possível perceber a presença da música, ora pela sensação vibratória aos surdos, ora pela presença de uma plateia diferenciada que, culturalmente, “precisa” estar ouvindo a sonoplastia e assistindo à cena teatral, como nas palavras do próprio diretor: “Eu também trabalho um teatro com surdos e ouvintes.”

Metodologicamente, Sacramento se preocupa em como preparar os atores para uma apresentação. Existe um planejamento de como preparar o corpo do ator para a encenação, estimulando-o para a espontaneidade e a criatividade. Por isso, em seus ensaios, Sacramento inclui os jogos que, para Boal “[...] desmecanizam os atores exigindo criatividade compreendendo a importância da disciplina para os diálogos sensoriais.” (BOAL, 2013, p. 16)

Assim, Sacramento persegue uma metodologia que busca trabalhar o corpo, o rosto, as mãos, os movimentos dos atores em cena. Sobre isso, ele nos esclarece em entrevista:

Quanto à metodologia de teatro, eu preparei uma metodologia porque eu vi que algumas coisas na metodologia no teatro ouvinte daria pra utilizar no teatro surdo, exemplo, contexto de brincadeiras, jogos dramáticos, o violão...apresentei pra eles e deu certo. Então, eu pego aspectos que eu possa trabalhar com os surdos, voz (Libras), corpo, alguma coisa que dê para eu usar com os surdos e também com os ouvintes.

Assim, para além do cuidado com o texto, o diretor tinha uma preocupação em valorizar o corpo e o rosto e, dessa forma, as expressões facial e corporal eram prioridades nos exercícios teatrais, visto que tais expressões inerentes às línguas de sinais, são marcas identitárias de um fazer teatral Surdo. As imagens a seguir mostram o diretor preparando os atores para a cena, empregando jogos teatrais:

Figura 35

Figura jogos teatrais: reconhecimento do espaço cênico



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

Figura 36

Figura jogos teatrais: metodologia recorrente



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

Dessa forma, os exercícios propostos nos faziam pensar no corpo e no rosto como instrumentos linguísticos e instrumentos de trabalho do ator, levando-nos a compreender a importância do aquecimento, do relaxamento e do movimento para uma prática teatral com identidades diversas.

O diretor surdo distingue Teatro Surdo de Teatro Não Surdo. As semelhanças se referem aos processos metodológicos para os ensaios e os elementos necessários à construção cênica. Mesmo com todo o seu conhecimento acerca do Teatro Surdo, Sacramento, de forma humilde, percebe a necessidade de buscar episteme e experiências com teóricos Não Surdos, com a intenção de democratizar os diferentes fazeres teatrais:

Eu preciso aprender mais com os ouvintes, porque eles conhecem mais do teatro do que eu, mas eu conheço mais de teatro surdo do que os ouvintes, mas a metodologia eu busco dos ouvintes e faço adaptações para a metodologia do teatro surdo. Tem as diferenças e algumas semelhanças.

Esse conjunto de conhecimento sobre o Teatro Surdo é adquirido a partir de contatos, conversas, cursos, diálogos entre o diretor surdo e outros diretores de grupos de Teatro Surdo no Brasil e em outros países, procurando sempre a troca de saberes. Acerca disso, Lucas Sacramento, em depoimento, nos afirma: “[...] eu tenho sim algum contato com grupos de Teatro de Surdos no Brasil e fora do país, mas quantos eu já perdi as contas, a gente conversa por webcam, a gente conversa por vídeo.”

Essas conexões ampliam seu repertório de criação cênica, além de fortalecerem o vínculo com outros surdos de culturas e países diferentes, todos com a intenção de propagação da cultura surda e do Orgulho Surdo, bandeira ativista defendida pelo diretor em suas palavras: “[...] eu tenho orgulho de ser surdo, eu me sinto feliz, eu sou feliz.”

Em suma, a estética do Teatro Surdo está comprometida com processos de emancipação, com autonomia, com democratização teatral para uma minoria linguística que busca, no fazer teatral, denunciar seus anos de opressão e se impõe como um fazer artístico-estético em uma perspectiva política e revolucionária. Por isso, resiste à opressão ouvintista, à estética ouvintista, procurando mostrar, por meio do teatro, a constante luta do Movimento Surdo em busca de igualdade. Essa representação ouvintista pelas artes refere-se ao modo Não Surdo de manifestar-se artisticamente, ou seja, toda a estética perpassa por uma cultura não visual (não surda), hegemônica, oferecendo-se como o único modelo estético, o que não deixa de ser uma prática opressora, como bem nos lembra Freire (1987, p. 31):

Quem, melhor que os oprimidos, se encontrarão preparados para entender o significado terrível de uma sociedade opressora? Quem sentirá, melhor que eles, os efeitos da opressão? Quem, mais que eles, para ir compreendendo a necessidade da

libertação? Libertação a que não chegarão pelo acaso, mas pela práxis de sua busca; pelo conhecimento e reconhecimento da necessidade de lutar por ela.

Ora, as palavras de Freire muito dizem acerca da luta e “vigília” da comunidade surda, seja na busca por uma educação diferenciada, seja na luta por uma arte que exprima seus anelos, suas ansiedades e, sobretudo, seus direitos e, assim, persegue a emancipação e a autonomia de seus membros, com democratização teatral para uma minoria linguística que busca, no fazer teatral, denunciar a “violência dos opressores” tão combatida por Freire.

3.5 Por uma dramaturgia sinalizada: iluminação cênica e a importância da visibilidade e da visualidade

Lucas Sacramento salienta a importância de uma Dramaturgia Sinalizada, defendendo uma Dramaturgia em Língua de Sinais no Brasil. Para Sacramento (2019, p. 273) “[...] são uma forma de respeito e valorização da comunidade surda brasileira”, que, evidente, caracterizam-se por esse respeito e valorização, além de por um conjunto de traços que, de acordo com minhas impressões, distinguem-se de uma dramaturgia não sinalizada, quais sejam: valorização de um teatro bilíngue; visibilidade surda; representações artísticas a partir da cultura surda; “segunda língua oral em uso simultaneamente no espaço cênico”; gênero dramático do Teatro Surdo; “inclusão artística do público em geral e da comunidade surda”; diretor surdo; atores bilíngues, entre outros elementos.

Então, o diretor surdo “[...] utilizando [...] as experiências das técnicas teatrais” (SACRAMENTO RESENDE, 2021, p. 275) nos apresenta um Teatro Surdo pensado, traduzido e roteirizado objetivando a compreensão do espetáculo teatral por uma plateia surda que recebe a língua materna não por intermédio do intérprete mas pela emissão de atores Surdos e de atores bilíngues.

A direção é assinada pelo pesquisador e ator Surdo Lucas Sacramento Resende, que provoca, com seus espetáculos, propostas para uma epistemologia do Teatro Surdo, além de trazer discussões e debates acerca desse fazer teatral específico. Assim, o diretor nos ressalta a relevância da montagem teatral de *O Grito da Gaivota*:

[...] no sentido de possibilitar maior visibilidade na sociedade para as companhias teatrais para reconhecer a valorização do teatro surdo, que é uma das representações artísticas da peça teatral bilíngue entre a Libras e a Língua Portuguesa, segunda língua em uso simultaneamente no espaço cênico. (SACRAMENTO RESENDE, 2021, p. 273)

A visibilidade à qual se refere Sacramento diz respeito aos inúmeros campos sociais nos quais o Surdo transita, e o teatro, evidentemente, é um espaço que, em alguns momentos, é

negligenciado a esse sujeito, seja como espectador, seja como ator, diretor ou fazendo parte da própria produção teatral.

Outra questão de visibilidade é constituída a partir de uma concepção teatral e abrange um conjunto de sinais, gestos, pantomimas, classificadores e, sobretudo, recursos imagéticos da própria Língua de Sinais que possibilitaram aos atores participantes do espetáculo *O Grito da Gaivota* a vivência da visualidade cênica, bem como aos surdos da plateia, de maneira a significar ao espectador a “leitura” cênica por meio dos elementos artísticos da própria performance no palco.

