

TEATRO COM SURDOS E NÃO SURDOS: AS IDENTIDADES EM CONTATO

Mary Andrea XAVIER LAGES (Universidade de Brasília)

Maria da Glória MAGALHÃES DOS REIS (Universidade de Brasília)

RESUMO: O artigo trata de um relato de experiência acerca do espetáculo teatral “Crepúsculo do Tormento” construído com a participação de atores surdos e não surdos e objetiva analisar como se dão os processos de constituição do teatro surdo a partir das multifacetadas identidades surdas, analisando e demonstrando também como se dão as relações existentes entre identidades surdas e teatro surdo para a compreensão do fazer teatral e a relação intercultural entre atores surdos e não surdos considerando esse fazer teatral com surdos a partir da tradução cultural. Esta pesquisa é de natureza qualitativa e elucida os modos de divulgação, vivência e manifestação da cultura surda através do teatro com e para surdos, numa perspectiva de tradução cultural primando-se por uma poética da língua de sinais. Os encontros e ensaios propuseram um fórum de discussão proporcionando provocações acerca da dramaturgia, da literatura, do fazer teatral, mas, sobretudo, da cultura, da identidade e das línguas em contato, gerando espaços democráticos de socialização e de oficinas teatrais.

248

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Surdo. Identidades Surdas. Fazer Teatral. Tradução Cultural.

Teatro Surdo: A experiência do *Crepúsculo do Tormento*

Abordar questões referentes ao teatro surdo e as problematizações existentes entre o ensino de literatura e as práticas teatrais utilizadas no contexto educacional para o ensino de estudantes surdos é tarefa convidativa, na medida em que elucida alguns conceitos sobre alguns aspectos interessantes sobre como a relação entre teatro surdo e literatura pode mostrar-se instigante e um verdadeiro desafio para a formação tanto de professores de surdos como dos próprios estudantes surdos.

Apesar de ser um assunto ainda pouco discutido no meio acadêmico, pode-se dizer que é importante que a literatura se torne acessível para os surdos, fazendo com que esses estudantes tornem-se não somente espectadores, mas também protagonistas, participantes e conhecedores da cultura de seu próprio país e comunidade respeitando sua própria cultura surda.

Desta forma, desviar-se da ideia de que os surdos vivem em um mundo sem acesso à literatura, alheio ao universo literário, é também um dos objetivos deste artigo. Assim, a pesquisa traz informações sobre o que já existe de trabalho voltado para o teatro surdo buscando contribuir para o encaminhamento de passos que possam ainda ser construídos no que diz respeito ao fazer teatral surdo no Brasil.

A pesquisa trata de um relato de experiência acerca do espetáculo teatral baseado na obra *Crepúsculo do Tormento* construído com a participação de atores surdos e não surdos e do coletivo de Teatro *Em classe et em Scène* através do projeto “As Práticas Teatrais e o Texto Dramático na Formação do Professor de Línguas e Literaturas” e diz respeito a um projeto de extensão ligado a um coletivo

de teatro, coordenado pela Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Este relato refere-se à segunda montagem do espetáculo *Crepúsculo do Tormento* que por sua vez, primou por uma proposta trilingue no seu processo de operacionalização teatral, leia-se processo desde a escolha do texto até à encenação dos atores ao grande público. Trilingue porque o texto original é um romance da autora Leonora Miano **ANO DA OBRA** em língua francesa, posteriormente traduzido para a língua portuguesa, em seguida traduzido para a língua brasileira de sinais e, finalmente, interpretado em **Língua de Sinais Brasileira (Libras)**.

O sujeito surdo, também, ator desse espetáculo, emprega sua língua para além dos recursos imagéticos da Libras. A linguagem do texto dramático é baseada na tradução cultural, primando-se por uma poética da língua de sinais, visto que a Libras possui sua própria **mataforização**.

Por ser a Libras uma língua de modalidade visual-sinestésica, necessita se estruturar no espaço não somente através de sinais, mas também, de imagens dinamizadas na orientação e no movimento. O teatro com pessoas surdas é rico em movimentação, gestos, pantomimas e gesticulações, porém, nenhum desses elementos substitui a língua de sinais, eles apenas, reforçam o texto dramático.

