



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR
MESTRADO EM PERFORMANCES CULTURAIS

Karla Araújo

A TEATRALIDADE DO SURDO NA *PERFORMANCE*

GOIÂNIA
2015

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Karla Araújo		
E-mail:	karlaaraujolibras@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? ☒ Sim ☐ Não			
Vínculo empregatício do autor	Funcionária Pública / Estatutária.		
Agência de fomento:	Secretaria de Estado Educação, Cultura e Esporte.	Sigla:	SEDUCE
País:	Brasil	UF:	GO
		CNPJ:	01.409.705/0001-20
Título:	A teatralidade do Surdo na Performance.		
Palavras-chave:	Surdo. Teatralidade. Libras. Performance.		
Título em outra língua:	The theatricality of the Deaf in Performance.		
Palavras-chave em outra língua:	Deaf. Theatricality. Libras. Performance.		
Área de concentração:	Performances Culturais.		
Data defesa: (04/12/2015)			
Programa de Pós-Graduação:	Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais.		
Orientador(a):	Eduardo José Reinato.		
E-mail:	eduardo.reinato63@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.



Assinatura do (a) autor (a)

Data: 12 / 02 / 2016.

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Karla Araújo

A TEATRALIDADE DO SURDO NA *PERFORMANCE*

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Goiás como requisito para obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Orientador: Dr. Eduardo José Reinato

GOIÂNIA

2015

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Araújo, Karla

A teatralidade do surdo na Performance [manuscrito] / Karla
Araújo. - 2015. -
cxxiv, 124 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo José Reinato.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de
Música e Artes Cênicas (Emac) , Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2015.

Bibliografia. Anexos.

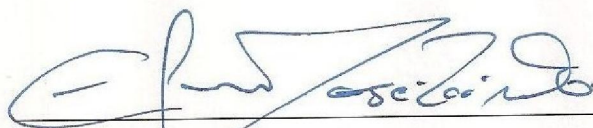
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Surdo. Teatralidade. Libras. Performance. I. Reinato, Eduardo
José, orient. II. Título.

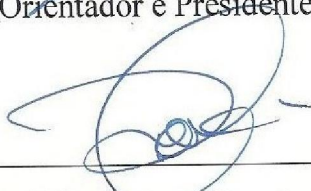
KARLA ARAÚJO

“A teatralidade do surdo na performance”

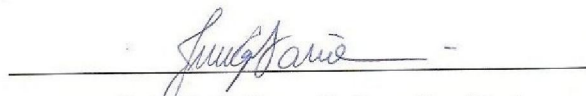
Trabalho final de curso defendido e aprovado em quatro de dezembro de dois mil e quinze, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:



Prof. Dr. Eduardo José Reinato
Orientador e Presidente da Banca



Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo
UFG/GO



Profª. Drª. Juliana Guimarães Faria
FL/UFG

*Aos meus pais, Antônio José Araújo e Verônica Vieira de Araújo,
que, na simplicidade, me ensinaram com exemplos os valores
que me instruíram e orientaram a ser quem sou.*

*Ao meu filho, Pedro Antônio Araújo,
que me inspira todos os dias a ser uma mãe,
mulher, uma pessoa melhor.*

Amo vocês!

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus por ter me dado forças necessárias para essa caminhada. Em momentos difíceis me enviou pessoas que me deram o suporte para continuar, que sempre me apoiavam e incentivavam.

À minha família, pelo incentivo e credibilidade na minha capacidade de superação e disciplina para vencer desafios.

Ao meu filho, Pedro Antônio Araújo, por compreender que em determinados momentos a única coisa que eu poderia oferecer era minha companhia nos estudos que fazíamos juntos.

À minha mãe, Verônica Vieira de Araújo, pelo apoio e cuidado com meu filho.

À minha irmã, Kênia Patrícia Araújo, pela primeira leitura do meu trabalho e pela disposição para fazer a tradução necessária na dissertação.

Ao meu primo, Eurilian Camilo de Oliveira, pela primeira leitura do meu trabalho, pelas contribuições na minha escrita e pelas reflexões acerca do universo dos surdos.

Um agradecimento especial à amiga Kátia Rodrigues, por me apoiar nos momentos de aflição, pelas contribuições imprescindíveis e pela revisão do terceiro capítulo.

Aos meus amigos, pela compreensão da minha ausência em diversos momentos, principalmente, devido à reclusão necessária aos estudos.

Ao meu orientador, Eduardo José Reinato, pela escolha do meu projeto de pesquisa, como pesquisa complexa e intrigante.

Ao coordenador do Programa de Mestrado Interdisciplinar em *Performances Culturais*, Dr. Robson Corrêa Camargo, pela iniciativa nesse novo campo de pesquisa tão rico e vasto, pelas aulas de Teatralidade, que contribuíram bastante com minha pesquisa.

Aos convidados para comporem esta Banca de mestrado, especial, à professora e doutora Juliana Guimarães Faria que, com suas correções precisas e seu olhar apurado, contribuíram imensamente com a finalização da dissertação tornando-a mais clara e coesa.

Ao Coral de Surdos, pela acolhida e generosidade em ceder vídeos e fotos das apresentações e dos ensaios do grupo.

À professora Waléria Batista, esposa de Sérgio Vaz Mendes, pela acolhida, ao me receber de portas abertas e contribuir com apoio e interpretação das entrevistas em LIBRAS, e pelas fotos do arquivo pessoal do casal.

Às Faculdades Alves Faria (ALFA), pela disponibilidade e abertura à pesquisa.

Aos meus colegas do Mestrado em *Performances* Culturais que contribuíram com textos e discussões, auxiliando na reflexão sobre minha pesquisa.

A todos que contribuíram e incentivaram minha caminhada nesse processo transformador que é o mestrado.

O surdo ouve com os olhos e fala com as mãos.

Sueli Ramalho Segala

RESUMO

ARAÚJO, Karla. A teatralidade do surdo na performance. 2015. 124f. Dissertação (Programa de Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

A dissertação intitulada *A teatralidade do surdo na performance* é uma pesquisa que aborda a *performance* e a identidade surda, a partir dos conceitos e definições da *performance*, na performatividade do professor e ator Sérgio Vaz Mendes. O tema é relevante, pois contribui com os estudos da *performance*, tendo como chave a teatralidade do surdo na *performance*. O objetivo é analisar elementos, como: expressão facial e corporal, expressividade, sinalização, caracterização (figurino), relação ator e público do professor e ator Sérgio, com o propósito de ampliar o debate e as discussões acerca da importância da *performance* dentro da cultura surda. A investigação busca fundamentação em autores, como Felipe (2007), Quadros et al. (2009), Ferreira-Brito (1989), Skilar (1999), Perlin (1998), Sá (2002), Souza, Silvestre e Arantes (2007), Sacks (2010), Féral (2008), Schechner (2011), Pavis (1999), Gennep (2011), Cornago (2009); Goffman (1985) e Zumthor (2000). Essa pesquisa é um estudo de caso com o professor e ator surdo, Sérgio Vaz Mendes, que ensina e se comunica em Língua Brasileira de Sinais (Libras), uma língua de modalidade visual-espacial-gestual, por meio da qual os surdos se expressam. Em decorrência da natureza do objeto, a abordagem metodológica utilizada é a da pesquisa qualitativa, tendo como instrumentos de coleta de dados fichamentos, filmagens e fotografias, além da pesquisa de campo, realizada por meio de observações, de entrevistas, de registros em diário de campo e da convivência com Sérgio Vaz. A pesquisa de campo ocorreu em três ambientes distintos, porém, complementares: (a) Curso de Libras, oferecido pelas Faculdades Alves Faria (ALFA), que disponibiliza o curso gratuitamente para surdos e ouvintes, tendo o professor Sérgio Vaz como docente das turmas; (b) Coral de Surdos, que é um projeto social, desenvolvido pelo professor Sérgio Vaz e sua esposa Waléria Batista, apoiados pela Associação SEARA, uma entidade filantrópica, de caráter educacional, cultural, assistencial e de saúde, sem fins lucrativos; (c) o espetáculo teatral *A Arte No Silêncio*, encenado no Sistema Educacional Chaplin, em 2005, na formatura das turmas de Libras. A contribuição dessa pesquisa se dá no sentido de ampliar o campo de pesquisa sobre a *performance* e a teatralidade do surdo. Os estudos teóricos a respeito da *performance* cotidiana, a análise e reflexão sobre as vivências do professor e ator surdo Sérgio Vaz possibilitam um olhar diferenciado da teatralidade do surdo nas *performances* apresentadas.

Palavras-chave: Surdo. Teatralidade. Libras. *Performance*.

ABSTRACT

ARAÚJO, Karla. **A teatralidade do surdo na performance**. 2015. 124f. Dissertação (Programa de Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

The dissertation entitled *The deaf theatricality on performance* is a research focusing on the performance and deaf identity, based on the concepts and definitions of performance, on performativity of the teacher and actor Sergio Mendes Vaz. The issue is important because it contributes to the studies of performance, with the key theatricality of the deaf in performance. The goal is to analyze elements, such as facial and body language, expression, signaling, characterization (costumes), actor relationship and public professor and actor Sergio, in order to expand the debate and discussions about the importance of performance within the culture deaf. The investigation seeks justification in authors like Felipe (2007), Quadros et al. (2009), Ferreira-Brito (1989), Skilar (1999), Perlin (1998), Sá (2002), Souza, Silvestre e Arantes (2007), Sacks (2010), Féral (2008), Schechner (2011), Pavis (1999), Gennep (2011), Cornago (2009); Goffman (1985) e Zumthor (2000). This research is a case study with the teacher and the deaf actor, Sérgio Vaz Mendes, who teaches and communicates in Brazilian Sign Language (Libras), a language of visual-spatial-gestural mode, whereby the deaf express themselves. As a result of nature of the object, the methodological approach is a qualitative research, with the fichamentos data collection instruments, films and photographs, as well as field research, carried out through observations, interviews, diary records field and coexistence with Sérgio Vaz. The field research occurred in three different environments, but complementary: (a) Course Pounds, offered by Colleges Alves Faria (ALFA), which offers the course free for deaf and hearing, and Professor Sérgio Vaz as a teacher of the classes; (B) Coral Deaf, which is a social project, developed by Professor Sérgio Vaz and his wife Waléria Batista, supported by SEARA Association, a charity, educational, cultural, welfare and health, non-profit; (C) the stage show *The Art In Silence*, staged at Chaplin Educational System in 2005, on graduation of Libras classes. The contribution of this research is given to broaden the search field performance and theatricality with deaf. The research finds theatricality on performance the deaf actor Sérgio Vaz. And the importance of the performances presented in their deaf identity.

Key words: Deaf. Theatricality. Libras. Performance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 –Chaplin interpretando o barbeiro Carlitos no filme <i>O Grande Ditador</i>	24
Figura 2 – Chaplin interpretando o ditador no filme <i>O Grande Ditador</i>	25
Figura 3– Veiculação de vídeo na Internet	28
Figura 4 –Personagens da <i>Commedia dell' Arte</i>	29
Figura 5 – Releitura de Colombina, Arlequim e Pierrot.....	30
Figura 6 – Sinal de Goiás/Goiânia em Libras	69
Figura 7 - Sinal de Goianésia/Onça	69
Figura 8 – Cartaz de <i>Os Filhos do Silêncio</i>	81
Figura 9 – Convite para participar do coral	82
Figura 10 – Sérgio Vaz orientando quanto ao local da apresentação	84
Figura 11 –O leque	86
Figura 12 –A rede.....	87
Figura 13 – Cena do curta <i>Mãos Ligeiras do Oeste</i>	91
Figura 14 – Cartão de Final de Ano da SEARA, alusivo ao Coral de Surdos.	119

FOTOS

Foto 1 – Sérgio Vaz caracterizado como Charles Chaplin	27
Foto 2 – Sérgio Vaz caracterizando-se no personagem Chaplin (<i>making of</i>)	28
Foto 3–Chaplin e Colombina Surda em cena.....	32
Foto 4 – Chaplin e Colombina Surda em cena.....	34
Foto 5 –Chaplin e Colombina Surda	38
Foto 6 – Colombina Surda com regador de flores.....	39
Foto 7 –Diálogo entre Chaplin e Colombina Surda	41
Foto 8 – A tristeza de Colombina Surda.....	42
Foto 9 – Colombina Surda ganhando presente de Chaplin.....	43
Foto 10 – Chaplin e Colombina Surda desfilando.....	44
Foto 11 – Chaplin discursando para o público.....	44
Foto 12 – Chaplin e a mensagem especial “Eu me comunico em Libras”	45

Foto 13 – Chaplin na cena final do espetáculo A Arte no Silêncio.....	46
Foto 14 – Chaplin no figurino criado para Carlitos.....	47
Foto 15 – O chapéu de coco, ou cartola.....	48
Foto 16 –O bigode de Carlitos	49
Foto 17 – A bengala de bambu.....	49
Foto 18 – Dinâmica: frases em Libras na Aula de Libras, nas Faculdades Alfa.....	53
Foto 19– Dinâmica: frases em Libras na Aula de Libras, nas Faculdades Alfa.....	53
Foto 20 – Professor Sérgio explicando a matéria durante a aula de Libras.....	54
Foto 21 – Professor Sérgio explicando a matéria durante a aula de Libras.....	54
Foto 22 – Recortes sobre a família feitos pelos estudantes.....	56
Foto 23 – Professor Sérgio, passando, um por um, os sinais do pai-nosso sinalizado.....	58
Foto 24 – Vestuário: sinal de roupa seguido do sinal de coisas	64
Foto 25 – Sinal de blusa.....	64
Foto 26 – Sinal de gravata.....	65
Foto 27 – Fenômenos da natureza: sinal de tempo seguido do sinal de natureza	65
Foto 28 – Sinal de mês: mão esquerda em “D”, mão direita em “A” descendo	66
Foto 29 –Sérgio trabalhando expressões faciais com uma aluna	67
Foto 30 –Ensaio do Coral de Surdos	72
Foto 31 – Sérgio no Coral de Surdos, performatizando uma mulher	72
Foto 32 – Professor e maestro Fábio Bonvenuto com seus alunos	78
Foto 33– Momento de descontração no lanche	82
Foto 34 – Foto para o convite.....	83
Foto 35 –Apresentação do Coral de Surdos.....	84
Foto 36 – Sérgio performatizando	85
Foto 37 – Sérgio entregado um brinde a uma das integrantes do coral	85
Foto 38 – História do carro e dinheiro	89
Foto 39 –Piada da vovó e o café.....	89
Foto 40 – Professor e Maestro Fábio Bonvenuto	122
Foto 41 – Professor Fábio com os cursistas	123
Foto 42 –Cursistas no Curso Percussão para Surdos.....	123
Foto 43 – Cursistas no Curso Percussão para Surdos.....	124

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A ARTE NO SILÊNCIO	20
1.1 O espetáculo <i>A Arte no Silêncio</i>	22
1.1.1 Conhecendo a história de Charles Chaplin.....	23
1.1.2 Conhecendo a história de Sérgio Vaz como Charles Chaplin	26
1.2 Conhecendo a história de Colombina.....	29
<i>1.2.1 Commedia dell'Arte.....</i>	<i>30</i>
1.3 Concepção de maquiagem.....	31
1.4 Figurino	33
1.5 O encontro de Chaplin e Colombina Surda.....	36
1.6 Signos e símbolos do espetáculo <i>A Arte no Silêncio</i>.....	38
1.7 Reflexões sobre detalhes de composição do figurino	47
1.7.1 O casaco apertado, as calças largas, e os sapatos furados de Chaplin	47
2 PERFORMANCE NA VIDA DIÁRIA.....	51
2.1 Aulas do Curso de Libras.....	51
2.1.1 Primeira Aula	51
2.1.2 Segunda e terceira aulas.....	61
2.1.3 Quarta e quinta Aulas.....	66
2.2 O Coral de Surdos.....	70
2.2.1 Chegada ao ensaio do Coral de Surdos.....	71
2.2.2 Momentos de descontração	81
2.2.3 Apresentações.....	83
2.2.4 Confraternização	84
2.3 O surdo e a teatralidade	87
2.3.1 Histórias teatralizadas em forma de curta metragem	90
3 A PERFORMANCE E A TEATRALIDADE DO SURDO.....	92
3.1 Performance e identidade surda	92
3.2 Conceito e definições da <i>performance</i>.....	94
3.3 Performatividade: teatro performático	96
3.4 Performance e teatralidade: similitudes.....	97
3.4.1 A teatralidade para pensar a cultura surda.....	98

3.5 A teatralidade a partir da <i>performance</i> do professor Sérgio Vaz.....	99
CONCLUSÃO.....	102
REFERÊNCIAS.....	105
ANEXO A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.....	113
ANEXO B – ROTEIRO DO ESPETÁCULO <i>A ARTE NO SILÊNCIO</i>	115
ANEXO C – ENTREVISTA COM SÉRGIO VAZ.....	118
ANEXO D – ENTREVISTA COM FÁBIO BONVENUTO	118

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa intitulada *A teatralidade do surdo na performance* tem por objetivo refletir e analisar a teatralidade a partir da *performance* do professor e ator surdo, Sérgio Vaz Mendes. Em sua trajetória de vida, Sérgio é responsável por inúmeros trabalhos, tendo participado nos projetos *O Outro Lado Da Vida*, *Educação Especial* e *Projeto Pedagógico Curricular do Curso de Pedagogia Bilíngue*, além de apresentações de teatro na Associação de Surdos de Goiânia (ASG) e participação em eventos, como: *V Semana Pedagógica do INES*, em 2013, *V Semana Pedagógica no Instituto Nacional de Educação de Surdo*, *EaD e a Educação Bilíngue de Surdos*, *Instituições Seculares de Educação de Surdos: trajetórias e atuais desafios*. 2014, sobre os quais é possível pensar um prisma da cultura surda no Brasil.

O objetivo geral deste estudo é identificar e analisar a teatralidade do surdo, a partir do estudo de caso das *performances* do professor e ator Surdo, Sérgio Vaz Mendes.

São objetivos específicos:

- identificar e analisar a teatralidade de Sérgio Vaz nas suas *performances*;
- situar, a partir da revisão da literatura, certos aspectos que permeiam a temática, sobretudo, no campo da educação e do teatro;
- identificar a *performance* e a teatralidade de Sérgio Vaz nas atividades cotidianas no Curso de Libras, no coral de surdos e no espetáculo *A Arte no Silêncio*;
- observar e analisar as entrevistas filmadas, vídeos de histórias e piadas, filmagem das aulas de Libras sinalizadas por Sérgio Vaz, curta metragem teatralizada e desenvolvida por ele;
- analisar e entender o significado das informações socioculturais contidas nas *performances* e na teatralidade de Sérgio Vaz e presentes na maquiagem, figurino, concepção dos personagens, a partir das fotos do espetáculo *A arte no Silêncio*.
- compreender criticamente a dinâmica da *performance* presente na identidade surda, e entender conceitos e definições da *performance* e da teatralidade pensadas no interior (no âmbito) a cultura surda.

Teatralidade e *performance* são duas categorias sobre as quais é possível pensar inúmeras questões, dentre elas de que maneira os profissionais surdos podem atuar profissionalmente. Dessa forma, no enlace dessas questões, esta pesquisa se propõe refletir

sobre a teatralidade do surdo, tendo em vista o ator/sujeito Sérgio Vaz. Essas reflexões e análises foram feitas a partir do estudo de caso.

O estudo de caso foi realizado a partir da pesquisa de campo. E a coleta de dados registrados por meio de fotos, vídeos, filmagens das interações do professor e ator Sérgio Vaz. De acordo com Araújo (2008), o estudo de caso refere-se a uma abordagem metodológica de investigação especialmente adequada quando procuramos compreender, explorar ou descrever acontecimentos e contextos complexos, nos quais estão simultaneamente envolvidos diversos fatores. Coutinho e Chaves (2002, p. 224) fazem referência a características básicas de um estudo de caso:

É ‘um sistema limitado’, e tem fronteiras ‘em termos de tempo, eventos ou processos’ e que ‘nem sempre são claras e precisas’. É um caso sobre ‘algo’, que necessita ser identificado para conferir foco e direção à investigação; É preciso preservar o carácter ‘único, específico, diferente, complexo do caso’. A investigação decorre em ambiente natural; O investigador recorre a fontes múltiplas de dados e a métodos de recolha diversificados: observações diretas e indiretas, entrevistas, questionários, narrativas, registros de áudio e vídeo, diários, cartas, documentos, entre outros.

Esse estudo de caso investiga, reflete e analisa a teatralidade dos surdos na *performance*, e tem como um dos propósitos ampliar o debate e as discussões acerca da importância da *performance* dentro da cultura surda.

Ressalto que essa pesquisa destaca-se por investigar e analisar a teatralidade do surdo na *performance*, por meio de seu cotidiano, da sua forma de se comunicar e interagir com seus pares, sendo uma pesquisa que, uma vez iniciada, traz consigo um leque de possibilidades.

Trata-se, no entanto, de um recorte no qual são analisados elementos, como: expressão facial e corporal, expressividade, sinalização, caracterização (figurino), relação ator e público do professor e ator Sérgio Vaz. A pesquisa foi desenvolvida em diferentes lugares, sendo o principal deles um curso de Libras, realizado nas Faculdades Alves Faria (ALFA), que disponibiliza o curso de Libras gratuito para ouvintes, tendo o professor Sérgio Vaz como docente das turmas.

Outro espaço foi o Coral de Surdos, um projeto da Associação Seara, idealizado pelo professor Sérgio Vaz e sua esposa, Waléria Batista.

Por fim, realizamos a pesquisa analisando as fotos do espetáculo *A arte no silêncio* apresentado no Sistema Educacional Chaplin, em 2005, na formatura das turmas de Libras.

Trago uma motivação pessoal para essa pesquisa, advinda, principalmente, de experiências de interação com surdos, por meio de atividades teatrais, encenando e contracenando com atores surdos, e em sala de aula com professores e estudantes surdos.

No decorrer do ano de 1997, quando iniciei meus estudos em Libras, na cidade de Ceres-Goiás, aprendi com os professores Edson Franco Gomes e Dalson Borges Gomes a importância da Libras para a comunicação dos surdos. Foi amor à primeira vista a comunicação em Libras e a riqueza da cultura surda.

Os meus estágios do curso de magistério (1995-1997), em Ceres-GO, foram realizados na Associação de Pais e Amigos de Excepcionais (APAE) de Ceres, onde havia uma sala destinada aos surdos na qual eu observava e interagia com os alunos surdos matriculados. Naquela época, os surdos ainda possuíam classes especiais nas escolas, muitas vezes, destinadas a alunos especiais (cegos, com síndrome de *Down*, deficientes físicos e mentais). Essa APAE, em especial, contava com professores que fizeram curso de Libras e ensinavam aos estudantes surdos, pois nem todos sabiam Libras e se comunicavam com sinais caseiros compreendidos somente pelas pessoas mais próximas ao convívio familiar.

No ano de 1996, os estudantes surdos foram transferidos para uma escola regular da cidade de Ceres-Goiás, mas permaneceram em uma sala separada dos outros estudantes, uma especial. Uma professora foi designada para acompanhar aqueles estudantes, pois ainda era muito recente, naquela época, a realidade de estudantes surdos em escolas regulares. Os professores não sabiam Libras, e os poucos que sabiam se esforçavam para incluir o surdo no ambiente escolar.

Os alunos surdos que não apresentavam condições de frequentar a classe comum com um rendimento mínimo satisfatório deveriam ser integrados em classes especiais das escolas regulares, principalmente aqueles que se encontravam na educação infantil e aqueles que se encontravam em processo de alfabetização. “Cabe ao professor da classe especial promover todo o atendimento pedagógico aos alunos surdos e realizar atividades nas quais atue como agente facilitador do desenvolvimento da escolaridade do surdo e do seu processo de integração no mundo ouvinte” (BRASIL, 1997, p. 304).

Em meio a esse contexto escolar do surdo e sua vivência em escola regular, termino o nível básico I e II no aprendizado da Libras, na cidade de Ceres-Goiás. Fui aprovada no vestibular de Artes Cênicas da UFG e começo a morar em Goiânia. Nos anos subsequentes, dou continuidade a minha formação em Libras, concluindo os níveis III, IV e V no Sistema Educacional Chaplin.

Em março de 2005, no Sistema Educacional Chaplin, após ter concluído o *Curso de Intérprete de Libras*, nível V, fiquei incumbida, juntamente com professor surdo Sérgio Vaz, de montar e apresentar uma peça teatral para a formatura das turmas que encerravam aquele nível de aprendizado das Libras. Escrevi a peça e o professor surdo, Sérgio Vaz, que contracenaria comigo, traduziu a peça para Libras. Foram três semanas de ensaios da peça e das músicas que seriam sinalizadas dentro da peça. No dia da formatura, estavam presentes na platéia famílias de surdos e de ouvintes, além de convidados, formando um público, em média, de duzentas pessoas.

Apresentamos a peça *A Arte No Silêncio* (Apêndice A) e fomos ovacionados de pé. O espetáculo transcorre, do começo ao fim sem necessidade da fala, somente com a Libras e as expressões corporais e faciais dos atores. Havia atores surdos e ouvintes na sinalização das músicas e na peça teatral, e a participação de uma Intérprete de Libras, que traduziu a peça, para os ouvintes, da Libras para o Português falado. Essa foi uma experiência marcante para mim, pois me despertou para a importância da Libras e do teatro para os surdos.

Essa experiência trouxe a reflexão sobre a necessidade de desenvolver uma pesquisa mais específica e minuciosa da teatralidade do surdo nas encenações teatrais, piadas, poemas e nos cursos.

De fato, existe uma gama de possibilidades no aprofundamento de pesquisas com surdos, pois compreendo o surdo como um ser forte, que luta por seus direitos e pela sua singularidade linguística¹. De acordo com Ferreira-Brito (1993), Fernandes (1990, 2012), Golfeld (2002), Quadros e Karnopp (2004), a Libras é uma língua completa, na qual o surdo que a utiliza tem um desenvolvimento intelectual, cognitivo e social de forma natural e completa, sem entraves, pois a Libras é sua língua materna.

Estudos e pesquisas relevantes foram realizadas referentes ao universo do surdo, dentre eles: Martins (2010), Giammelaro (2013), Aspilicueta (2013), Cruz e Dias (2009). Em especial, Pagnez e Sofiato (2014) faz uma importante pesquisa sobre o estado da arte nas pesquisas sobre a educação dos surdos, de 2007 a 2011, e Freitas (2014) investiga o processo de inclusão dos atores surdos, como sujeitos culturais, no teatro.

Na pesquisa de campo para esta investigação, tomei como ponto de partida o projeto *Vendo Vozes*, que desenvolve oficinas de teatro para surdos e ouvintes.

¹ Apolítica de luta pela singularidade linguística é um artefato próprio da cultura surda. Segundo Strobel (2008, p. 16), “A forma como o surdo aprende o português é diferente dos ouvintes, devendo ser adaptada com a realidade cultural deles”. Alguns autores já discutem sobre a importância da singularidade linguística e cultural dos surdos, dentre eles, Pereira (2014), em seu artigo *Psicopedagogia: uma análise sobre a singularidade linguística e cultural dos surdos*, e Costa (2003), em seu artigo *Linguística e surdez: compreendendo a singularidade da produção escrita dos surdos*.

Nenhum artigo ou pesquisa, nenhum estudo sobre a teatralidade do surdo na *performance* foram encontrados, o que caracteriza esta pesquisa como inédita.

Para compor a teia de teóricos propostos em minhas análises, trouxe como referências: para Estudos Culturais e Educação de surdos: Felipe (2007), Quadros et al. (2009), Ferreira-Brito (1989), Skilar (1999), Perlin (1998), Sá (2002) e Souza (2007); para os conceitos de identidade língua e cultura surda, foram imprescindíveis os autores: Strobel (2009a, 2009b), Quadros (2005), Golfeld (2002), Sacks (2010), Fernandes (2012), Goés (2002) e Karnopp (1994); para os conceitos de teatralidade e *performances* foram fundamentais os autores Carlson (2009), Evreinov (1956), Féral (2008), Schechner (2011), Pavis (1999), Genep (2011), Cornago (2009), Goffman (1985) e Zumthor (2000).

A proposta metodológica da pesquisa reconhece a Libras como língua. Segundo Ferreira-Brito (1989), a Libras é dotada de uma gramática constituída a partir de elementos constitutivos das palavras ou itens lexicais e de um léxico (o conjunto das palavras da língua), que se estruturam a partir de mecanismos morfológicos, sintáticos e semânticos, que apresentam especificidade, mas seguem também princípios básicos gerais. Estes são usados na geração de estruturas linguísticas, possibilitando a produção de um número infinito de construções a partir de um número finito de regras. É dotada, também, de componentes pragmáticos convencionais, codificados no léxico e nas estruturas da Libras e de princípios pragmáticos que permitem a geração de implícitos sentidos metafóricos, ironias e outros significados não literais. Estes princípios regem, ainda, o uso adequado das estruturas linguísticas da Libras, isto é, permitem aos seus usuários usar estruturas nos diferentes contextos que se lhes apresentam de forma a corresponder às diversas funções linguísticas que emergem da interação do dia-a-dia e dos outros tipos de uso da língua.

Importante salientar que

Como uma língua percebida pelos olhos, a língua brasileira de sinais apresenta algumas peculiaridades que são normalmente pouco conhecidas pelos profissionais. Perguntas sobre os níveis de análises, tais como, a fonologia, a semântica, a morfologia e a sintaxe são muito comuns, uma vez que as línguas de sinais são expressas sem som e no espaço. Porém, as pesquisas de várias línguas de sinais, como a língua de sinais americana e a língua brasileira de sinais, mostraram que tais línguas são muito complexas e apresentam todos os níveis de análises da linguística tradicional. A diferença básica está no canal em que tais línguas expressam-se para estruturar a língua, um canal essencialmente visual. Stokoe et al. (1976), Bellugi e Klima (1979), Liddell (1980), Lillo-Martin (1986) são exemplos clássicos de pesquisas da língua de sinais americana que trazem evidências da existência de todos os níveis de análise dessa língua. Karnopp (1994), Quadros (1995, 1999), Ferreira-Brito (1995) e Felipe (1993) são exemplos de pesquisas que evidenciam a complexidade da língua brasileira de sinais (BRASIL, 2004, p. 20).