Foi nesse sentido que o teatrólogo, ao montar para o teatro a obra de Laborit, coloca o Surdo em evidência e também o faz protagonista de um espetáculo teatral que objetivou “[...] uma organização de forma atenciosa para registrar o roteiro original no Projeto de Extensão.” (SACRAMENTO RESENDE, 2021, p. 278) Assim, os atores bilíngues, pensando em uma visibilidade que dê conta da comunicação para Surdos e Não Surdos (plateia), constituíram uma interrelação no teatro bilíngue, utilizando, segundo o diretor, as línguas Portuguesa e de Sinais, na intenção de se corporificarem os sinais.

Então, qual seria essa relação interlingual com a visibilidade? Ora, tudo isso, porque o fato de o corpo do ator bilíngue poder usar os trabalhos de movimentos corporais cênicos, de acordo com várias Línguas de Sinais, Libras, outras Línguas de Sinais estrangeiras, Sinais Internacionais (SACRAMENTO RESENDE, 2021, p. 278), já consiste em uma dramaturgia sinalizada com função literária/cênica.

Os Sinais Internacionais mencionados por Sacramento nada mais são do que o *Gestuno*. Trata-se não de uma Língua de Sinais mas de sinais convencionados internacionalmente na comunidade surda de vários países em congressos, palestras e encontros internacionais de surdos. Nesse contexto, os Surdos se utilizam de toda e qualquer forma de comunicação para proporcionar a arte surda aos seus pares.

Com esse pensamento, o diretor afirma que o Teatro Bilíngue, como categoria do Teatro Surdo Brasileiro, “[...] favorece a empatia como parte da consciência humana da sociedade quando o ator sinalizado ou dramaturgo sinalizado faz o emprego cênico das apresentações teatrais em Libras.” (SACRAMENTO RESENDE, 2021, p. 279). Dessa maneira, a visibilidade cênica, constituída de mãos, corpos, movimentos, expressões facial e corporal, deve ser um elemento primordial no Teatro Surdo, visto que a visibilidade envolve ângulos, objetos cênicos, cor da luz que, mal posicionados, podem invisibilizar a representação.

Por isso, em relação à iluminação cênica proposta em *O Grito da Gaivota*, o diretor primava por uma luz que desse conta de envolver o público na linguagem cênica. Em *A Luz da*

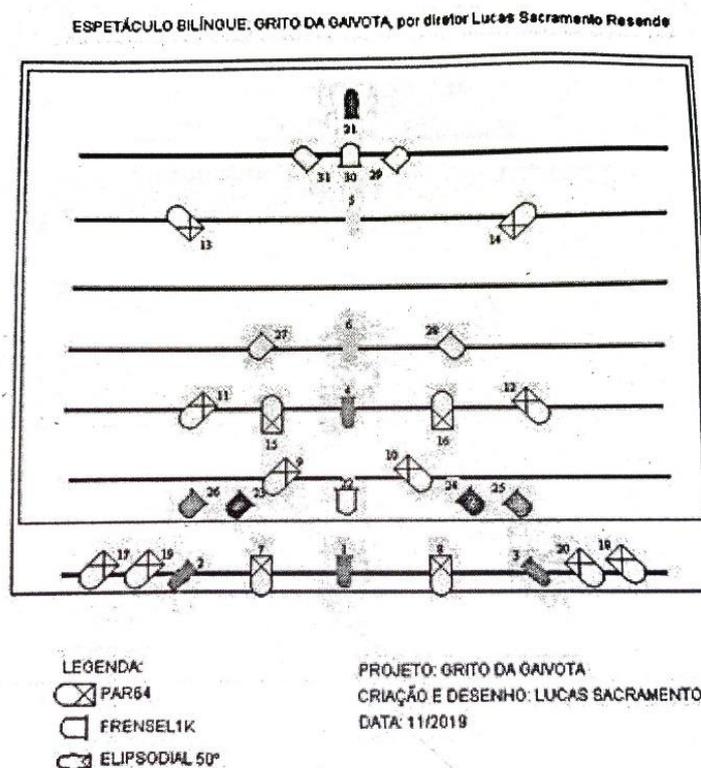
Gênese no Espetáculo, Eduardo Tudella nos convida a uma reflexão sobre o processo de iluminação cênica, o que é primordial para a visualidade. Por tudo isso, o autor nos aponta que:

[...] na práxis cênica, os aspectos constitutivos da visibilidade (as fontes de luz e os corpos sobre os quais elas incidem, nas condições específicas do ambiente) contribuem para a qualidade visual, ou visualidade, já indicada pela dramaturgia (ou por outro ponto de partida qualquer que origine um espetáculo), sendo perpassada por variáveis estéticas e poéticas. (TUDELLA, 2017, p. 42)

Portanto, a visibilidade pela luz cênica, na dramaturgia sinalizada do espetáculo, foi empregada de maneira precisa para que o objeto cênico estivesse em evidência visual, porque Sacramento Resende (SACRAMENTO RESENDE, 2021, p. 290) “[...] preocupou-se de forma intensa com a visualidade, porque o ator bilíngue já procura aprender o conhecimento teatral junto com a montagem de iluminação.” Então, era comum jogar o foco de luz quando alguém sinalizava; fontes de luz estas sugeridas pelo diretor que foi também o próprio iluminador cênico surdo, fazendo com que a luz acontecesse por um plano de luz que se operacionalizou para a inclusão das luzes específicas para cada cena teatral. A seguir, o plano de luz criado pelo diretor Surdo Lucas Sacramento:

Figura 37

Plano de luz de *O Grito da Gaiota*



Fonte: Acervo de Lucas Sacramento

O plano de luz sugerido foi discutido com o elenco e foi empregado pelo diretor como “[...] estratégia para definir como consegue ganhar o público usando o foco na linguagem cênica.” (SACRAMENTO RESENDE, 2021, p. 290) É preciso dizer que o “jogo luz” proposto no referido espetáculo é um acréscimo para uma visibilidade que resultará em visualidade a partir da concepção cênico-poética.

Os termos “iluminação” e “iluminador”, muito usados pelo diretor, propõem “[...] ações de conceber e planejar a qualidade visual de um espetáculo, através da aplicação da luz.” (SACRAMENTO RESENDE, 2021, p. 24). Nesse sentido, Sacramento não apenas lançava a luz sobre a cena, mas, na condição de “inventor”, extrapolava a sua condição de “rapaz da luz”, criando maneiras de interlocução com o espectador pela visibilidade e pela visualização.

A distinção de tais termos é estabelecida por Tudella (2017, p. 68)

[...] diferenciações entre a visibilidade e a visualidade [...] Ou seja: a adição de luz pode tornar a cena “visível”, como se fosse possível acionar a visão apenas como uma operação físico-química, sem que a visualidade resultante – a afirmação visual – de tal visibilidade atenda a quaisquer critérios artísticos. A visualidade está relacionada à atitude crítica que orienta o iluminador e confere postura estético-poética à sua contribuição para a práxis cênica. Desse modo, projetar luz sobre a cena promoverá visibilidade.

Dessa maneira, a preocupação de Sacramento em dar visualidade ao espetáculo consiste em poetizar esteticamente por meio da visibilidade, ou seja, não há apenas uma intenção de tornar visível a cena com o domínio técnico da mesa de luz, como é evidente pelo conhecimento sobre luz do iluminador Surdo (Sacramento). Porém, para além de seus conhecimentos sobre visibilidade, está sua conexão com os objetos, os atores, a língua e as marcações cênicas objetivando, assim, a visualidade plástica.

Isso significa que somente o *fiat lux* não basta. Apenas iluminar é óbvio, casual e mecânico. É preciso se inteirar da concepção do espetáculo na intenção de visualizá-lo, o que, para o iluminador Surdo, é considerado um dos principais “ingredientes” cênicos, ou seja, “brincar” com a luz como acessório para a visualização é concebê-la sob aspectos culturais, identitários, que se aproximam de um “discurso poético-visual consistente e capaz de provocar a percepção, assim como as instâncias sensoriais.” (TUDELLA, 2017, p. 140).

Figura38

A personagem Emanuelle Laborit preparando-se para escrever sua história
Atriz Renata Rezende



Fonte: Festival *Despertacular*

A presença da luz na cena, apresentada na figura *A personagem Emanuelle Laborit preparando-se para escrever sua história* propõe visibilidade cênica direcionando o olhar do público para o ato cênico. Somos, nesse momento, sete atores no palco, mas apenas à atriz Renata Rezende é dada a visualidade por meio da visibilidade proposta pela luz, que vai se esmaecendo, na tentativa de se diminuir a visibilidade dos demais atores e, com isso, chamar a atenção do espectador para o objeto “máquina de escrever”, que metaforiza a memória da história de vida de Laborit.