A Libras como a língua dos atores surdos do espetáculo, não se constitui como a língua predominante, isso porque a presença de não surdos exige o emprego da Língua Portuguesa. Nesse sentido, não há disputa dos poderes linguísticos em o *Crepúsculo do Tormento*, uma vez que cada cultura é respeitada e posta a partir de uma lógica do ator, seja este surdo ou não surdo.

O fazer teatral, a cultura, a identidade e as línguas em contato

Sujeitos surdos contam e perpetuam suas histórias, também, através da arte surda. Assim, relatam suas realidades a partir de experiências estéticas com o fim de expressarem suas diferenças e subjetividades. Morin (2002) afirma que

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

Tais linguagens artísticas também fazem parte do cotidiano de alguns surdos que através dessas linguagens constroem interações consigo e com o mundo. A interação e contato entre surdos e ouvintes através da Libras e da Língua Portuguesa faz com que as concepções artístico-estéticas da comunidade surda sejam instrumentos de divulgação cultura surda.

O espetáculo em questão através da concepção da direção concebe a interpretação e a tradução cultural do texto dramático do espetáculo, prevalecendo o espaço cênico como um espaço democrático de socialização entre indivíduos de culturas diferentes, portanto com modos e visões diferentes no sentido da lógica individual de se estar no mundo, principalmente no emprego do sentido de sinais e palavras no texto do espetáculo.

A Libras, como um código linguístico próprio, dispensa alguns elementos presentes na língua oral, como o VOCATIVO, termo acessório inexistente na Libras, muito empregado no teatro com não surdos e que, no *Crepúsculo do Tormento*, houve um cuidado em não se empregar o vocativo quando se chamavam as personagens;

Marcação e o texto foram proporcionados aos atores de forma democrática, permitindo “cacos”, interferências e inferências, do mesmo modo as didascálias ficavam por conta tanto da “direção” quanto do elenco. As didascálias se referem às indicações sobre posicionamentos, cenário dentre outros elementos do teatro, na tentativa da construção de propostas cênicas de forma coletiva no que se refere a figurinos, adereços, cenário e marcação cênica.

Quanto à direção do espetáculo, esta se configura como uma ação coletiva juntamente com os atores, permitindo, assim, a autodireção. Os encontros e ensaios propuseram um fórum de discussão proporcionando provocações acerca da dramaturgia, da literatura, do fazer teatral, mas sobretudo, da cultura, da identidade e das línguas em contato, gerando espaços democráticos de socialização e de oficinas teatrais.

Metodologia

A metodologia aplicada nesta pesquisa é de natureza qualitativa com enfoque hermenêutico-histórico, “no qual a interpretação medeia as considerações culturais, históricas, psicológicas e pelo entendimento do próprio processo de compreensão” (NINÓ e ROMERO, 2004, p.127), visto que implica um compartilhamento com pessoas, fatos e locais que constituem objetos de pesquisa, para extrair desse convívio os significados visíveis e latentes que somente são perceptíveis a uma atenção sensível, segundo Chizzotti (2008). Para este autor, a pesquisa supõe que o mundo deriva da compreensão que as pessoas constroem no contato com a realidade nas diferentes interações humanas e sociais; é uma pesquisa que pretende interpretar o sentido do evento a partir do significado que as pessoas atribuem ao que falam ou fazem.

Trata-se de uma pesquisa-ação, de campo e pesquisa participante. A observação participante permite ao observador exercer a função selecionar e reduzir a realidade sistematicamente (LUDKE e ANDRÉ, 1986), visto que esta pesquisa é, apenas, um recorte da realidade e não a realidade em sua plenitude. Para isso faz-se necessário possuir embasamento teórico para a análise da realidade pesquisada.

A pesquisa parte da interpretação dos modos de pensar dos sujeitos surdos e suas formas de fazer teatro. A interpretação proporciona um sentido mais amplo.