Na língua Brasileira de Sinais os Surdos se comunicam por meio de sinais feitos com as mãos, completados por expressões faciais e corporais. O surdo não só sente e explora o espaço com as mãos, mas também, se comunicam com elas. Quando os surdos sinalizam, se apropriam do espaço para se comunicar. Nesse sentido, de acordo com a Lei n. 10.436, de 24 de Abril de 2002,

Parágrafo único. Entende-se como Língua Brasileira de Sinais - Libras a forma de comunicação e expressão, em que o sistema linguístico de natureza visual-motora, com estrutura gramatical própria, constituem um sistema linguístico de transmissão de ideias e fatos, oriundos de comunidades de pessoas surdas do Brasil (BRASIL, 2002, *sic*).

A concepção de cultura surda apresenta-se por meio dos costumes, valores, hábitos, crenças e histórias que foram transmitidas por indivíduos surdos da geração passada, por meio das associações de surdos que lutam por seus direitos, e pelo respeito à singularidade e à especificidade de sua língua.

Para inserção do surdo na sociedade, uma mudança significativa é a forma como se referir a uma pessoa surda e compreender a relação do surdo com a experiência visual.

Como diz Perlin (1998:54), os surdos são surdos em relação à experiência visual e longe da auditiva. Essas culturas são multifacetadas, mas apresentam características que são específicas em relação às experiências surdas, elas são visuais, elas traduzem-se de forma visual, traduzem-se por meio da língua de sinais. As formas de organizar o pensamento e a linguagem transcendem as formas dos ouvintes. Elas são de outra ordem, uma ordem com base visual e por isso têm características que podem ser inteligíveis aos ouvintes. Elas se manifestam mediante a coletividade que se constitui a partir dos próprios surdos (QUADROS, 2006. p.14).

Sob esse contexto da cultura surda, do jeito do surdo entender o mundo, constata-se que as *performances* presentes na cultura surda são transmitidas nas associações e na comunidade surda e essas *performances* culturais são importantes por reforçar seus valores, costumes e identidades, constituindo-se em um espaço de discussão de temas que envolvem a comunicação entre surdos e ouvintes, a cultura e a identidade surda. Além disso, pesquisadores da cultura surda, Libras e dos estudos culturais, ampliaram a discussão e a reflexão sobre essa cultura. Dentre eles, Quadros e Karnopp (2004), Felipe (2007), Ferreira-Brito (1993), Perlin (1998) têm se empenhado em estudos e pesquisas que possibilitam uma maior compreensão da identidade do surdo, da cultura surda, e do posicionamento do surdo diante da sociedade e vice-versa.

O surdo tem um modo próprio de olhar o mundo que o cerca, um mundo infindável de expressões faciais e corporais, interage com o mundo a sua volta, compartilhando sua

singularidade e suas experiências visuais. Carlson (2009) destaca a importância da *performance* dentro da cultura e a possibilidade de um debate em curso capaz de fornecer um exemplo particularmente claro da qualidade contestada da análise da *performance*.

Vale esclarecer que em toda essa dissertação o conceito utilizado para se referir à pessoa surda, será “surdo”, como

As pessoas que se identificam enquanto surdas. Surdo é o sujeito que apreende o mundo por meio de experiências visuais e tem o direito e a possibilidade de apropriar-se da língua brasileira de sinais e da língua portuguesa, de modo a propiciar seu pleno desenvolvimento e garantir o trânsito em diferentes contextos sociais e culturais. A identificação dos surdos situa-se culturalmente dentro das experiências visuais. Entende-se cultura surda como a identidade cultural de um grupo de surdos que se define enquanto grupo diferente de outros grupos. Essa cultura é multifacetada, mas apresenta características que são específicas, ela é visual, ela traduz-se de forma visual. As formas de organizar o pensamento e a linguagem transcendem as formas ouvinte (BRASIL, 2004, p.10).

Esta definição descreve perfeitamente o teor da pesquisa realizada, que compreende que surdo é o sujeito que apreende o mundo por meio de experiências visuais, se identifica enquanto surdo e essa identificação é cultural, definida pela cultura surda, um grupo de surdos que se define como grupo socialmente distinto. Alguns pesquisadores, como Quadros (1997), Skilar (1999), Strobel (2008, 2009a), Reis (1992), Soares (1999), contribuíram significativamente com a pesquisa no campo da Educação de surdos.

Diante das considerações da proposta apresentada, esta pesquisa tem como abordagem metodológica a pesquisa qualitativa do tipo estudo de caso, utilizando-se de estratégias como:

- **levantamento bibliográfico:** livros, artigo e periódicos;
- **pesquisa de campo:** realizada no período de Outubro de 2014 a Dezembro de 2014, com o professor surdo Sérgio Vaz Mendes, na Faculdade Faculdades Alves Faria (ALFA) e no Coral de Surdos. O professor Sérgio Vaz foi observado, filmado, fotografado e entrevistado; assinou o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) a Autorização para a publicação das fotos, entrevistas e vídeos (Anexo A);
- **pesquisa documental:** nos cursos de Libras ministrados pelo professor Sérgio Vaz, enfatizando sua trajetória de professor e ator; e na sua trajetória no espetáculo *A Arte No Silêncio*(Anexo B);

- **filmografia:** filmes que tratam sobre a surdos e filmes nos quais Sérgio Vaz atuou. Sendo a Libras a língua utilizada e o foco da pesquisa, a teatralidade do surdo na *performance* do professor e ator foi filmada e fotografada.

Os procedimentos de pesquisa utilizados foram as técnicas de observação participante (relatos de experiência, entrevistas e filmagens das atividades desenvolvidas pelo professor). Na construção da ideia de observação participante tem-se

A interação pesquisador/pesquisado. As informações que obtém, as respostas que são dadas às suas indagações, dependerão, ao final das contas, do seu comportamento e das relações que desenvolve com o grupo estudado. Uma autoanálise faz-se, portanto, necessária e convém ser inserida na própria história da pesquisa (WHYTE, 2005, p. 301).

Em decorrência da natureza do objeto, utilizou-se a pesquisa qualitativa. De acordo com Kauark (2010, p. 26), do ponto de vista do problema,

A pesquisa qualitativa considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo real, objetivo e o subjetivo do sujeito que não pode ser traduzido em números. A interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicas no processo de pesquisa qualitativa. [...] O ambiente natural é a fonte direta para coleta de dados e o pesquisador é o instrumento-chave. É descritiva. Os pesquisadores tendem a analisar seus dados indutivamente. O processo e seu significado são os focos principais da abordagem.

O estudo seguiu as etapas da pesquisa qualitativa: pesquisa bibliográfica, observação de campo, entrevistas, aplicação de questionários; análise e sistematização do material coletado, análise e reflexão sistematizada.

Na coleta de dados, os registros foram realizados por meio de fichamento, anotações no diário de bordo, fotos e filmagens das *performances* observadas.

As fontes utilizadas durante a pesquisa foram bibliotecas, *sites* acadêmicos, o Curso de Libras das Faculdades ALFA, o Coral de Surdos, e fotos do espetáculo *A Arte No Silêncio*.

O **primeiro capítulo** tem como objetivo analisar e entender o significado das informações socioculturais, presentes na maquiagem, no figurino e na concepção dos personagens do espetáculo *A Arte no Silêncio*, na teatralidade e na *performance* do ator surdo Sérgio Vaz Mendes. Ao refletir sobre o espetáculo *A Arte no Silêncio* vêm à tona a cultura surda, sua expressividade, seus valores e a forma do surdo ver e interagir com o mundo à sua volta.

No **segundo capítulo** intitulado, *Performance na vida diária*, apresento reflexões da *performance* cotidiana de Sérgio Vaz, a partir da descrição e reflexão sobre suas aulas como professor e ator e como integrante do coral de Surdos, como um *performer* em ação.

O **terceiro capítulo**, *A performance e a teatralidade do surdo* tem o objetivo de entender a dinâmica da *performance* presente na identidade surda, os conceitos e definições desta a partir do surdo, refletir a *performance* e a teatralidade pensada na cultura surda. É importante ressaltar que a teatralidade é como um jogo no processo de construção do indivíduo surdo.

1 A ARTE NO SILÊNCIO

Muda significa que não faz uso da palavra. As pessoas me veem com alguém que não utiliza as palavras! É absurdo. Eu as utilizo. Com minhas mãos, com minha boca... Utilizar a língua de sinais não significa ser mudo. Posso falar, gritar, rir, chorar, sons saem da minha garganta. Ninguém me cortou a língua!

Emmanuelle Laborit

O presente capítulo tem como objetivo analisar e entender o significado das informações socioculturais, presentes na maquiagem, no figurino e na concepção dos personagens do espetáculo *A Arte no Silêncio*, na teatralidade e na *performance* do ator surdo Sérgio Vaz Mendes. Ao refletir sobre o espetáculo *A Arte no Silêncio* vêm à tona a cultura surda, sua expressividade, seus valores e a forma do surdo ver e interagir com o mundo à sua volta.

O espetáculo *A Arte no Silêncio* é um espetáculo pensado, produzido e apresentado, no ano de 2005, exclusivamente para a formatura dos alunos do Curso de Libras para Surdos e Ouvintes, oferecido pelo Sistema Educacional Chaplin². Os personagens centrais desse espetáculo são Chaplin e Colombina Surda. A personagem Colombina Surda foi criada exclusivamente para este espetáculo. O espetáculo conta com a participação dos formandos, que ora apresentam músicas sinalizadas, ora desfilam pelo palco. Mas os únicos personagens em cena são Chaplin e Colombina Surda. Vale ressaltar que, neste capítulo, as análises e reflexões foram desenvolvidas a partir do roteiro do espetáculo, das fotos e dos relatos de experiência.

Nesse sentido, segundo Collier (1973), a fotografia, como forma de pesquisa, pode ser usada em entrevistas, por meio das quais emerge o real sentido da fotografia. A fotografia abre caminho para o estudo cultural, abre caminho para o estudioso saber ao certo se o ambiente de pesquisa é favorável ao seu trabalho.

²O Sistema Educacional Chaplin é uma empresa particular, fundada pelo professor surdo Edson Franco Gomes, fundador da Associação de Surdos de Goiânia (ASG), da qual foi presidente por 16 anos. O sistema Educacional Chaplin está localizado no Setor Vila Nova, em Goiânia, estado de Goiás. Ministra o *Curso de Libras para Surdos e Ouvintes*, autorizado pela ASG e pela Federação Nacional de Educação e Integração dos Surdos (FENEIS). O curso de Libras é dividido nos níveis básico (I, II, III, IV) e avançado (V). Ministra, também, o *Curso Básico para Interpretação de Libras*, curso preparatório para o exame nacional para Certificação de Proficiência no Ensino da Língua Brasileira de Sinais e para a Certificação de Proficiência na Tradução e Interpretação da Libras/Língua Portuguesa. (Prolibras), instituído pelo Ministério da Educação (MEC), a partir do Decreto n. 5.626, de 22 de dezembro de 2005 (BRASIL, 2005).

A câmera fotográfica sozinha não nos dá subsídios para uma pesquisa reflexiva, é necessária uma interação de um observador perspicaz que impunha essa câmera e bata as fotos nos momentos precisos. A fotografia é um excelente recurso para fazermos observações não verbais, auxilia nossa percepção das visualidades que escapam aos nossos olhos e à nossa atenção.

Pensando nessa fonte de pesquisa, a fotografia, reflito sobre a capacidade de observação do surdo: assim como quem utiliza a máquina fotográfica tem um olhar direcionado e perspicaz devido à observação e ao foco, o surdo também tem uma prática bem desenvolvida de observação do ambiente que o cerca, das expressões faciais e corporais de seus receptores.

Sua memória visual quanto aos sinais Libras é muito aguçada, o que possibilita sua velocidade e sua coerência na conversação e sinalização em Libras. Uma dificuldade de localização encontrada pelos surdos é a não orientação em Libras nas cidades, assim como existe para os cegos certos endereços e lugares sinalizados em Braille. Para o surdo não há nada sinalizado em Libras. Muitas vezes, os surdos se valem de fotografias exatas dos lugares para onde necessitam ir, para que, visualmente, possam memorizá-los e reconhecê-los. Por meio da reflexão pode-se constatar que a fotografia é importante em muitos aspectos tanto de registros, de entrevistas, de orientação e localização espacial, quanto de emoções e sentimentos do homem expressos em seu corpo, face ao ambiente que o rodeia.

Vivemos numa época dominada pela fotografia. No universo invisível do intelecto e das emoções do homem, a fotografia exerce hoje uma força comparável à da liberação da energia nuclear no universo físico. O que pensamos, o que sentimos, nossas impressões dos acontecimentos contemporâneos e da história recente, nossas concepções do homem e do cosmo, as coisas que compramos (ou deixamos de comprar), o padrão de nossas percepções visuais, tudo isso é modelado, em certa medida, e o mais das vezes decisivamente pela fotografia (DONDIS, 2007, p.213).

A fotografia, como forma de registro de pesquisa cultural, estilo de vida, emoções humanas, mudanças históricas, foi o caminho pelo qual Rector e Trinta (1985) seguiu para refletir, modelos culturais, estilos de vida e emoções humanas por meio da comparação sistemática de fotografias.

Em *The Balinese Character* (1942), por exemplo, antropólogos famosos, como Gregory Bateson, analisam, através de comparação sistemática de 700 fotos a importância do corpo e da gestualidade na inculcação social de modelos culturais. Usando a fotografia como meio de pôr em destaque as relações que os diversos comportamentos codificados entretem no âmbito de uma mesma cultura, Bateson e Mead, observam que, por meio de suas experiências corporais (contatos com a mãe,

higiene pessoal, aprendizagem motora do andar e do dançar, assim como o transe religioso), a criança de Bali ingressa progressivamente na cultura de sua comunidade (RECTOR; TRINTA, 1985, p.16).

Diante disso, a fotografia, como uma importante fonte de registro e pesquisa, possibilita uma reflexão acerca da *performance* de Sérgio Vaz Mendes que é o protagonista, o ator em cena. Nesse sentido, Janô (1992, p. 12) pontua que

O ator em cena atua sempre em sua própria pessoa. Ele não fala de uma personagem imaginária. Sua arte consiste em se pôr numa situação análoga à da personagem, acrescentando novas suposições e deixando-se envolver por sua natureza inteira: intelectual, física, emocional e espiritual. O objetivo do ator é transmitir suas ideias e sentimentos usando suas próprias emoções, sensações instintos, sua experiência pessoal de vida, mostrando seus próprios traços, sempre os mais íntimos e secretos, sem ocultar nada.

Analisar a teatralidade do ator surdo, Sérgio Vaz, como Chaplin, é analisar um sujeito surdo que tem como objetivo se fazer entender, expor seus pensamentos, suas lutas, suas experiências pessoais, suas emoções por meio do personagem que interpreta, Charles Chaplin. Uma realidade não muito diferente da dos vários surdos presentes no público, que não conseguem se expor, contar sua trajetória de vida em cena e compartilhar a amplitude de seu feito.

1.1 O espetáculo *A Arte no Silêncio*

O espetáculo *A Arte no Silêncio*, traz algumas peculiaridades, como personagens de épocas diferentes, personagens atemporais que nunca se encontraram, mas que foram reunidos neste espetáculo, personagens como Charles Chaplin, que nasce junto com o cinema mudo, e Colombina, que advém da *Commedia dell'Arte*³.

Esse espetáculo tinha como intenção uma mensagem à comunidade surda e aos ouvintes presentes. Essa mensagem seria passada não em palavras escritas e lidas, como em um jogral, mas foi passada em cena, por personagens que falavam diretamente com os surdos, na forma de se comunicar e se expressar corporal e facialmente.

Além desses dois personagens, o espetáculo contava, também, com as turmas de formandos que compunham as cenas com músicas sinalizadas referentes ao diálogo travado entre Chaplin e Colombina Surda. A meu ver, embasada nas pesquisas realizadas para a

³A *Commedia dell'Arte* tem suas origens ainda na Roma antiga, na cidade da Campânia, Norte de Nápoles, Itália (240 a.C.), por intermédio da fábula Atelana, uma espécie de farsa popular cuja representação consistia no desenvolvimento improvisado de intrigas pré-determinadas (INFOPÉDIA, 2016).

composição dos personagens Chaplin e Colombina Surda, foi um casamento que teatralmente deu certo ao unir dois símbolos, dois mitos, como Chaplin, personagem signo do cinema mudo, e Colombina, signo da *Commedia dell'arte*, cuja singularidade de ambos é a singularidade expressiva (corporal e facial) do personagem. Chaplin e Colombina Surda representam o casal perfeito para performatizar, o que abre um leque de possibilidades de teatralidade performática, de análise e de reflexão.

1.1.1 Conhecendo a história de Charles Chaplin

De acordo com Gomes (2005) Sir Charles Spencer Chaplin nasceu no dia 16 de abril de 1889, em East Lane, no subúrbio de Walworth, em Londres. Era filho de Charles Chaplin, cantor Barítono do *Music-Hall*, e de Hanah Harriette Hill, atriz de comédia, mais conhecida pelo nome de Lili Harley. Chaplin nasceu com o cinema, três anos depois da primeira projeção pública dos irmãos Lumière, em Paris, e foi justamente para ele que criou o inconfundível Carlitos, certamente o mais célebre personagem da história cinematográfica. Nenhum outro tipo teve tanto êxito para abordar a exclusão social do que Carlitos, com seu chapéu de coco, bengala, paletó, calças largas e sapatos furados.

Vagando pelas ruas, tentando sobreviver, convivendo com miséria, desemprego, exploração do trabalhador, preconceito, injustiça social, perseguição e fome, ele se envolvia, nas telas do cinema, em aventuras cômicas, caracterizando-se apenas pelo humor ingênuo e cômico. Na fase inicial, as questões sociais que cercavam a realidade do personagem eram meros coadjuvantes para a diversão. Na medida em que o sucesso de Carlitos crescia, Chaplin foi ampliando o universo de reflexões que seus filmes poderiam provocar e o personagem foi evoluindo até se tornar um contestador.

O personagem, mesmo com a evolução que sofreu ao longo dos anos, manteve seu aspecto ingênuo, divertido e amoroso. Carlitos praticava pequenos golpes, tinha certo cinismo nas relações com as outras pessoas, mas um enorme coração.

A Figura 1 mostra o personagem Carlitos, criado por Charles Chaplin.

Figura 1—Chaplin interpretando o barbeiro Carlitos no filme *O Grande Ditador*



Fonte: *O Grande Ditador* (1940).

Interpretando um barbeiro judeu, Carlitos, que devido à profissão depende da coordenação perfeita dos movimentos, não fala muito, mas expressa tudo que pensa com o corpo. Chaplin faz uma interpretação única e original, demonstrando singular consciência corporal e domínio de cena. Dado o alcance da fama de Chaplin, a atriz francesa – e surda– Laborit, cita Carlitos em seu livro *O Voo da Gaivota*:

Adoro Cinema. Creio ter assistido a todos os filmes de Chaplin. Carlitos minha referência. Riso e emoção. Prova de que as palavras são dispensáveis quando se sabe falar com o corpo. Prova de que a genialidade não é obrigatoriamente construída com palavras. Carlitos profeta. O Ditador é formidável testemunho. Aquele homem que brinca com um balão representa o mundo, a jogada, o fato girando como um pião, a desforra, polos opostos, até que o balão explode debaixo do nariz! Chaplin pode atingir todo tipo de público, de pessoas (LABORIT, 1994, p. 151).

Na sinopse do filme de Chaplin, intitulado *O Grande Ditador*, Gomes (2005) descreve fielmente o contexto histórico da trama e nos possibilita compreender a amplitude e o alcance do personagem Carlitos, como podemos observar na seguinte citação:

Começa durante a guerra mundial. Carlitos é um cadete do exército da nação fictícia de Tomânia e tenta salvar um soldado chamado Schultz (Reginaldo Gardiner). O personagem de Chaplin perde a memória quando um avião, em que ele e o soldado resgatado estão colide com uma árvore. Schultz escapa das ferragens e Carlitos passa seus próximos vinte anos no hospital, enquanto mudanças acontecem na nação. Adenoid Hynkel (também interpretado por Chaplin) se torna o grande ditador de Tomânia e decide perseguir sistematicamente os judeus, com a ajuda dos ministros Garbitsch (Henry Daniel) e Hering (Billy Gilbert). Carlitos curado, mas ainda com amnésia, retorna à sua barbearia no gueto judeu sem saber da situação política de seu país. O barbeiro fica atônito quando as tropas de choque quebram a janela de sua loja durante um ataque ao gueto. Enquanto isso Schultz, que havia recebido várias promoções e alcançou o posto de general, reconhece o barbeiro e dá ordens às tropas para deixá-lo em paz. Nesse ínterim, Carlitos conhece a judia Hanah (Paullete Goddard), uma linda moradora do gueto que se transforma em seu grande amor. Obcecado com o poder, Hynkel começa a aspirar à dominação mundial (cena clássica onde o ditador brinca com um globo, inflável, para acidentalmente estourá-lo no final), mas quando surge oportunidade de realizar

negócios lucrativos com um rico empresário judeu, ele diminui a repressão ao gueto. Diante da recusa do empresário que não aceita o acordo proposto, ele reinstala a perseguição aos judeus (GOMES, 2005, p. 4).

A Figura 2 retrata a cena do ditador brincando com um globo.

Figura 2– Chaplin interpretando o ditador no filme *O Grande Ditador*



Fonte: O Grande Ditador (1940).

A cena do ditador é uma cena clássica e memorável, que ficou guardada no imaginário de muitas pessoas, conforme podemos constatar por meio do relato de Laborit (1994). O personagem Carlitos surge em pleno desenvolvimento da primeira grande guerra mundial, quando todos sentiam a necessidade de uma renovação geral, a mudança dos valores estéticos anteriores a 1914 e as diversas formas de modernismo lançavam, ruidosamente, seus primeiros gritos. As velhas regras da sociedade, puritana e hipócrita, ruíam por todos os lados, pedindo renovação, verdade, honestidade, sinceridade. É nesse universo dividido, incerto e contraditório que chegaram as primeiras “imagens” da mensagem de Chaplin.

Na obra de Chaplin, Carlitos aparece ninguém sabe nunca de onde, nem como. Surge sempre irrompendo de qualquer parte, despontando num canto de uma rua, numa curva de caminho, do meio de uma multidão qualquer. Nada para impedi-lo ou retê-lo. Não se sente preso em coisa alguma, nada o chama para lugar algum. É a liberdade. E nada o define melhor do que esse “ser” sem prender-se a nenhuma necessidade exterior [...] Nessa luta, solto, sozinho, (como sempre está, como é de sua natureza viver), sua principal preocupação é manter contato, comunicar com o mundo, participar da solidariedade humana, trabalhar, evitar morrer de fome. [...] Sua vida é essa luta (FARIA 1966, p. xvi).

A história de Charles Chaplin e Carlitos se confunde. O personagem Carlitos é sempre chamado de Charles Chaplin como se ator e personagem fossem a mesma figura, como criador e personagem. Quando caracterizado com sua calça larga, seu paletó apertado, seu chapéu de coco, seu sapato furado e sua bengala, o chamam de Chaplin e não de Carlitos.

Conforme Gomes no Prefácio da obra *A vida e o pensamento de Charles Chaplin* (Gomes, 2005), Chaplin, certa vez, afirmou: “Na verdade, o personagem Carlitos – essa figura que não sou eu, mas que se assemelha comigo como um irmão, é para mim uma terrível responsabilidade”. Psicologicamente, criador e personagem representavam uma coisa só, o *ego* e o *alter ego* (que, em latim, quer dizer o “outro eu”) do próprio cineasta.

1.1.2 Conhecendo a história de Sérgio Vaz como Charles Chaplin

Conforme entrevista concedida à autora, Sérgio relata que tinha interesse em fazer teatro desde os 14 anos, que estudava sobre os sentimentos humanos, e que queria fazer teatro por ele mesmo, quando foi convidado a estudar Chaplin. Em todos os seus trabalhos como ator Sérgio traz uma característica de humor, expresso na sua teatralidade corporal e facial e em sua *performance* em cena. Encontrou no personagem de Charles Chaplin a possibilidade de desenvolver suas peculiaridades como ator surdo, desenvolvendo uma releitura de um mito que é o personagem se comunica corporalmente com exímia desenvoltura e perspicácia.

Quando eu tinha treze para catorze anos, eu olhava muito teatro, e o Sr. Edson Gomes me chamou para fazer teatro, e eu fui sentindo (apesar de ver coisas diferentes), fui sentindo que o teatro era minha área. E eu fui a vários lugares, estudando sobre sentimentos e várias outras coisas. Eu pensei, vou fazer um teatro que eu mesmo faço, e o Sr. Edson perguntou: que tal você trabalhar o tema Chaplin? Não dei resposta e disse que ia pensar sobre o tema, fui vendo sobre alguns filmes, pegando características próprias, e eu recriei e fiz algumas filmagens sobre o Chaplin e fiquei muito feliz (Informação verbal⁴).

Assim como o ator surdo Nelson Pimenta⁵, Sérgio Vaz buscou uma *performance* a partir da vivência da língua de sinais, da expressividade corporal e facial, uma *performance* feita por um ator surdo para surdos, mas, dado o alcance da teatralidade presente nessa *performance*, os ouvintes puderam apreciar o espetáculo e compreendê-lo sem maiores dificuldades de comunicação.

Quando a gente vê o Chaplin, não é mostrando a mesma imagem, mas é mostrando a personificação de piadas, mostrando coisas para se admirar, parece poesia, parece que é expressão pessoal. Ele, Chaplin, atrai as pessoas, chama a felicidade,

⁴ Informações colhidas em entrevistas realizadas com Sérgio Vaz Mendes para a pesquisa de Mestrado. Doravante, as falas do entrevistado serão destacadas do texto em itálico.

⁵ Primeiro ator surdo a se profissionalizar no Brasil. Estudou no *National Theatre of the Deaf (NTD)*, de Nova Iorque. É pesquisador de Língua de Sinais e atua como instrutor de teatro e de Libras em diversas instituições de ensino, entre elas o Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES) e a Federação Nacional de Educação e Integração de Surdos (REVISTA DA FENEIS, 2006).

ele conversa em sinais, com o corpo. Quando me chamam para falar para surdos sobre o Chaplin, apresentar sobre a teoria, falar das expressões, tudo combina muito com o surdo. Tem vários outros personagens, mas o Chaplin é o que dialoga mais com os surdos.

É um ícone que dialoga com multidões, que se faz compreender, que leva à reflexão. Nesse sentido Araújo (2008) pontua que Chaplin sabia do grande poder de contestação, de crítica e de superação que o humor carrega, nos seus filmes e na sua *performance*. Machado (2015, p. 3) afirma que “Chaplin nos faz rir e nos faz chorar, alimenta nossas emoções... parece estar numa constante busca pelo nosso lado mais humano, parece estar tentando nos estimular a viver com maior intensidade essa nossa humanidade. Essencial”. Na pesquisa do personagem Chaplin, Sérgio conclui que é o personagem ideal para vivenciar, pois é o que melhor dialoga com ele próprio e com os surdos. Nasce, então, uma releitura de Chaplin, desenvolvida por um ator surdo, que percebe uma grande proximidade da história de ambos na forma de se comunicar.

Quando assistimos aos filmes de Chaplin não tem som, não tem barulho, e isso é muito legal. Quando o surdo pergunta para o ouvinte se tem som, se tem fala, e ele responde que não, é só o que aparece na tela, é interessante, pois consigo entender tudo com as mímicas, os jeitos, as expressões faciais e corporais, o jeito de fazer o teatro filmado, mostrando as características. Tudo é visual. O ouvinte entende, e o Surdo imediatamente entende, porque é visual. Então eu percebi: gente, que joia! Tanto adultos quanto crianças entendem. A adaptação o ouvinte faz, às vezes, tem que fazer para entender, mas o surdo não precisa de adaptação, ele olha e já entende, pois é um jeito próprio de surdo. E considero isso muito interessante o sinal de Charles Chaplin para os surdos, é uma de suas características mais marcantes e pessoal, o bigode”.

Nas Fotos 1 e 2 pode-se observar Sérgio Vaz caracterizado de Chaplin.

Foto 1– Sérgio Vaz caracterizado como Charles Chaplin



Foto 2 – Sérgio Vaz caracterizando-se no personagem Chaplin (*making of*)



Fonte: Arquivo pessoal de Sérgio Vaz Mendes.

O trabalho de Sérgio nasce da identificação da linguagem corporal de seu personagem com o universo dos surdos.

Há algum tempo, quando assistia a filmes sem som, só tinha mímica, ficava observando e pensando. O Sr. Edson, que também via os filmes, percebeu que combinava muito com os surdos, pois sem som fazia piadas, fazia as pessoas sorrirem, combinava muito com os surdos. Então, o Sr. Edson escolheu esse personagem Chaplin, para apresentar para as pessoas o Sistema Educacional Chaplin e para divulgar as questões referentes à Libras e à cultura surda.

Na Figura 3, Sérgio aparece em vídeo realizado para o Sistema Educacional Chaplin para divulgar questões referentes à Libras e à cultura surda, e publicado na internet, com inúmeras visualizações.

Figura 3–Veiculação de vídeo na Internet



Fonte: Sistema Educacional Chaplin (2002).

1.2 Conhecendo a história de Colombina

Colombina ou Esmeraldina é uma personagem da *Commedia dell'Arte*, a qual, de acordo com Berthold (2011), era uma espécie de parceira, amante ou esposa de Arlecchino. De acordo com outros autores, Colombina ou Arlequina (devido, às vezes, se vestir como seu amante Arlequim) é caracterizada como protagonista da comédia italiana. Era criada de uma filha do patrão, Pantaleão, mas tão bela e refinada quando sua ama; uma moça linda, inteligente, humor rápido e irônico. Era o pivô de um triângulo amoroso que viria a ser famoso em todo o mundo.

De um lado, Pedrolino, seu nome original, rebatizado como Pierrot ou Pierrô, na França do século XIX. Sua característica principal era seu comportamento e sua ingenuidade, muitas vezes visto como bobo, lunático, fora da realidade. Era alvo de piadas, mas sempre confiava nas pessoas. Pierrô, o melancólico, magoado por ter sido trocado por Arlequim, vivia suspirando e sofrendo pelo amor de Colombina.