A seguir, as figuras mostram um jogo de iluminação cênica em que os sete atores vão, gradativamente, “desaparecendo” em função da visibilidade que proporciona a visualidade do destaque cênico, em Emanuelle, inclusive, finalizando como blecaute, que sugere uma “deixa” para que os atores se preparem para a próxima cena e/ou próximo texto.

Figura 39

Luz ampla direcionada aos atores em cena



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2RrR5f5eGRw>

Figura 40

Luz ampla sendo direcionada à atriz principal com o esmaecimento da luz nos demais atores



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2RrR5f5eGRw>

Figura 41
Luz aberta com intensidade do esmaecimento em preparação para o foco em Laborit e “desaparecimento” dos atores em cena



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2RrR5f5eGRw>

Figura 42
Luz fechando com intensidade do esmaecimento em preparação para o foco em Laborit e “desaparecimento” dos atores em cena



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2RrR5f5eGRw>

Figura43

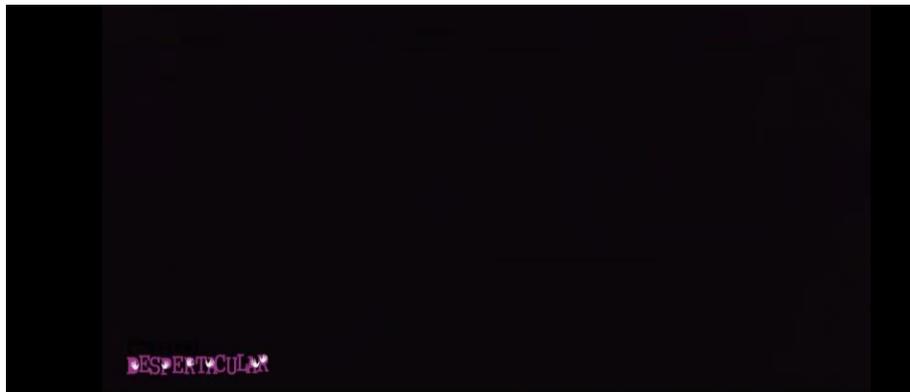
Luz fechada com foco em Laborit e “desaparecimento” total dos atores em cena



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2RrR5f5eGRw>

Figura 44

Blecaute: a iluminação como “deixa”



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2RrR5f5eGRw>

Essas sequências de construções de iluminação nas Figuras *Luz ampla direcionada aos atores em cena*, *Luz ampla sendo direcionada à atriz principal com o esmaecimento da luz nos demais atores*, *Luz aberta com intensidade do esmaecimento em preparação para o foco em Laborit e “desaparecimento” dos atores em cena*, *Luz fechando com intensidade do esmaecimento em preparação para o foco em Laborit e “desaparecimento” dos atores em cena*, *Luz fechada com foco em Laborit e “desaparecimento” total dos atores em cena* e *Blecaute: a iluminação como “deixa”* são consideradas por Tudella (2017, p. 29 e 30) como “narrativa visual” e “identidade artística”. Tudella nos adverte, ao afirmar que “[...] em um espetáculo, por conseguinte, visibilidade e visualidade só podem ser desconectadas em processos de estudo,

de análise crítica específica e todo espetáculo oferecerá ao público determinada visibilidade que promoverá visualidade.” (2017, p. 29 e 30).

Esse excerto nos convida a compreender que visibilidade e visualidade não se opõem: ao contrário, completam-se cenicamente e se retroalimentam com a ênfase da iluminação nas personagens, que, ao mesmo tempo, visibilizam e visualizam. Ainda com relação à visibilidade e visualidade, apresentamos outra sequência de luz pensada no protagonismo da personagem Surda e na sua interação com as personagens coadjuvantes, mostrando a poética da visualidade a partir da visibilidade provocada por Emanuelle.

Na sequência, as figuras mostram mais um pouco sobre a “narrativa visual” concebida pelo iluminador Surdo em função da personagem Laborit, tratando-se de uma “trajetória” cênico-poética, uma vez que a visualidade é pautada pelo lirismo cênico.

Figura 45

Luz ampla abrangendo todos os atores que se olham mutuamente



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2RrR5f5eGRw>

Figura 46
Luz ampla sendo direcionada à atriz principal através do esmaecimento da luz dos demais atores e olhares em direção a Laborit



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2RrR5f5eGRw>

Figura47
Luz esmaecendo preparando o foco em Laborit



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2RrR5f5eGRw>

Figura 48

Intensidade do foco de Luz em Laborit

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2RrR5f5eGRw>

Figura49

Foco de luz em Laborit

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2RrR5f5eGRw>

A luz, nesse sentido, propõe à cena uma comunicação, mostrando que há um ápice, um clímax que não precisou, apenas, do texto em Libras e em Português, pois a própria luz assume o papel de uma personagem. Ida Vicencia Dias de Souza, em sua tese intitulada *O Teatro Poético de Cecília Meireles*, convida-nos a olhar a luz sob um prisma de envolvimento entre o público e os atores, afirmando que

[a]o contracenar com essa nova personagem, a luz, o ator dialoga com seu centro vital, sua energia. A luz concentra a atenção da plateia sobre o ator: quanto mais ela o destaca, mais o ator respira e cada vez mais seu personagem cresce. A luz é o oxigênio

do ator. Seu excesso pode submergi-lo em auto-exposição, pode afogá-lo. Ela confere sentido à criação teatral. (SOUZA, 2006, p. 49)

Desse modo, a luz não só oxigena o ator, mas também o ato cênico, como podemos ver nas próximas imagens, em que o iluminador da peça destaca não necessariamente as atrizes Flávia Pompeu (surda) e Andrea Lages (não surda), mas a cena que tratava da Libras Tátil para surdocegos, de modo que a luz nos chamava a atenção para as mãos envolvidas na comunicação para surdocegos, e não para o “panorama” cênico.

No que diz respeito aos surdocegos, é importante pensar que, dentro do grupo de surdos, eles existem, se comunicam pela Libras Tátil e precisam, necessariamente, do guia-intérprete para o seu acesso e compreensão do mundo. A Libras Tátil é um método que consiste em uma adaptação do tato, de maneira que a mão do surdocego entre em contato com a mão do guia-intérprete, havendo, portanto, distinção entre o Alfabeto Manual para Surdocegos e o Alfabeto Braille.

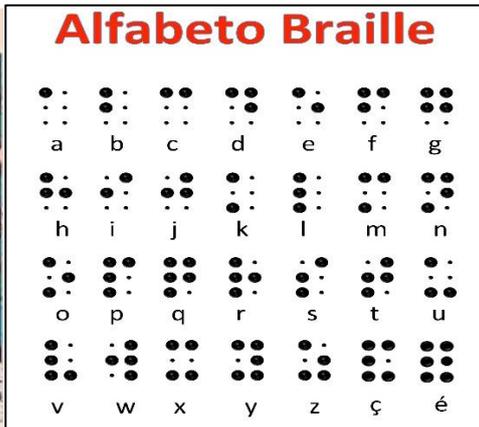
Figura 50

Alfabeto Manual para Surdocego



Fonte: www.revistapandorabrasil.com/revista

Figura51 Alfabeto Braille



Fonte: www.ciata.org.br/curso-braille

Figura 52
Demonstração da Libras Tátil



Fonte: <https://www.inclutopia.com.br/>

A cena a que nos referíamos consistia em narrar a trajetória dos surdos e em como estes eram/são subjugados pelo modelo ouvintista de normalidade no que se refere à comunicação de surdos e surdoscegos. No diálogo a seguir, as personagens Sílvia (atriz surda Flávia Pompeu) e Tífiti (atriz não surda Andrea Lages) dialogam acerca do mundo Surdo e seus desafios, além do mundo dos surdocegos. A cena intitula-se *CENA II – A CIDADE DOS SURDOS*.

(Todos) SILVIA E TÍFITI

SÍLVIA – Se aqui é a cidade dos surdos e eu sou ouvinte, então eu sou deficiente? A língua é normalmente praticada, ninguém se esconde, nem se envergonha. Ah, os surdos têm orgulho, têm cultura e sua língua de sinais, como qualquer outro ser humano.