Discussões

A arte contribui para encontrarmos uma pluralidade de significados para o mundo que habitamos, ela demonstra as inquietudes religiosas, políticas e culturais das pessoas. Dentro desse universo artístico o teatro tem um lugar privilegiado pois ele contribui para que o homem possa usar sua subjetividade para buscar compreender sua própria existência e trabalhar seus medos, frustrações, ansiedades e assim manifestar essa necessidade de ser e estar no mundo expressando-se e comunicando-se com ele mesmo e com o mundo em sua volta.

O teatro além de ajudar nessa integração, pode imaginação, memorização e inclusão. Por isso, ele tem surgido cada vez mais carregado de desafios e

encantamentos, trazendo consigo inúmeras possibilidades nas mais diversas áreas, principalmente no contexto educacional.

O teatro surdo aparece como um recurso, uma proposta, uma possibilidade de incluir, de manifestação cultural surda, de realmente mostrar e demonstrar o universo do “ser surdo” e a manifestação teatral com base na língua de sinais. Todo esse conjunto de expressões artísticas são performances surdas da produção teatral surda. Magalhães dos Reis (2008) reforça a aventura de se produzir um espetáculo teatral:

O trabalho no teatro, é sempre um ato coletivo e é assim que o vislumbramos: um ato no qual o diálogo, dentro de uma perspectiva bakhtiniana, que compreende a escuta atenta e responsiva ao outro, é parte inerente do processo (s.p.).

251

Nas palavras da autora fazer teatro é um compromisso coletivo. O vislumbre “responsorial” de Magalhães dos Reis é sempre no sentido do exercício da alteridade, por isso o “o diálogo apresentava-se como a linha mestra de nossas práticas”. O Coletivo Na classe e em cena apresenta duas perspectivas: trabalhar a questão da “materialidade do texto” “[...] experimentando e vocalizando o texto de diferentes formas” e a outra referindo-se aos jogos teatrais e dramáticos, práticas estas baseadas baseadas em Jean-Pierre Rynngaert, Viola Spolin, Augusto Boal e outros.

As práticas teatrais do Coletivo acontecem dentro da contextualidade da educação e da possibilidade de pesquisa refletindo sobre o papel da pesquisadora não só na sociedade, mas também na universidade. O conhecimento, nesse, sentido, não está acabado, mas se constrói constantemente com outrem, tendo a “escuta da voz de todas e de todos, tanto participantes do grupo, quanto aqueles que assistem a peça” (s.p.).

Ora, conhecer o outro não é tarefa fácil, mas interessar-se pelo diferente é abrir caminhos para a possibilidade dialógica. Bakhtin (1993) afirma que

Viver consiste em tomar parte do diálogo, estar de acordo e assim por diante. Desse diálogo, uma pessoa participa integralmente e no decorrer de toda a sua vida, com seus olhos, lábios, mãos, alma e espírito, com o seu corpo todo e com todos os sentidos. Ela investe o seu ser inteiro no discurso e esse discurso penetra o tecido dialógico da vida humana (p.293). pagina 145

Bakhtin afirma, ainda, que viver é tomar parte do diálogo através do corpo, dos olhos, da mãos, criatividade (p. 145). Toda essa dialogicidade humanizada se configura através dos nossos discursos e dos discursos do outro diferente de nós. O jogo teatral, nessa perspectiva, faz parte do processo de humanização. Magalhães (2008) acerca do jogo teatral confirma que

O jogo teatral insere-se numa perspectiva de humanização que vem atender a diversas demandas sociais: o teatro como ferramenta, como instrumento de conscientização e forma de integração – eis algumas das funções que o teatro tem cumprido em diferentes lugares e discursos em

que a prática da oficina e o processo criativo se constituem em promessa de libertação (p. 37).

O Jogo teatral oferece ao sujeito surdo e usuário de língua de sinais, essencialmente visual e gestual – a possibilidade de amenizar arestas e estreitar. Na desconstrução do espaço o sujeito atua, faz de conta, observa e aprende – um tipo de aprendizagem que vai além de conteúdos pedagógicos. Um aprendizado de vida (p.49).