A Figura 4 apresenta alguns personagens da *Commedia dell'Art*.

Figura 4—Personagens da *Commedia dell'Arte*



Fonte: Sand e Manceau (1918, p. 81, 204 e 237).

De outro lado, o malandro Arlequim, servo de Pantaleão, caracterizado como espertalhão, preguiçoso e insolente, e amante de Colombina. Sempre envolvido em confusões, tentava convencer as pessoas de sua ingenuidade e estupidez. Possuía habilidades acrobáticas e Colombina, para seduzi-lo e despertar nele o amor, cantava e dançava nos espetáculos graciosamente.

A Figura 5 oferece uma releitura destes personagens.

Figura 5 – Releitura de Colombina, Arlequim e Pierrot



Fonte: Leyendecker (1916).

1.2.1 *Commedia dell'Arte*

A *Commediadell'Arte*, conforme Berthold (2011), é uma comédia de habilidade. Isto quer dizer arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral primitivo tal como na antiguidade os atelanos haviam apresentado em seus palcos itinerantes, o grotesco de tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos, demasiadamente humanos, a inesgotável, infinitamente variável e, em última análise, sempre inalterada matéria-prima dos comediantes no grande teatro do mundo. Mas isso também significa domínio artístico dos meios de expressão do corpo, reservatório de cenas prontas para apresentação, modelos de situações, combinações engenhosas e improvisações de acordo com a reação da plateia.

Quando o conceito de *Commedia dell'Arte* surgiu, na Itália no começo do século XVI, inicialmente significa não mais que uma delimitação em face do teatro literário culto, a *Commedia* erudita. Os atores da *Commedia dell'Arte* eram, no sentido original da palavra, artesãos de sua arte, a do teatro. A fixação de tipos pelo dialeto tornou-se traço característico da *Commedia dell'Arte*.

O contraste da linguagem, o *status*, a sagacidade ou estupidez dos personagens predeterminava ou assegurava o efeito cômico. A tipificação levava os intérpretes a se especializarem numa personagem em particular, num papel que se lhes ajustava tão perfeitamente e no qual se movimentavam tão naturalmente que não havia necessidade de um texto teatral consolidado. Bastava combinar, antes do espetáculo, o plano de ação: intriga, desenvolvimento e solução. Os detalhes eram deixados ao sabor do momento, todas as piadas e chistes ao alcance da mão, os trocadilhos, os mal-entendidos, jogos de prestidigitação e brincadeiras pantomímicas que sustentaram os improvisadores por séculos. Agora, entrava na *Commedia dell'Arte* como *lazzi*⁶, ou seja, truques combinados com antecedência ou repertórios de tramas.

Os *lazzi* adquiriram uma função dramatúrgica e tornaram-se as principais atrações de determinados atores. E quando Charles Chaplin, em silencioso esquecimento de si mesmo, come os cordões dos sapatos em vez de macarrão, está saudando o brilho dos *lazzi* da *Commedia dell'arte*, da mesma forma que o ator que finge ter um cabelo na boca, e por isso é elogiado por Stanislávski (1990).

Nesse sentido, Pavis (1999) salienta que nesse teatro de ator (e de atriz, o que era novidade na época) enfatiza-se o domínio corporal, a arte de substituir longos discursos por alguns signos gestuais e de organizar a representação “coreograficamente”, ou seja, em função do grupo e utilizando o espaço de acordo com uma encenação renovada. A arte do ator consiste mais numa arte de variação e de adequação verbal e gestual do que invenção total e numa nova expressividade.

1.3 Concepção de maquiagem

Conforme Pavis (1999), no teatro, a maquiagem assume um relevo particular, visto ser o último toque dos preparativos do rosto do ator e porque contém uma série de informações. E quando a maquiagem se transforma em figurino vivo do ator, por meio dela, é possível teatralizar a fisionomia.

Figurino vivo do ator, a maquiagem faz o rosto passar do animado ao inanimado [...]. O ator às vezes produz caretas que ele mantém (GROTOWSKI, 1971, p. 64). O Serapions Theater pratica escultura facial com a ajuda de caretas mantidas pelas mãos dos atores. Na arte do semblante a maquiagem pode, ao mesmo tempo,

⁶ “O *lazzi* é um termo da *Commedia dell'Arte*. Elemento mímico ou improvisado pelo ator que serve para caracterizar comicamente a personagem (na origem Arlequim). Contorções, *rictus*, caretas, comportamentos burlescos e clownescos, intermináveis jogos de cena são seus ingredientes básicos” (PAVIS, 1999, p. 226).

acentuar a teatralidade, maquinaria facial, ‘as máquinas da Ópera’, como dizia Marivaux, e dar novamente impressão de vida, renaturalizar e ‘interiorizar’ a expressão mímica. Ela joga com a ambiguidade constitutiva da representação teatral: mescla de natural artificial, de coisa e de signo (PAVIS, 1999, p.232).

Nesse sentido, a maquiagem de Colombina Surda, no espetáculo *A Arte no Silêncio*, é composta pelo rosto branco, lágrimas pretas escorrendo num dos olhos e um desenho geométrico vermelho no outro olho. A maquiagem de Chaplin é composta pelo rosto branco e o bigodinho preto.

Ambos podem brincar e exagerar em suas expressões faciais, pois a maquiagem dá essa mobilidade ao rosto, e deixa mais clara a intenção expressiva dos personagens. Segundo Guinsburg, Coelho Neto e Cardoso (2012, p.13) “Os signos da maquiagem permitem também representar uma personalidade histórica ou contemporânea”.

Na Foto 3 podemos observar uma cena na qual Chaplin e Colombina Surda conversam sobre a importância de cuidar das flores, que, no espetáculo, são a plateia. Na cena, a maquiagem deixa mais compreensivas as intenções dos personagens, podendo eles fazer qualquer expressão facial, pois a maquiagem não impede a mobilidade do rosto.

Foto 3—Chaplin e Colombina Surda em cena



Fonte: Arquivo pessoal de Livia Martins Gomes.

Na foto pode-se ver, com clareza, a maquiagem dos personagens, a qual possibilita a intensidade expressiva dos atores. Roubine (2002, p. 33), ressalta a precisão dos documentos fotográficos no registro da expressividade facial do ator:

Os documentos fotográficos dão uma ideia bastante precisa da expressividade facial paroxística dos grandes intérpretes expressionistas, tais como Fritz Korner, que foi um notável Ricardo III. Mas é evidentemente o cinema mudo da mesma época que constitui a fonte de informação mais preciosa: a recusa do realismo e do

psicologismo permite de fato transpor fielmente para a tela a teatralidade exacerbada do ator expressionista, e isso tanto mais quanto a ausência de sonorização o obriga a concentrar na pantomima a procura da intensidade expressiva.

Assim, também, as fotos de Sérgio, como o personagem de Chaplin no espetáculo, passam uma idéia precisa da expressividade facial do ator; a foto, como fonte de pesquisa e fonte de registros, contém informações sobre a teatralidade do personagem Chaplin e Colombina Surda.

1.4 Figurino

O figurino de Sérgio no espetáculo consistia no paletó preto, camiseta branca, calça preta, sapatos pretos, chapéu preto, e o adereço utilizado é a bengala, remetendo ao personagem Carlitos. Sérgio pesquisou, assistiu aos filmes de Chaplin, até chegar nessa concepção do figurino que remete a Carlitos, não diria que é uma cópia, mas sim o mais próximo possível.

Uma peculiaridade de Charles Chaplin é o momento da concepção do personagem revelado em sua biografia.

No caminho do camarim, disse para mim mesmo que iria colocar uma calça extremamente larga, um paletó apertado, um chapéu-coco e sapatos enormes. Acrescentei um bigodinho que me daria alguns anos a mais. Não tinha a menor idéia do personagem que ia representar, mas, desde o instante em que me vesti, as roupas e a maquiagem me fizeram sentir quem ele era. Quando entrei em cena, estava totalmente criado (CHAPLIN, 1966, p. 12).

Na Foto 4 Chaplin e Colombina Surda conversam sobre o significado das cores das flores e identificam no jardim as várias flores, que estão na platéia.

Foto 4– Chaplin e Colombina Surda em cena



Fonte: Arquivo pessoal de Livia Martins.

Colombina Surda veste um *colan* branco e preto, meias finas pretas, sapatilha branca e preta, luvas brancas e um enfeite nos cabelos. O figurino foi pensado a partir das cores que o compõem, branco e preto, e da possibilidade de movimentos que o mesmo possibilitava. Nesse sentido, segundo Pavis (1999, p. 168),

Na encenação contemporânea, o figurino tem papel cada vez mais importante e variado, tornando-se verdadeiramente a “segunda pele do ator” de que falava Tairov (1974), no começo do século [...] A escolha do figurino sempre procede de um compromisso e de uma tensão entre a lógica interna e a referência externa: jogos infinitos da variação da indumentária. O olho do espectador deve observar tudo o que está depositado no figurino como portadores de signos, como projeção de sistemas sobre um objeto-signo relativamente à ação, ao caráter, à situação, à atmosfera [...] Às vezes, se esquecem que o figurino só tem sentido para e sobre um organismo vivo; ele não é apenas, para o ator, um organismo vivo; ele não é apenas para o ator, um ornamento e uma embalagem exterior, é uma relação com o corpo; ora serve ao corpo adaptando-se ao gesto, à marcação, à postura do ator; ora, enclausura o corpo submetendo-se ao peso dos materiais e das formas [...] O figurino participa sucessiva e, por vezes, simultaneamente, do ser vivo e da coisa inanimada; garante a transmissão entre a interioridade do locutor e a exterioridade do mundo objetal; pois, como observa G. Banu (1981) “não é só o figurino que fala, fala também sua relação histórica com o corpo”.

Os figurinos de Chaplin e Colombina Surda, como signos, possibilitaram uma visualização da teatralidade dos atores, pois, além de terem uma história com o corpo dos atores, serviam-se dele utilizando toda a expressividade corporal, como uma “segunda pele”.

A nossa relação com nossos figurinos nos possibilitou ousar em cena. Jogar com nossas expressões faciais e corporais. O figurino era nosso complemento: também passava uma mensagem, participava da cena.

Roubine (2002, p.38) afirma que a vestimenta “é como que um prolongamento do corpo e até mesmo da própria personalidade do ator”. O figurino exalta a teatralidade dos corpos. A neutralidade das cores, o branco e o preto ajudou na leitura dessa teatralidade, pois não contradizia, nem obscurecia a teatralidade do corpo dos atores. O contraste das cores possibilitava a clareza da mensagem do espetáculo.

[...] No processo de articulação visual, o contraste é uma força vital para a criação de um todo coerente. Em todas as artes, o contraste é um poderoso instrumento de expressão, o meio para intensificar o significado, e, portanto, simplificar a comunicação (DONDIS, 2007, p. 107).

As cores branco e preto são um contraste marcante de expressão na comunicação, mas também, podem ser interpretadas como pontos positivos e o negativos.

[...] Quer se trate de um ponto escuro num campo luminoso, ou de um ponto branco sobre fundo escuro. Em outras palavras o que domina o olho na experiência visual seria visto como elemento positivo e como elemento negativo, consideraríamos tudo aquilo que se apresenta de maneira mais passiva. A visão positiva e negativa muitas vezes engana o olho (DONDIS, 2007, p. 47).

Esses elementos, que são as cores (branco e preto), contribuem para transformação dos personagens Chaplin e Colombina Surda em signos performáticos. Nesse sentido, de acordo com Peirce (1977, p. 46),

Um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado, denomino interpretante do primeiro signo (grifo do autor).

Charles Chaplin é um signo para a comunidade surda, representa uma forma de comunicação não verbal, mas teatralizada com expressões corporais e faciais. Sérgio Vaz Mendes, representando o personagem Chaplin, torna-se o interpretante, que, de acordo com Ferrara (1986, p. 57),

[...] não é um simples signo, mas um signo melhor elaborado, um supersigno que reorganiza e inventa o repertório a partir da experiência de atribuição do significado. O interpretante não é certamente o intérprete, é uma operação ativa na medida em que faz um objeto tornar-se signo e atuando nesta operação se torna ele mesmo interpretante. A representação é a operação semiótica, é o processo cognoscente pelo qual o sujeito possui e produz signos, sua única possibilidade de mediação com a

realidade, a única maneira que possui de conhecer os fatos concretos, a realidade material e de conviver com ela.

O ator surdo Sérgio Vaz, como o personagem Chaplin, se expressa por meio das expressões faciais e corporais, se comunica diretamente com os surdos, pois as expressões faciais e corporais são parte da Libras, e também dialoga com os ouvintes que entendem suas expressões faciais e corporais e faciais que são teatralizadas durante a comunicação, no caso do professor Sérgio em cena.

1.5 O encontro de Chaplin e Colombina Surda

Chaplin e Colombina Surda são personagens atemporais, fora de seu tempo, que poderiam não ser compreendidos, mas devido ao alcance de sua simbologia, são compreendidos, pois, de acordo com Pavis (1999), o símbolo é um signo arbitrariamente escolhido para evocar seu referente, ou seja, o símbolo Chaplin do cinema mudo evoca seu referente. A linguagem corporal e as expressões faciais fazem parte da Libras e estabelecem um contato direto com as comunidades surda e ouvinte que a utilizam. Chaplin e Colombina Surda fazem parte da história da humanidade como símbolos que são. Neste sentido, de acordo com Turner (1982, p. 71),

Os símbolos possuem propriedades de condensação, unificação de referentes díspares e polarização de significados. Um único símbolo de fato representa muitas coisas ao mesmo tempo, é multívoco e não unívoco [...] os referentes tendem a se aglutinar em torno de polos semânticos opostos. Num polo, os referentes são feitos a fatos sociais e morais, no outro, a fatos fisiológicos.

De acordo com Silva (2005), os símbolos tendem a se caracterizar pelo seu potencial polissêmico. Nesse sentido, Chaplin e Colombina Surda são símbolos polissêmicos, pois representam muitas coisas ao mesmo tempo, fatos sociais e morais e fatos fisiológicos que se encontram.

O figurino, a maquiagem, a maneira de se comunicar, as expressões corporais e faciais de Sérgio Vaz, como Chaplin, remetem às características e aos signos e símbolos do próprio Chaplin, mas com peculiaridade e características já desenvolvidas por Sérgio.

Cada interpretação criativa de um papel, bem como cada criação independente em qualquer arte que seja, luta contra os signos tradicionais e no lugar deles estabelece novos signos. Todas as manifestações teatrais são, portanto, signos ou signos de coisas. O único sujeito vivo do teatro é o ator [...] não vemos nele apenas um sistema

de signos, mas sim um ser vivo (GUINSBURG; COELHO NETO; CARDOSO, 2012, p. 89).

Portanto, Chaplin, com sua expressividade, seu humor ingênuo e cômico, e a preocupação em manter contato e se comunicar com o mundo e Colombina Surda, com seu humor rápido, sua expressividade, e sua inteligência aguçada são o casal perfeito para passar a mensagem aos surdos e à comunidade dos surdos.

Nesse sentido, segundo Goffman (1985, p. 12),

A expressividade do indivíduo (e, portanto, sua capacidade de dar impressão) parece envolver duas espécies radicalmente diferentes de atividade significativa: a expressão que ele transmite e a expressão que emite. A primeira abrange os símbolos verbais, ou seus substitutos, que ele usa propositalmente e tão só para veicular a informação que ele e os outros sabem estar ligada a esses símbolos. Esta é a comunicação no sentido tradicional escrito. A segunda inclui uma ampla gama de ações que os outros podem considerar sintomáticas do ator, deduzindo-se que a ação foi levada a efeito por outras razões diferentes da informação assim transmitida.

A mensagem transmitida pelo espetáculo, pela cena, é algo que tem uma amplitude maior. Esses personagens atemporais conferem maior visibilidade ao espetáculo, porque, longe de serem comuns, corriqueiros e cotidianos, Chaplin e Colombina Surda comunicam-se diretamente com os surdos e, também, conseguem ser entendidos por ouvintes, a partir da teatralidade de suas *performances* em cena. Segundo Dondis (2007, p.150) “A ousadia é por sua natureza, uma técnica visual óbvia. Deve ser utilizada pelo designer com audácia, segurança e confiança, uma vez que seu objetivo é obter a máxima visibilidade”. Uma ousadia do espetáculo é juntar dois personagens de épocas diferentes para passar uma mensagem. São personagens complexos, mas que têm como afinidades o domínio expressivo da teatralidade corporal e facial, canal direto de comunicação com os espectadores.

Os ouvintes que estavam presentes ao espetáculo, como disse Sérgio Vaz nas entrevistas, não precisaram de intérprete, pois só observando Chaplin e Colombina Surda compreenderam a mensagem que era transmitida.

Na Foto 5 Chaplin e Colombina Surda brincam com a plateia e conversam sobre fatos da vida.

Foto 5–Chaplin e Colombina Surda



Fonte: Arquivo pessoal de Livia Martins Gomes.

1.6 Signos e símbolos do espetáculo *A Arte no Silêncio*

Por meio da leitura dos signos do espetáculo, podemos experienciar a visualidade, a partir de observações de pontos fortes do espetáculo, cenas que deram direcionamento e movimento à leitura da teatralidade e da visualidade do espetáculo.

O elemento inicial para começar a entender a teatralidade é o olhar do outro, o que a constitui. O fenômeno de teatralidade é construído a partir de um terceiro que está assistindo. É verdade que cada fenômeno estético, e, por conseguinte, qualquer trabalho artístico, é construído considerando o efeito que vai causar em seu receptor, mas no caso da teatralidade não se pensa apenas em função de seu efeito sobre o outro, mas ela não existe como uma realidade fora do momento em que alguém está assistindo; quando se para de olhar, deixará de haver teatralidade (CORNAGO, 2009, p. 5, tradução nossa⁷).

A partir do elemento inicial para entender a teatralidade, é o olhar do outro que desencadeia que aciona o gatilho para a compreensão da teatralidade, ou seja, não é só o efeito sobre o outro, mas é um processo. Quanto à visualidade, no caso do espetáculo,

⁷No original: “El elemento inicial para empezar a entender la teatralidad es la mirada del otro, lo que hace de desencadenante. Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de um tercero que está mirando. [...] Es cierto que todo fenómeno estético, y por tanto cualquier obra artística, está construida pensando em efecto que ha de causar em su receptor, pero el caso de lateatralidad no solo se piensa em función de su efecto sobre el otro, sino que no existe como una realidad fuera del momento em el que alguien está mirando; cuando deje de mirar, dejará de haber teatralidade” (CORNAGO, 2009, p. 5).

Os conceitos “Visualidade” e “Visibilidade” envolvem a complexidade da construção da imagem. O primeiro, a Visualidade, envolve a relação entre a percepção e a imagem que são modelizadas pelas qualidades do signo visual. O segundo, a Visibilidade, não está diretamente relacionada com a imagem, mas se constrói a partir dela, isto porque, por meio da iconicidade do signo visual, são construídas relações prováveis através de ‘descrições imagéticas’ que mapeiam o surgimento de signos mais elaborados, a partir das representações das informações registradas e visuais e da construção mental da imagem, por meio de um mecanismo transdutor (FERRARA, 2002, p.120).

Os signos visuais do espetáculo, a percepção das imagens, vão além da experiência só do espetáculo, nos remetendo a uma reflexão e a uma análise de nossas experiências, valores e crenças. O olhar vai além do somente ver. Digamos: é “ver com os olhos da alma”. Em algumas culturas, os olhos são considerados o espelho da alma, uma alma reflexiva e crítica e não somente contemplativa.

Na cena inicial do espetáculo, Colombina Surda aparece com um regador, molhando o jardim no qual as flores são o público, conforme podemos observar na Foto 6.

Foto 6 – Colombina Surda com regador de flores



Fonte: Arquivo pessoal de Lívia Martins Gomes.

O regador se enquadra na visualidade da realidade do homem, é um símbolo rapidamente identificado e compreendido na sua função, como objeto da realidade cotidiana.

O objeto é extraído da visualidade de uma realidade e posto na visualidade de uma relação, que o enquadra como outra coisa, causando um efeito de teatralidade. Esta é a hipótese: a realidade como superfície (visual) da qual se extrai pedaços. Objetos, fatos, imagens são passíveis de extração e enquadramento ao se inscrever na visualidade da cena, que por sua vez está bordeada por um olhar e constituída por ele [...] Visualidades são relativamente autônomas e podem ser recortadas, para se por, lado a lado, por contraste ou diluição, gerando efeitos de teatralidade. Relações inscritas na visualidade de uma realidade só se sustentariam enquanto desmembradas, para se unir a outras no olhar. De maneira que uma realidade sem fissuras, inteiriça e tomada enquanto fato a ser representado não seria possível (ARRUDA, 2014, p. 213).

O objeto (no caso o regador) tirado do cotidiano das relações de visualidade de uma realidade do homem é teatralizado na cena. E esse enquadramento como outra coisa, ou outra função, no caso um regador que molha o público, e o olhar desse público perante esse enquadramento desse objeto em cena, gera o efeito da teatralidade.

Os objetos que representam no palco um papel de signo assumem, na representação traços, qualidades, marcas que não têm na vida real. As coisas tal como o próprio ator renascem no teatro, diferentes [...] Os sapatos usados de Charles Chaplin transformam-se, na sua representação, em alimento, e os laços em macarrões (Em busca do Ouro); no mesmo filme, dois pãezinhos dançam como um casal de namorados (BOGATYREV, 1998, p. 75).

O regador, um objeto do cotidiano, como um objeto que rega as flores com água, transforma-se no palco, molhando a platéia com atenção e carinho. E, então, a teatralidade acontece a partir do olhar do outro, e das comparações e referências com seu cotidiano e suas experiências. Conforme Cornago (2009, p.78) “O elemento inicial para começar a entender a teatralidade é o olhar do outro, o que a constitui”⁸.

Na cena seguinte Chaplin entra e se inicia o diálogo no qual ambos se cumprimentam e conversam sobre o jardim de Colombina Surda e a importância de cuidar das coisas que gostam. “O diálogo se revela como forma de ligação entre a linguagem e a vida”. (BAKHTIN, 2006, p.43).

Podemos observar a cena do diálogo na Foto 7.

⁸ No original: “El elemento inicial para empezar a entender la teatralidad es la mirada del otro, lo que hace de desencadenante” (CORNAGO, 2009, p.78).

Foto 7—Diálogo entre Chaplin e Colombina Surda



Fonte: Arquivo pessoal de Livia Martins Gomes.

Sendo o diálogo o elo entre linguagem e vida, Benveniste (1988, p. 196) afirma que

É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito. É na instância do discurso, na qual o 'eu' designa o locutor, que este se anuncia como sujeito. Por isso, os pronomes pessoais são o primeiro ponto de apoio para essa revolução da subjetividade na linguagem: A subjetividade de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como sujeito.

Os personagens Chaplin e Colombina Surda, como sujeitos de sua própria história, se tornam, ao se comunicarem em LIBRAS, um signo de nível cultural e social. E essa manifestação dialógica, lingüística desses personagens em cena veicula vários signos.

A língua é um sistema de signos que exprime idéias, e por isso é comparável à escrita do alfabeto dos surdos mudos, aos ritos simbólicos, às formas de etiqueta, aos sinais militares. Ela é somente o mais importante destes sistemas [...] Se quisermos descobrir a verdadeira natureza da língua, é necessário, antes de tudo, tomá-la naquilo que ela tem em comum com os outros sistemas da mesma ordem; [...] pensamos que ao considerarmos os ritos, os costumes etc. como signos, estes fatos aparecerão sob outro aspecto, e sentiremos a necessidade de agrupá-los na semiologia e de explicá-los pelas leis da ciência (SAUSSURE, 1966, p. 33).

Na cena mostrada na Foto 8, Colombina Surda está triste porque está apaixonada por alguém que não está perto, mas que gostaria de encontrar.

Foto 8– A tristeza de Colombina Surda



Fonte: Arquivo pessoal de Livia Martins Gomes.

A tristeza de Colombina Surda constatada na sua expressão facial e corporal é um signo que emite um valor emotivo e significativo. É um signo não verbal. O fato de Colombina Surda ter sentado no chão do palco transmite certa ingenuidade e fragilidade, permeada por uma tristeza quase infantil. O rosto branco põe em destaque as lágrimas pretas que escorrem em sua face e os olhos fechados evidenciam essa tristeza.

Para a personagem, fechar os olhos é apenas sinal de tristeza, mas quando o surdo fecha os olhos corta-se a comunicação visual, pois seus olhos são seus ouvidos. Somente a expressão corporal fica em voga. Nesse sentido, “Os signos musculares do rosto têm um valor expressivo tão grande que substituem, às vezes com sucesso, a palavra” (GUINSBURG 2012, p.23).

Na cena seguinte, Chaplin, na tentativa de animar Colombina Surda, entrega-lhe um presente, simbolizado pela caixa vermelha. Colombina Surda fica muito feliz. Em seguida, Chaplin pede que ela abra a caixa e olhe o que tem dentro. Para sua surpresa, de dentro da caixa saem dois dançarinos que dançam a música *Além do Horizonte*. Colombina Surda fica

muito feliz. Na Foto 9 podemos observar o presente dado por Chaplin, e Colombina Surda olhando dentro da caixa.

Foto 9– Colombina Surda ganhando presente de Chaplin



Fonte: Arquivo pessoal de Livia Martins Gomes.

A caixa de presente vermelha, como um signo, remete ao significado do objeto. A relação da caixa com seu conteúdo oculto, que desperta a curiosidade, remete ao mito da caixa de Pandora, que, de acordo com o mito grego, simboliza o nascimento da mulher. Criada da argila, Pandora, ao abrir uma caixa enviada como presente espalha desgraças sobre a humanidade (trabalho, velhice, doença, vícios, mentiras), restando dentro dela somente a esperança. No espetáculo, ao abrir a caixa de presente, Colombina Surda, espalha a música e a dança na humanidade como símbolo de plenitude e leveza, ao contrário de Pandora que espalha os males na humanidade.

Neste espetáculo, o signo da caixa de presente nos leva a reflexões sobre o significado dos objetos que se transformam e, ao se transformarem, possibilitam um mergulho no imaginário e na experiência de cada um. A cura da tristeza de Colombina Surda está naquela caixa de presente. O conteúdo dela é um motivo de alegria e transformação.

No decorrer do diálogo, Chaplin tem a idéia de fazer um desfile para que outras pessoas também fiquem felizes. Inicialmente, desfilam Chaplin e Colombina Surda; em seguida, os formandos do nível V do Sistema Educacional Chaplin.

Na cena mostrada na Foto 10, Chaplin propõe um desfile para que outras pessoas fiquem felizes assim como Colombina Surda. Neste momento, os formandos sobem ao palco e desfilam com os personagens.

Foto 10– Chaplin e Colombina Surda desfilando



Fonte: Arquivo pessoal da intérprete Lívia Martins Gomes.

Na cena seguinte, Chaplin está discursando, dizendo que “O surdo só precisa que as pessoas entendam que ele é capaz, pode fazer tudo o que quiser. Preconceito não ajuda ninguém. Nós somos como as flores, diferentes, mas cada uma especial”.

Podemos observar na Foto 11 o momento do discurso de Chaplin.

Foto 11– Chaplin discursando para o público



Fonte: Arquivo pessoal de Lívia Martins Gomes.

Finalizando o espetáculo, Chaplin deixa uma mensagem especial para os surdos: enquanto fala do orgulho de ser surdo, tira o paletó, mostrando na camiseta a frase, escrita em português e em Libras, “Eu me comunico em Libras”, como mostra a Foto 12, o que é um motivo de orgulho para ele, e para todos os surdos presentes.

Nesse sentido, Quadros e Perlin (2007) alegam, apoiados em McCleary, que o orgulho de ter identidade surda é um ato político, porque o sujeito surdo começa a se

confrontar com o mundo do ouvinte, se auto identificando como “surdo”, formando um grupo com características lingüísticas, cognitivas e culturais específicas, se considerando diferentes.

Foto 12– Chaplin e a mensagem especial “Eu me comunico em Libras”



Fonte: Arquivo pessoa de Livia Martins Gomes.

A abstração voltada para o simbolismo requer uma simplificação radical, ou seja, redução do detalhe visual a seu mínimo irredutível. Para ser eficaz, um símbolo não deve apenas ser visto e reconhecido; deve também ser lembrado, e mesmo reproduzido. [...] Enquanto meio de comunicação visual impregnado de informação de significado universal, o símbolo não existe apenas na linguagem. Seu uso é muito abrangente. O símbolo deve ser simples e referir-se a um grupo, idéia, atividade comercial, instituição ou partido político. O simbolismo trata-se de uma prática extremamente eficaz em termos de comunicação, pois, se, como dizem os chineses, ‘uma imagem vale mil palavras’, um símbolo vale mil imagens (DONDIS, 2007, p. 91).

Na última cena, como mostra a Foto 13, Chaplin surpreende a platéia ao abaixar a calça e mostrar a imagem de um coração costurado na cueca samba-canção, simbolizando que ama a todos – e finaliza o espetáculo.

Foto 13– Chaplin na cena final do espetáculo A Arte no Silêncio



Fonte: Arquivo pessoal de Livia Martins Gomes.

O símbolo do coração utilizado por Sérgio Vaz é lembrado e rapidamente compreendido como símbolo de amor. Como meio de comunicação visual está impregnado de significados.

O símbolo do coração nos remete a várias leituras, advindas de crenças, valores e experiências de cada cultura, dentre elas a cultura egípcia, na mumificação (técnica usada para preservar o corpo das pessoas e animais). Fazia-se um corte no lado do corpo e, através desse corte, removiam-se os órgãos. O coração não era retirado, porque os egípcios acreditavam que ele devia controlar o corpo no outro mundo, era o centro da inteligência (BROIDA, 2002 p. 42). Segundo Koubetch (2004), os hebreus o compreendiam como um lugar da habitação divina, o lugar onde se constitui a consciência moral, na qual fala a verdade. Diante disso, podemos constatar alguns significados nos quais o coração é um símbolo reproduzido e ressignificado.

1.7 Reflexões sobre detalhes de composição do figurino

1.7.1 O casaco apertado, as calças largas, e os sapatos furados de Chaplin

A Foto 14 mostra o figurino completo característico de Chaplin.