TÍFITI – Como qualquer outro ser humano, mas sou ouvinte, o que significa que sou deficiente na cidade dos surdos. E Emanuelle, está sofrendo porque ainda não conhece a cultura surda?

SÍLVIA – Calma, deixa ela descobrir nossa cultura! Por exemplo, tenho uma amiga surdacega com quem consigo comunicar, sabia?

TÍFITI – Como você se comunica com ela?

SÍLVIA – Vamos lá, eu vou te mostrar como é que eu faço... feche os olhos... **me dê aqui sua mão**. Primeiro, soletro meu nome em datilologia na palma de sua mão. Assim como eu sinalizo meu nome na sua mão, é assim que eu me comunico com minha amiga em sinais. TÍFITI, respeito a mim mesma: compreendi que eu era surda.

TÍFITI – Ah.... Agora compreendo seu jeito de se comunicar.

O texto “me dê aqui sua mão” foi a deixa necessária para que a luz entrasse em cena. Desse modo, iluminador, atores, cena e texto devem estar em sintonia para que a luz não perca o seu *timing*. As próximas imagens demonstram aquilo que é primordial no trabalho de iluminação de Sacramento: a importância da visibilidade para, conseqüentemente, ser obtida a visualidade na intenção de uma cena esteticamente poética. Então, o diretor trabalha com a luz de maneira a envolver as demais personagens, que, aos poucos, vão “sumindo” cenicamente,

visto que não são o foco da ação. Entretanto, o foco de luz azul sobre as personagens Sílvia e Tífiti continua até alcançar o efeito desejado, que é o de chamar a atenção para o objeto cênico: as mãos.

Figura 54 Luz azul sobre Tífiti com “vazamento” de luz para o elenco



Fonte: Festival *Despertacular*

Figura 55 Luz azul sobre Sílvia com “vazamento” de luz para o elenco



Fonte: Festival *Despertacular*

Figura 56 Luz azul sobre Sílvia e Tífiti. Sílvia pede a mão de Tífiti.



Figura 57 Luz âmbar sobre Sílvia e Tífiti com “vazamento” para o elenco



Figura 58 Luz âmbar enfatizando a Libras Tátil que Sílvia faz sobre a mão de Tífiti e o esmaecimento do elenco



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2RrR5f5eGRw>

Figura 59 Luz laranja intensa enfatizando a Libras Tátil que Sílvia faz sobre a mão de Tífiti e o “desaparecimento” do elenco



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2RrR5f5eGRw>

Na concepção do iluminador surdo, essa sequência de figuras tem importância, mas não possui relevância na iluminação, uma vez que o iluminador não dá ênfase ao objeto cênico nas referidas cenas. Porém, existe uma transição de luz entre as figuras, havendo mudança de cores para se enfatizar o ápice da cena, que consiste em mostrar como é feita a comunicação da amiga surdacega, contida no texto de Sílvia (atriz Flávia Pompeu).

Logo, ao pedir a mão de Tífiti (atriz Andrea Lages) para demonstrar a Libras Tátil, o iluminador destaca com precisão, pela mudança de cor, a visualidade mais importante da cena. Quanto a isso Roberto Gill Camargo, encenador e dramaturgo brasileiro, afirma que:

[o] que se observa na relação entre luz e cena é diálogo silencioso, ainda que tenso e contínuo entre duas forças, uma reagindo ao impacto provocado pela outra. A cena se reconfigura a cada instante, e as condições de luz dão a réplica, um jogo de forças que se complementam. (CAMARGO, 2015, p. 111)

Portanto, não apenas os atores dialogam e a luz possui papel fundamental em interagir com os que formam a cena: atores, música, adereços, marcações cênicas, coxias, cenários, figurinos; enfim, todos os elementos presentes no palco fazem com que o iluminador converse com as diferentes ações que ali acontecem.

Todo esse arrazoado visa realçar a concepção cênica da dramaturgia sinalizada de Lucas Sacramento, mostrando que, pela iluminação cênica, com os vieses da visibilidade e da visualidade, o Teatro Surdo é uma “atitude cênica” de uma comunidade que, por meio do fazer teatral como manifestação artística, provoca em seu público sensações que podem passar despercebidas por alguns espectadores Não Surdos, mas que, para uma plateia surda, fazem todo sentido, por se tratar de um teatro visual cinestésico em Língua de Sinais.

3.6 A performance e o protagonismo Surdos no Palco

Sou uma Gaivota, tenho a minha percepção,
tenho um segredo, um mundo só meu.

(Emanuelle Laborit).

O Teatro Surdo de Lucas Sacramento se configura como um teatro interativo, que instiga a plateia a participar da cena. A interação com o público fica por conta de duas personagens: Maria, irmã de Emanuelle, representada pela atriz Não Surda Mauricéia Lopes, e, Emanuelle, representada por Renata Rezende, atriz surda, protagonista nas cenas de *O Grito da Gaivota*, que, em sua mala, guarda inúmeras bonecas que a representam e também seu mundo surdo. Dessa maneira, o diretor direciona a luz, predominantemente, à personagem Emanuelle, que não é conduzida pela luz: ao contrário, conduz a iluminação, atribuindo à cena leveza, movimento, ênfase, e sentimento e sensibilidade a quem assiste, tudo com a mudança de foco e das cores precisas em determinados ângulos e momentos.

A personagem de Emanuelle, ao perguntar à plateia: “quem é surdo, aqui?”, abre um jogo de interação cênica que não deixa de ser lúdico, porém com uma carga imensa de dramaticidade. Isso fica bem marcado no momento em que a personagem distribui suas bonecas ao público, fazendo com que as pessoas surdas da plateia se sensibilizem e participem da ação da personagem.

Figura 60
Emanuelle (atriz Renata Rezende)
perguntando ao público: “Tem algum surdo, aqui?”



Fonte: Festival *Despertacular*

O sinal em Libras que Emanuelle executa é um sinal não bimanual, ou seja, um sinal que não precisa usar as duas mãos concomitantemente: se assim fosse, a personagem necessitaria soltar o objeto cênico para tornar possível a realização do sinal. Na verdade, com essa ação, a personagem começa um processo de “sedução” com o público por meio de sua dor,

provocando, assim, não uma espécie de empatia teatral, em que espectador e ator se solidarizam, apoiam-se sem atitude reflexiva e perplexa, mas antes uma indignação, reconhecida pelos microacontecimentos e microconflitos, contidos na concepção de Sarrazac (2017) , fazendo-nos compreender que a perplexidade é causada pelo ator em cena.

Posto isto, torna-se necessário entender que “[...] a arte do teatro épico consiste em provocar espanto, não empatia. Em uma fórmula: o público, em vez de sentir empatia pelo herói, deve aprender a se espantar com as situações em que esse herói se encontra” (SARRAZAC, 2017, p. 25), isso porque, para Brecht, o teatro épico “[...] não deve se ocupar tanto em desenvolver ações, mas em apresentar situações” (p. 25), mas não de forma naturalista.

Essa ritualística do sofrimento está presente em muitos espetáculos que perpassam pelos ápices cênicos. Entretanto, *O Grito da Gaivota* possui vários momentos tensos, dramáticos e de clímax, como o momento em que Emanuelle mostra a boneca ao público: este objeto cênico não é mais ou apenas um brinquedo, mas um “baú de memórias” e a personificação do sofrimento em sua infância.

Figuras 61 Emanuelle (atriz Renata Rezende) apresentando a boneca à plateia



Fonte: Festival *Despertacular*

Quando a personagem Emanuelle diz ao público: “Essas bonecas! Todas essas bonecas são iguais a mim! Elas não sabem sinalizar! Elas vivem solitárias!... Talvez as bonecas sejam eu mesma e eu queira fazer crer que sou eu quem vou...” e verbaliza em Língua de Sinais (lembramos que a Libras não é oral, mas é uma língua verbal) essas palavras angustiantes e ao mesmo tempo subversivas da personagem, quer nos incomodar dizendo que bonecos são manipuláveis e pessoas surdas não o deveriam ser.