O jogo teatral promove o enfrentamento da questão da alteridade: atua como elemento facilitador do desenvolvimento global da pessoa surda e oferece a oportunidade do exercício do diálogo interno e externo, mediante a experiência coletiva (p.54).

PODIA DESENVOLVER EM DOIS PARÁGRAFOS

A alteridade é categoria presente no teatro surdo. Becker (2015) “falar da existência de uma cultura surda remete à noção de identidade surda” (p. 64). Com Perlin (2005) dizemos que “a identidade está sempre em construção e se caracteriza pelo pertencimento a uma cultura” (PERLIN, 2005, p.53).

As culturas surda e não surda reafirmam suas práticas culturais tendo o teatro surdo como ponto de diálogo para discussões acerca das línguas presentes. “O surdo que domina a língua de sinais e que frequenta a comunidade surda se considera diferente e não um deficiente” (p.). Becker ano diz ainda que

A experiência teatral pode contribuir intensamente para o desenvolvimento da pessoa surda, uma vez que lida com linguagens distintas e promove, necessariamente, uma atividade voltada para o coletivo. O teatro se constitui como atividade essencialmente dialógica, incentivando a relação de alteridade, tão importante para o desenvolvimento emocional e cognitivo (p.96).

O teatro como prática para a liberdade contribui para que sujeitos surdos e não surdos se constituam como cidadãos críticos, autônomos, capazes de não, apenas, reproduzir a arte, mas principalmente de criá-la, fazendo-os sentir a capacidade de transformar a si e ao outro, isso porque o teatro se constitui como um elemento que articula as relações existentes entre homem e sociedade.

O teatro surdo também é um espaço para o contato surdo-surdo para o redimensionamento do encontro com seus pares. “Teatro é espaço e relação – sem dúvida, nada mais bakhtiniano” (AUTOR p. 269). Ao relacionar-se com o seu semelhante no teatro, atores e atrizes surdos comungam da mesma ideia de cultura, porém, com identidades diferentes.

O Teatro como Espaço de Manifestação dos Espectros

“O gesto e a palavra ainda não separados pela lógica da representação.”¹⁹ Teatro e vida não são inseparáveis, posto que são a uma só vez, uma coisa só.

Derrida

A subversão da palavra é palavra de ordem em Derrida quando se refere ao teatro de Artaud. Todo texto deve estar sujeito às indagações, problematizações, mas, sobretudo, sujeito às análises das submissões provocadas pelo texto teatral, por exemplo. Derrida afirma ser o texto “dono” de seus atores, diretores, espectadores quando estes não subvertem sua estrutura.

Toda estética cênica fica comprometida. Não é o caso do teatro da crueldade de Artaud, que propõe reconstituição do texto considerando a liberdade um princípio a ser instalado na arte dramática.

Seguir de forma incontestável um roteiro seria negligência e submissão. Ora, para que servem as didascálias? Para desconstruí-las, para romperem com o gesto, com a cena. Fazer exatamente o contrário do que sugerem as didascálias é romper com um modelo de texto pronto e acabado. A vida não se finda nas linhas do texto. É ali que ela começa. A vida visceral, aquela que nos propõe surpresas, estranhamento, provocação. A vida inusitada.

Artaud sugere uma ressimbolização da vida, uma liberdade criadora e inusitada. Sua crueldade representada é a vida em sua plenitude. Isso é insuficiente no teatro. O teatro nos falta. Entretanto, ele é capaz de intervir. Em seu espaçamento de texto poderia sugerir possibilidades de alteridade não vista e posta no texto. Para Derrida, este espaçamento é primordial ao texto, pois coloca o autor em consonância com o espectador, leitor.

Toda essa “crueldade” em Artaud nada tem a ver com o sanguinário, o estúpido, chamando a atenção para não confundirmos violência com crueldade. A palavra rompida no teatro da crueldade nos faz pensar na função importante dela mesma: a cena. A palavra não precisa nem deve ser suprimida do teatro, mas constituída de elementos que signifiquem a cena e não, somente, sua banalidade.