Foto 14 – Chaplin no figurino criado para Carlitos.



Fonte: Arquivo pessoal de Livia Martins Gomes.

Essa vestimenta do vagabundo descreve um andarilho, que mantém certa dignidade de cavalheiro, com um casaco apertado, não se sabe de quem, uma calça larga, que com certeza não era sua, e sapatos esfarrapados, desgastados e furados. Mas mantém e se veste como um *gentleman*, um cavalheiro, pois essa era a vestimenta da moda na época (casaco, calça, sapatos, chapéu, bengala). Segundo Chaplin (1966, p. 141),

Eu não tinha a menor idéia sobre a caracterização que iria usar. Mas não tinha gostado da que apresentara como repórter. Contudo, a caminho do guarda-roupa, pensei em usar umas calças bem largas, estilo balão, sapatos enormes, um casaquinho bem apertado e um chapéu-coco pequenino, além de uma bengalinha. Queria que tudo estivesse em contradição: as calças fofas com o casaco justo, os sapatos com o chapeuzinho. Estava indeciso sobre se devia parecer velho ou moço, mas lembrei-me de que Sennett esperava que eu fosse mais idoso e, por isso, adicionei ao tipo um pequeno bigode, que, pensei, aumentaria a idade sem prejudicar a mobilidade da minha expressão fisionômica. Não tinha nenhuma idéia,

igualmente, sobre a psicologia do personagem. Mas, no momento em que assim me vesti, as roupas e a caracterização me fizeram compreender a espécie de pessoa que ele era. Comecei a conhecê-lo e, no momento em que entrei no palco de filmagem, ele já havia nascido.

Podemos, portanto, constatar que o traje de Chaplin se tornou um signo no qual tinha relação com a moda da época, com a situação econômica e com certa classe social. Não é apenas uma vestimenta, representa a nacionalidade da personagem, a classe econômica da época.

A Foto 15 destaca o chapéu ou cartola utilizado por Chaplin.

Foto 15– O chapéu de coco, ou cartola

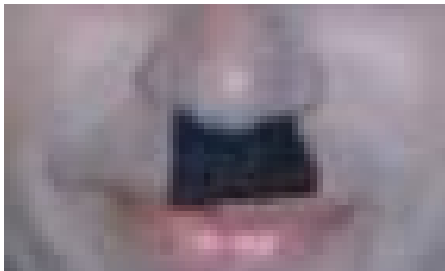


Fonte: Arquivo pessoal de Livia Martins Gomes

Segundo Ribeiro (2011), o chapéu é um dos acessórios de moda mais apreciados. Inicialmente fabricados com o objetivo de proteger a cabeça, os chapéus acabaram por se tornar, ao longo dos tempos, um símbolo de poder, um indicador de hierarquias ou tradições culturais e uma marca de identidade para quem os usa. Falar em chapéu de coco é (re) lembrar quase de imediato o ator Charles Chaplin, criador do intemporal Carlitos, que, juntamente com o seu bigode, grandes sapatos e uma bengala, se tornou um ícone cultural.

A Foto 16 mostra o bigode imortalizado no personagem Carlitos.

Foto 16–O bigode de Carlitos



Fonte: Arquivo pessoal de Livia Martins Gomes

No personagem Carlitos, o bigode era marca pessoal de Charles Chaplin. Surgiu de uma idéia de Chaplin para parecer mais velho, sem atrapalhar suas expressões faciais. Sérgio Vaz, nas suas pesquisas, assistindo aos filmes de Chaplin, o manteve como concepção do personagem. A Foto17 apresenta a bengala de bambu.

Foto 17 – A bengala de bambu



Fonte: Arquivo pessoal de Livia Martins Gomes.

Segundo Mendes (2012), a bengala é o bastão de madeira curvado em uma das pontas, que se traz na mão como arrimo (apoio), ou para servir de ornato (a bengala já foi objeto da vaidade masculina) ou, ainda, como símbolo de autoridade. A bengala de bambu foi popularizada com o personagem Carlitos, de Charles Chaplin. Na composição do personagem, a bengala demonstrava certa aristocracia e elegância.

A composição do visual de Carlitos é uma reunião de elementos que estão presentes na vestimenta comum do final do século XIX: traje completo, com sapatos, calça social, paletó, camisa e colete debaixo do paletó, gravata, chapéu-coco e, como foi visto em alguns filmes, havia até um lenço branco no bolso esquerdo. Contudo, suas roupas foram escolhidas para provocar estranheza: as calças eram muito largas, o paletó apertado, uma bengala de bambu servia para atribuir-lhe uma irônica pomposidade em meio à sua miséria e o bigode, que inicialmente era um recurso para esconder a pouca idade de Chaplin (25 anos), deu respeitabilidade ao personagem; seus sapatos eram bastante grandes e velhos, os pés ficavam sempre entreabertos e o chapéu-coco era um modismo da época. Assim o personagem Carlitos aparecia duplamente controverso. Por um lado, podemos considerá-lo desajustado para a sociedade, porque suas roupas velhas e fora de sua medida demonstravam a pobreza de quem aproveitou as vestes que tinha ou mesmo reaproveitou as vestes de outras pessoas. Por outro lado, ele era desajustado para um vagabundo, pois na sua condição não era usual o cuidado em manter o traje completo de um gentleman britânico, nem mesmo tentar exibir tal pomposidade. [...] Tal estética visual foi fundamental para que Chaplin conseguisse, simultaneamente, compor um personagem cômico e fazer ampla crítica social, utilizando os costumes de vestuário da classe alta da época para destacar o esforço de seu personagem esfarrapado (o vagabundo) por ocupar um lugar digno naquela sociedade (SANCHES, 2012, p. 49).

Diante disso, refletindo sobre todo o figurino de Carlitos, desde seu traje aos acessórios utilizados, bengala e chapéu de coco, pode-se perceber, pela sua trajetória cinematográfica, a amplitude de sua imagem, utilizando-se não da sua voz, mas da sua expressividade corporal, facial e da sua incrível inteligência e perspicácia. Um criador Charles Chaplin, que se fundiu e incorporou sua criatura, o personagem Carlitos. Por uma década não se distinguia criador e criatura.

Nesse sentido, refletindo sobre criador e criatura, o professor/ator Sérgio Vaz, na sua releitura, interpreta o personagem Charles Chaplin, e não o personagem Carlitos. O personagem Charles Chaplin de Sérgio Vaz, sinaliza em Libras, usa toda sua expressividade e sagacidade para se fazer entender. Por meio de sua *performance* dialoga e leva uma mensagem do orgulho de ser surdo, permeada dos valores e da cultura surda, em uma *performance* única e original percebida pela análise das fotos do espetáculo *A Arte no Silêncio*, uma narrativa visual e gestual, sensível e direta.

2 PERFORMANCE NA VIDA DIÁRIA

Quando compreendi, com a ajuda dos sinais, que ontem estava atrás de mim, e amanhã diante de mim, dei um salto fantástico. Um progresso imenso, que os ouvintes tinham dificuldade em entender, habituados que estão de ouvir desde o berço as palavras e os conceitos repetidos incansavelmente, sem disso se darem conta.

Emmanuelle Laborit

Considerando que a “performatividade é responsável por aquilo que torna uma *performance* única, e a teatralidade é a que a faz reconhecível e significativa”, apresento, neste capítulo, reflexões da *performance* cotidiana de Sérgio Vaz como professor e ator, a partir da observação de suas aulas, e como integrante do coral de surdos, como um *performer* em ação. De acordo com Féral (2008, p. 200),

Performer, quer seja num sentido primeiro ‘de superar ou ultrapassar limites de um padrão’ ou ainda no [sentido] de ‘de se engajar num espetáculo, um jogo ou num ritual’, implica ao menos em três operações, diz Schechner. 1. Ser/ estar (‘being’), ou seja se comportar (‘to Behave’); 2: Fazer (‘doing’). É a atividade de tudo o que existe, dos quarks ao seres humanos; 3: Mostar que faz (‘Showing doing’, ligado à natureza dos comportamentos humanos). Este consiste em dar em seu espetáculo, em mostra (ou se mostrar). Performer, no seu sentido Schechneriano, evoca a noção de performatividade (antes mesmo da de teatralidade).

Portanto, contextualizado Sérgio Vaz como um *performer*, apresento as descrições e reflexões sobre sua *performance*, como professor, ator e participante do coral de surdos.

2.1 Aulas do Curso de Libras

2.1.1 Primeira Aula⁹

Quando o professor Sérgio chegou à turma eu já estava na sala, ele explicou em Libras que demorou no almoço, e que o trânsito estava muito pesado. Chegou empunhando o material para aula. Todos os estudantes do Curso são ouvintes. Durante a aula Sérgio fazia todos os sinais em Libras, de forma pausada, para que os estudantes que estão iniciando pudessem compreender.

⁹Conteúdo da 1ª aula: frases em Libras; família; pai-nosso sinalizado.

Sérgio introduz os ouvintes no mundo da Libras por meio da gramática da Libras, dos classificadores¹⁰, das expressões faciais e corporais. O corpo todo de Sérgio se performatiza para que os estudantes compreendam que a Libras envolve os sinais, expressões faciais e corporais, é um todo que se completa. A *performance* de Sérgio na sala, suas expressões faciais são como de um ator cômico, beirando o trágico, comparável ao personagem Carlitos, de Charles Chaplin. Nesse sentido, segundo (PAVIS, 1999, p. 58),

O cômico não se limita ao gênero da comédia; é um fenômeno que pode ser aprendido por vários ângulos em diversos campos. Fenômeno antropológico, responde ao instinto do jogo, ao gosto do homem pela brincadeira, pelo riso, a sua capacidade de perceber aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social [...] Gênero dramático, centra a ação em conflitos e peripécias que demonstram a inventividade e o otimismo humano perante a diversidade.

Durante o ensino-aprendizagem da Libras para os ouvintes, Sérgio performatiza piadas, alguns fatos cotidianos, por exemplo, pergunta para um dos estudantes se ele gosta de tomar suco, refrigerante ou pinga, brinca com a cena como um ator em um palco. Goffman (1985) apresenta uma teoria para considerar a interação social como *performance*, mostrando que várias atividades constantes da sociedade em geral são “performativas”. Nesse sentido, reflito sobre a atividade de Sérgio, ao dar aulas no curso de Libras, como uma atividade performativa.

Em um dos exercícios em sala, o professor Sérgio propõe frases em português para que os estudantes traduzam para Libras. Na explicação do exercício, faz cenas com as frases em Libras, sinalizando todas as frases para os estudantes. Em seguida, leva os estudantes para o pátio para a realização de uma dinâmica na qual os estudantes ficam um à frente do outro e é distribuída uma frase que cada estudante coloca no peito. Começando do grupo que está à esquerda, os estudantes iniciam a atividade sinalizando a frase para o colega à sua frente, que deve responder em Libras, conforme pode ser observado nas imagens das Fotos 18 e 19.

¹⁰ “O classificador é um tipo de morfema, utilizado através das configurações de mãos que podem ser afixado a um morfema lexical (sinal) para mencionar a classe a que pertence o referente desse sinal, para descrevê-lo quanto à forma e tamanho, ou para descrever a maneira como esse referente se comporta na ação verbal (semântico)” (QUADROS, 2009, p. 14).

Foto 18– Dinâmica: frases em Libras na Aula de Libras, nas Faculdades Alfa



Foto 19– Dinâmica: frases em Libras na Aula de Libras, nas Faculdades Alfa



Fonte: Arquivo da pesquisadora Karla Araújo.

Na dinâmica, após responder à pergunta em Libras, o primeiro estudante da fila à esquerda se dirige ao final da fila, para que todos possam responder. A dinâmica termina quando o último aluno responde à pergunta. As duas filas fazem perguntas e respondem às perguntas em Libras. A aula é desenvolvida em total silêncio, por parte dos estudantes, sem conversas esporádicas, como se o professor Sérgio pudesse ouvir. Os estudantes ouvintes tentam não fazer barulho.

Analisando o corpo de Sérgio durante a aula, identifico que ele utiliza a teatralidade da Libras no corpo, que se faz entender somente pelas suas expressões faciais e corporais.

A esse respeito, Fernandes (2012, p. 23), comentando os estudos de Féral, diz que

Quando a mesma [Féral] defende a ideia de que a teatralidade é consequência de um processo dinâmico de teatralização produzido pelo olhar que postula a criação de outros espaços e outros sujeitos. Esse processo construtivo resulta de um ato

consciente que pode partir tanto do performer no sentido amplo do termo, ator, encenador, cenógrafo, iluminador, quanto do espectador. Portanto a ensaísta sustenta que a teatralidade tanto pode nascer do sujeito que projeta um outro espaço a partir do seu olhar, quanto dos criadores desse lugar alterno, que requerem um olhar que o reconheça. Mais é mais comum que a teatralidade nasça das operações reunidas de criação e recepção. De qualquer forma ela é fruto de uma disjunção espacial instaurada por uma operação cognitiva ou um ato performativo daquele que olha (o espectador) e daquele que faz (o ator). Tanto ópis quanto práxis é um vir a ser que resulta em dupla polaridade.

A teatralidade de Sérgio é um ato consciente, feito no espaço da sala de aula, uma teatralidade que nasce da criação e da recepção, ou seja, a criação dele, e a recepção a partir do olhar dos estudantes. De forma leve e tranquila vai teatralizando cenas em Libras para os estudantes, conforme pode ser observado nas imagens das Fotos 20 e 21.

Foto20– Professor Sérgio explicando a matéria durante a aula de Libras



Foto 21– Professor Sérgio explicando a matéria durante a aula de Libras



Fonte: Arquivo da pesquisadora Karla Araújo.

Na sala de aula, o professor Sérgio faz uma dinâmica na qual cada estudante tem de responder a uma pergunta em Libras, feita por ele. A pergunta e resposta utilizam os sinais

ensinados em sala. O professor observa atentamente a maneira que cada estudante responde a pergunta em Libras, e a maneira que compreenderam o sinal aprendido.

Durante a observação de Sérgio, um dos estudantes pergunta qual o próprio sinal, pois havia esquecido. Em tom de piada, Sérgio faz o sinal de “penas” para o estudante, atrás da cabeça, e todos riem bastante da brincadeira. Em sinais, Sérgio diz ao estudante que esqueceu o sinal em Libras, para aguardar um momento. Então, faz, para o estudante, o sinal de “penas na cabeça de um índio” e sinaliza, para mim, a história de como chegou a esse sinal para o estudante, pois de acordo com Sérgio todo sinal criado para uma pessoa tem uma história.

Segundo Felipe (2007, p. 35),

Geralmente, aqui no Brasil, quando as pessoas são apresentadas umas às outras, elas dizem seus primeiros nomes após os cumprimentos (aperto de mãos – contexto formal, e/ou beijo(s) no rosto, contexto informal). No mundo dos surdos, a pessoa, além de dizer o nome em datilologia, ela primeiro se apresenta pelo seu sinal, que lhe foi dado pela comunidade da qual faz parte. O sinal pessoal é o nome próprio, o nome de batismo de uma pessoa que é membro de uma comunidade surda. Esse sinal pode: a-Representar iconicamente uma característica de uma pessoa, por exemplo: bigode longo, cabelos encaracolados, pinta na testa; b- Representar a profissão de uma pessoa e uma característica, por exemplo: professora, magra, cabelos ondulados; c- Representar um número que a pessoa passou a ter na caderneta de sua turma de escola, ou a primeira letra do nome da pessoa, por exemplo: 6 (Nelson), S (Sandro). O sinal pode ser, portanto, uma representação visual de uma pessoa ou um atributo.

Quando o professor Sérgio escolheu um sinal para o estudante estava dando-lhe, portanto, um nome de batismo, um sinal pessoal para que o mesmo fosse conhecido entre os surdos por meio desse nome próprio. Após a dinâmica, Sérgio pergunta aos estudantes sobre o material (tesoura, cola) que os estudantes precisam ter para o próximo tema a ser estudado e, jogando como um ator em cena vai ensinando Libras para os estudantes.

Um dos temas ensinados trata da família. Sérgio cria cada personagem da família, avô, avô, pai, mãe, com as expressões corporais e faciais, envolvendo os estudantes com suas cenas e personagens teatralizados. A dinâmica utilizada para trabalhar a família acontece por meio de recortes. Sérgio divide a sala em grupos e cada grupo escolhe um recorte, uma imagem de um membro da família, conforme podemos observar na Foto 22.

Foto 22– Recortes sobre a família feitos pelos estudantes



Fonte: Arquivo da pesquisadora Karla Araújo.

Nessa dinâmica, Sérgio orienta para que cada grupo construa a família, e só depois apresenta o sinal em Libras, tudo de forma teatralizada, como se deslizasse em um palco, sem nenhuma palavra. Com postura séria e compenetrada, porém simpática, o professor vai além do ensino de Libras, teatraliza o próprio cotidiano do surdo e os valores da sociedade em que estão inseridos, ao fazer performances com casados, solteiros, cunhados e irmãos. Demonstra a estrutura familiar: pai, mãe, filhos, genros, noras, avós. Cunhados são descritos como fuxiqueiros que falam demais; sogras são descritas como uma pessoa “mão fechada”, que não divide o dinheiro. Enfatizo que o professor Sérgio prende a atenção dos estudantes na sua teatralidade e na *performance* cotidiana de um professor em uma sala de aula. Comparo-o a um ator no palco. E reflito: seria um ator, no sentido de ter consciência corporal e ciência do significado de cada gesto feito, no caso seu caso, de cada sinal representado?. Um mímico? E a Libras se enquadra como mímica?

Ao tratar da mímica corporal, Soum (2009, p. 19) esclarece que

A mímica corporal não representa simplesmente o que se pode ver a olho nu [...]. O pensamento e as suas consequências estilizadas, assim como o aspecto material de uma ação, são incluídos no ato teatral do ator de mímica corporal. Ele deve poder passar com elegância o que pode ser identificável e reconhecido, a uma proposta de movimentos e de ações que é o retrato do que se passa em seu espírito. Decroux (1994) falava do ‘concebível impossível’, ou ainda quando descrevia a representação teatral ideal através do prisma da mímica corporal, gostava de dizer: ‘é necessário que o movimento seja reconhecido e desconhecido ao mesmo tempo’

Partindo dessa pontuação, Sérgio tem toda elegância de movimentos na sua *performance* cotidiana, suas ações corporais são expressas na teatralidade de sua postura como professor, não somente como um mímico, um ator, mas também como um *performer*.

Pereira (2001, p. 251) defende que “o performer não constitui apenas um ator, mas também um agente, pois sua atividade gera uma rede discursiva capaz de ativar um processo de interação com o meio”, ou seja, a *performance* vai além do palco, interage com a sociedade. Sérgio Vaz performatiza, consciente da importância da comunicação em Libras e da sua expressão corporal e facial na sua difusão.

Em relação à língua de sinais e à mímica, Klima e Bellugi (1979), para demonstrar a diferença entre mímica e a língua de sinais americana, conduziram um estudo a partir da observação de narrativas que necessitariam de pantomimas durante a contação de história. Constatou-se que as pantomimas observadas tinham muitas possibilidades, variando de um indivíduo para outro; enquanto na língua de sinais americana permanecia apenas uma variedade, ou seja, a verdade legitimada e convencionada pelos grupos de usuários estudados.

Outra diferença constatada é que as pantomimas ou mímicas ao tentarem representar o objeto tal como existe na realidade, eram muito mais detalhadas, comparadas aos sinais americanos, levando muito tempo para sua realização. A pantomima quer fazer com que você veja o objeto, enquanto o sinal quer que você veja o símbolo convencionado para esse objeto. O que Sérgio faz, portanto, é se expressar por meio da língua visual-espacial-gestual.

Voltando ao Curso, o conteúdo em Libras apresentado aos estudantes torna-se uma viagem na qual o piloto é o Sérgio, o qual conduz o processo de ensino-aprendizagem sempre com sorriso no rosto, mas com a seriedade de um professor que ensina e sabe da importância da Libras. Os sinais ensinados são feitos de forma pausada para que os estudantes possam perceber no corpo e nas expressões faciais de Sérgio sua forma de comunicação. Até aqui foram trabalhadas frases em Libras sobre a família, e, ao final, é trabalhada a oração do pai-nosso sinalizado.

A Figura 23 mostra o Professor Sérgio Vaz em sala de aula.

Foto 23– Professor Sérgio, passando, um por um, os sinais do pai-nosso sinalizado



Fonte: Arquivo da pesquisadora Karla Araújo.

Explicando o pai-nosso sinalizado, Sérgio conta a história de um Deus que ouve quando os ouvintes rezam o pai-nosso, falam “Pai nosso”. Mas o que acontece quando é um surdo que reza o pai-nosso? Se Deus não ouve, o que ele faz, então? Deus olha para seu filho que está rezando em Libras. Não adianta brigar, nem xingar em Libras, pois Deus entende! Em seguida, ensina o pai-nosso sinalizado, entregando aos estudantes uma cópia para que possam estudar em casa. De tudo que o professor Sérgio ensina em sala de aula entrega uma cópia aos estudantes para que possam estudar em casa, uma vez que para todo aprendizado de uma língua nova são necessários treino e dedicação.

A interação dos estudantes com o professor surdo, Sérgio Vaz, é harmoniosa, pois o mesmo tem total domínio da língua e conhecimento profundo da Libras. No campo dos Estudos Culturais e dos Estudos Surdos, ter um professor Surdo ministrando um curso de Libras ultrapassa a simples transmissão do conhecimento sobre Libras, englobando a participação e vivência na comunidade surda, seus valores, suas lutas. Segundo Turner (1982, p. 11) Estudos Culturais é um campo interdisciplinar em que certas preocupações e métodos convergem e nos propiciam entender fenômenos e relações que não são acessíveis por meio das disciplinas existentes.

Quanto aos Estudos Surdos, Skliar (1998, p. 5) enfatiza que

Os Estudos Surdos se constituem enquanto um programa de pesquisa em educação, onde as identidades, as línguas, os projetos educacionais, a história, a arte, as comunidades e as culturas surdas, são focalizados e entendidos a partir da diferença, a partir do seu reconhecimento político.

A preocupação, portanto, que o ensino de Libras seja ministrado por um professor surdo, se embasa no campo dos Estudos Surdos, um campo de estudo que propicia pesquisas em educação, identidades, línguas, cultura surda e no ensino-aprendizagem da Libras.

Perlin (apud QUADROS, 2006) destaca que o próprio MEC, nas novas diretrizes curriculares para a educação do surdo brasileiro, passa a absorver algumas bandeiras de lutas dos movimentos dos surdos, dentre elas, a presença do professor surdo na sala de aula, para contato com a representação de identidade surda, o que gerará uma atitude positiva para com essa identidade.

Pode-se, portanto, perceber a importância da interação do professor surdo com o estudante surdo e a formação de sua identidade surda, e, também, com o estudante ouvinte que tem possibilidade de aprender Libras com um nativo da língua.

Segundo Martins (2010, p. 6),

A aquisição da lingüística depende de outros interlocutores e, no caso da criança surda, depende da presença de professores surdos e adultos surdos que possam auxiliar na entrada do universo social e simbólico mediado pela língua em comum [...] É preciso que vivencie a língua, estimule o raciocínio e o pensamento simbólico e conceitual de crianças surdas por meio de desafios, de perguntas, de jogos, de histórias, enfim, da dialogia que, segundo Bakhtin (1992, 1995), é um fundamento da enunciação na qual todas as vozes que nos constituem circulam nos enunciados durante as relações dialógicas que podem ser entendidas como semânticas, quando não há o contato/confronto e encontro de enunciados com suas respectivas significações complexas.

Assim como a criança surda, que vivencia a Libras com um professor surdo e é estimulada ao raciocínio e ao pensamento simbólico, por meio de perguntas e jogos, o mesmo acontece com estudantes ouvintes quando aprendem Libras e têm um professor surdo como regente. Vivenciam a Libras com um nativo da língua, são estimulados ao raciocínio e ao pensamento simbólico por meio de desafios, de jogos, perguntas, histórias, piadas, como se pode constatar no decorrer desse capítulo. Vale destacar que o estudante surdo é simbolicamente representado em Libras, sua primeira língua, como L1, enquanto que o estudante ouvinte é representado como L2, pois Libras é sua segunda língua, sendo a Língua Portuguesa a primeira.

O reconhecimento da Libras se deu legalmente com a Lei n. 10.436, de 24 de Abril de 2002.

Art. 1º - É reconhecida como meio legal de comunicação e expressão a Língua Brasileira de Sinais - Libras e outros recursos de expressão a ela associados.

Parágrafo único. Entende-se como Língua Brasileira de Sinais - Libras a forma de comunicação e expressão, em que o sistema lingüístico de natureza visual-motora, com estrutura gramatical própria, constituem um sistema lingüístico de transmissão de idéias e fatos, oriundos de comunidades de pessoas surdas do Brasil (BRASIL, 2002).

De acordo com o Art. 3º do Decreto 5.626/2005, a Libras passa a ser incluída como disciplina obrigatória nos cursos de formação.

Art. 3º- A Libras deve ser inserida como disciplina curricular obrigatória nos cursos de formação de professores para o exercício do magistério, em nível médio e superior, e nos cursos de Fonoaudiologia, de instituições de ensino, públicas e privadas, do sistema federal de ensino e dos sistemas de ensino dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios.

§ 1º- Todos os cursos de licenciatura, nas diferentes áreas do conhecimento, o curso normal de nível médio, o curso normal superior, o curso de Pedagogia e o curso de Educação Especial são considerados cursos de formação de professores e profissionais da educação para o exercício do magistério.

§ 2º - A Libras constituir-se-á em disciplina curricular optativa nos demais cursos de educação superior e na educação profissional, a partir de um ano da publicação deste Decreto. (BRASIL, 2005).

Sobre a implantação da Libras nos cursos de formação, Cardoso (2014) investigou como o professor surdo é representado no ensino superior por alunos e coordenação dos cursos. Um dos pontos interessantes do artigo mencionado é a preferência dos alunos surdos e ouvintes por um professor surdo, o que permite mais uma vivência da língua do que apenas um aprendizado de sinais.

Muitos alunos declararam que preferem ter em sala de aula um professor surdo ensinando Libras, do que um professor ouvinte ensinando a mesma. Eles relataram ser mais produtivo, mais prático e dizem que ‘Aprendem de fato com quem sabe’ (CARDOSO, 2014, p. 8).

CARDOSO (2014, p. 10) conclui, enfatizando que a

Principal reflexão é sobre a importância da inclusão da disciplina como L2 para os alunos ouvintes em sala de aula...Foi verificado que o grupo pesquisado, na sua maioria, sabia o que era Libras, mas não possuía conhecimento básico da mesma e o contato com ela era escasso e a surpresa, medo e curiosidade inicial foram superados, ficando claro que a comunicação em Libras entre professor e aluno, não dificultou em nada o aprendizado.

Gesser (2012, p. 82) afirma que professores surdos não têm dúvidas da legitimidade da língua de sinais e do significativo valor dela em suas vidas.

2.1.2 Segunda e terceira aulas¹¹

A turma de estudantes chega com antecedência à sala na qual professor Sérgio ministra a aula de Libras. Enquanto aguarda a chegada do professor a turma fica em total silêncio. É possível ouvir o barulho do ar condicionado gelando a sala. Quando Sérgio chega, a turma permanece em silêncio, mas atenta aos sinais que o professor sinaliza. Nessa aula há estudantes que não participaram da aula anterior, e quando os mesmos se dispersam e começam a conversar os outros pedem silêncio. Percebe-se que o silêncio na sala é um sinal de respeito dos estudantes para com o professor Sérgio, pois os estudantes dispersos não prestam atenção à sua sinalização e dificultam o processo de ensino-aprendizagem em Libras. Uma vez que a mesma é uma língua visual-espacial-gestual, é necessário que o estudante esteja atento aos sinais olhando diretamente pra seu interlocutor.

O Professor Sérgio organiza seu material didático para distribuir. O material da aula é sempre impresso e distribuído aos estudantes, um de cada vez, e enquanto distribui conversa com os estudantes. Aos que faltaram na aula anterior, pergunta por que sumiram, e, se o estudante não compreende, teatraliza a pergunta. Na sua performance como professor adota a postura de ser sempre solícito e disposto a responder dúvidas e questionamentos.

De acordo com Goffman (1985, p.25)

O indivíduo tem que acreditar no papel que desempenha, isso faz com que seus observadores também acreditem no que estão vendo, naquele papel desempenhado. Quando um indivíduo desempenha um papel implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de modo geral, as coisas são o que parecem ser.

Se o personagem for representado conforme o entendimento de Goffman (1985), a “representação” precisa se referir a toda a atividade de um indivíduo que se passa em um período de tempo marcado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores, tendo sobre estes alguma influência. Nesse sentido, Sérgio estaria representando para o grupo de estudantes para os quais ministra aula no Curso de Libras, todas as segundas feiras, das 14h às 17hs, ou seja, ele tem uma presença contínua com um grupo particular, os estudantes, e exerce certa influência sobre eles.

¹¹ Conteúdo das aulas: revisão dos sinais sobre família, vestuário e acessórios; introdução aos sinais sobre fenômenos da natureza e meses do ano.

Essa representação para um grupo particular necessita de uma “fachada”, que é, conforme Goffman (1985), o equipamento expressivo de tipo padronizado, intencionalmente ou inconscientemente, empregado pelos indivíduos durante sua representação. E as partes padronizadas da fachada formam o cenário: mobília, decoração, disposição física, e outros elementos de pano de fundo que vão se constituir nos suportes do palco para o desenrolar da ação humana. O termo “cenário”, como referente às partes cênicas do equipamento expressivo, pode tornar o termo “fachada” pessoal.

Fachada pessoal na qual podemos incluir os distintivos da função ou da categoria, vestuário, sexo, idade e características raciais, altura e aparência, atitudes, padrões de linguagem, expressões faciais, gestos corporais e coisas semelhantes. Alguns desses veículos de transmissão de sinais, como as características faciais, são relativamente fixos e dentro de um certo espaço de tempo, não variam para o indivíduo de uma situação para outra. Em contraposição, alguns desses veículos de sinais são relativamente móveis, transitórios, como a expressão facial, e podem variar numa representação de um momento a outro (GOFFMAN, 1985, p.31).