Essa subversão é confirmada no solilóquio: “Eu sou uma pessoa... Eu não posso obedecer sempre... A minha mãe quer que eu esteja sempre de acordo... Que eu concorde com tudo... Eu sou livre!”. Ora conversando consigo mesma, ora com o público, Emanuelle faz uma espécie de “denúncia” ao espectador, afirmando que tem autonomia e que não permite a “robotização”, como se fosse uma pessoa sem cognitivo e sem vontades e desejos: imaginário

este que permeia, muitas vezes, a família de surdos. Todas essas falas, pude refletir e analisar através da observação participante, visto que nesse momento eu, também, atuava no espetáculo *O Grito da Gaivota*, juntamente com a atriz Renata Rezende que deu vida à personagem Emanuelle Laborit.

A frase “elas vivem solitárias” faz parte do sofrimento da maioria dos surdos, visto que pensam, quando crianças, que a experiência da surdez é única e que são os únicos no mundo. As cenas seguintes mostram as ações de Emanuelle (Renata Rezende) ao “decidir”, “preparar”, “entregar” e “deixar” (conclusão das ações) os objetos cênicos nas mãos do espectador e, em contrapartida, Maria, sua irmã (Mauricéia Lopes), em uma sequência de gestos “bruscos e grosseiros”, desfaz as ações de Emanuelle, “pegando de volta”, tomando os objetos das mãos do espectador.

Tudo isso é mostrado com um jogo de luz entre atriz e público. Apresentamos uma sequência dramática de Emanuelle (e as didascálias propostas por Sacramento têm a palavra “drama”) entregando várias bonecas ao público surdo, mostrando que a personagem central metaforiza, nas bonecas, sua condição de pessoa surda.

Figura 62 Decisão de entregar a boneca



Figura 63 Preparando-se para entregar



Fonte: Festival *Despertacular*

Figura64
Entregando



Figura 65 Deixando



Fonte: Festival *Despertacular*

As próximas figuras mostram a irmã de Emanuelle, Maria, também interagindo com o espectador, na tentativa de criar situações de tensão que são legitimadas pela luz em Maria e no espectador, intensificando a ação.

Figura 66 Maria buscando as bonecas na plateia

Figura 67 Maria com as bonecas



Fonte: Festival *Despertacular*

Figura 68 Maria levando as bonecas para o palco e Emanuelle tentando impedir



Fonte: Festival *Despertacular*

Esse jogo cênico foi enfatizado pela iluminação, que ficava oscilando entre o palco e o público, e, ainda, acompanhando as referidas personagens, propositadamente, para enfatizar o conflito. Sabemos que a interação de atores com a plateia exige um trabalho de ator sem marcação cênica. Trata-se da habilidade cênica, uma vez que nunca se sabe como o público reagirá: se entrará na cena ou se somente irá apreciá-la ou, ainda, se reagirá de forma inesperada, demonstrando desconforto.

Nesse sentido, as atrizes Renata Rezende e Mauricéia Lopes, ao possuírem domínio de palco, sentiam-se preparadas para quaisquer improvisações, o que, na concepção de Walter Benjamin, é de fundamental importância, pois “[...] o ‘autocontrole’ no palco, entretanto, deve contar com atores que tenham um entendimento do público” (BENJAMIN, 2017, p. 18) No caso do Teatro Surdo, no espetáculo em questão, as atrizes tinham/têm conhecimento acerca do público, isso porque ambas (Surda e Não Surda) estavam diante de um público que foi levado, no decorrer do espetáculo, a indignar-se com os acontecimentos cênicos, distanciando-se de uma postura contemplativa.

Essa capacidade de perplexidade diante dos acontecimentos sociais faz parte do Teatro Surdo de Lucas Sacramento, que se constitui de elementos do Teatro Épico, na medida em que interage com o espectador em busca de uma aproximação cênica. Ora, Benjamin (2017, p. 28) afirma que “[...] o teatro épico é concebido tanto para os atores quanto para os espectadores [...]

todo espectador pode tornar-se coadjuvante” e essas conexões entre ator e público, iluminação e público, diretor e público, o teatro e o público propõem desconstruções do teatro como um “espaço encantado” e suscitam reflexões sobre pensar o contexto teatral como um local favorável aos que dele se beneficiam.

Entretanto, o teatro não deve ser “consumido” como mero entretenimento. Tampouco o Teatro Surdo o pretende, mas assume-se como uma linguagem que prima pela “[...] conexão funcional entre palco e público, texto e encenação, diretor e atores” (BENJAMIN, 2017, p. 12), pois é esta a função do Teatro Surdo: conectar-se às culturas surda e não surda para, juntas, pensarem o fazer teatral como manifestação artístico-cultural-linguística-identitária.

3.7 Conversas com o público: o debate com a plateia

Que cada um diga o que fez, a que veio e por que ficou.
E que cada um tenha a coragem de, não sabendo por que permanece, retirar-se.

(Augusto Boal)

Uma recorrência pertinente após as apresentações dos espetáculos do Coletivo *En Classe et em Scène* diz respeito aos debates promovidos. Com seu Teatro-Fórum, técnica comumente empregada no Teatro do Oprimido, Boal nos ensina a importância de um bom debate para a superação de mecanismos opressores impostos pela sociedade. Ora, é sabido que o Teatro-Fórum está ancorado em base metodológica dos encadeamentos de um debate do público para o público e com o público.

Salienta-se, também, que o Teatro-Fórum exerce uma função política, filosófica e artística juntamente com o público. Em *O Grito da Gaivota* não houve, necessariamente o emprego metodológico de um “Coringa” ou “Curinga”. Contudo, as manifestações expressas pelo público/plateia salientaram a necessidade de uma escuta reflexiva, para, inclusive, ajudar em produções de futuros espetáculos nessa vivência coletiva entre atores, diretor e plateia.

As expressões “Coringa” e/ou “Curinga” se referem a uma necessidade da referida figura dentro dos espetáculos de Boal. Esta refere-se a inovações de estéticas com a participação do público em uma proposta dependendo da necessidade do tipo de teatro que se está fazendo e se quer alcançar, exigindo entender os contextos a que se refere para uma intervenção política e de luta “dentro” do espetáculo; e aquela fazendo uma relação ao Teatro Arena e a “[...] um sistema permanente de fazer teatro [...] estrutura de texto e estrutura de elenco [...] cada cena

deve ser resolvida, esteticamente, segundo os problemas que ela, isoladamente, apresenta.” (BOAL, 2007, p. 209)

É importante salientar que, no sistema do “Coringa”, a montagem obediente a esse sistema seria aquela capaz de “[...] apresentar qualquer texto com número fixo de atores, independentemente do número de personagens” (BOAL, 2007, p. 212). Trata-se, portanto, de uma crítica de Boal à precariedade com relação às montagens de espetáculos no Brasil, incluindo o descaso referente a apoios, incentivos para a arte teatral, porque “[...] reduzindo-se o ônus de cada montagem, todos os textos são viáveis.” (BOAL *apud* PRADO, 2009, p. 75)

Nossa fala vem no sentido de elucidar que a preocupação de Boal com a plateia (daí nossa preocupação com o debate com o público) se dá a partir de sua inquietação, refletindo sobre o espectador sem poder aquisitivo para apreciar o teatro, na tentativa de fazer a própria plateia refletir sua realidade e também de influenciar sobre ela. Da mesma forma, proporcionar o debate é um modo de responder às necessidades sociais e identitárias do público. Em *O Grito da Gaivota*, após abertura para o debate com o público, foi possível perceber a necessidade de “fala” e, conseqüentemente, de escuta, de espectadores surdos. A seguir, algumas intervenções e uma fala do público representada aqui pelo espectador 1:

“Me vejo ali, na cena, me vejo no palco... porque é a nossa história de vida, história da minha infância.” (Espectador 1).

Tal fala retrata a realidade e o “espelho” posto no palco, frente ao qual o espectador se olha, se identifica. A protagonista Surda do espetáculo “grita” ao mundo suas dores, suas ansiedades, lembrando de episódios marcantes nas trajetórias das pessoas surdas que foram invisibilizadas em função de discursos desavisados tais como: “os surdos e seus problemas de comunicação”, “a deficiência cognitiva de pessoas surdas”, “não aprende na escola porque tem problema na fala”, entre outros discursos; enfim, uma variedade de manifestações sociais equivocadas em torno de situações vivenciadas pelos surdos e que foram representadas no decorrer do espetáculo.