Sem o som das palavras, o teatro surdo considera os gestos, a mímica, mas principalmente os próprios sinais (correspondente à palavra na Língua Portuguesa), elementos constitutivos de uma manifestação da cultura surda através dessa arte dramática. E ainda mais, a entonação, o grito, o balbucio, o movimento, a metaforização são elementos presentes no teatro surdo, porém, a sonoridade pertence a uma cultura ouvinte e não a uma cultura surda.

Mas um cuidado é preciso nessa linguagem artística surda: não confundir gestos com sinais. Estes são primordiais à língua dos surdos. Aqueles só rebuscam ou enfatizam a linguagem. Manifestar a vida, no teatro, é a função primeira das palavras contidas nele.

Derrida escreveu muitos escritos acerca do cinema, da fotografia e do teatro abordando “invisibilidade”. Tal conceito não significa a “cegueira”. Derrida (1999) refere-se aos espectros que assolam o teatro. Tais espectros se constituem de “algo entre a vida e a morte, nem vivo nem morto” (p. 426). Daí, o teatro como um espaço para serem manifestados os espectros. E a cena é o momento onde tudo acontece. Onde a palavra sozinha não dá conta de constituir a *mimese* cênica. Ainda com

Derrida

A cena não ganha sua autoridade por realizar um texto, o que não quer dizer que com isso a crueldade se livre da necessidade de rigor. Pelo contrário, a crueldade é rigor. Portanto, não se coloca como questão o exercício de uma vocação figurativa, mimética. A vocação talmúdica da palavra é posta em embaraços no exercício da crueldade, a palavra é colocada fraturada em cena. O rigor da letra se estende a outros elementos cênicos. **ANO**

Nesse sentido, torna-se necessária a desconstrução do texto. Por outro lado, perseguir um teatro puro seria perseguir um teatro *sui generis*, algo impossível. Seria, também, essa a possibilidade e impossibilidade teatral das quais fala Schollhamer:

No entanto, cabe lembrar, evocando um comentário de Schollhamer, que a crueldade artaudiana não é um espetáculo cruento de sangue, um circo gratuito dos horrores. A mutilação do corpo, pela apresentação do corpo apartado da palavra, interpondo-se ao intacto da expressão teatral em função de um texto original, disposto a desvelar o sentido do humano. Humano que, em seus mecanismos subjacentes de tortura e objetivação ou princípios de rarefação do discurso que se impõem sobre a linguagem, constituindo uma ordem para o espetáculo, um arranjo tido como adequado para os corpos em cena. A palavra teatral, nesses termos, não ameaça nem o próprio teatro, não põe em relevo o perigo dos corpos em cena, acreditava Artaud (DERRIDA, 2009, p. 105).

Por tudo isso, compreender a magia e o encantamento teatral sugere desconstrução de parâmetros postos pela palavra, pelo texto, pelo humano. Romper é necessário, porém manter o “rigor” e a submissão à necessidade” é essencial nas tramas da crueldade.

Essas formas poéticas que Derrida cita pode contribuir para mostrar que é possível uma nova teoria da voz, que considere não apenas a fala, mas também o corpo, o gesto e a imagem. E quem sabe o teatro surdo, que não é mudo, possa ser também esse elemento diferencial que interligue e proporcione essa interação entre o ser e a linguagem.

As identidades em contato

O sujeito surdo como um partícipe da comunidade surda rompe com alguns modelos estabelecidos pela comunidade majoritária (não surda), visto que sua lógica de mundo parte do princípio de uma diversidade, como sugere Homi Bhabha **ANO**. Assim, o sujeito surdo narra-se através do teatro como expressão estética e cultural. Bhabha (2007), ao se referir à sociedade contemporânea, apresenta uma pertinente reflexão:

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

Mas qual é a noção de identidade abordada neste artigo sobre o teatro surdo? Primeiramente, apresentamos o conceito definido por Stuart Hall, que afirma ser a identidade uma necessidade de pertença dentro de um grupo social, e isso porque o sujeito se constitui a partir de sua interação com a sociedade. O surdo do século XXI, como um sujeito pós-moderno, dotado de uma identidade não fixa nem

estável, transforma-se historicamente como quaisquer outros sujeitos, construindo-se a partir da cultura que o permeia, como propõe este teórico. As identidades culturais são definidas por Hall (1996) como:

pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e história. Não uma essência, mas um posicionamento. Onde haver sempre uma política da identidade, uma política de posição, que não conta com nenhuma garantia absoluta numa lei de origem sem problemas, transcendental (p. 70).