Conforme afirmado, a fachada pessoal se torna a função de docente assumida como um veículo de transmissão de sinais. Sérgio, assim, desempenha uma função fixa, dentro de um espaço de tempo determinado, a sala de aula, o cenário no qual se desenrola toda a sua ação.

Os estímulos que formam a fachada pessoal em aparência são aqueles estímulos que funcionam no momento para nos revelar o status social do ator. Tais estímulos nos informam também sobre o estado ritual temporário do indivíduo, isto é, se ele está empenhado numa atividade social formal, trabalho ou recreação informal (GOFFMAN, 1985, p. 31).

São esses estímulos que formam a fachada pessoal e trazem consigo uma ação dramática. É nessa realização dramática, conforme explica Goffman (1985), que o professor e ator geralmente inclui em sua atividade sinais que acentuam, ampliam e realçam fatos que poderiam passar despercebidos ou obscuros, caso não fossem teatralizados.

Refletindo sobre realização dramática no corpo do professor Sérgio, quando desempenha a dramatização do trabalho, quando ministra cursos de Libras para os estudantes, ele desempenha seu papel de professor de maneira que os estudantes compreendem a importância do Curso de Libras, para eles e para o próprio professor. No Curso ele deixa visível a importância da língua de sinais e a necessidade de aprendê-la, e a postura dele como professor transfere para os estudantes a importância que ele dá a essa transmissão de conhecimento.

A atividade do indivíduo tem de se tornar significativa para os outros, ele precisa mobilizá-la de tal modo que expresse, durante a interação, o que ele precisa transmitir. Estas atividades permitem uma autoexpressão tão dramática do trabalho do indivíduo que constitui um problema. O problema de dramatizar o próprio trabalho implica em mais do que simplesmente tornar visíveis os custos invisíveis (GOFFMAN, 1985, p. 36).

Esta aula contou com a presença de uma surda, amiga de Sérgio. Ele a apresenta à turma e a insere na aula. Em seguida, relembra a aula anterior, tendo como recurso didático o uso de *slides* projetados. Sérgio solicita que uma das estudantes digite nos *slides* enquanto ele sinaliza a palavra que ela deve escrever. Revisa, assim, todos os sinais sobre família com os estudantes. Em seguida, pede que outra estudante leia as palavras em voz alta para que a turma possa fazer o sinal correspondente, em Libras.

Vale salientar a vestimenta de Sérgio para dar aula, a sobriedade e a neutralidade das cores escolhidas, camisa sempre em tons lisos, cores neutras para que o estudante possa ver os sinais com facilidade. De acordo com a Secretaria de Educação Especial (SEESP), no artigo 5º do Código de Ética do Intérprete de Libras, a orientação quanto à vestimenta é clara: “O intérprete deve adotar uma conduta adequada de se vestir, sem adereços, mantendo a dignidade da profissão e não chamando atenção indevida sobre si mesmo, durante o exercício da função” (BRASIL, 2004, p. 31).

Essa forma de se vestir, tanto para o intérprete quanto para o professor de Libras, evita exageros e a poluição visual, chamando a atenção dos surdos para pontos desnecessários, pois assim perderia, no caso do estudante, a concentração no conteúdo, conteúdo explicado pelo professor. Até mesmo em gravações na qual é necessária a presença e tradução do intérprete de Libras, a vestimenta é um fator importante, que demanda muita atenção e cuidado.

A vestimenta, a pele e o cabelo do intérprete devem ser contrastantes entre si e em relação ao fundo. Devem ser evitados, fundo e vestimenta em tons próximos ao tom da pele do intérprete (NBR, n. 15.290); pessoas de pele clara devem usar roupas de cores escuras (preto, verde escuro, marrom ou azul marinho; pessoas morenas e negras deve usar roupas de cores claras (gelo, creme, cáqui, bege); o ideal é que os intérpretes usem blusas de cor única, sem estampa, de manga curta ou três quartos, sem decotes ou golas; é importante que o intérprete atente para o cabelo, tendo o cuidado com o penteado para não cobrir a expressão facial. Preferencialmente os cabelos devem estar totalmente presos; e interpretar a mensagem de forma clara, expressiva, simpática e sem exageros (BRASIL, 2009, p. 22).

Essas orientações são válidas e atuais, também, para sala de aula para que o estudante possa ver os sinais como mais clareza, sem se confundir com a vestimenta do intérprete ou do professor de Libras.

Voltando ao Curso de Libras, sempre que Sérgio chama a atenção dos estudantes para o que ele está sinalizando, o faz por meio de palmas. Ao bater palmas todos os estudantes olham pra ele.

Na revisão do conteúdo sobre vestuário e acessórios, Sérgio mostra a imagem e faz o sinal em libras para os estudantes, para que os mesmos tenham clareza de qual sinal utilizar para a vestimenta, conforme pode ser observado nas imagens das Fotos 24, 25, e 26.

Foto 24 – Vestuário: sinal de roupa seguido do sinal de coisas



Foto 25–Sinal de blusa



Foto 26– Sinal de gravata



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora Karla Araújo.

Na apresentação do novo tema, Fenômenos da Natureza, Sérgio levou, como recurso didático, imagens dos fenômenos da natureza e passou sinal por sinal com os estudantes. Em seguida, dividiu a turma em grupos para que pudessem estudar, passando em todos os grupos e fazendo, em cada um, uma cena, algo que colocasse os estudantes dentro do universo do surdo e da Libras. Após o estudo em grupo, Sérgio chama os estudantes à frente para que possam fazer os sinais estudados, conforme pode ser observado na Foto 27.

Foto 27 – Fenômenos da natureza: sinal de tempo seguido do sinal de natureza



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora Karla Araújo.

O outro tema estudando na mesma aula são os meses do ano. Sérgio pede um representante para cada mês e o estudante faz o sinal correspondente desse mês, conforme pode ser observado na Foto 28.

Foto 28– Sinal de mês: mão esquerda em “D”, mão direita em “A” descendo



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora Karla Araújo.

2.1.3 Quarta e quinta Aulas¹²

Na dinâmica, Sérgio entrega um papelzinho para cada estudante uma frase em português. Na revisão, rapidamente explica o porquê de determinado sinal, por exemplo, o sinal de “sujo feito no pescoço”, ou seja, “pescoço sujo”, por isso o sinal é no pescoço. No sinal de “cor rosa”, explica que o sinal rosa feito na bochecha é por causa da face ficar rosada, como se estivesse envergonhado. Quando Sérgio faz algum sinal que quase nenhum dos estudantes sabe, e algum dentre eles fala em voz alta o sinal, ele olha atentamente cada estudante. Mostra o ouvido e pede que o estudante repita em voz alta pra todos os outros estudantes ouvirem e saberem que sinal foi feito.

Enquanto revisa os verbos e as cores, Sérgio coloca os estudantes frente a frente para que possam revisar os sinais, sinalizando com os colegas. Os estudantes vão mecanicamente repetindo os sinais, sem expressão corporal ou facial e Sérgio, ao lado, vai repetindo os sinais com as entonações e as expressões faciais, pois no corpo as expressões são as intenções e as flexões na fala de seu emissor.

A característica isolada mais notável da língua de sinais que a distingue de todas as demais línguas e atividades mentais é seu inigualável uso linguístico do espaço. A complexidade desse espaço linguístico é esmagadora para o olho “normal”, que não consegue ver, e muito menos entender, o tremendo emaranhado de seus padrões espaciais. Encontramos na língua de sinais, em todos os léxicos, gramatical, sintático [...] um uso linguístico do espaço: Um uso que é espantosamente complexo, pois boa parte do que na fala ocorre de modo linear, sequencial, temporal, na língua de sinais torna-se simultâneo, coincidente com múltiplos níveis. A superfície da língua de sinais pode parecer simples para um observador, como a dos gestos ou mímica, mas logo descobrimos que isso é uma ilusão, e o que parece tão simples é

¹² Conteúdo das aulas: aula de revisão sobre cores e verbos; introdução aos sinais de cidades.

extraordinário e complexo, consistindo em inúmeros padrões espaciais encaixados de forma tridimensional uns nos outros (SACKS, 2010, p.78).

Nas brincadeiras em sala de aula Sérgio faz de conta que é ouvinte, diz que os estudantes falaram alto no ouvido dele. Uma estudante começa a sinalizar em alta velocidade. Sérgio olha pra ela e pede calma, para que faça os sinais devagar, porque os colegas não conseguiram acompanhar. Para outra estudante, Sérgio vai repetindo junto com ela para que a mesma o tenha como espelho, conforme pode ser observado na Foto 29.

Foto 29–Sérgio trabalhando expressões faciais com uma aluna



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora Karla Araújo.

Inevitavelmente, os ouvintes tentam se expressar pela voz, mas a entonação, as inflexões em Libras são feitas por meio das expressões faciais e corporais.

Nesse sentido, segundo (Sacks 2010, p. 75) afirma que

O rosto também pode ter funções linguísticas especiais na língua de sinais, por exemplo, (como demonstraram Corina, Liddell e outros), expressões ou melhor ‘comportamentos’ faciais específicos às vezes servem para indicar construções sintáticas como tópicos, orações relativas e perguntas, funcionar com advérbios ou ainda quantificar. É possível usar também outras partes do corpo. Qualquer um desses recursos ou todos eles, essa vasta séries de inflexões reais ou potenciais, espaciais e cinéticas, pode convergir sobre os sinais radicais, fundir-se com eles e modificá-los, compactando uma quantidade enorme nos sinais resultantes.

O Professor Sérgio pede que os estudantes não anotem, mas que prestem atenção aos sinais, pois a Libras é visual-espacial-gestual e a escrita e a verbalização em português em nada ajudará no aprendizado dessa nova língua, o que está de acordo com Sacks (2010, p. 32) quando afirma que “pode se ter uma imagem, uma fala sem corpo, mas não se pode ter uma língua de sinais sem corpo”.

Na sua postura de professor, Sérgio respeita o tempo e a diferença linguística de seus estudantes ouvintes, sempre elogiando, incentivando-os a visualizar, a prestar atenção aos sinais e trabalhar a memória visual, as expressões faciais. Na introdução de uma matéria nova, sinais novos, Sérgio mostra nos *slides*, o nome em português, o desenho e o sinal em Libras do que pretende ensinar e utiliza toda sua teatralidade em Libras, pois, conforme afirma Sacks (2010, p.105),

A língua de sinais é para os surdos uma adaptação única a um outro modo sensorial; mas também igualmente uma corporificação da identidade pessoal e cultural dessas pessoas. Pois na língua de um povo ‘reside toda a sua esfera de pensamento, sua tradição, história, religião e base de vida, todo o seu coração e sua alma’. Isso vale especificamente para a língua de sinais porque ela é a voz não só biológica, mas cultural e impossível de silenciar dos surdos.

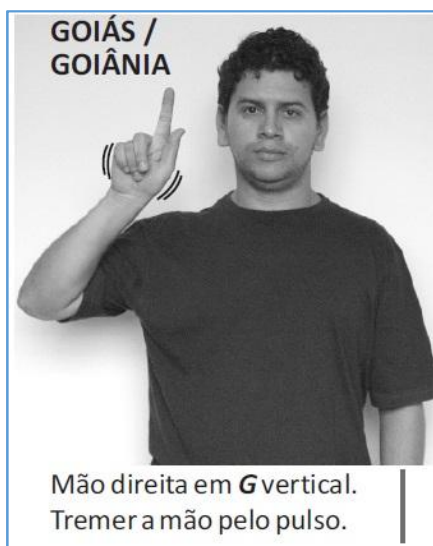
Sacks (2010) faz observações fortes referentes ao alcance e ao poder da língua de sinais, pois reflete a língua além de sua gramática, mas numa “esfera de pensamento, tradição, história, religião e base da vida e de todo seu coração e alma”. Portanto, essa teatralidade de Sérgio no Curso de Libras vai além: familiaridade da língua é uma corporificação de sua identidade pessoal e cultural.

Na conversação e no ensino de Libras, Sérgio traz as palavras escritas em português para os estudantes ouvintes que não sabem o sinal, fazendo, também, a expressão corporal. Quando introduz o tema “cidades”, mostra a paisagem ou a cidade em questão e conta uma história ou faz uma piada referente a esta cidade.

Sérgio conta aos estudantes que é de Uruana, mas que nasceu em Ceres, pois quando estava quase nascendo, como não tinha hospital em Uruana, seus pais correram para Ceres. Os estudantes questionam qual o sentido de cada sinal, pois uns tem lógica outros, não. Porque esse sinal? Como foi criado? Sérgio explica o porquê de cada sinal representar determinada cidade, que os sinais são criados por um surdo, a partir da característica de determinada cidade.

De acordo com Sérgio, o sinal de Goiânia/Goiás remete à ideia de muito mosquito, como pode ser observado na Figura 6.

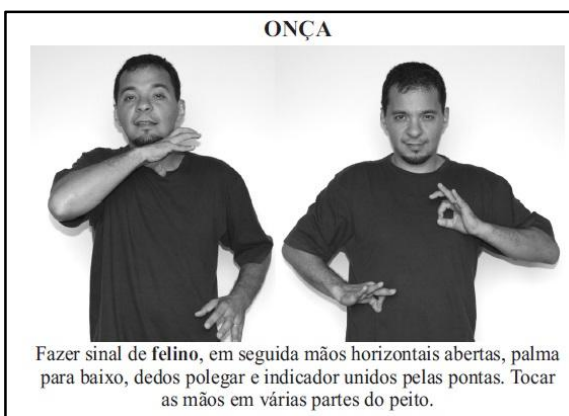
Figura 6– Sinal de Goiás/Goiânia em Libras



Fonte: Centro de Apoio ao Surdo (CAS) (2011, p. 45).

O sinal de Goianésia é o mesmo que o sinal de onça, como pode ser observado na Figura 7.

Figura 7 - Sinal de Goianésia/Onça



Fonte: Centro de Apoio ao Surdo (CAS), (2011, p. 45).

Pode-se constatar que cada sinal é criado de forma simples e direta, muitas vezes, carregado de irreverência e humor. Os estudantes ouvintes sorriem de muitos sinais, se divertem com a teatralidade de Sérgio, que conta uma história de cada cidade. Cada história contada, um pouco da sua vida se faz conhecer e se expõe. A Libras entrou na vida de Sérgio de forma fluente, como ele mesmo conta: aos dezesseis anos já sinalizava rápido e fluentemente.

A velocidade da sinalização no encontro surdo-surdo indica que é a velocidade do pensamento do surdo que sinaliza, pois os surdos pensam em Libras, em classificadores, em sinais icônicos e de forma abstrata. Na conversação entre surdos e ouvintes, porém, o surdo pergunta se pode sinalizar rápido ou devagar. Foi o que aconteceu comigo há anos quando iniciei meus estudos em Libras. Engana-se o ouvinte que pensa que, num primeiro momento, vai conseguir sinalizar na velocidade de um surdo, pois não vai. Nós ouvintes pensamos em nossa língua de origem, temos que mudar o pensamento para Libras, e se não tivermos vocabulário, memórias de sinais, essa busca na memória por uma língua nova que não dominamos leva tempo.

Nesse sentido, conforme relato de Sacks (2010), Willian James, sempre interessado na relação do pensamento com a linguagem, correspondeu-se com Theophilus d' Estrela, um talentoso artista e fotógrafo surdo e, em 1893, publicou, juntamente com suas reflexões, uma carta autobiográfica que D'Estrela lhe enviou. D'Estrela nasceu surdo e só começou a aprender uma língua de sinais formal aos nove anos, embora tivesse inventado, desde pequeno, uma fluente “língua de sinais nativa”. Ele escreveu que, no princípio,

[...] pensava por meio de figuras e sinais antes de entrar na escola. As figuras não tinham detalhes exatos, mas eram gerais. Elas eram momentaneamente e passageiras aos olhos de minha mente. Os sinais [nativos] não eram amplos, mas um tanto convencionais [pictóricos], no estilo mexicano [...] nem um pouco parecidos com os símbolos dos surdos mudos (SACKS, 2010, p. 148).

Ou seja, os surdos, naturalmente, já pensam em sinais, já o ouvinte tem que fazer a modificação mental do português para Libras, e se o mesmo não tem vocabulário suficiente em sinais, isso demanda tempo, pois nossa língua não é visual; é oral-auditiva.

2.2 O Coral de Surdos

Os encontros no Coral de Surdos aconteceram de 15 em 15 dias, a partir do dia 04 de outubro de 2014, tendo o professor Sérgio Vaz e sua esposa, Waléria Batista¹³, como líderes desse projeto. Conforme entrevista com o gerente de projetos da Associação Servindo,

¹³Waléria Batista é professora, tendo desenvolvido importantes trabalhos referentes à surdez e à língua de sinais, dentre eles, a dissertação de mestrado com o título *Cultura surda e jovens: desafios e impasses no espaço escolar*. Possui graduação em Letras Libras pela Universidade Federal de Santa Catarina (2010) e graduação em Pedagogia pela Universidade Federal de Goiás (2001). É mestre em Educação pela PUC-Goiás. Atualmente, é professora do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia e Educação de Goiás. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Métodos e Técnicas de Ensino, atuando principalmente nos seguintes temas: surdez, língua de sinais, comunicação, cultura, fracasso escolar, educação, IES, aprendizagem, inclusão e EAD. Seu currículo pode ser visto no seguinte endereço: <<http://lattes.cnpq.br/6517486234718510>>.

Educando, Acolhendo, Restaurando em Amor (SEARA), Humberto Luís José de Oliveira, o Coral de Surdos começou com seis surdos, no primeiro encontro, e vinte cinco surdos no segundo encontro, assim permanecendo com essa média.

O projeto nasceu com a Associação SEARA idealizando a participação de Sérgio e Waléria como líderes do coral de Surdos. O local onde o coral ensaia é a igreja Presbiteriana Maranatha. A associação SEARA é formada e mantida pela igreja Maranatha, em parceria com a Associação Amigos do Centro Livre de Artes (AACLA), de onde vem a verba para os lanches no final do ensaio, além de outras coisas. A SEARA é uma organização sem fins lucrativos.

2.2.1 Chegada ao ensaio do Coral de Surdos

Quando cheguei para observar Sérgio no local onde aconteceria o Coral de Surdos, a Igreja Presbiteriana Maranatha, encontrei um rapaz e logo perguntei: aqui acontece o Coral de Surdos? Onde está o Sérgio? Cheguei muito ansiosa, correndo, pensando estar atrasada. O rapaz olhou pra mim e disse, em sinais: Sou surdo!!! Pedi desculpas e perguntei novamente, mas dessa vez em Libras. Ele me disse que se chamava Francisco, era seu primeiro dia no Coral, e que tinha sido chamado por um amigo surdo de outra igreja.

Os integrantes do coral foram chegando e Waléria os encaminhou para o local onde aconteceria o ensaio. Sérgio participa do coral como cantor sinalizador, além de ser um organizador. A interação entre os surdos é muito interessante, pois onde tem um surdo, todos os outros também querem estar no mesmo local para interagir.

O coral é organizado da seguinte forma: as músicas que estão sendo ensaiadas são para o Natal. Waléria e duas intérpretes, Raquel e Edneia, sinalizam a música como maestrinas e o coral repete os sinais juntamente com elas. Os surdos são organizados em dois grupos: mulheres e homens. O diferencial de Sérgio é que o tempo todo ele sinaliza com o grupo, explica e brinca. Pude perceber que ele é o referencial surdo do grupo.

No momento da sinalização, os surdos não mexem em nenhum momento os lábios para sinalizar a música, diferentemente das intérpretes ouvintes que cantam a música. Em todas as flexões feitas com os sons da voz, os surdos fazem com o corpo e com as expressões faciais. Quando chega um novo integrante surdo para participar do coral, Sérgio o recebe e apresenta ao grupo.

O suporte para o grupo ensaiar é uma sala espelhada com um aparelho de som para tocar as músicas, conforme pode ser observado na Foto 30.

Foto 30—Ensaio do Coral de Surdos



Fonte: Arquivo da pesquisadora Karla Araújo.

A atenção dos surdos é na sinalização que eles vão repetindo com propriedade. Waléria conversa com o grupo, explicando o que é o coral. Durante a explicação alguns surdos estavam dispersos e não olham a sinalização de Waléria. Sérgio, então, liga e desliga as luzes da sala duas vezes e todos olham pra ela. É uma estratégia de surdo para chamar a atenção de outro surdo. Sérgio se coloca ao lado de Waléria. O Coral de Surdos necessita de mais mulheres para compor o coro, pois a grande maioria é de homens.

Por duas vezes, Waléria me convida a sinalizar com o grupo para engrossar o coro feminino. Em determinado momento, Waléria pede a Sérgio que fique no grupo feminino. Ele sai em “polvorosa”, como se procurasse algo, e os outros ficam atentos ao que ele vai fazer. Waléria verbaliza para o grupo: será que ele vai pegar a peruca? De repente, Sérgio surge com um tecido alaranjado na cabeça simbolizando os cabelos femininos e vem caminhando todo performático, teatralizando uma mulher. No decorrer do ensaio quando Sérgio representa a “mulher” a atenção é total, como pode ser notado na Foto 31.

Foto 31— Sérgio no Coral de Surdos, performatizando uma mulher



Fonte: Arquivos da pesquisadora Karla Araújo.

Nesse sentido, de acordo com Cornago (2009, p. 78),

O terceiro componente do teatro é o fenômeno da representação, ou seja, a dinâmica de engano ou fingimento a ser desenvolvida: o ator que interpreta o personagem. Voltando ao exemplo do traje, considere um caso particular cuja indubitável força teatral deu-lhe um tratamento cultural específico [...]. Voltando aos itens acima, vamos concordar que novamente o olhar do outro é o ponto de partida que constitui a teatralidade. Um homem vestido como uma mulher; ele terá que ter em conta o efeito que cada elemento de sua roupa vai produzir naquele que está assistindo (tradução nossa¹⁴).

Ou seja, o terceiro elemento da teatralidade é a representação, um ator que interpreta uma personagem. Nesse caso, é o ator Sérgio Vaz que evoca a representação de uma mulher, a partir do tecido alaranjado na cabeça, que simboliza os cabelos da mulher. Ele assim procede para despertar o olhar do outro, o olhar dos outros integrantes do coral, ou seja, a plateia. Naquele momento ele é o centro da cena a ser observado, sendo fundamentais para a teatralidade esse jogo, esse disfarce, esse fingimento.

De acordo com Féral (2003), a teatralidade tanto pode nascer do sujeito que projeta outro espaço, a partir de seu olhar, quanto requerer um olhar que o reconheça. De acordo com Cornago (2009), o traje evoca a teatralidade de que realmente, naquele momento, Sérgio é um ator, representando uma mulher.

Uma peculiaridade na vestimenta dos integrantes do coral me chamou atenção: tanto homens, quanto mulheres, não tinham nenhuma escrita nas roupas, nem nas camisetas, nem nas blusas. Eram roupas lisas, isentas de informação escrita, nenhuma informação além das cores, flores e *designer* das peças.

Levanto algumas hipóteses que poderiam explicar: por exemplo, a religião, já que a grande maioria dos surdos pertence à Igreja Presbiteriana ou Batista. Dessa forma, escritas sem sentido religioso não são usadas, ou porque não quisessem passar nenhuma informação escrita nas vestimentas.

A necessidade de se vestir sempre foi uma constante em diferentes civilizações, seja para proteção contra fatores naturais ou por motivos de aparência. [...] O vestuário é um empreendimento estético, onde os significados interferem na forma que os

¹⁴El tercer elemento constituyente de la teatralidad es el fenómeno de la representación; es decir, la dinámica de engaño o fingimiento que se va a desarrollar: el actor interpretando el personaje. Volviendo con el ejemplo del disfraz, pensemos en un caso concreto cuya indudable fuerza teatral le ha conferido un tratamiento cultural específico... Retomando los elementos anteriores, acordaremos que nuevamente la mirada del otro es el punto de partida desde el que se construye la teatralidad. Un hombre se disfraza de mujer; para ello tendrá que tener en cuenta el efecto que va a producir cada uno de los elementos de su atuendo en aquel que está mirando.

indivíduos reinventam sua própria aparência, tornando-se uma construção histórica, localizável no tempo/espço, ajustando socialmente o indivíduo pelo compartilhar de significados apresentados pela moda. Essa necessidade de ajustamento pode ser explicada pelo comprometimento do indivíduo com seu meio ambiente (NAGOSHI; ARAUJO, 2010, p.27).

Ou seja, a vestimenta vai além, é uma representação cultural. Pelo fato da Libras ser uma língua visual-espacial-gestual, exige, por sua natureza, o olhar do outro sobre si, sempre em foco, uma vez que é necessária essa observação, essa atenção para que se possa comunicar. Então, a vestimenta, os adereços (brincos, anéis, correntes, pulseiras) são objetos que atraem a atenção e, muitas vezes, atrapalham a comunicação, pois chamam a atenção mais do que deveriam. A vestimenta também se coloca nesse patamar. Se numa conversação com o surdo a vestimenta chamar mais atenção visual do que a própria comunicação visual, tem-se um problema. Quando os intérpretes em seu exercício de função interpretam para os surdos, em escola, eventos, igrejas o fazem com o mínimo de adereços, e com roupas de acordo com o tom da pele para facilitar que o surdo veja os sinais, e esses não se confundam com a cor da roupa.

Por meio do grupo os surdos interagem, comunicam-se. Eles necessitam estar juntos. Somente no grupo, ou melhor, por meio do grupo, os mesmos se reconhecem como pertencentes a uma cultura, que tem uma maneira própria de se comunicar.

O conceito de "cultura" é essencialmente semiótico, o homem seria um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo tece. A cultura seria o conjunto dessas teias. A cultura não é apenas um complexo de padrões concretos de comportamento, costumes, usos, tradições, feixes de hábitos, é também um conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras e instruções para governar o comportamento. Segundo ele, o homem é precisamente o animal mais desesperadamente dependente de tais mecanismos de controle e estratégias. 'Nossas ideias, nossos valores, nossos atos e até mesmo nossas emoções são, como nosso próprio sistema nervoso, produtos culturais, na verdade produtos manufaturados a partir de tendências, capacidades, disposições com as quais nascemos' (GEERTZ, 1989, p. 62).

Os valores, ideias são reforçados pelo grupo de surdos, e os mesmos se reconhecem nesse grupo. Amarrados a teias de significados os grupos de surdos difundem sua cultura, sua língua e sua leitura de mundo, que parte das visualidades, pelo fato de sua maneira de se comunicar ser visual-espacial-gestual. Em entrevista para a Associação SEARA, na qual foi interpretado por Edneia Aparecida de Paula Almeida, Sérgio respondeu a perguntas referentes ao acesso do surdo à arte, ao teatro (Anexo C).

Sérgio fala sobre a importância da cultura para o surdo, importância do coral, do teatro. Acrescenta que essas atividades culturais incentivam o surdo a participar, e a querer

conhecer mais sobre as manifestações culturais. Alguns surdos gostam do coral, outros não. Pontua, também, que em Goiânia existem espaços nos quais os surdos podem participar de atividades culturais, por exemplo, nas faculdades, igrejas, na Associação de Surdos. Enfatiza a importância do Coral de Surdos, pois é um incentivo e um motivo de orgulho para o surdo que dele participa.

Diante disso, reflito sobre a importância da música para os surdos e cito o trabalho que o professor e maestro Fábio Bonvenuto¹⁵ desenvolve com alunos surdos e ouvintes (Anexo D). A música vem desde tempos pré-históricos, donde se percebia sons na natureza, folhas secas, cantar dos pássaros, trovões, águas dos rios, cachoeiras, sons dos animais, vento, pedras.

Segundo Haguiera-Cervellini (2003, p. 72),

Acredita-se que na vida do homem primitivo a música, numa forma rudimentar, percebeu a linguagem propriamente dita. Isto se justifica pela natureza circundante que ofereceu a esse homem um mundo cheio de sons, ruídos, enfim, toda uma musicalidade característica do ambiente natural, como o trovão, o som dos ventos, das águas, dos animais, das plantas. Desde tempos imemoriais ela se faz presente na vida do homem, assumindo poderes místicos, mágicos, curativos, ou como meio de lazer ou de comunicação, expressando alegrias, tristezas, temores, súplicas. A música é considerada como uma forma de expressão humana que responde às necessidades sensoriais do homem. Ela é usada nos rituais de magia; nas guerras, como forma de incitar os combatentes; nos esportes, para estimular a competição; em situações de meditação, para elevação do espírito. É utilizada para fins de lazer, como dança; para externar sentimentos de amor, ódio, tristeza, alegria, dor, nostalgia; para dar vazão à imaginação e à criatividade. É, evidente, um meio de comunicação, seja entre homens e seus deuses, seja entre o homem e seus pares.

Dessa forma, a música é uma forma de manifestação humana que responde às necessidades sensoriais do homem, ou seja, às necessidades de se expressar, colocar para fora, internalizar os sentimentos que não são expressos de forma oral, falando. De acordo com Nunes (1997), quando cita Diderot, nosso sistema de emissão oral é limitado pela organização fisiológica dos órgãos da fala. Para conseguir representar todas as ideias presentes na alma, seriam necessárias dezenas de “bocas” a uma só vez!

A música possibilita que o indivíduo exponha seus sentimentos e suas ideias por meio de expressões corporais e faciais. Por exemplo, os indígenas se apropriavam da música nos rituais de vida e morte, como forma de expressar alegria, tristeza, respeito, guerra, e

¹⁵Fábio Bonvenuto é Professor Titular no Conservatório Municipal de Guarulhos e coordenador do Núcleo de Inclusão Musical. Ministra cursos de Musicografia, Braille e Música do Silêncio (ensino de música para deficientes auditivos). Ministra cursos e palestras sobre música e deficiência (BONVENUTO, 2014).

transmitiam, por meio das pinturas corporais e faciais, todo um significado, conforme cada rito cantado e dançado.

Para o povo chinês a música era inseparável do conjunto cósmico, imagem fiel da harmonia cósmica, ela destinava-se, junto com os rituais a manter a ordem. O mesmo se dava na Pérsia, onde o som era tido como princípio cósmico. Os romanos usavam a música para fins militares, grandes festas e competições, utilizando-se de instrumentos de grande volume de som como a trompa e o trompete (HAGUIARA-CERVELLINI, 2003, p. 73).