“Todos nós, tanto homens como mulheres, nos identificamos com essas histórias da peça.” (Espectador 2).

Esse trecho do discurso da fala do espectador 2 traduz as unanimidades experienciadas pelos espectadores surdos, que vão desde o relacionamento familiar na infância e a relação com a língua materna até as questões existenciais do sujeito surdo e seu sentimento de pertença a determinado grupo social. Identificaram-se mais ainda os espectadores, visto que a peça mostra como a família e os surdos criam, em um primeiro momento, situações de comunicação por

meio de linguagens estabelecidas entre os surdos e membros da família, o que, evidentemente, difere da Língua de Sinais.

Os desafios postos em relação ao tipo de educação e à abordagem filosófica a que os surdos estão submetidos, por exemplo, Oralismo, Comunicação Total, Bilinguismo, também foram temáticas presentes no espetáculo. Essas três abordagens educacionais são problematizadas nos Estudos Surdos (campo teórico da surdez a partir dos Estudos Culturais) a fim de elucidarem como os sujeitos Surdos precisam ser vistos sob o prisma da diferença, e não da deficiência.

Nesse sentido, o “Oralismo” se refere à imposição da fala, defendida pelo discurso médico-clínico, em que pessoas surdas são vistas como doentes e portadoras de patologias, precisando, portanto, falar de forma igual à dos ouvintes, sob a ideologia de um olhar normalizador. Assim, o espetáculo mostrou ao público que pessoas Surdas não são contra a Oralização, e sim contra o Oralismo como uma prática opressora e hegemônica.

A Comunicação Total diz respeito a todo e qualquer tipo de comunicação para surdos, acentuando o equívoco de que os surdos devem estar submetidos a qualquer linguagem comunicativa, que vai desde os gestos soltos até a tentativa da fala, e, desse modo, a Comunicação Total pouco comunica e em nada acrescenta na aprendizagem de surdos; tentativa esta recorrente na comunicação surdo-ouvinte, em que a prevalência é, geralmente, da mímica, em uma intenção de se fazer entender.

O Bilinguismo neste contexto se caracteriza pelo uso concomitante de duas línguas no mesmo espaço social frequentado por pessoas surdas, de maneira que a proposta bilíngue preze pela Libras como primeira Língua (L1) e pela Língua Portuguesa como segunda Língua (L2) (só e unicamente na modalidade escrita), conforme prescreve a Lei nº 10.436/2002, a Lei de Libras. Assim, o Bilinguismo esteve presente no espetáculo *O Grito da Gaivota*, com a certeza de que surdos e Não Surdos fizeram parte de uma prática teatral intercultural com duas línguas diferentes em contato, com duas culturas e identidades diferentes em contato, e não apenas atores e direção, mas principalmente com a presença de um público bilíngue.

Desse modo, plateia surda e atores surdos envolveram-se em uma simbiose capaz de ressignificarem juntos momentos, outrora compartilhados, embora em lugares e em situações diferentes (palco/público), situações essas conflituosas entre Surdos e Não Surdos, conotando uma relação opressor/oprimido quando não comungam do mesmo código linguístico. Quando se trata do teatro, é preciso pensar não só na diferença linguística, mas em uma prática teatral que dê conta de um Bilinguismo que considere as lógicas de olhar o mundo e o que faz ou não sentido quando surdos e Não Surdos permeiam o mesmo espaço cultural, tendo, assim, um

cuidado para que não aconteçam, ainda que de forma inconsciente, práticas opressoras e hegemônicas.

Portanto, o espetáculo encenado denuncia, pelo texto teatral, práticas opressoras vivenciadas pelos Surdos. Abrir, nesse caso, espaço para o debate, faz-nos relembrar o verdadeiro objetivo do Teatro-Fórum de Boal: permitir ao próprio público participar da cena, mostrando possíveis alternativas para se resolver o problema posto, objetivando mostrar diferentes caminhos para uma prática de convivência alteritária.

Quanto ao excerto: “O formato de se ter a visualidade direta sem ter intérprete, isso facilitou muito a compreensão do teatro.” (Espectador 3), as impressões, nessa fala, acerca da visualidade surda em um espetáculo, diferem de um “tradicional” teatro feito com a presença de um intérprete de Libras, interpretando simultaneamente para a Língua Brasileira de Sinais, porque o espetáculo, “sem ter intérprete”, facilitou a compreensão da mensagem ao espectador surdo que não teve a acesso à informação de forma mediada, como de costume, mas em sua própria língua.

Ao público, é dada a função de trazer suas impressões e isso acontece mediante o debate. Pela “[...] necessidade de analisar o texto e revelar essa análise à plateia” (BOAL, 2007, p. 207), somos convidados a refletir, cenicamente, sobre situações sociais apresentadas ao público por meio de um teatro educativo e pedagógico.

Figura 69

Conversas com a plateia. Direção



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

Essa realidade social apresentada no Teatro Surdo, em sua grande maioria, segue uma prática ritualística em suas temáticas: denunciar as ideologias impostas por Não Surdos, às quais os surdos foram e ainda são submetidos em função do olhar médico-clínico. A direção do Surdo Lucas Sacramento nos permitiu a apreciação de um estilo teatral com criação estética a partir de sua concepção sobre a lógica e mundo surdos, percorrendo, assim, um caminho de criação estética desenvolvida e fundamentada em sua atuação como diretor cênico e geral do espetáculo.

Por tudo isso, dizemos que o Coletivo *En Classe et en Scène* não é um grupo popular de atores e atrizes que se reúnem com a finalidade de fazer um Teatro Popular nos moldes do Teatro Oprimido de Boal. O grupo questiona, em seu processo de encenação, as práticas opressoras, procurando trazer reflexões pertinentes às demandas e às pautas do povo surdo, bem como processos emancipatórios por meio de um teatro humanizador e compromissado.

Este capítulo tratou da trajetória da montagem do espetáculo *O Grito da Gaivota*. Todavia, deixo registrado que escrever sobre Teatro Surdo, nesta tese, foi algo instigante, encorajador e salutar, visto que essa temática faz parte de minha trajetória como pesquisadora e professora de surdos. Por conseguinte, encenar no Teatro Surdo como atriz participante de uma proposta de teatro bilíngue foi, sem dúvida, uma experiência prazerosa, deslumbrante e extraordinária. Refiro-me, evidentemente, às minhas atuações nos espetáculos *Crepúsculo do Tormento* e *O Grito da Gaivota*, havendo um misto de sentimentos tanto nos estudos epistêmicos sobre a temática quanto na operacionalização da arte cênica.

Dessa forma, foi possível compreender as contextualizações acerca do fazer teatral na concepção do diretor Surdo Lucas Sacramento e de seu processo metodológico ao lidar com atores, cenografia, sonoplastia e iluminação, entre outros elementos teatrais. A descrição de sua paixão pela direção teatral de atores bilíngues e atores Surdos foi necessária para que eu pudesse entender as lógicas entre culturas Surda e Não surda e suas concepções estéticas a partir das diferentes identidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese foi construída a partir de minha visão sobre a surdez e sobre os Surdos, compreendendo a importância de uma ambientação linguística no fazer teatral e distanciando-me da perspectiva médico-clínica e patológica. Assim, aproximei-me de um olhar socioantropológico, linguístico e identitário no intuito de compreender processos de construção cênica do Teatro Surdo, com atores Surdos e Não Surdos.

Optei por não empregar o termo “ouvinte”, e sim “Não Surdo”, em função da ressignificação das relações existentes entre essas duas culturas, visto que a trajetória ouvintista ressalta a cultura majoritária e as práticas hegemônicas. Destarte, um teatro genuinamente Surdo desobriga os Surdos a se olharem e/ou se narrarem sob prismas e representações dos “ouvintes”, conotando, historicamente, o poder e o olhar normalizador.

Os capítulos organizados desta tese reuniram discussões sobre o Teatro Surdo, suas ramificações e sobre a dialogicidade da Libras, bem como descreveram as formas de teatralizar, concomitantemente, com Surdos e Não Surdos nos espetáculos.