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

É evidente que esta identidade ou identidades são marcadas por dinamização da identidade, e não por processos estáticos. Dessa forma, o processo de constituição identitária de um sujeito é contínuo e está em constante transformação.

Em *O Local da Cultura*, Bhabha, também pensa a identidade sob um ponto de vista filosófico e antropológico, distinguindo natureza humana e cultural. Nesse sentido, para este mesmo autor: “[...] para a identificação, a identidade nunca é um a priori, nem um produto acabado; ela é apenas e sempre o processo problemático de acesso a uma imagem da totalidade” (1998, p. 85).

E assim cada vez mais se tem observado surdos em grupos teatrais, quer estes sejam com surdos ou para surdos, quer ainda com surdos e ouvintes em um mesmo espetáculo, reafirmando suas identidades.

Os posicionamentos de Hall e Bhabha ANOS são, aqui, empregados para se elucidar o conceito de identidade antes de se referir às identidades surdas. Suas ideias partem do princípio da valorização das comunidades minoritárias, entre elas, a comunidade surda. Perlin (2003) trata o assunto das identidades surdas com rigor e expressividade, mostrando as multifacetadas identidades.

Este autor aborda a relação entre teatro surdo e as múltiplas identidades surdas e propõe fazer uma abordagem sobre a expressividade da comunidade surda, tendo suas ansiedades estéticas e artísticas como possibilidade de divulgação de um trabalho cultural baseado na diversidade e sobretudo na diferença.

Diz-se isso, por se entender que cada grupo de teatro surdo, no Brasil (e também em outros países) faz seu teatro a partir das identidades surdas de seus atores surdos. Assim, ao pensar em ator surdo, há que se pensar nas diferentes identidades surdas apontadas por (PERLIN, 2003), quais sejam: identidades surdas híbridas, flutuantes, embaçadas, intermediárias, identidades surdas de transição, identidades surdas de diáspora, entre outras.

Essas identidades não são estanques, entretanto, pois os que se caracterizam como surdos vivem suas experiências da surdez de modos diferentes. O grupo de surdos não é homogêneo, uma vez que dentro desse grande grupo existem os surdos oralizados, surdos não oralizados, surdos biculturais (falam o Português e sinalizam), surdos pré-linguísticos (surdez congênita), surdos pós-linguísticos (adquiriram surdez depois de conhecerem a Língua Portuguesa).

É preciso pensar, também, nos níveis de surdez (leve, moderada, severa, profunda) e também na diferença entre “pessoa surda” e “pessoa com deficiência auditiva”, distinção esta esclarecida no Decreto n.º 5626/2005. Todas essas

problematizações são consideradas no fazer teatral surdo dos grupos aqui supracitados.

Por tudo isso, os atores surdos se impõem pelas diferenças linguística, cultural e identitária na tentativa, muitas vezes, de denunciar e protestar sua arte. Os aspectos referentes ao fazer teatral surdo tais como: a disputa dos poderes linguísticos; o lugar da língua de sinais; o fazer teatral surdo; o fazer teatral ouvinte; o fazer teatral com surdos e ouvintes; gestos e sinais; as mãos e os adereços e tantas outras relevantes características, também são problematizados.