A música não tem raça, cor, religião, língua, é uma forma de expressão humana livre de preconceitos, uma forma de comunicação não verbal. “O fundamental é dizer que ela nos afeta e atinge pelos ouvidos e pelo nosso corpo; surge em nossa mente, despertando emoções. Defini-la, porém, com palavras é definir o indizível. A música nos coloca em relação com o outro. É uma forma de comunicação não verbal” (HAGUIARA-CERVELLINI, 2003, p 73).

Diante da afirmativa de que a música é uma forma de comunicação não verbal, que nos coloca em relação com o outro, é fundamental, pois nos atinge pelos ouvidos e pelo corpo. Como o sujeito surdo pode ter acesso à música? O sujeito pode ouvir música sendo surdo? Sendo a música inerente ao ser humano, o surdo tem o total direito de usufruir desse bem maior que é a música. “Quando um sujeito Surdo é identificado como Surdo, tenta-se resolver o problema dessa surdez para que ele possa se comunicar, se fazer entender numa sociedade oralista. A sociedade já determina o que ele será ou não capaz de fazer (HAGUIARA-CERVELLINI, 2003, p. 13).

A música é negada ao indivíduo surdo desde o momento em que ele é identificado como surdo, pois se tem a ideia de que, por ele não ouvir com os ouvidos, em nada adiantará a música pra ele. É uma visão equivocada, pois o surdo percebe a música pela vibração na pele, nos ossos, sendo capaz de distinguir instrumentos musicais pelo tato, visão, vibração.

Em seu relato pessoal Laborit (1994, p. 27) registra:

Tive a sorte, na minha infância, de ter contato com a música. Certos pais de crianças surdas dizem que não vale a pena, e privam seus filhos da música. E certas crianças surdas desprezam a música. De minha parte, adoro-a. Sinto as vibrações. O espetáculo de um concerto me influencia também. Os efeitos da iluminação, o ambiente, as pessoas na sala são também vibrações. Sinto que estamos todos juntos para a mesma coisa [...] É através do meu corpo que percebo a música. Os pés nus sobre o chão, presos às vibrações, é assim que a vejo em cores. O piano tem cores, a guitarra elétrica, os tambores africanos. A bateria. Vibro com eles. Mas o violão levanta voo, deve ser agudo como um pássaro, como um canto de pássaro, é inapreensível. É uma música das alturas, em direção ao céu, não em direção a terra. Os sons do espaço devem ser agudos, sons da terra devem ser graves. E a música é um arco-íris de cores vibrantes. Amo profundamente a música africana. O tantã é uma música que vem da terra. Sinto-a com os pés, com a cabeça, com o corpo

inteiro. Da música clássica, não gosto. É muito nas alturas, não posso alcançá-la. A música é uma linguagem além das palavras, universal.

Diante desse relato de Laborit (1994), podemos constatar a importância da música para os surdos, e, muitas vezes, os mesmos se veem tolhidos pela família e pela sociedade, que os julgam limitados, como sujeitos que não ouvem, e por isso não podem ter acesso à música. A música na vivência do surdo será um instrumento para a produção oral e não uma vivência da musicalidade do surdo.

A descrença de pais e professores quanto à possibilidade do D.A (deficiente auditivo) justifica a ausência ou a restrição da música no seu cotidiano. Mesmo professores especializados em educação de D.A, retiram a melodia, restringindo-se apenas ao ritmo e à declamação do texto para melhorar a qualidade de sua fala. Mães que tinham por hábito ligar o rádio próximo ao bebê, para acalmá-lo ou adormecê-lo, afirmam ter deixado de fazê-lo tão logo descobriram que ele era surdo (HAGUIARA-CERVellini, 2003. p.13).

O senso comum e a falta de informação levam a crer que o surdo é um ouvinte incompleto, só percebem no indivíduo surdo a falta da audição, pelo ouvido; e não o que se percebe, o que se tem a oferecer, as possibilidades do indivíduo surdo, os outros sentidos do tato, visão, paladar, perspicácia desses sentidos, além das expressões corporais e faciais. O ser humano é muito mais que fala verbal e ouvido.

Segundo Sá (2002, p. 170),

É necessário, então, entender que ser surdo é muito mais que não ouvir, que não falar, que não cantar, que não tocar instrumento: esta perspectiva da ‘negatividade’ embaça a perspectiva da potencialidade. Ser surdo é experimentar uma forma diferenciada de ser, a qual se baseia primordialmente nas experiências visuais para a leitura do mundo. Em verdade, surdez é muito mais que privação sensorial, muito mais que a experiência de uma falta.

O sujeito surdo pode ter acesso à música por meio de aparelhos amplificadores de som e da percepção corporal. E pode ouvir música com o corpo todo, com a pele, com os ossos. A falta de conhecimento e o pensamento equivocado de que só se ouve música com o ouvido afastam o surdo da vivência musical e da musicalidade.

De acordo com Haguiara-Cervellini (2003), a musicalidade é a possibilidade que o homem tem de expressar a música interna, ou entrar em sintonia com a música externa, por meio do seu corpo e seus movimentos, por meio da sua voz, cantando, por meio do tocar, do perceber um instrumento sonoro musical ou não, ou de uma escuta atenta.

Um exemplo de que é possível o surdo vivenciar a música é o relato de Hellen Keller¹⁶, que, apesar de ser surda, cega e muda, demonstrava encantamento com as possibilidades de suas experiências musicais.

Em Denver, numa das excursões do teatro de variedades, o violinista Heifetz tocou pra mim. Pousei os dedos, de leve, no violino. A princípio, o arco se moveu lentamente sobre as cordas, como se o mestre estivesse interrogando o Espírito da música sobre como deveria tocar para essa criatura que não podia ouvi-lo. O arco entrou a agitar-se: do instrumento sensível, começou a vir um trêmulo murmúrio distante. Seria imitação de asas de passarinho? As notas delicadas vinham pousar-me nos dedos como felpas de sementes de cardo. Tocavam-me nos cabelos e no rosto como beijos. Eram fluídicas e transitórias como os sorrisos, como o suspiro do vento ao entardecer, ou o sopro da brisa nas róseas alvoradas. Seriam pétalas de rosas caídas de mãos de fadas, ou mudos desejos do coração? (KELLER apud HAGUIARA-CERVELLINI, 2003, p. 23).

Hellen Keller ouvia com o corpo, com o tato, as vibrações e nuances da música, ela vivenciava a musicalidade. E nos seus relatos é possível perceber toda uma poesia, e sua sensibilidade nessa vivência. É a musicalidade que se manifesta no corpo, desde o pulsar do coração, o correr do sangue nas veias, a respiração, o bater os pés no chão, estralar os dedos. “As sensações intraceptivas dos próprios ritmos internos, como dos batimentos cardíacos e da respiração, são os primeiros elementos rítmicos básicos da musicalidade do ser humano” (HAGUIARA-CERVELLINI, 2003, p.77).

Outro exemplo da vivência musical do surdo é o projeto *Banda Música do Silêncio* desenvolvido na cidade de São Paulo, pelo professor e maestro Fábio Bonvenuto, como mostra a Foto 32. O projeto é uma orquestra inclusiva que conta com 60 estudantes surdos e 40 estudantes ouvintes.

Foto 32 – Professor e maestro Fábio Bonvenuto com seus alunos

¹⁶ “Nascida Helen Adams Keller, em 27 de junho de 1880, em Tuscumbia, Alabama, EUA, a criança desenvolveu uma febre aos 18 meses de idade. Em seguida, Helen ficou cega, surda e muda. Quando tinha seis anos, a professora Anne Mansfield Sullivan, da Perkins School for the Blind (Escola para cegos Perkins) foi contratada como professora de Helen. A moça, de 20 anos, ensinou a Helen a linguagem de sinais e o braille. A história da professora e sua aluna foi recontada na peça e no filme de William Gibson, *The Miracle Worker* (O milagre de Anne Sullivan)” (DICIONARIO LIBRAS, 2016).



Fonte: Blogspot de Fábio Bonvenuto (2014).

Nas aulas de música os estudantes surdos tocam tambores, atabaque, bateria. O estudante surdo Fábio Érico Alves Coelho, 12 anos, estudante da 4ª série, começou os estudos musicais no início do ano letivo, toca surdo, e diz que “sente a música, primeiro, pelo chão”, conforme relata a matéria (AZEVEDO, 2011).

O professor Fábio Bonvenuto, em entrevista cedida ao *Bom dia Brasil* da emissora Globo, veiculada no dia 15 de outubro de 2014, sobre a Banda Música do Silêncio, afirma que “escutar envolve o olhar, isso é fundamental *para* o estudante Surdo da orquestra; eles escutam com os olhos e com o corpo, sentem as pulsações na própria pele”.

Corroboram este depoimento as palavras de Haguiera-Cervellini (2003, p. 79), quando afirma que “A pele é o órgão dos sentidos mais vital. Podemos viver sem audição, olfato, paladar, visão, mas a pele é essencial, pois estabelece limites no corpo, estabelecendo relação com o mundo exterior”. Tuan (1983, p. 16), também, afirma que “A pele é capaz de transmitir certas ideias espaciais e pode fazê-lo sem o apoio dos outros sentidos, dependendo somente da estrutura do corpo e da capacidade de movimento. A pele pode transmitir uma sensação de volume e massa”.

Todos os seres humanos são capazes de sentir com a pele, mas o indivíduo surdo, por ter um maior estímulo (devido à não audição pelo ouvido), sente e registra, de forma mais aguçada, as vibrações por meio da pele, pois seu ouvir vai além dos ouvidos, é uma questão de pele, sentir nos ossos. De acordo, ainda, com Tuan (1983), a ausência de um sentido estimula os outros sentidos que se tornam mais apurados e perspicazes. E a partir dessa estimulação dos outros sentidos e de fatores vivenciados, o surdo constrói suas relações, e a relação do surdo com o espaço se efetiva a partir do modo como dialoga com a sociedade na qual está inserido, com seus pares, na comunicação.

O projeto do professor Fábio Bonvenuto deixa claro que ouvir vai além dos ouvidos. E que o ouvido dos surdos é todo o seu corpo, eles sentem e registram os sons por meio das vibrações sentidas pelo corpo.

Os surdos têm uma forte potencialidade para sentirem as vibrações do ambiente e, por isso, é comum que adolescentes e jovens surdos frequentemente as baladas e dançam por muito tempo. Eles conseguem acompanhar os ritmos musicais somente pelo que seu corpo sente. A vibração é tão poderosa no corpo como o som é no ouvido. (SILVA, 2010. p. 129).

A música é uma arte fundamental para a formação pessoal e social do indivíduo, das crianças, adolescentes e adultos. Os indivíduos surdos também têm direito a usufruir, desde a mais tenra infância, dessa arte, uma arte rica abstrata que rompe barreiras e atravessa pontes.

O Surdo, diante de uma música que esteja sendo cantada por alguém, não ouvirá sua voz, mas sentirá o ritmo, que compreenderá através das vibrações detectadas pelo seu corpo. Observa-se que eles apreciam a música em sons mais fortes, por conseguirem, dessa forma, sentir as vibrações que dela emanam. Os sons graves das músicas possibilitam que os Surdos possam sentir a vibração através da pele, conseguindo, assim, sentir a música e dançar conforme o ritmo. O ritmo da música é feito pelo movimento do corpo e das mãos. As emoções que a música traz, com a expressão corporal e facial, podem ser utilizadas de uma forma teatral, pois isso prende mais a atenção, de acordo com a opinião de alguns Surdos. Pode-se, também, interpretar personagens com o corpo, para expressar e transmitir o sentido da música (RIBEIRO, 2013, p.78).

O surdo sente a música, os sons graves e as emoções que a música transmite ao seu corpo, à sua pele. Diante disso, vale salientar que na sociedade em geral há pessoas que gostam de dançar, ouvir música, tocar um instrumento musical e outras que não gostam. Da mesma forma acontece com os surdos. Há surdos que gostam de dançar e ouvir música, tocar um instrumento e outros, não. A barreira que existe entre a música e o surdo é a desinformação, a não aceitação de que o surdo ouve música de forma diferente do ouvinte. Sim, é possível ao surdo dançar e ouvir música. O som não está longe do cotidiano do surdo, os surdos não são indivíduos que vivem sem nenhum som. Segundo depoimento da atriz francesa, surda de nascença, Emmanuelle Laborit (1994, p. 19).

O silêncio tem, pois, um sentido exclusivamente meu, o de ser a ausência de comunicação. Em outras palavras: nunca vivi no silêncio completo. Tinha meus barulhos pessoais, inexplicáveis para quem escuta. Tenho imaginação, e ela tem seus barulhos em imagens. Imagino sons em cores. Meu silêncio tem, pra mim, cores, nunca é preto e branco. Os barulhos dos que escutam são também imagens para mim, sensações. A onda que rola sobre a praia, calma e doce, é uma sensação de serenidade, de tranquilidade. Aquela que se eriça e se precipita com as costas

lançadas para o alto, é a cólera. O vento são os meus cabelos que flutuam no ar, o frescor ou a doçura sobre a minha pele.

No cartaz de *Os Filhos do Silêncio*, os dedos entrelaçando as duas mãos exprimem a união entre dois mundos, como mostra a Figura 8.

Figura 8– Cartaz de *Os Filhos do Silêncio*



Fonte: Laborit (1994).

2.2.2 Momentos de descontração

Após os ensaios do Coral de Surdos sempre havia um lanche, um momento no qual, como sinaliza Sérgio, os surdos conversam, contam suas histórias, brincam e interagem uns com os outros. Sérgio considera esse momento muito importante, pois nesse momento de descontração os surdos conversam e conhecem outros surdos. Nesse momento, sempre alguns integrantes do grupo gravavam um vídeo convidando outros surdos para participar do coral, ou faziam fotos em grupo fazendo esse convite. A Foto 33 mostra o momento do lanche.

Foto 33– Momento de descontração no lanche



Fonte: Arquivo do coral de surdos.

A Figura 9 mostra o convite para o Coral de Surdos.

Figura 9– Convite para participar do coral



Fonte: Arquivo do Coral de Surdos.

O convite era feito a partir da foto dos integrantes do grupo do Coral de Surdos. Além do convite, Sérgio fazia um vídeo de um, ou de trio de integrantes do coral, fazendo um convite em sinais para outros surdos participarem. Esses vídeos eram enviados por *Whats App* somente para surdos, por ser um assunto de interesse, a princípio, exclusivamente para novos integrantes surdos. Nesse sentido, Sá (1999, p. 157) considera que

[...] nem estamos pretendendo incentivar a criação de grupos à parte, de minorias alheias à sociedade majoritária. Pretendemos, sim, que sejam reconhecidas as variadas ‘especificidades culturais’, manifestadas na língua, nos hábitos, nos modos de socialização e de funcionamento cognitivo que dão origem a uma cultura diferente [...]. O objetivo de considerar, no estudo da problemática do surdo, a questão cultural não é o de incentivar a criação de grupos minoritários à margem da sociedade, mas justamente o contrário, ou seja, o de considerar a diferenciação

linguística como necessária para possibilitar o desenvolvimento normal da cognição, da subjetividade, da expressividade e da cidadania da pessoa surda.

De acordo com relato de Sérgio, o Coral de Surdos não deseja excluir o ouvinte, mas ter o direito de estar com seus pares, dividir as angústias, as alegrias, ser compreendido e aceito pelos seus iguais.

Após o ensaio é feita a foto para ser utilizada no convite para o próximo ensaio do coral, como pode ser observado na Foto 34.

Foto 34– Foto para o convite



Fonte: Arquivo do Coral de Surdos.

2.2.3 Apresentações

Para ir às apresentações sempre se marcava um ponto de encontro. Sérgio gravava um vídeo sinalizado e mostrando o local onde estavam esperando. Sempre com muitas fotos para que os integrantes do coral pudessem visualizar o local exato, e não haver confusão nem perdas. Conforme pode ser observado na imagem da Figura 9, um vídeo gravado por Sérgio orientando os integrantes do Coral de Surdos, quanto ao local de apresentação.

Figura 10– Sérgio Vaz orientando quanto ao local da apresentação



Fonte: Arquivo do Coral de Surdos.

As apresentações não são um fim em si, mas, sim, o resultado de um processo de interação dos surdos. A caminhada, os ensaios e o processo são fatores importantes, e as apresentações são o resultado, mas não o objetivo final. Na Foto 35 pode ser observado um momento das apresentações do Coral de Surdos.

Foto 35–Apresentação do Coral de Surdos



Fonte: Arquivo do coral de Surdos.

2.2 4 Confraternização

A confraternização do Coral de Surdos aconteceu na casa de Sérgio. Como um bom anfitrião, recebia os convidados juntamente com sua esposa Waléria. Sérgio montou uma

árvore com presentes para fazer uma brincadeira com os convidados. Para realizar a brincadeira vestiu um figurino que era composto por uma peruca colorida e uma saia azul, como pode ser observado nas Fotos 36 e 37.

Foto 36– Sérgio performatizando



Fonte: Arquivo da pesquisadora. Karla Araújo.

Foto 37 – Sérgio entregando um brinde a uma das integrantes do coral



Fonte: Arquivo do Coral de Surdos.

Cada convidado recebia um número: azul, para as mulheres, e vermelho, para os homens. A filha de Sérgio sorteava um número e sinalizava para os convidados, então, a pessoa sorteada escolhia um presente, que poderia trocar com algum dos convidados que já estivesse de posse de um presente. A confraternização foi um jantar organizado por Sérgio e

Waléria, como forma do Coral de Surdos tornar mais próximos seus integrantes e promover a interação.

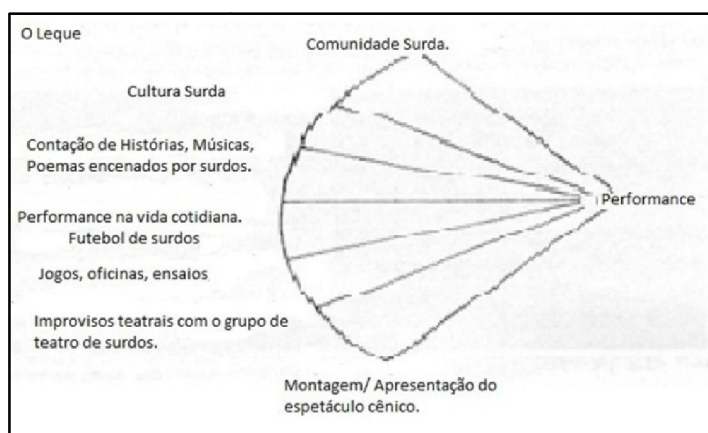
Sérgio dava uma forma performática aos avisos e todos os surdos olhavam para ele. Quando não davam atenção a ele, o mesmo pedia para que eu ligasse desligasse a luz várias vezes até que todos olhassem.

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca (ZUMTHOR, 2000, p.32).

Nesse jogo, nessa confraternização, na qual Sérgio performatiza, ele tem ciência de que a maneira que ele age chama a atenção dos surdos do grupo, pois a visualidade da língua, a visualidade da comunicação em Libras, que é visual-espacial-gestual, faz com que a atenção dos mesmos seja ligada aos recursos visuais, no caso de Sérgio, que usa figurino, teatraliza, brinca com as luzes da casa para chamar a atenção, para ser o foco da atenção do grupo. É um surdo chamando, conversando e chamando a atenção de outros surdos. Schechner (2011) afirma que a performance é uma categoria abrangente que inclui brincadeiras, jogos, esportes, o desempenho na vida cotidiana e o ritual, como parte de um fluido da atividade teatral.

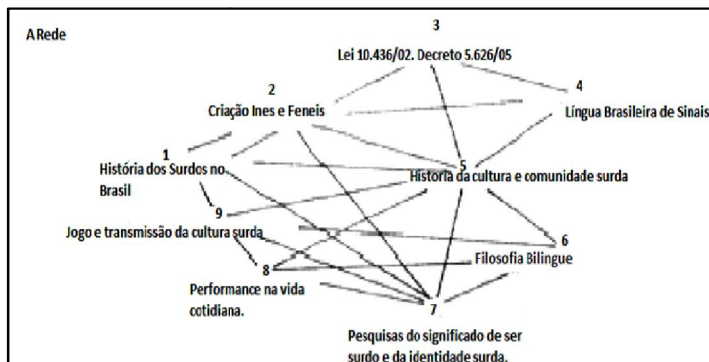
Reflito, então, sobre o universo do surdo, faço uma leitura dos esquemas, o leque e a rede, criados a partir do leque e da rede de Richard Schechner, nas *performances* dos surdos, no contexto socioeconômico e cultural, conforme pode ser observado nas Figuras 11 e 12.

Figura 11—O leque



Fonte: Ligiéro (2012. p.17).

Figura 12–A rede



Fonte: Ligiéro (2012. p. 17).

O leque e a rede visualizados a partir do universo dão uma dimensão maior da história e das lutas dos surdos. Desde a luta pelos direitos à educação na qual fossem respeitadas as suas singularidades até suas manifestações culturais, esportivas e artísticas, refletidas como momentos performáticos do cotidiano do surdo e vivenciadas a partir da teatralidade.

2.3 O surdo e a teatralidade

De acordo com Teixeira e Gusmão (1996), a teoria contemporânea da *performance* nasceu da consagração da metáfora da teatralidade, a partir das pesquisas e estudos de Evreinov (1956), Goffman (1985) e Geertz (1989).

A metáfora da teatralidade extrapolou o campo das artes em direção a quase todos os aspectos das tentativas modernas de compreender nossa condição e nossas atividades em direção a quase todos os ramos das ciências humanas— sociologia, antropologia, etnografia, psicologia, linguística. E como performatividade e teatralidade têm sido desenvolvidas nesses campos, tanto como metáforas, quanto como instrumentos analíticos, os teóricos e praticantes da arte performática têm por sua vez, se tornado conscientes desses desenvolvimentos e encontrado neles novas fontes de estímulo, inspiração e insight para seu trabalho criativo, e para sua consequente compreensão teórica (TEIXEIRA; GUSMÃO, 1996, p.23).

Nesse sentido, quando trago Sérgio Vaz para o estudo da teatralidade na *performance*, para analisar características performativas nas suas atividades, penso no modo como ele se expressa, como ele se comunica utilizando todo o seu corpo e suas expressões

faciais para atingir o objetivo primeiro da comunicação. O seu contato surdo-surdo, o seu contato surdo-ouvinte, desde sua *performance* cotidiana nos cursos de Libras, no Coral de Surdos até a teatralidade, percebida nas piadas e histórias contadas por ele.

Segundo Carli (2010) e Féral (2003) com seus estudos sobre o tema, desde o início da década de 1990, concluí que a noção de teatralidade, como conceito, é uma preocupação recente que acompanha o fenômeno da teorização do teatro na modernidade e pós-modernidade. Para tanto, são destacados alguns elementos-chave para a compreensão da teatralidade, tais como:

- o *olhar* do outro como algo que ‘não existe como uma realidade fora do momento em que alguém está olhando; quando deixa de olhar, deixará de haver teatralidade’ (CORNAGO, 2009);
- o ‘*processus*’ que trata de um contínuo fazer, ‘que só tem realidade enquanto está funcionando’ (CORNAGO, 2009), ou seja, possui uma dimensão performativa, tanto na construção, quanto na recepção do fenômeno;
- a *representação* teatralizada composta por alguém que ‘se exhibe consciente de ser olhado enquanto está tendo lugar um jogo de engano e fingimento’ (CORNAGO, 2009), podemos encontrar esse mecanismo de funcionamento no teatro, através de meios específicos como a execução de ações em determinado espaço que revela essa autoexposição ao olhar do outro (CARLI, 2010, p. 168).

E essa teatralidade de Sérgio identificada nas atividades dos cursos de Libras e no Coral de Surdos, também, identificada nas piadas e histórias, segundo Cornago (2009), é a representação da teatralidade, que é composta por alguém que se “exibe consciente de ser olhado enquanto está tendo lugar um jogo de engano e fingimento”, no qual Sérgio finge que é Chaplin, e a plateia acredita nesse jogo, até o momento que se entra no jogo e ele se torna verdade, não um faz de conta. Conforme podemos perceber nas piadas contadas por Sérgio, ele se torna o personagem das piadas e histórias, ou seja, se torna um contador de histórias.

De acordo com Pavis (1999, 69),

O contador de histórias é um artista que se situa no cruzamento de outras artes: sozinho em cena (quase sempre), narra sua ou uma outra história, dirigindo-se diretamente ao público, evocando acontecimentos através da fala e dos gestos, interpretando uma ou várias personagens, mas voltando sempre a seu relato [...] É um performer que realiza uma ação e transmite uma mensagem poética diretamente recebida pelos ouvintes espectadores.

No caso de Sérgio, um contador de histórias surdo, ele conta suas histórias somente com Libras, expressões faciais, corporais e classificadores. Sua plateia não se restringe somente a surdos, mas a surdos e ouvintes. Devido à maneira como ele teatraliza e performativa as histórias contadas, ele atinge os dois públicos surdos e ouvintes.

A comunidade surda tem como características a produção de histórias espontâneas, bem como conto e piadas que passam de geração para geração relatadas por contadores de histórias em encontros informais, normalmente em associações de surdos. Infelizmente nunca houve preocupação de registrar tais contos [...] A produção de contadores de histórias naturais, de histórias espontâneas e de contos que passam de geração em geração são exemplos de literatura em sinais. (QUADROS, 2006, p.25).

Nesse ponto, Sérgio está construindo um material de registro de suas histórias e piadas. Sempre em contato com estudantes e professores universitários, sentiu a necessidade desses registros. Sérgio tem registrado não somente histórias, piadas, mas toda sua participação artística em eventos e em cursos, no qual interpreta Chaplin, ou outro personagem ocasional. Nas Fotos 38 e 39 podem ser vistos registros de histórias, piadas filmadas e teatralizadas por Sérgio.

Foto 38 – História do carro e dinheiro



Foto 39–Piada da vovó e o café



Fonte: Arquivo pessoal de Sérgio Vaz.

Lane (1992) ressalta que a cultura surda, além da língua, é composta de literatura específica, sua própria história ao longo do tempo, história de contos de fadas, fábulas, romances, peças de teatro, anedotas, jogos de mímica. Sérgio cria muitas piadas e histórias e lhes dá vida na língua de sinais e nas expressões faciais e corporais, de tal forma que até mesmo o ouvinte que tem pouco vocabulário de sinais compreende o sentido da mensagem.

Alguns de seus temas envolvem a relação entre surdos e ouvintes, e em momentos de diálogo enfatiza sempre o assunto e não a surdez. Tem um surdo que interage com o ouvinte, mas o diálogo acontece sem maiores problemas.

Como na piada da vovó e o café, o personagem vai até à casa da vovó, e a mesma oferece café todo o tempo para ele, enquanto o mesmo está na casa dela. O personagem não aguenta mais tomar café, mas, para não ser mal educado, aceita toda vez que ela oferece, e o resultado de todo café tomado é uma cena hilária, na qual o personagem tem uma dor de barriga muito forte, e quando vai ao banheiro percebe que não tem papel, somente uma folhinha minúscula na qual anotou um endereço. A cena é maravilhosamente hilária na teatralização de Sérgio, que vivencia a cena de forma cômica, fazendo sempre uma interação com o público.

2.3.1 Histórias teatralizadas em forma de curta metragem

O curta é a versão goiana de *The Fastest Hands in the West*¹⁷. Trata-se de uma disputa entre *cowboys*, só que essa disputa é com expressões corporais e faciais. Em cena estão Sérgio Vaz Mendes e Weber Flávio de Oliveira. Observando o curta de forma aleatória pode-se pensar que é somente uma brincadeira, mas uma observação mais embasada e com certo apuramento pode identificar um processo que vai desde o olhar de Sérgio até a teatralidade de seu corpo em cena.

Em um curta, com pouco mais de um minuto de duração, podemos assistir a um duelo de *cowboys* que se enfrentam com revólveres, bazucas, canhões. Montados em seus cavalos velozes, nos é transmitida toda uma visualização da trama que se desenrola somente por meio das expressões faciais e corporais desses dois *performers*. A corporificação de objetos tirados da visualidade do cotidiano e enquadrados na cena nos remete a uma teatralidade cinematográfica e cultural.

¹⁷ Refere-se ao curta metragem *Mãos Ligeiras do Oeste*, produção e direção de Mendes e Oliveira (2014).

A caracterização dos personagens e o figurino simples nos remetem à visualização de um faroeste, como pode ser observado na Figura 13.

Figura 13 – Cena do curta *Mãos Ligeiras do Oeste*



Fonte: Mendes e Oliveira (2014).

O trabalho de preparação do curta, a adaptação, o figurino, a filmagem, é uma *performance* que acontece nos bastidores, às vezes, filmada no *making of*, às vezes só observada pelos que participam do processo. Nesse sentido, segundo Féral (2003) esse processo construtivo resulta de um ato consciente que pode partir tanto do *performer* no sentido amplo do termo, ator, encenador, cenógrafo, iluminador, quanto do espectador.

O cena (re)criada pelos *performers cowboys* possibilita que reconheçamos a ambientação típica de uma, no qual se desenvolve o duelo.

Duelo que desperta em nós a contemplação da visualidade da cena.

3 A PERFORMANCE E A TEATRALIDADE DO SURDO

Nunca vivi no silêncio completo. Tinha meus barulhos pessoais. Inexplicáveis para quem escuta. Tenho minha imaginação, e ela tem seus barulhos em imagens. Imagino sons em cores. Meu silêncio tem, pra mim, cores, nunca é preto ou branco.

Emmanuelle Laborit.

O presente capítulo tem o objetivo de entender a dinâmica da *performance* presente na identidade surda, os conceitos e definições desta a partir do surdo, refletir sobre a *performance* e a teatralidade pensada na cultura surda.

Performance é étnica e intercultural, histórica e atemporal, estética e ritual, sociológica e política. Performance é um modo de comportamento, um tipo de abordagem da experiência humana: performance é um exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais (LIGIÉRO, 2012, p.10).

Existe, portanto, uma gama de ações consideradas *performances*. Apresento um recorte que possibilita uma compreensão direcionada e embasada da teatralidade do surdo na *performance*, a partir da análise e reflexões da teatralidade do professor e ator Sérgio Vaz Mendes.