Minhas observações, vivências e estudos elucidaram o Teatro Surdo como campo epistemológico. Os debates, as teorias e as discussões ao longo da tese proporcionaram-me uma ampla visão do que é um teatro feito com a coletividade na tentativa de se construir uma prática teatral consolidada na autonomia e na emancipação.

O Coletivo *En Classe et En Scène* se constituiu, nesta pesquisa, como um grupo de atores Surdos e Não Surdos preocupado em construir um fazer teatral humanizado e crítico. As contribuições dos teóricos sobre Teatro, Língua de Sinais, Cultura e Identidades fundamentaram esta tese, reforçando a questão alteritária como condição para o exercício das práticas teatrais emancipatórias.

Constatei que o Teatro Surdo experimenta o bilinguismo no palco sob a óptica da interculturalidade entre Comunidade Surda e Povo Surdo. As montagens bilíngues dos espetáculos *Crepúsculo do Tormento* e *O Grito da Gaivota* foram baseadas em uma estética Surda, entendendo a arte Surda um artefato cultural do Povo Surdo.

Para tanto, a tradução cultural, o fazer teatral foram considerados, nesta pesquisa, como exercício de diálogo, propondo pensar questões históricas, culturais, sociais, identitárias e linguísticas que fogem a determinadas lógicas de padronização de um teatro feito, apenas, por e com atores Não Surdos. Em suma: um Teatro Surdo não é um teatro em que as peças são interpretadas para a Língua de Sinais. Para além da interpretação, o Teatro Surdo reflete as demandas e as pautas do Povo Surdo levando em conta as diferenças. Do mesmo modo, o Teatro

Bilíngue se estabelece na contextualização das duas culturas, considerando não só as línguas presentes mas também os modos e as lógicas de mundo.

Enfatizo que participar como atriz dos espetáculos *Crepúsculo do Tormento* e *O Grito da Gaivota* envolveu estudos, laboratórios para os papéis das personagens, memórias, sentimentos, técnicas, processos metodológicos, aprendizagem dos inúmeros elementos teatrais, compreendendo o fazer teatral como um exercício laboral, e não como um dom ou talento.

Desse modo, os objetivos da tese foram alcançados na medida em que analisei o teatro bilíngue com Surdos e Não Surdos nos referidos espetáculos sob uma perspectiva cultural e identitária; teorizei o Teatro em uma perspectiva Política e Emancipatória; descrevi algumas identidades surdas, mostrando como estas se manifestam no processo de construção teatral; identifiquei as relações existentes entre identidades surdas e teatro surdo para a compreensão do fazer teatral; mostrei o processo de emancipação de surdos e Não Surdos por meio das culturas em contato e discorri sobre a direção teatral Surda do espetáculo *O Grito da Gaivota*.

Dessa forma, esta pesquisa ampliou minha percepção sobre Artes, sobre o Teatro como linguagem artística e, sobretudo, sobre Teatro Surdo, como uma episteme específica de sujeitos que respaldam seu fazer teatral em sua identidade e em sua cultura, apresentando os elementos estéticos inerentes às suas concepções e subjetividades artísticas.

De maneira significativa, vivenciei, aprendi, experimentei, apreciei e analisei a cena teatral, operacionalizada a partir das literaturas adaptadas para o Teatro. Assim, fui me apropriando das leituras mediante as obras de Léonora Miano (escritora Não Surda) e Emmanuelle Laborit (escritora Surda), exigindo um processo de tradução, interpretação e criatividade por parte das direções teatrais dos espetáculos, bem como dos atores envolvidos.

Dito isso, a pesquisa me possibilitou entender como práticas teatrais com Surdos não podem ser engessadas possibilitando um modelo de Teatro Surdo. Ao contrário, o Teatro Surdo como prática emancipatória sugere diferentes perspectivas. Em um exercício de escuta, foi possível, nesse processo de investigação, conhecer as diferentes formas de se fazer teatro com Surdos e para Surdos.

A construção desta tese se constituiu de desafios e de possibilidades que se me ofereceram como pesquisadora na área de Educação de Surdos, ao passo que o Teatro, na qualidade de ato educativo, proporcionou-me novos dimensionamentos como professora de Libras, como professora de Surdos e como atriz.

Os desafios propostos foram desde questões linguísticas, no que se refere à Língua de Sinais e sua variedade e alofonia, até questões referentes aos processos de criação e de concepção teatral, na função de tradutor. Alguns sinais da Libras usados por surdos, na cidade de Manaus, diferem de sinais empregados em Brasília e em outros estados brasileiros. Levando tal fato em consideração, incorporei tantos outros sinais no processo de tradução e de interpretação no decorrer dos ensaios dos espetáculos.

Os processos de concepção teatral foram construídos, desconstruídos e reconstruídos mediante contato com atores Surdos e com o diretor teatral, também Surdo, o que contribuiu para redimensionar o tempo, o espaço e as lógicas no teatro genuinamente bilíngue, ramificação esta pertencente ao Teatro Surdo, com sujeitos Surdos e Não Surdos em um mesmo palco, consistindo em um local de aprendizado, de experimentações, erros, acertos, ensaios.

Nesse sentido, as reflexões, aqui abordadas, extrapolaram minha expectativa com relação ao objeto investigado, pois, para além da análise, novas concepções foram agregadas ao meu repertório de leitura, de conhecimento e de operacionalização teatral, envolvendo Surdos e Não Surdos, certa de que, como educadora amazônica, apresento possibilidades de transformação em minha realidade por meio de um fazer artístico comprometido com minha identidade e com a identidade de outrem, tendo como princípios a ética e a responsabilidade, objetivando criticidade e mudança.

Sim, o Teatro me move. Com ele e por meio dele, sinto a necessidade de pertencer, e pertenço, ao grupo daqueles que pesquisam e vivenciam arte em seu cotidiano, seja na sala de aula, seja escrevendo, seja no processo de fruição, seja na apreciação, distanciando-me, evidentemente, da arte como entretenimento, porque fazer teatro é um processo laboral que exige estudo, dedicação, discussão, leitura, como toda e qualquer área do conhecimento.

Nessa perspectiva, acredito que Teatro é técnica, é trabalho, é improvisação, é pesquisa, assim como também acredito que Teatro não é talento, não é dom, não é incorporação ou muito menos inspiração. Teatro é episteme, é conhecimento, é laboratório, é ensaio e erro, é desafio constante a cada espetáculo, é criação, é entrega e é, sobretudo, racionalidade e consciência.

Essas foram minhas contribuições como pesquisadora, pensando ser a temática abordada de total relevância, assim como outras pesquisas, para o Banco de Teses da Universidade Federal de Brasília, isso porque entendo que, uma vez disponibilizada, a pesquisa não apenas me pertence, mas passa a coexistir, juntamente com tantos outros processos de pesquisa que fortalecem o Repositório da UnB, provocando convergências e/ou refutações,

realidade inerente à pesquisa e ao pesquisador, na intenção de potencializar pesquisas no campo das Artes.

Portanto, esta pesquisa não se encerra aqui, uma vez que almeja apresentar discussões que, segundo creio, redimensionam outros debates e suscitam novos estudos, que se propõem à prática investigativa, com o intuito de estabelecer diálogos sobre as questões referentes ao Teatro Surdo, encarado como uma prática emancipatória em busca da liberdade na teatralidade, na Cultura e nas Plurais Identidades. Com esse desígnio, fiz o meu melhor. A outros, mais bem apetrechados, caberá, porventura, ir mais além por este caminho, que é um caminho de esperança e de fé na humanidade Surda.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. Revisão da tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Ensino Superior).
- CARMO BARBOSA, K. **Caminhos, morte e vida: presença feminina na trilogia teatral Red in Blue de Léonora Miano**. 2021. 98 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021.
- BECKER, L. **Surdez e teatro: a encenação está em jogo**. Rio de Janeiro: Hucitec, 2015.
- BENJAMIN, W. O que é o teatro épico. *In*: BENJAMIN, W. **Oeuvres**. Paris: Gallimard, 2000. v. III.
- BENJAMIN, W. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- BOAL, A. **Jogos para atores e não-atores**. 10. ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2007.
- BOAL, A. **Teatro do oprimido**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BOAL, A. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- BOLLE, W. **A linguagem gestual no teatro de Brecht**. São Paulo: FFLCH, 1976.
- BRASIL. **Decreto nº 5.626**. Regulamenta a Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras, e o art. 18 da Lei nº 10.098 de 19 de dezembro de 2000. Brasília, DF: Presidência da República, [2022]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm. Acesso em: 2 jul. 2021.
- BRECHT, B. **Teatro dialético: ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Tradução Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CAMARGO, R. G. Luz e cena: impactos e trocas. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 15, v. 2, p. 106-116, 2015.
- CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. **Ciência e Cultura**, [s. l.], v. 24, n. 9, p. 803-809, set. 1972.