Resultados

A interação e contato entre surdos e ouvintes através da Libras e da Língua Portuguesa, bem como a divulgação da língua e cultura surda;

A interpretação e tradução cultural do texto dramático do espetáculo e o espaço cênico como um espaço democrático de socialização;

A Libras, como um código linguístico próprio, dispensa alguns elementos presentes na língua oral, como o VOCATIVO, termo acessório inexistente na Libras, muito empregado no teatro com não surdos e que, no “Crepúsculo do Tormento”, houve um cuidado em não se empregar o vocativo quando se chamava as personagens;

Marcação e o texto foram proporcionados aos atores de forma democrática, permitindo “cacos”, interferências e inferências, do mesmo modo as didascálias ficavam por conta tanto da “direção” quanto do elenco;

A construção de propostas cênicas de forma coletiva no que se refere a figurinos, adereços, cenário e marcação cênica;

A direção como uma ação coletiva juntamente com os atores, permitindo, assim, a autodireção.

Considerações Finais

O teatro surdo realizado no Coletivo de Teatro propôs um fórum de discussão proporcionando provocações acerca da dramaturgia, da literatura, do fazer teatral, mas sobretudo, da cultura, da identidade e das línguas em contato, gerando espaços democráticos de socialização e de oficinas teatrais;

O fazer teatral no referido grupo atendeu às necessidades do indivíduo plural, compreensão esta obtida através da diferença em contato. Assim, o fazer teatral propôs ampliação de olhares acerca da alteridade e construções identitárias de surdos e ouvintes.

O espetáculo “Crepúsculo do Tormento” primou por elementos linguísticos, culturais e identitários, considerando a cultura e as identidades surdas. A “direção”, de forma subversiva, quebrou paradigmas teatrais engessados em modelos e fazeres teatrais convencionais, como por exemplo, a proposta de interpretação simultânea entre personagens.

Este artigo trouxe outras reflexões referentes às diferentes formas de se fazer teatro com pessoas surdas, problematizando práticas teatrais possíveis dentro de um espetáculo que propõe diálogos entre surdos e não surdos numa perspectiva de perceber que não existe uma única forma de se fazer teatro, mas que dependendo da cultura e identidade envolvida, o teatro se redimensiona e se refaz.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 1993a.

BHABHA, Homi K. **Ética e estética do globalismo: uma perspectiva pós-colonial**. In: _____ et al. (Org.). *A urgência da teoria*. Lisboa: Tinta-da-China, 2007. p. 21- 44.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana L. de L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BECKER, Lídia. **Teatro da surdez: a encenação está em jogo uma experiência transdisciplinar no cenário da surdez** / Lídia Becker.-1.ed.-São Paulo:Hucitec,2015.

BRASIL. Decreto 5626, de 22 de dezembro de 2005.Regulamenta a Lei n 10.436, de 24 de Abril de 2002,que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais. Disponível em <http://www.planalto.gov.br>. Acesso em:18 nov.2019.

CHIZZOTTI. **Pesquisa qualitativa em ciências Humanas e Sociais**. 9ª edição. São Paulo: Cortez, 2008, p.102.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DERRIDA, Jacques. **O teatro da crueldade e o fechamento da representação**. In: . **A escritura e a diferença**. 4. ed. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva et al. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 339-365.

HALL, Stuart. **Identidade cultural e diáspora**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, IPHAN, 1996, p. 68-75.BHABHA, Homi K. e outros (2007), *A urgência da teoria*, Lisboa: Tinta da China.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E.D.A. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1986.

MORIN, E. **A religação dos saberes. O desafio do século XXI**. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2002.

NINÕ, Carlos Guillermo Rojas; ROMERO, Antônio Henrique F. *Pesquisa educativa na escola: a póiesis como base da compreensão da hermenêutica*. In: *Amazônida:Revista 3 a 6 de novembro de 2009 - Londrina – Pr - ISSN 2175-960X 677 do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Amazonas. Manaus, EDUA, Ano 8, N. 1 – Jan. / jun. 2003.*

PERLIN, Gládis T. T. **Identidades Surdas**. In: Surdez: Um olhar sobre as diferenças. Porto Alegre, 2005.

REIS, M. G. M. **O texto teatral e o jogo dramático**. Universidade de São Paulo. Tese de Doutorado. São Paulo: 2008.