3.1 *Performance* e identidade surda

Na identidade surda é possível perceber características peculiares do teatro surdo, as piadas surdas, o humor, a pintura e a poesia surda que permeiam a experiência vivida dos surdos, seus problemas e dificuldades. Nessa perspectiva, reflito que surdos que participam de comunidade de surdos têm assumido uma cultura própria, o que se pode ser confirmado com as palavras de Felipe (2007, p. 189):

Uma identidade surda possui características peculiares como: suas piadas envolvem a problemática da incompreensão da surdez pelo ouvinte que geralmente é o “português” que não percebe bem, ou quer dar uma de esperto e se dá mal; Seu teatro já começa a abordar questões de relacionamento, educação e visão de mundo das pessoas surdas. Isso pode ser visto em peças que a companhia Surda de teatro no Rio de Janeiro vem apresentando.

Refletir e analisar essas peculiares da identidade surda, como *performances* artísticas da cultura surda, possibilita refletir sobre essas *performances* como expressão dos surdos, na qual expõem “o jeito de o sujeito surdo entender o mundo e modificá-lo a fim de torná-lo acessível e habitável ajustando com sua percepção visual” (STROBEL, 2008, p. 24).

São, portanto, *performances* de experiências vividas do surdo, seu passado coletivo (comunidade surda) e suas lutas. *Performances* que possibilitam refletir sobre a situação do surdo e sua interação com a sociedade de ouvintes. *Performances* como forma de expressão individual e coletiva, que nos direcionam para uma percepção do diferente, dos minoritários que se impõem e mostram seus conflitos e provocam a reflexão,

Faço, aqui, um paralelo entre os estudos da identidade individual em diferentes culturas, nos EUA, nos anos 1990, e o surgimento dos estudos e discussões sobre a formação da identidade do surdo, no Brasil, destacando a *performance* de Nelson Pimenta, primeiro ator surdo a se profissionalizar no Brasil, um exemplo da *performance* como identidade surda.

Segundo Okawa e Zanqueta (2010, p. 19),

Nelson Pimenta desde pequeno sentia-se atraído pelas artes cênicas. Foi o primeiro ator Surdo a se profissionalizar no Brasil, estudou no NTD (National Theatre of the Deaf, de New York). Coordena as ações de teatro e expressão corporal na ARPEF, preside o ILSB (Instituto de Língua de Sinais Brasileira) e é professor de teatro no Centro Educacional Pilar Vilazquez. É autor do livro e DVD “As aventuras de Pinóquio”, em versão com Libras, que foi desenvolvido com o objetivo de permitir que as crianças interessadas ouvintes e Surdas, conheçam e tenham acesso a essa história, favorecendo e incentivando a inclusão social. Como ator e consultor de Língua Brasileira de Sinais, participou de inúmeras peças teatrais, vídeos e documentários.

Ou seja, há uma identidade surda, formada com o referencial da surdez e há uma *performance* dessa identidade surda, manifestada nas atuações do ator surdo Nelson Pimenta, como se pode constatar no seu relato sobre seu posicionamento de ser surdo;

Meu referencial nunca foi a audição e sim a surdez, o que contribuiu, definitivamente, para a construção da minha identidade como um indivíduo com elevada autoestima e autoconfiança. [...] Mas eu nasci surdo e, como só se perde aquilo que se tem, nunca perdi a audição, pois nunca a tive. Eu tenho o direito de viver assim, e o mundo tem o dever de aceitar minha diferença (PIMENTA, 2001, p. 24).

Padden e Humphries (1999 apud SALLES, 2007, p. 37) “advogam que os surdos sem o sentimento de perda auditiva são levados a descobrir a surdez” e recomendam. “quebrar o paradigma da deficiência e enxergar as restrições de ambos: surdos e ouvintes”. Este um passo importante para aceitar a diferença de surdos e ouvintes, os limites, as possibilidades, as

mudanças, a inovação. Para Salles (2007), é importante compreender criticamente que são culturas diferentes, jeitos diferentes de ver o mundo, pois respeitar a diferença é exercitar a cidadania e o direito do outro ser diferente.

A identidade surda, a aceitação de si mesmo e de sua comunidade, evoca um sentimento de pertença, de preservação e divulgação da cultura surda que é repassada e ensinada por meio da Língua Brasileira de Sinais, praticada, vivenciada, experimentada nas manifestações culturais, artísticas e esportistas em comemorações de datas significativas nas associações para reforçar o movimento e a luta dos surdos

Ser Surdo é uma questão de vida, não se trata de uma deficiência, mas de uma experiência visual. Experiência visual significa a utilização da visão (em substituição total à audição) como meio de comunicação. Desta experiência visual surge a cultura surda, representada pela língua de sinais, pelo modo diferente de ser, de se expressar, de conhecer o mundo, de entrar nas artes, no conhecimento científico e acadêmico. A cultura surda comporta a língua de sinais, a necessidade do intérprete de tecnologia e leitura (GLADIS; MIRANDA, 2003, p. 218).

A identificação com uma cultura, o aprender, o dividir, o compartilhar com os pares, os iguais, se constrói a partir da aceitação de si mesmo como surdo na sua forma de se comunicar, pois conviver entre os pares traz a segurança necessária para os indivíduos solidificarem sua identidade.

Segundo Perlin (1998), a identidade surda existe desde que a pessoa passe a se utilizar dos olhos para fazer interação com seu semelhante. Crianças e jovens surdos aprendem com os adultos que são exemplos de superação e conquistas, são ícones de mudanças de paradigmas, pois são professores, instrutores, intérpretes, trabalham profissionalmente, estudam academicamente, são donos de suas próprias vidas.

3.2 Conceito e definições da *performance*

Assim traz o Art. 2º do Decreto n. 5.626, de 22 de dezembro de 2005, sobre “Ser Surdo”

Art. 2º - Para os fins deste Decreto considera-se pessoa surda aquela que, por ter perda auditiva, compreende e interage com o mundo por meio de experiências visuais, manifestando sua cultura principalmente pelo uso da Língua Brasileira de Sinais – Libras (BRASIL, 2005).

“É o sujeito que apreende o mundo por meio de experiências visuais e tem o direito e a possibilidade de se apropriar da língua brasileira de sinais e da língua portuguesa” (BRASIL, 1997, p.10). Essa definição corrobora com a noção de que a pessoa surda tem um “modo próprio de olhar onde as pessoas são expressões faciais e corporais” (FELIPE, 2007, p.189).

“E as expressões faciais têm duas funções distintas: expressar emoções e marcar estruturas gramaticais específicas” (QUADROS et. al., 2009, p. 07). “Ser Surdo é uma questão de vida, uma experiência visual que significa a utilização da visão como meio de comunicação”. (GLADIS; MIRANDA, 2003, p. 217).

A partir dessa reflexão, contextualizo a *performance* por meio de duas vertentes, a *performance* cotidiana de Erving Goffman e a performatividade defendida por Josette Féral, que “vai além do domínio artístico, inclui os domínios da cultura, e em sua abordagem, a performance diz respeito tanto aos esportes, quanto as diversões populares, ao jogo, ao cinema, cerimônias religiosas, manifestações teatrais e rituais, divertimento e toda manifestação do cotidiano” (FÉRAL, 2008, p.199).

Por ser uma categoria abrangente, abre leques e possibilidades que podem ser refletidas, contextualizadas e investigadas. A *performance* cotidiana de Goffman é uma das concepções que permeia a discussão, reflexão e investigação da teatralidade do surdo na *performance*.

Na definição de Goffman, o “mundo social” é um “palco”, onde os indivíduos humanos se destacam como atores que desempenham papéis preestabelecidos socialmente. Esta ‘representação de papéis sociais’ é orientada de acordo com a expectativa da ‘plateia’ (‘o[s] outro[s]’ – indivíduo ou grupo – na qualidade de interlocutor), cujo ator em questão se encontra face a face e envolve interesses em jogo. A noção de performance portanto, encontra-se presente nos estudos de Goffman com sentido exclusivo de referência a ‘desempenho de papéis’ enquanto um tipo de comportamento ‘ritual’ dos atores na vida cotidiana (SILVA, 2005, p.42).

Por meio das *performances* cotidianas dos surdos pode-se identificar a história da educação dos surdos, desde a criação das filosofias educacionais para os surdos e dos mitos relativos à língua – ser uma mímica, ser universal, ser superficial com conteúdo restrito, ser gestual – até a regulamentação da Lei n. 10.436, de 24 de abril de 2002, que oficializa a Libras. É o reconhecimento merecido da luta da comunidade de surdos brasileiros.

A *performance* cotidiana acontece por meio de papéis sociais, de indivíduos, atores da vida cotidiana que desempenham papéis de luta dos surdos. Por exemplo, podemos citar alguns indivíduos: o presidente da Feneis, Antônio Mário Sousa Duarte; a pesquisadora de Libras e presidente da revista Feneis, a linguista Tânia A. Felipe; o maestro Fábio

Bonvenuto, que desenvolve o projeto a *Banda Música do Silêncio*; o professor e ator surdo, Nelson Pimenta; e o próprio Sergio Vaz. Além desses, Fernanda Machado, artista plástica, atriz e poetisa surda que participou do Simpósio Surdo Cidadão com a exposição *Arte Surda*, tendo como objetivo revelar ao público um pouco da experiência cultural dos surdos brasileiros.

Esses são alguns exemplos de *performances* cotidianas a partir da reflexão de Goffman (1985) a respeito da análise específica da performance social. Nesse sentido, Carlson (2009, p. 53) destaca os “limites da interação” que transformam as “atividades em performances” e são essencialmente restrições ao papel do indivíduo.

3.3 Performatividade: teatro performático

Segundo Féral (2008, p. 198),

No teatro performático o ator é chamado a ‘fazer’ (doing), a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a ‘mostrar o fazer’ (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (met place). [...] Os elementos que inscrevem a performatividade cênica são: a transformação do ator em performer, descrição de acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na ação e na imagem e não mais sobre o texto, apelo à receptividade do espectador de natureza essencialmente espetacular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia.

Contextualizar o “ser surdo” na performatividade é estabelecer relações entre a investigação da *performance* arte e a investigação da teatralidade, como um processo no qual o surdo se expõe e se impõe perante o mundo a sua volta.

Sua expressividade percebida nas expressões faciais e corporais é a característica primordial de sua forma visual de comunicação: “Seu modo próprio de olhar o mundo” (FELIPE, 2007, p. 189) “A atenção do olhar é imprescindível para a comunicação com pessoas surdas já que a língua de sinais é principalmente visual” (IFSC, 2007, p. 16). O olhar do outro põe em foco sua teatralidade, percebida pelo olhar, olhar que comunica, que expressa, que interage.

E a “*performance*”, como forma artística (performance art), é a *performance* concebida como ferramenta teórica de conceituação do fenômeno teatral, conceito popularizado por Richard Schechner” (FÉRAL, 2008, p. 197). Como exemplos de teatro performático dos surdos, temos os grupos *Signatores*, e *Moitará*. A proposta do Grupo de

Pesquisa Teatral Surdo *Signatores* é “investigar as possibilidades de criação artística dos surdos, incentivar a formação de docentes e pesquisadores na área teatral, aproximar jovens e adultos surdos das artes cênicas¹⁸. O Grupo Teatral Moitará¹⁹ tem um trabalho de capacitação de atores surdos por meio do *Ponto de Cultura*. Com o projeto *Palavras Visíveis* realiza capacitação técnica para atores surdos com a linguagem da máscara teatral.

3.4 *Performance* e teatralidade: similitudes

Tendo a *performance* e a teatralidade como objeto de análise e investigação desse trabalho, são necessárias algumas pontuações referentes à semelhança de ambas: a apropriação do surdo, a expressividade e a teatralidade no seu cotidiano. As interações e manifestações artísticas, disseminadas pela cultura surda, por meio de “piadas e contação de histórias; artes surdas; teatro com expressão visual e corporal; comportamentos; pedagogia surda”(STROBEL, 2009b, p. 31).

De acordo com Fernandes (2010, p. 123),

Josette Féral, maior estudiosa da questão da teatralidade, defende a ideia de que ela é consequência de um processo dinâmico de teatralização produzido pelo olhar [...]. Tanto pode nascer do sujeito que projeta um outro espaço a partir de seu olhar, quanto dos criadores desse lugar alterno, que requerem um olhar que o reconheça[...] Tanto ópis quanto práxis é um ir e vir que resulta dessa dupla polaridade.

É possível, dessa forma, pensar que a teatralidade tanto pode nascer do sujeito que projeta um outro espaço a partir de seu olhar, quanto dos criadores desse lugar alterno, que “requerem um olhar que o reconheça”. “O que varia entre *performance* / performatividade e teatralidade é o grau de preponderância de uma ou de outra”, como afirma Fernandes (2010, p. 125).

¹⁸“O Signatores estimula um espaço de experimentação onde os surdos são os principais autores da produção artística, em um processo de constante diálogo e troca entre surdos e ouvintes. O nome do grupo vem da junção das palavras ‘signo’ e ‘atores’, um grupo de criação e pesquisa teatral composto por artistas que se utilizam da Língua de Sinais. Signatores é, também, um trocadilho com as palavras ‘signatário’ e ‘signatura’, as duas palavras com origem no latim ‘signare’ (aquele que assina); o ator que assina: o ator/autor é o seu próprio trabalho, um ‘signator’, produzindo um teatro acessível para todos os públicos”. Formado em 2010, o Grupo Signatores é de Porto Alegre e sua página principal na Internet pode ser encontrada em <<http://www.signatores.com.br/>>.

¹⁹ Fundado no Rio de Janeiro, no início da década de 1990, o Grupo Moitará desenvolve com a linguagem da Máscara Teatral uma pesquisa sobre a dramaturgia do ator, sua arte e sua técnica. O *Ponto de Cultura* do Grupo Moitará iniciou suas atividades em abril de 2008 e continua em vigência até hoje. A trajetória do Grupo pode ser conhecida na página principal do Grupo, na Internet, no endereço <<http://www.grupomoitara.com.br/>>.

3.4.1 A teatralidade para pensar a cultura surda

Para se pensar a teatralidade e a cultura surda, coloco em pauta a cultura humana que, de acordo com Rector e Trinta (1985, p. 17),

[...] não parece ter conferido ao corpo e à gestualidade uma simples função semafórica. Não será, portanto, isolando partes do corpo humano, que servem de suporte material aos gestos que se observará e analisará sistematicamente o signo gestual; ao contrário, é precisamente na relação entre diferentes elementos, reunidos num mesmo indivíduo num certo momento que reside o sentido. O uso do corpo é uma forma de expressão social. Isto quer dizer que nenhuma significação universal pode ser atribuída com base em comportamentos biofisiológicos, a uma dada postura ou a um dado gesto. Cada cultura humana e, no seu interior, cada contexto interacional faz uso de um substrato fisiológico para elaborar significações socialmente aceitáveis.

A cultura surda se posiciona como um diferencial na sua forma de comunicação, no uso do corpo e das expressões faciais, e na maneira pela qual é difundida e reconhecida como uma forma de expressão social e cultural. Nesse sentido, Fernandes (2010, p. 124) retoma Jossette Féral, ao sublinhar que “enquanto a performatividade é responsável por aquilo que torna uma *performance* única a cada apresentação, a teatralidade é o que a faz reconhecível e significativa dentro de um quadro de referências e códigos”.

Partindo dessa premissa de que a performatividade torna a *performance* única e que a teatralidade a faz reconhecível, reflito sobre a contextualização dessa concepção na cultura surda, pontuada por Strobel (2008) como uma ferramenta de transformação de percepção e forma de ver diferente, não mais homogeneizada, mas de vida social constitutiva de jeitos de ser, de fazer, de compreender e de explicar; e definida por Gladis (2006) como uma cultura que traz em si elementos importantes que a identificam, a constituem e a colocam no rol das diferentes culturas.

Carlson (2009, p. 25) ressalta a importância da *performance* dentro da cultura, “seja para reforçar as suposições dessa cultura ou para fornecer um local de possível de suposições alternativas, é um debate em curso, capaz de fornecer um exemplo particularmente claro da qualidade contestada da análise da performance”

A cultura surda tem uma *performance* de atuação única, na sua expressividade / performatividade e integração na sociedade, desde sua luta por direitos iguais, até a disseminação e preservação de seus valores e ensinamentos; a “produção de contadores de histórias naturais, de histórias espontâneas e de contos que passam de geração em geração”

(QUADROS, 2006, p. 25); e até a atuação de seus vários intérpretes professores, atores, artistas surdos, que, por meio da teatralidade, fazem essa performance reconhecível e significativa dentro da sociedade e da comunidade surda e ouvinte.

A cultura surda é ato performático daquele que avê. O ator social, o professor/ator, o *performer*, o artista surdo não só fazem parte, mas esta cultura, numa *performance* extra cênica, mas cultural, ética, social e cotidiana.

3.5 A teatralidade a partir da *performance* do professor Sérgio Vaz

O professor Sérgio Vaz possui graduação em Pedagogia pela Universidade Salgado de Oliveira (2005) e graduação em Letras-Libras pela Universidade Federal de Santa Catarina (2010). Tem pós-graduação em Educação Especial pela Faculdade Padrão (2008). Atualmente, é professor das Faculdades Alves Faria (ALFA), Faculdade Cambury e Faculdade Padrão. Também é professor de pós-graduação da Faculdade Lions, Cambury, Delta e Padrão. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Língua Brasileira de Sinais, atuando principalmente nos seguintes temas: Libras, alfabetização, surdo, linguagem e surdez.

Conforme entrevista concedida à pesquisadora e interpretada por Livia Martins Gomes, a trajetória de Sérgio Vaz Mendes, remonta ao seu nascimento na cidade de Ceres-Goiás, no dia 05 de fevereiro de 1974; em seguida, mudou-se para a cidade de Uruana, conhecida por ser grande produtora de melancia.

O professor Sérgio pertence a uma família de quatro pessoas, todos ouvintes, e ele, o único surdo. Seu pai, no entanto, no decorrer do tempo ficou surdo de um ouvido. A família de Sérgio não tinha contato com a Libras, todos se comunicavam por meio de leitura labial. Quando Sérgio tinha idade de quatro anos mudou-se para Goiânia e começou a estudar e aprender Libras. No início, não sabia nada de Libras, pois sua família somente verbalizava e ele fazia leitura labial. No decorrer dos estudos, com idade de nove anos, já sinalizava um pouco, mas ainda fazia leitura labial. Aos dezesseis anos já sinalizava fluentemente no grupo de surdos da escola.

Os anos iniciais de seus estudos não foram fáceis. Antes do ano de 1990 era horrível, muito difícil, pois não tinha intérprete o que tornava o aprendizado mais difícil. Nos anos seguintes ficou parcialmente mais fácil, pois já tinha intérprete, mas essa facilidade parcial foi até a sua entrada na faculdade. Cursar faculdade foi difícil, pois havia revezamento de intérprete: uns eram bons, outros nem tanto, uns faziam interpretação muito rápido, outros não

tinham muita segurança, eram lentos e esse revezamento de intérprete dificultou um pouco o estudo na faculdade.

No ano de 1996 trabalhou na costura, depois conseguiu trabalho como professor de Libras no Sistema Educacional Chaplin, ministrando aulas para ouvintes e para crianças surdas.

Atualmente, no ano de 2014, está com 40 anos, possui duas graduações, é formado em Pedagogia e Letras-Libras. Sua profissão é professor. Ensina LIBRAS nos curso para surdos e ouvintes, e afirma que o curso de formação para intérpretes é muito importante, pois os intérpretes, depois de formados, podem ajudar o surdo, desde quando ainda é um bebê até a velhice.

O professor Sérgio, enfatiza que a Libras é importante para os indivíduos surdos, porque antigamente sinalizava-se pouco, era difícil para o surdo se comunicar. Depois que se começou a sinalizar em Libras, e Libras se disseminou por todo o Brasil ficou mais fácil para o surdo, na sua interação com a sociedade.

Ainda conforme informações colhidas na entrevista, Sérgio pontua sobre a relação do surdo com o teatro. Afirma que o contato do surdo com o teatro é muito bom e importante, porque o teatro traz muitos benefícios, animação, expressão corporal, facial, pois não existem fronteiras no teatro. Ambos, surdos e ouvintes, compreendem o teatro e juntos podem vivenciar essa linguagem. Sérgio descreve esse contato como interessante, relatando que, em relação ao teatro, em Goiânia, tem equipe de teatro no Hospital do Câncer, no Ginásio Rio Vermelho, no Centro de Convenções, sendo muito importantes o teatro e as possibilidades do surdo estar interagindo com essa arte.

Lembro, aqui, a atriz surda Emmanuelle Laborit, quando a mesma relata a importância do teatro para si, quando tinha de oito a nove anos de idade e frequentava os estágios de teatro, dirigidos por Ralph Robbins²⁰):

Fazia com que praticássemos a expressão corporal. Era importante para nós. Crianças, nós tínhamos, sobretudo o hábito de observar os rostos; para nos livrar desse vício, Ralph nos fazia usar máscaras brancas e neutras, sem expressão. Entendi o que esperava: que fizéssemos uso do corpo para nos exprimirmos. Era difícil, apaixonante. Vibrava por poder também me comunicar com meu corpo [...] Amava acima de tudo aquilo que nos ensinou sobre a cena teatral. Minha paixão. O teatro era o sol na minha vida de criança. Devo meu nome na língua de sinais ao teatro. 'O sol que parte do coração'. A atriz surda Chantal Liennel tinha escrito um poema que dizia: 'Obrigada papai, obrigada mamãe, de me haver dado o sol que parte do coração' (LABORIT, 1994, p. 149).

²⁰O estágio a que se refere Laborit era dirigido por Ralph Robbins, vindo de Nova York para a criação do International Visual Theatre (IVT) – Teatro Visual Internacional.

Assim como a atriz Laborit, o professor e ator Sérgio Vaz nasceu em uma família de ouvintes, mas tem como referencial a surdez. Nas entrevistas ele relatou a importância da Libras e do teatro para os surdos, e foi por meio da escola que aprendeu Libras, pô conviver com seus pares e desenvolver uma identidade surda.

Conforme relatado na entrevista, Sérgio formou-se professor e pode assim compartilhar com surdos e ouvintes suas percepções de mundo e sua postura como surdo numa sociedade de ouvintes, sem se colocar como inferior, e nem como superior, mas um sujeito surdo. Nas piadas e histórias surdas descreve e relata problemas e dificuldades dos surdos e, com uma pitada de humor, traz suas experiências de vida. O professor e ator traz em suas *performances* características peculiares da identidade surda.

CONCLUSÃO

O presente trabalho contribui com os estudos sobre *performances*, tendo como ponto chave a teatralidade do surdo na *performance*. É uma pesquisa desafiante, pois muito se tem escrito sobre a educação do surdo, a cultura do surdo, a identidade do surdo, a importância do teatro, da dança, da música para o surdo, mas sobre a teatralidade do surdo na *performance*, até o presente momento, não foram encontrados estudos divulgados.

Nesse sentido, a pesquisa sobre a *performance* e a teatralidade do surdo é uma pesquisa única, um pontapé inicial para diversas pesquisas que virão a partir da expressão corporal e facial do surdo, tendo como base a performatividade/teatralidade do surdo. Esta investigação abre, portanto, um leque de possibilidades para os estudos e reflexões sobre manifestações culturais da comunidade surda e sua influência na *performance* e na teatralidade do surdo nas suas atividades cotidianas.

Visando a uma fundamentação teórica, a presente investigação incursionou pelas conceituações de *performances* pensadas a partir da identidade surda, da cultura surda, e da Libras, delineando-se traços identificatórios da *performance* e da teatralidade de surdos que utilizam a Libras e desenvolvem atividades de formação para surdos e ouvintes, organizam e participam de manifestações culturais, no caso, coral de surdos, e na organização e participação de apresentações teatrais.

A sistematização aconteceu por meio de recursos metodológicos adequados, pois toda coleta de dados foi feita em Libras, a primeira língua do professor e ator Sérgio Vaz, utilizando-se técnicas de entrevistas filmadas e fotos.

Vale salientar que Sérgio Vaz foi investigado no espaço escolar, o que possibilitou uma reflexão sobre a educação do surdo, no caso, uma reflexão sobre Sérgio Vaz, um professor e ator surdo, como sujeito ativo e atuante.

O espaço artístico no coral de surdos e na cena teatral—possibilitou perceber a importância da cultura artística para os surdos, a importância do teatro e dos elementos que o compõem (figurino, maquiagem, ator, público) e da teatralidade do surdo em cena, carregada de signos e significados, a importância da música para o surdo e a influência desta sobre seu corpo e suas percepções.

O espaço audiovisual —os vídeos de histórias, piadas, feitos por Sérgio Vaz — também foi utilizado como fonte de registro. O curta metragem *Mãos Ligeiras do Oeste*, uma releitura realizada por Sérgio Vaz, possibilitou a reflexão sobre o desenvolvimento da visualidade.

Nesse sentido, podemos constatar a importância do audiovisual para o surdo e a importância dos registros audiovisuais feitos por Sérgio Vaz. O trabalho não teve o intuito de afirmar que a Libras é a teatralidade do surdo, mas sim que, a partir dela, o corpo do surdo dialoga com a sociedade. Pelo fato da Libras ser uma língua visual-espacial, as expressões corporais e faciais fazem parte da comunicação global do surdo.

Por meio do entendimento da diversidade, da maneira de se comunicar, é possível direcionar um olhar mais aprofundado para o sujeito surdo, seu posicionamento na sociedade, e sua forma de se colocar como um sujeito de ação, em pleno processo de ascensão social, profissional, cultural e artística.

Este trabalho se posiciona na mesma direção das linhas de pesquisa que percebem o surdo como sujeito ativo, pensante e dono de sua própria história. O desejo foi ampliar os estudos sobre a *performance* e a teatralidade do surdo, colocando-o no território da cena teatral, da história, da antropologia, da *performance*, como um sujeito construtor de sua história, um propagador, um disseminador de cultura, um sujeito singular.

Esta pesquisa, tendo o professor e ator Sérgio Vaz como sujeito a ser analisado, apresenta uma postura de respeito ao tempo e à diferença linguística de seus estudantes ouvintes, e à teatralidade na sua *performance*, o ponto forte de sua comunicação, teatralidade caracterizada a partir do olhar do outro, uma representação teatralizada por alguém que se exhibe consciente de ser olhado, que se expõe ao olhar do outro em um contínuo fazer. Nesse sentido, surge a reflexão: por que Sérgio Vaz tem essa postura e outros surdos não? Pode ser que Sérgio Vaz tenha essa postura pelo fato de ser professor. Ele é didático o tempo todo e performático para dar marcação, ênfase ao ensino de Libras. Quando está na *performance* o seu foco é o ensino da Libras, como L2, e como L1 no coral.

O espetáculo *A Arte Em Silêncio*, em específico, foi escolhido por colocar em evidência a *performance* artística de Sérgio Vaz, no qual interpreta um personagem que possui características semelhantes às dos surdos, como a comunicação não verbal por meio de expressões corporais e faciais, e ao qual Sérgio acrescentou a Libras, na criação da releitura de seu personagem. Esta, porém, não é a primeira peça apresentada por ele, mas é a única na qual pude vivenciar, compartilhar a experiência com o mesmo, sendo coautora e atriz no espetáculo em questão.

A delimitação do estudo de caso se dá por apresentar constatações referentes à teatralidade na *performance*, especificamente do professor e ator Sérgio Vaz.

As análises e reflexões sistematizadas nesta investigação me levam a considerar que o professor e ator Sérgio Vaz, surdo e usuário da Libras, possui teatralidade na *performance*.

Esta constatação, no entanto, não se estende a todos os surdos nem a todos os usuários da Libras, refere-se tão somente a Sérgio Vaz.

Vale ressaltar que mesmo sendo constatações que não podem ser generalizadas a todos os surdos, nem a todos os usuários da Libras, isso não impossibilita a utilização das reflexões e análises aqui constadas e descritas, em pesquisas subsequentes, que tratem da *performance* e da teatralidade do surdo.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Cidália et al. **Estudo de caso: métodos de investigação em Educação**. Instituto de Educação e Psicologia, Universidade do Minho, 2008. Disponível em: <http://unisc.br/portal/images/stories/a_unisc/estrutura_nupes/estudo_caso.pdf>. Acesso: 15 Set. 2015.

ARRUDA, Rejane Kasting. A teatralidade como um choque entre as visualidades (e a questão da realidade em cena). **Urdimento**, v. 1, n. 22, Julho 2014. p. 211-218.

ASPILICUETA, Patricia et al. A questão linguística na inclusão escolar de alunos surdos: ambiente regular inclusivo versus ambiente exclusivamente ouvinte. **Rev. bras. educ. espec.** [online].v. 19, n. 3, 2013, p. 395-410.

AZEVEDO, Margarete. **Som do Silêncio**. 2011. Disponível em: <<http://bandamusicadosilencio.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 01 Fev.2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

BRASIL, Secretaria de Educação Especial. **A educação dos surdos**. Organizado por Giuseppe Rinaldi et al. Brasília: MEC/SEESP, 1997.

_____. **Lei n. 10.436**, de 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras e dá outras providências. Brasília, 2002. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2002/L10436.htm>. Acesso em: 29 Jan. 2016.

_____. **Decreto n. 5.626**, de 22 de dezembro de 2005. 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, 2005. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm>. Acesso em: 29 Jan. 2016.

_____. Secretaria de Educação Especial. Programa Nacional de Apoio à Educação de Surdos. **O tradutor e intérprete de língua brasileira de sinais e língua portuguesa**. Brasília: MEC; SEESP, 2004. il.

_____. **A classificação indicativa na Língua Brasileira de Sinais**. Organização: Secretaria Nacional de Justiça. Brasília: SNJ, 2009.

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral**. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988. v. I.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BONVENUTO, Fábio. **Inclusão musical**. 2014. Disponível em: <<http://fabiobonvenuto.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 14 Nov. 2015.

BOGATYREV, P. Os signos do teatro. In: GUINSBURG, J; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BROIDA, Marian. **Egito antigo e Mesopotâmia para crianças**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

CARDOSO, Antônio Carlos. A inserção do professor surdo no Ensino Superior. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO E INCLUSÃO (CINTEDI): Práticas Pedagógicas, Direitos Humanos e Interculturalidades, 2014. **Anais...** v. 1, n. 1. Disponível em: <<http://editorarealize.com.br/revistas/cintedi/anais.php>>. Acesso em: 15 Set. 2015.