CANTARELA, R. **A Antígona errante**: Judith Malina e a vida como performance. 2017. 261f. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

CANTARELA, R. O palco bilíngue: Libras e português no coletivo *En Classe et Scène*. In: MAGALHÃES DOS REIS, M. G. (org.). **En Classe et Scène**: dez anos de uma trajetória coletiva. Campinas: Pontes Editores, 2021.

CHACON, T. C. *et al.* **Guia de pesquisa e documentação para o INDL**: patrimônio cultural e diversidade linguística. Brasília, DF: Iphan, 2014. 2 v. v.1.

COURTNEY, R. **Jogo, teatro e pensamento**: as bases intelectuais do teatro na educação. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DUARTE, A. S.; PADILHA, S. J. Relações entre língua de sinais e língua portuguesa em materiais didáticos: a notação pelos números semânticos. **ReVEL**, [s. l.], v. 10, n. 19, 2012.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1987.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 50. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

FURTADO, M. T. Bertolt Brecht e o teatro épico. **Fragmentos**: Revista de língua e literatura estrangeiras, [s. l.], v. 5, n. 1, 1995.

GASPAR NETO, F. A. O gesto entre dois universos: a noção de gestus no teatro de Bertolt Brecht e no cinema dos corpos de Gilles Deleuze. **FAP**, Curitiba, v. 4, n. 1, p. 1-15, jan./jun.2009.

GOMES, A. L.; MAGALHÃES DOS REIS. dos. “Quartas dramáticas”: uma experiência com a encenação da leitura. In: ALVES, L. K.; MIRANDA, C. A. de. (org.). **Teatro e ensino**: estratégias de leitura do texto dramático. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017. v. 1. Disponível em: https://www.cegraf.ufg.br/up/688/o/ebook_critica_traducao.

GOMES, A. L.; MAGALHÃES DOS REIS. dos (org.). **Encenar a leitura**: relações cênico-midiáticas. Campinas: Pontes Editores, 2020.

HALL, S. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 24, 1996.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: **Educação & Realidade**, [s. l.], p. 15-46, jul./dez. 1997.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HIDALGO, K. R. S; ZANATTA, B. A.; FREITAS, R. A. M. M. A pedagogia da explicação, a pedagogia da emancipação intelectual e o princípio da liberdade. **Práxis Educacional**, Vitória da Conquista, v. 11, n. 20, p. 333-348, set./dez. 2015.

- LABORIT, E. **O voo da gaivota**. Tradução Lelita de Oliveira. São Paulo: Best Seller, 1994.
- MAGALHÃES DOS REIS (org.). **En Classe et Scène**: dez anos de uma trajetória coletiva. Prefácio Rozana Reigota Naves. Campinas: Pontes Editores, 2021.
- MORAIS, I. de. Marathon poetique. *In*: REIS, M. G. M. dos (org.). **En Classe et Scène**: dez anos de uma trajetória coletiva. Prefácio Rozana Reigota Naves. Campinas: Pontes Editores, 2021.
- MORIN, E. **Educação e complexidade**: os sete saberes e outros ensaios. São Paulo: Cortez, 2002.
- NAOMI, A. *et al.* Crepúsculo do Tormento e a Libras: uma perspectiva de quem atuou e se emocionou. *In*: REIS, M. G. M. dos (org.). **En Classe et Scène**: dez anos de uma trajetória coletiva. Prefácio Rozana Reigota Naves. Campinas: Pontes Editores, 2021.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PERLIN, G. Identidades surdas. *In*: SKLIAR, C. (org.). **A surdez**: um olhar sobre as diferenças. Porto Alegre: Mediação, 1998.
- PERLIN, G. **O ser e o estar sendo surdos**: alteridade, diferença e identidade. 2003. 155f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- PRATT, M. L. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Tradução Jézio Hernani Bonfim Gutierre. São Paulo: Edusc, 1999.
- PUPO, M. L. S. B. **Para alimentar o desejo de teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.
- QUADROS, R. M.; WEININGER, M. J. (org.). **Estudos da língua brasileira de sinais III**. Florianópolis: Insular: PGET/UFSC, 2014. v. 3. (Série Estudos de Língua de Sinais)
- RANCIÈRE, J. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- RANCIÈRE, J. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, J. **O ódio à democracia**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- RANCIÈRE, J. **Dissensus**: on politics and aesthetics. Edição e tradução Steven Corcoran. Londres: Nova York: Bloomsbury Academic, 2015.
- RANCIÈRE, J. La pensée des bords (Entretien avec Fabienne Brugère). **Critique**, [s. l.], n. 881, p. 828-840, 2020.

RESENDE, LS; REZENDE, R. Teatro Surdo: o espetáculo bilíngue em Libras e português, O Grito da Gaivota. In: REIS, M. G. M. dos (org.). **En Classe et Scène**: dez anos de uma trajetória coletiva. Prefácio Rozana Reigota Naves. Campinas: Pontes Editores, 2021.

RYNGAERT, J-P. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RYNGAERT, J-P. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução Andrea Starrel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RODRIGUES, M. R. **Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa**: o Render dos heróis de Cardoso Pires e Felizmente há luar! de Sttau Monteiro. 2010. 110 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2010.

RODRIGUES, V. **Mama Kalunga**. Disponível em: <https://www.musixmatch.com/pt-br/letras/Virginia-Rodrigues-2/Mama-Kalunga>. Acesso em: 2 ago. 2022.

ROSENFELD, A. **Brecht e o teatro épico**. Organização e notas de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SÁ, N. R. L. **Cultura, poder e educação de surdos**. São Paulo: Paulinas, 2006.

SACRAMENTO RESENDE, L. **Tradução teatral**: produzindo em Libras no teatro surdo. 2019. 94 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

SARRAZAC, J-P. A oficina de escrita dramática. Tradução de C. dos S. Rocha. **Educação e realidade**, Rio Grande do Sul, v. 30, p. 203-215, jul./dez. 2005.

SARRAZAC, J-P. (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, J.-P. **Poética do drama moderno**: de Ibse a Koltés. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARTRE, J. P. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução V. Ferreira. 3. ed. Lisboa: Presença, 1970.

SECOS Molhados, Sangue Latino, TV Tupi, 1973. [S. l.: s. n.], [s. d.]. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Achilles Robson. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9gigJc9i6fQ>. Acesso em: 31 ago. 2021.

SKLIAR, Carlos. (org.). **A surdez**: um olhar sobre as diferenças. 6. ed. Porto Alegre: Mediação, 1998.

SOUZA, R. M. de. **Que palavra que te falta?**: linguística e educação: considerações epistemológicas a partir da surdez. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SPOLIN, V. **Jogos teatrais**: o fichário de Viola Spolin. Tradução Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2010.

STROBEL, K. **As imagens do Outro sobre a cultura surda**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

TUDELA, E. A. S. **A luz na gênese do espetáculo**. Salvador: Ed. UFBA, 2017.

VICENTE, J. **Femininas Áfricas**: narrativas de escritoras africanas contemporâneas e o ensino de literatura em língua francesa. 2019. 316 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

VICENTE, J.; MAGALHÃES DOS REIS, M. G. M. dos (org.). GOMES, A. L.; REIS, M. G. M. dos (org.). **Encenar a leitura**: relações cênico-midiáticas. Campinas: Pontes Editores, 2020.

WRIGLEY, Owen. *The Politics of deafness*. Washington: Gallaudet University Press, 1996.

A autora Leonora Miano vem apresentar *La saison de l'ombre*, Prêmio Femina. 2013. Disponível em:

<https://recife.consulfrance.org/A-autora-Leonora-Miano-vem>. Acesso em: 10 de janeiro de 2022.

Léonora Miano no Brasil.

Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/matérias/2009/10/23/54453-leonora-miano-no-brasil>. Acesso em 25 de março de 2022.