CENTRO DE APOIO AO SURDO (CAS). **Curso de Libras**. 2011. Disponível em: <<http://cascursolibrasgoias.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 01 Fev. 2016.

CARLI, Thaís Antônio; BAUGARTEL, Stephan Arnulf. **Acionar palavras, gestos, cor e som: Teatralidade e performatividade na escrita de Caio Fernando Abreu**. **Revista do Centro de Artes da UDESC**, n. 8. Agosto 2010/a Julho de 2011. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/edicoes_anteriores/8/files/01CENICAS_Thais_Antonio_Carli2212.pdf>. Acesso em: 26 Jan. 2015.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CHAPLIN, Charles Spencer. **História da minha vida**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

COUTINHO, Clara; CHAVES, José. O estudo de caso na investigação em tecnologia educativa em Portugal. **Revista Portuguesa de Educação**, 15 (1), 2002. p. 221-244. Universidade do Minho/CIED. Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/492>>. Acesso em 15 Set. 2015.

COLLIER, John. **Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

CORNAGO, Óscar. Qué es la teatralidad? **Agenda Cultural Alma Máter**, n. 158, 2009. Disponível em: <<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/viewArticle/2216>>. Acesso em: 15 Set. 2015.

COSTA, Dóris Anita Freire. Linguística e surdez: compreendendo a singularidade da produção escrita dos surdos. **Rev. Psicopedagogia**, Belo Horizonte, 2003; 20(62): 94-106. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psicoped/v20n62/v20n62a02.pdf>>. Acesso em: 15 Set. 2015.

CRUZ, J. I. G.; DIAS, T.R.S. Trajetória escolar do surdo no Ensino Superior: condições e possibilidades. **Rev. Bras. Ed. Esp.**, Marília, v. 15, n. 1, p. 65-80, jan.-abr. 2009.

DICIONÁRIO LIBRAS. 2016. Disponível em: <<http://www.dicionariolibras.com.br/website/artigo.asp?id=798>>. Acesso em: 15 Nov. 2015.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

EVREINOV, N. **El teatro en la vida**. Buenos Aires: Ediciones Leviatan, 1956.

FARIA, Octavio. Introdução. In: CHAPLIN, Charles Spencer. *História da minha vida*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. p. i-x.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo, **Revista de Artes Cênicas**, Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, São Paulo, n. 8, p. 191 a 210. 2008.

_____. **Acerca de la teatralidad**. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

FERNANDES, Eulalia. **Surdez e bilinguismo**. Porto Alegre: Mediação, 2012.

_____. **Problemas linguísticos cognitivos do surdo**. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

_____. **Design em espaços**. São Paulo, Rosari: 2002.

FERREIRA-BRITO, L. Classificadores em LSCB. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 4. 1989, Recife, **Anais... Recife**, 1989, p. 640-654.

_____. **Integração social e educação de surdos**. Rio de Janeiro: Babel Editora, 1993.

FREITAS, Cilene Rodrigues Carneiro. **Processo de compreensão e reflexão sobre a iniciação teatral de surdos**. Dissertação (Programa de pós graduação em Artes. – Universidade de Brasília, Instituto de Artes, 2014.

FELIPE, T. A. **Libras em contexto: curso básico: livro do professor**. 6. ed., il. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Especial, 2007.

_____. **Introdução à gramática de Libras**. Rio de Janeiro: Série Atualidades Pedagógicas, 1997.

GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Guanabara, RJ: Koogan, 1989.

GESSER, Audrei. **O ouvinte e a surdez sobre ensinar e aprender Libras**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

GIAMMELARO, Cínthia Najla Fahl; GESUELI, Zilda Maria; SILVA, Ivani Rodrigues. A relação sujeito/linguagem na construção da identidade surda. **Educ. Soc.** [online]., v. 34, n.123, p. 509-527, 2013..

GLADIS, Perlin. **A cultura surda e os intérpretes de língua de sinas (ILS)**. 2006. Disponível em: <[http://www.cultura-sorda.eu/resources/A+CULTURA+SURDA+E+OS+INT\\$C3\\$89RPRETES+DE+L\\$C3\\$8DN GUA+DE+SINAIS.pdf](http://www.cultura-sorda.eu/resources/A+CULTURA+SURDA+E+OS+INT$C3$89RPRETES+DE+L$C3$8DN GUA+DE+SINAIS.pdf)>. Acesso em: 23 Out. 2015.

- GLADIS, Perlin; MIRANDA, Wilson. Surdos: o narrar e a política. **Ponto de Vista**, Florianópolis, n. 5, p. 217-226, 2003.
- GOLFELD, Marcia. **A criança surda: linguagem e cognição numa perspectiva sociointeracionista**. 2. ed. São Paulo: Plexus, 2002.
- GOMES, Morgana. **A vida e o pensamento de Charles Chaplin**. São Paulo: Ed. Minuano Cultural, 2005. (Coleção Iluminados da Humanidade).
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GÓES, M.C. R. de. **Linguagem, surdez e educação**. Campinas, SP: Autores Associados, 2002.
- GUINSBURG, J; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- HAGUIARA-CERVELLINI, Nadir. **A musicalidade do surdo: representação e estigma**. São Paulo: Plexus Editora, 2003.
- IFSC. Instituto Federal de Santa Catarina. Aprendendo Libras como segunda Língua. Nível básico. Disponível em: <<http://www.palhoca.ifsc.edu.br/>>. Acesso em: 12 Out. 2015.
- INFOPEDIA. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Disponível em: <www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/atelana>. Acesso em: 19 Dez. 2015.
- JANÔ, Antonio Januzelli. **A aprendizagem do ator**. 2. ed. São Paulo: Ática. 1992.
- KARNOPP, Lodenir Becker. **Aquisição do parâmetro configuração de mão na Língua Brasileira de Sinais (Libras)**: estudo sobre quatro crianças surdas, filhas de pais surdos. Dissertação (Curso de Pós Graduação em Letras.) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: PUCRS, 1994.
- KAUARK, Fabiana. **Metodologia da pesquisa**: guia prático. Itabuna: Via Litterarum, 2010.
- KLIMA, Eduardo. S; BELLUGI, Úrsula. **The signs of language**. Cambridge: Cambridge University Press. 1979.
- KOUBECH, V. **Da criação à parusia**. São Paulo: Paulinas. 2004.
- LABORIT, Emmanuelle. **O voo da gaivota**. São Paulo: Best Seller. 1994.
- LANE, H. **A máscara da benevolência: a comunidade surda amordaçada**. Lisboa: Instituto Piaget, 1992.
- LEYENDECKER, Frank Xavier. Hippodrome souvenir book. From Ruth Cain's 1915-1916. Disponível em: <http://www.chevychasehistory.org/sites/default/files/Ruth_Cain_-_Hippodrome_Souvenir_Book_COMPRESSED.pdf>. Acesso em: 20 Jan. 2016.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

MACHADO, João Luís de Almeida. **Tempos modernos**: imortal e atualíssimo. Disponível em: <www.planetaeducacao.com.br/porta1/artigo.asp?artigo=95>. Acesso em: 14 de Out. 2015.

MARTINS, Mônica Astuto Lopes. **Relação professor surdo / alunos surdos em sala de aula**: análise das práticas bilíngues e suas problematizações. Dissertação (Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Educação (PPGE) da UNIMEP, Piracicaba, São Paulo, 2010.

MENDES, Iba. **A origem da bengala**. Disponível em: <<http://www.etimologista.com/2012/12/a-origem-da-bengala.html>>. Acesso em: 14 Out. 2015.

MENDES, Sérgio Vaz; Oliveria, Fábio. **As mãos ligeiras do Oeste**. 2014. Curta metragem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8g9M_l6D4k8>. Acesso em 10 Out. 2015.

NASGOHI, Édina; ARAUJO, Haydée Barbosa Sampaio de. **A moda como fenômeno social**. Reorientação Curricular do 1º ao 9º ano: currículo em debate. (Goiás: Sequências didáticas: Convite à ação: Artes visuais, caderno 7.2.1). Goiânia: Poligráfica, 2010.

O GRANDE DITADOR. Direção, roteiro e produção: Charles Chaplin, 1940.
OKAWA, Kátia Yuri; ZANQUETTA, Maria Emília Mello. **Surdos em destaque**: biografias. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/34959292/ARTIGO-Lutadores-Surdos#scribd>>. Acesso em: 14 Out. 2015.

PAGNEZ, K. S; SOFIATO, C. G. O estado de arte de pesquisas sobre a educação dos surdos no Brasil de 2007 a 2011. **Educar em Revista**, Curitiba, n. 52, p. 229- 256, abr/jun., 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PEREIRA, Maria Antonieta. Performance e mímica: processos de tradução no cone-sul. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). **Cadernos de Tradução: Tradução Intersemiótica**. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Núcleo de Tradução. n.7 (2001/1). Florianópolis, 2001.

PEREIRA, Karina Ávila. Psicopedagogia: uma análise sobre a singularidade linguística e cultural dos surdos. **Cadernos de Educação, FaE/PPGE/UFPel**, Pelotas [47], p. 58-72, janeiro/abril, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/caduc/article/view/4650>>. Acesso em: 06 Ago. 2015.

PIMENTA, Nelson. Surdez: Diversidade Social. In: SEMINÁRIO DO INES. 2001. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/me002966.pdf>>. Acesso em: 01 Set. 2015.

QUADROS R. M.; KARNOPP, L. **Língua de sinais brasileira: estudos linguísticos**. Porto Alegre: Arte Médica, 2004.

QUADROS R. M. *et al.* **Língua Brasileira de Sinais I**. Universidade Federal de Santa Catarina Licenciatura e Bacharelado em Letras-Libras na Modalidade a Distância. Florianópolis, 2009.

QUADROS, R. M.; PERLIN, Gladis. (Orgs.). **Estudos Surdos II**. Petrópolis, RJ: Arara Azul, 2007.

QUADROS, R. M. **A educação de surdos: a aquisição da linguagem**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

_____. O 'Bi' em bilinguismo na educação de surdos. In: FERNANDES, E. (Org.). *Surdez e bilinguismo*. Porto Alegre, RS: Editora Mediação, 2005, p. 26-36.

_____. **Estudos Surdos I**. Petrópolis, RJ: Arara Azul, 2006.

RECTOR, M.; TRINTA, A. **A comunicação não-verbal: a gestualidade brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1985.

REIS, V. P. F. **A criança surda e seu mundo: o estado da arte, as políticas e as intervenções necessárias**. Dissertação. UFES, 1992.

REVISTA DA FENEIS. Federação Nacional de Educação e Integração dos Surdos. Ano VI, n. 27, Janeiro a Março de 2006. Disponível em: <www.feneis.org.br>. Acesso em: 14 Out. 2015.

RIBEIRO, Daniela Prometi. **Glossário bilíngue da língua de sinais brasileira: criação de sinais dos termos da música**. 2013. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/15032/1/2013_DanielaPrometiRibeiro.pdf>. Acesso em: 21 Nov. 2015.

RIBEIRO, Diana. **Os Chapéus mais famosos de sempre**. Disponível em: <http://obviousmag.org/archives/2011/03/os_chapeus_mais_famosos_de_sempre.html>. Acesso em: 15 Dez. 2015.

ROUBINE, Jean Jacques. **A Arte do ator**. Trad. de Yan Michaiski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SÁ, Nídia Regina. **Cultura, poder e educação de surdos**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2002.

_____. **A educação dos surdos: a caminho do bilinguismo**. Niterói: EDUFF, 1999.

SACKS, O. **Vendo vozes: uma viagem ao mundo dos surdos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SALLES, Heloisa Maria Moreira Lima. **Ensino de Língua Portuguesa para surdos: caminhos para a prática pedagógica**. Brasília: MEC, SEESP, 2007. v. 1.

SANCHES, Everton Luiz. **Charles Chaplin**: confrontos e intersecções com seu tempo. São Paulo: Paco, 2012.

SAND, Maurice; MANCEAU, Alexandre. *Masques et bouffons* (Comédie Italienne). New York: Harvard College Library, 1918. Disponível em:
<<http://books.google.fr/books?id=0hxxzTjhpXosC&printsec=titlepage#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 20 Dez. 2015.

SAUSSURE, F. de. **Cours de Linguistique générale**. Paris, 1966.

SCHECHNER, Richard. Performances e espectadores: transformados e transportados. **Revista Moringa/Arte do Espetáculo**. João Pessoa, v. 2, n. 1, 2011.

SEGALA, Sueli R ; KOJIMA, Catarina K. **Língua de sinais**: a imagem do pensamento. São Paulo: Editora Escala, 2008. Disponível em:
<<http://www.prograd.uff.br/sensibiliza/cole%C3%A7%C3%A3o-de-livros-libras-%E2%80%93-imagem-do-pensamento>>. Acesso em: 20 Dez. 2015.

SILVA, Lúcia. **Da Língua Brasileira de Sinais** (Libras). Curitiba: Editora Fael, 2010. il.

SILVA, Rubens Alves da. Entre “Artes” e “Ciências”: noção de performance e drama no campo das Ciências Sociais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, Ano 11, n. 24, p. 35-65, jul./dez. 2005.

SKLIAR, C. **Um olhar sobre o nosso olhar acerca da surdez e das diferenças**. Porto Alegre: Mediação, 1998a.

_____. **A surdez**: um olhar sobre as diferenças. Porto Alegre: Editora Mediação, 1998b.

_____. **Atualidade da educação bilíngue para surdos**. Porto Alegre: Mediação, 1999.

SISTEMA EDUCACIONAL CHAPLIN. **Vídeo promocional**. 2002. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=NqOWQMI9Pio>>. Acesso em: 17 Dez. 2015.

SOARES, Maria Aparecida Leite. **A Educação de surdos no Brasil**. Campinas, SP: Autores Associados; Bragança, SP: EDUSP, 1999.

SOUM, Corinne. **O desconhecido familiar: Étienne Decroux, criação e transmissão**. Conferência e demonstração técnica da mímica corporal dramática. Trad. Ana Cláudia Teixeira. Encontro Mundial de Artes Cênicas: A discussão das artes cênicas sob o olhar Oriente-Occidente. Arquivo ECUM. Belo Horizonte: ECUM Central de Produções, 2002.

SOUZA, R. M.; SILVESTRE, N., ARANTES, V. A. (Orgs.). **Educação de surdos**: pontos e contrapontos. São Paulo: Summus, 2007.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

STROBEL, Karin Lilian. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. Florianópolis: Editora UFSC, 2009.

_____. **História da educação dos surdos**. Florianópolis: Editora UFSC, 2009.

_____. **Surdos**: vestígios culturais não registrados na História. Florianópolis: Editora UFSC. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

TEIXEIRA, João Gabriel; GUSMÃO, R. **Performáticos, performance e sociedade**. Brasília. Editora da UNB, 1996.

TUAN. Yi- Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre**. New York: PAJ Publications, 1982.

WHYTE, William F. **Sociedade de esquina**: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Tradução de Maria Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

ANEXO A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO STRICTO SENSU
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

Título do Projeto:
“A TEATRALIDADE DO SURDO NA PERFORMANCE”

Prezado Senhor (a) _____.

Gostaríamos de convidá-lo a participar da pesquisa **A Teatralidade do Surdo na Performance**, realizada na faculdade ALFA e no Coral de Surdos SEARA. O objetivo da pesquisa é observar, registrar e analisar a teatralidade dos surdos identificada nas performances cotidianas nos cursos de Libras e no Coral de Surdos. Também intenciona levantar histórias, piadas encenadas pelos surdos. Para tanto, essa pesquisa busca contribuir com os estudos e pesquisas em teatralidade e performances tendo o sujeito surdo no seu cotidiano como participante na pesquisa. A sua participação é muito importante e ela se dará da seguinte forma: registro das aulas de libras, fotos, filmagens, gravação e o conteúdo da entrevista. Esclarecemos que sua participação é totalmente voluntária, podendo você recusar-se a participar, ou mesmo desistir a qualquer momento sem que isso acarrete qualquer ônus ou prejuízo à sua pessoa. Confirmamos ainda que as informações serão utilizadas somente para fins dessa pesquisa. Todos os registros serão armazenados e utilizados conforme necessidade desta pesquisa. Informamos que o (a) senhor (a) não pagará nem será remunerado. Garantimos, no entanto que todas as despesas decorrentes desta pesquisa serão ressarcidas, quando devidas e decorrentes especificamente de sua participação na pesquisa. Caso haja alguma dúvida ou necessidade de maiores esclarecimentos, por favor, entrar em contato com Karla Araújo, email karlaaraujolibras@hotmail.com celular: VIVO (62) 96494677/ OI (62) 86399111. Este termo deverá ser preenchido em duas vias de igual teor, sendo uma delas, devidamente preenchida, assinada e entregue ao Senhor (a).

Pesquisadora Responsável: Karla Araújo/ Matrícula PPGMIPC – 20121400.

Goiânia _____ de _____ de _____.

Mestrado em Performances Culturais Interdisciplinar – Universidade Federal de Goiás – UFV.
Campus Colemar Natal e Silva – Praça Universitária

Eu, Ingrid Vg Mendes tendo sido devidamente esclarecido sobre os procedimentos da pesquisa, concordo em participar voluntariamente da pesquisa descrita acima.

Assinatura (ou impressão dactiloscópica): Ingrid Vg Mendes

Data: 18 de dezembro de 2014

Termo de Consentimento Livre Esclarecimento apresentado, atendendo, conforme normas da Resolução CNS 466/ 2012 de 12 de dezembro de 2012, nos termos do Decreto de delegação de competência de 12 de dezembro de 1991.

ANEXO B –ROTEIRO DO ESPETÁCULO *A ARTE NO SILÊNCIO*²¹

Música: flores (abertura)

Entra Colombina com um regador, molha o jardim no qual o público são as flores.

Chaplin: Boa noite, Colombina.

Colombina: Boa noite, Chaplin.

Chaplin: Que lindo jardim! **(mostra o público)**

Colombina: Obrigada! Cuido bem dele, dou água, atenção e carinho!

Chaplin: É verdade, é importante cuidar das coisas de que gostamos. Sabia que conheço bem as flores?

Colombina: É mesmo?! Você sabe muito sobre elas?

Chaplin: Sim. Eu sei.

1º primeira música sinalizada: Eu Sei – Papas da Língua
--

Chaplin: Tem as flores vermelhas para os apaixonados; brancas para paz; amarelas para os amigos, os bem-me-quer...

Colombina: Engraçado! Quando olho a flor bem-me-quer é como se eu estivesse esperando a pessoa que amo muito, meu amado.

2º Música sinalizada: Amado– Vanessa da Mata.
--

Chaplin: Colombina, você está apaixonada?

Colombina: Sim, Chaplin. Estou apaixonada por uma pessoa muito especial, só hoje queria encontrá-la.

3º Música sinalizada: Só Hoje- Jota Quest.

Chaplin: Nossa, Colombina! Não fique triste, você vai encontrá-la, dias melhores virão!

²¹Roteiro de Karla Araújo e Sérgio Vaz Mendes.

4º Música sinalizada: Dias Melhores - Jota Quest.

Colombina: Sabe Chaplin, fico pensando nas coisas que aconteceram na minha vida, lembrando meus primeiros erros.

5º Música sinalizada: Primeiros Erros - Capital Inicial

Chaplin: Sorria, Colombina! Pense nas coisas boas, pessoas que gostam de você, olhe para as flores. Você vai encontrar cedo ou tarde porque sorrir.

6º Música sinalizada: Cedo ou Tarde – NX Zero.

Colombina está sentada, triste, no palco. Entra Chaplin com uma caixa de presentes que estão Vanessa e Pedro.

Colombina: Que presente bonito! É pra mim?

Chaplin: Sim, é para você, Colombina. É para alegrar seu coração, para você não ficar mais triste e, sim, feliz, e olhar além do horizonte.

7º Música sinalizada: Além do Horizonte – Jota Quest.

Vanessa e Pedro, que são o presente, dançam essa música.

Colombina: Eles são maravilhosos, Chaplin. Olhe, estou muito feliz, tenho motivos para sorrir. Veja como as flores ficaram felizes. (palmas)

Chaplin: Eles abalaram!!!

8º Música sinalizada: Abalou - Ivete Sangalo.

Chaplin: Tive uma ideia! Vamos fazer um desfile para que outras pessoas fiquem felizes como você.

Desfile.

Inicialmente Chaplin e Colombina Surda desfilam, em seguida, os formandos.

Colombina: Lindo! Maravilhoso! Fiquei até sem ar!

9º Música sinalizada: Sem Ar - D' Black
--

Chaplin: O surdo só precisa que as pessoas entendam que ele é capaz, pode fazer tudo que quiser. Preconceito não ajuda ninguém. Nós somos como as flores diferentes, mas cada uma especial.

Última música sinalizada: Mistake - James Blunt
--

Créditos:

Roteiro do espetáculo: Karla Araújo e Sérgio Vaz Mendes.

Composição das Cenas: Karla Araújo e Sérgio Vaz Mendes

Figurinos: Karla Araújo e Sérgio Vaz Mendes.

Maquiagem: Karla Araújo e Sérgio Vaz Mendes

Músicas sinalizadas: intérprete e professora de libras Livia Martins Gomes.

Apresentação das Músicas sinalizadas: Formandos de 2005 do Sistema educacional Chaplin.

ANEXO C– ENTREVISTA COM SÉRGIO VAZ²²

O que é que existe hoje de cultura para o surdo?

A cultura própria do surdo tem canto coral para os alunos surdos, para as pessoas conhecerem os surdos. Os temas das músicas do coral são variadas, são músicas que mexem com a cultura surda; tem esse grupo de coral de surdos que a SEARA está apoiando. Tem também teatro no qual os surdos trabalham as expressões faciais; levam as pessoas a conhecer um pouco da cultura surda.

Qual a importância da participação do surdo em atividades culturais?

É muito importante a participação dos surdos em atividades culturais, pois é um incentivo para os surdos essa participação em grupos de coral, pois desperta o desejo do surdo de participar, conhecer. Muitos não gostam de coral, mas é assim mesmo, nem todos gostam das mesmas coisas.

Quais são as outras manifestações que são importantes para cultura do surdo?

Na comunidade de surdos, alguns gostam de apresentar, outros têm vergonha; alguns querem outros não, depende muito do pensamento de cada um.

Existem muitos espaços para as atividades culturais dos surdos em Goiânia?

Tem a Associação dos Surdos, na qual tem esporte, escola e a escola é inclusiva, então, participam surdos, ouvintes. Tem os campeonatos de futebol com os surdos da Associação, tem times de futebol feminino. Tem espaços para as atividades culturais dos surdos nas igrejas também cristãs, nessas igrejas tem profissionais que ministram cursos de Libras, mas separado. Tem espaço nas faculdades também. Tem vários lugares não em grupos fechados.

Existe algum filme para surdos?

Tem, sim, filmes para surdos, teatro para surdos. Filmes de amor, guerra, infantil. Chamam a atenção. Tem filmes de outros países, por exemplo, em inglês, então, é necessária a legenda em português para que o surdo possa entender.

²² Entrevista concedida à pesquisadora, tendo como intérprete Ednéia Aparecida de Paula Almeida.

O que você acha do trabalho do coral de surdos?

Antigamente me perguntavam o que era SEARA, parceria do governo com a igreja Maranatha, as pessoas achavam bem interessante. Ficou mais claro o que era pelo apoio que deram ao coral de surdos, muitas pessoas vieram conhecer. Então, é um trabalho muito bom. Aqui na igreja Maranatha, o Coral de Surdos é muito importante, pois é um incentivo ao surdo, ele se sente orgulhoso de participar. Desperta o desejo de outras pessoas a aprender Libras; muitos pais de surdos perguntam se tem curso de pintura, onde podem fazer inscrição. Alguns vêm até um pouco desesperados, mas peço para que se acalmem. Primeiro, começemos com o coral, depois curso de Libras, e assim por diante. Um desejo que eu tenho é que tenha curso de Libras, não sei se com a parceria da SEARA ou não, vamos ver, é algo ainda a se pensar que pode vir a acontecer.

Figura 14 – Cartão de Final de Ano da SEARA, alusivo ao Coral de Surdos.



Fonte: Arquivo da SEARA.

ANEXO D –ENTREVISTA COM FÁBIO BONVENUTO²³

Como é trabalhar uma oficina voltada para deficientes auditivos?

Essa é uma pergunta sempre recorrente. Alguns me perguntam: “Surdo faz música”? Uso a mesma resposta sempre, que o surdo, apesar de ser surdo, não está no mundo do silêncio, ele ouve alguma coisa, sente a vibração. Se não ouve porque tem o canal auditivo prejudicado, ele sente a vibração de um ônibus que passa, o corpo dele vibra e ele percebe isso. Algo que eu percebi antes de iniciar o projeto é que o surdo consegue dançar, ele sente a vibração pelos pés. Também existem corais de surdos, eles não cantam, eles sinalizam. Se ele pode dançar, se ele pode interpretar uma letra, porque ela não pode tocar? Isso quem decide é o surdo.

A oficina Música do Silêncio – percussão para surdos é desenvolvida em vários Estados?

Ela é desenvolvida em outros estados e inclusive em outros países, como o Uruguai, que recebeu a oficina o ano passado. Portugal também está agendando uma data para recebê-la.

Qual o público predominante na Oficina aqui em Goiânia?

Aqui tem mais professores de música, o que é fantástico porque eles vão multiplicar essas ações. Como eles estão motivados, essa oficina não vai ser um curso que eles vão engavetar o certificado. Eles querem aplicar mesmo. Muitos deles têm alunos surdos e querem ter esse subsídio para iniciar esse projeto.

Porque o instrumento escolhido é a percussão?

Os instrumentos de percussão são instrumentos com vibração que favorecem o aluno a perceber a produção do som. Quando ele começa com os instrumentos de membrana, que são os tambores, ele ao percutir, sente no corpo dele a vibração. Com isso trabalhamos os elementos, a propriedade do som, a velocidade, a altura, a duração e o timbre. O timbre e a altura são os mais difíceis de trabalhar, porque o timbre é a característica que mostra se é um bumbo que está batendo ou só é um contrabaixo que está tocando. É complicado, mas a medida que o surdo vai percebendo e afinando essa sensibilidade, ele consegue distinguir. A altura é a mais complicada ainda, pois a primeira coisa que o surdo perde são os graves, tanto

²³ Entrevista realizada pela Assessoria de Comunicação do Serviço Social do Comércio (SESC-GOIÁS), em julho de 2013, por ocasião de sua visita a Goiânia, para ministrar a oficina *Música do Silêncio - Percussão para surdos*.

que quando o surdo vai para o teclado, nós descemos 2/8 e aumentamos o volume para que eles possam perceber melhor as frequências.

Além da oficina, você trabalha com o projeto Música do Silêncio, que reúne alunos surdos e ouvintes. Como é esse trabalho?

O grupo, envolvendo músicos surdos e ouvintes, tem 46 alunos. O ouvinte fica com os instrumentos melódicos, apesar de muitos surdos já estarem com o saxofone. Na verdade um complementa o outro e a socialização é o mais importante de tudo, mais que o resultado estético. O ouvinte acaba se adaptando a comunicação surda. Até a regência é diferenciada, porque eu tenho que não só reger o compasso, mas reger as frases que o surdo vai tocar, que o ouvinte tem que respeitar. Em uma apresentação pública havia um piano súbito na música, ou seja, a música estava tocando forte e era preciso diminuir rapidamente. Um aluno ouvinte que estava prestando atenção na arquibancada lotada não percebeu quando todos diminuíram e ele continuou tocando forte. Nesse momento uma surda olhou pra ele e avisou que a música havia diminuído, mostrando como ela realmente estava envolvida. Teve também uma apresentação no Sesc Interlagos em que um aluno surdo, de tão envolvido que estava, de tão comprometido com a apresentação, saiu dançando no meio da quadra. Era um festival de surdos no Sesc e uma banda de surdos estava tocando.

Como começou o projeto Música do Silêncio?

Em São Paulo foram os surdos que buscaram isso, que começaram o projeto. A própria comunidade surda que buscou. Eles queriam fazer música, na época eu trabalhava com alunos cegos, passava a partitura pra braile para que eles pudessem lê-las. A partir desse pedido fui buscar com os surdos desenvolver esses métodos, que na verdade não são métodos, são experiências vindas de uma percussionista escocesa surda chamada Evelyn Glennie. Ela esteve no Brasil em 2004 e tocou com a OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo).

Há quanto tempo existe o projeto Banda Música do Silêncio?

Há oito anos. Começou em São Paulo e envolve escolas públicas. Não só atende o aluno que é surdo, mas que também é carente. E enquanto o projeto está dentro da escola ele fica como se fosse uma banda especial, mas quando você consegue juntar grupos com outros músicos, inclusive ouvintes ou convidados, isso se torna um projeto de inclusão.

Como é a inserção dos surdos em orquestras?

Alunos surdos nas orquestras tem sido o ponto máximo que eles conseguem chegar. Na escola, a banda toca músicas populares. Junto com toda a percussão tem vários elementos de sopro, guitarra, baixo, bateria. Esses alunos, quando desenvolvem um instrumento melódico como o Saxofone ou trombone (que tem sido mais recorrentes), acabam indo para outras orquestras, que no caso tem sido orquestras religiosas, que é o caso da Congregação Cristã Brasil, uma igreja que tem um trabalho bacana de orquestra. Como alguns alunos são membros de igrejas acabam tocando com eles.

Eles se adaptam facilmente?

Eles se adaptam bem, a dificuldade encontrada é a velocidade do repertório. Uma orquestra que troca de repertório, por exemplo, a cada três meses, o surdo leva mais tempo para se adaptar, por isso ele não acompanha todas as temporadas. Se a orquestra troca de repertório a cada três meses, por exemplo, ele não vai acompanhar as quatro temporadas do ano, acompanha duas.

Foto 40– Professor e Maestro Fábio Bonvenuto



Fonte: Assessoria de Comunicação do Sesc-Goiás.

**FOTOS DA OFICINA *MÚSICA DO SILÊNCIO - PERCUSSÃO PARA SURDOS*,
MINISTRADA POR FÁBIO BONVENUTO, EM GOIÂNIA**

Foto 41 – Professor Fábio com os cursistas



Foto 42–Cursistas no Curso Percussão para Surdos



Foto 43– Cursistas no Curso Percussão para Surdos

