REVISTA DA FUNDARTE
Ano 14 – Número 28 – Julho/Dezembro 2014

Compartilhar e criar na vulnerabilidade e no risco: a experiência de uma aula de teatro com alunos surdos

Marcia Berselli
marci.bob@gmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
Sergio Andres Lulkin
sergiolulkin@gmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Resumo: O artigo propõe-se a evidenciar e problematizar alguns aspectos da ordem técnica e sensível a respeito da criação de aulas de teatro para alunos surdos. A partir da experiência pedagógica junto às oficinas do projeto "Teatro e Dança com alunos surdos", desenvolvidas na Escola Municipal de Ensino Fundamental de Surdos Bilíngue Salomão Watnick (Porto Alegre / RS), busca-se refletir sobre os agenciamentos atualizados na elaboração e realização de propostas cênicas utilizando a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS). Acrescem às discussões apontamentos a respeito de diretrizes que buscam pensar o espaço criativo proporcionado pelas artes como produtor de conhecimento e potencializador da afirmação social de um grupo minoritário.

Palavras-chave: Teatro; surdez; criação; contato.

Abstract: The article aims to highlight and discuss some aspects of technical and sensitive nature regarding the drama classes for deaf students. Based on our teaching experience from drama and dance workshops of the project "Teatro e Dança com alunos surdos" at Escola Municipal de Ensino Fundamental de Surdos Bilíngue Salomão Watnick (a bilingual school in Porto Alegre / RS), we try to reflect on the settings of dramatic approaches using the Brazilian Sign Language (LIBRAS). Besides these discussions, some notes are added regarding the Arts and its potential to produce knowledge and encourage the social empowerment of a cultural minority.

Keywords: Theatre; deafness; creation; contact.

O início

Entro na Escola Municipal de Ensino Fundamental de Surdos Bilíngue Salomão Watnick, os seis alunos que participam das oficinas que integram o Projeto de Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) "Teatro e Dança com alunos Surdos"[1] me aguardam reunidos em uma sala: descansam, conversam, brincam... me esperam. Juntos nós vamos para a sala das artes. Já temos uma estrutura estabelecida: primeiro uma conversa, sentados no chão formando um

[1] Ação de Extensão coordenada pelo coautor do presente artigo e oficinas ministradas pela autora. Registros em foto e vídeo realizados por bolsista de Extensão, André Macedo, em 2013.

círculo, em seguida aquecimento, massagem, exercícios, jogos e cenas. Como em toda sala de aula, temos os nossos contratempos: um aluno que faz piada, outro que acha muito difícil e não quer fazer e outro que durante grande parte da aula conversa com o colega. Normal. A mim, como "organizadora" da aula, cabe chamar a atenção, chamar para o jogo, conquistar. E assim vamos descobrindo a cada aula novas dificuldades e desafios, ao mesmo tempo em que ganhamos confiança e "crescemos" como jogadores, conhecendo limites e os superando, nos maravilhando com novas descobertas e tendo contato com a mágica do teatro que acontece quando o grupo coloca-se disponível a um compartilhar efetivo.

Gosto de imaginar que essa mágica nos ronda o tempo todo, está ao redor, como um ser invisível, pronta a colorir nossa experiência quando nos colocamos efetivamente em jogo. Colocarmo-nos em jogo, efetivamente, significa estarmos disponíveis ao outro, dispostos a um verdadeiro compartilhar, abertos a uma verdadeira experiência. A experiência é explicada tão bem por Larrosa quando colocada como "nossa maneira de 'ex-pormos', com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e risco" (2002, p. 25). E a experiência em sala de aula é exatamente isso: vulnerabilidade e risco. E o teatro é exatamente isso: vulnerabilidade e risco. A mágica envolta em uma aula de teatro depende dessas duas palavras.

Nosso espaço e as oficinas

A Escola Municipal de Ensino Fundamental de Surdos Bilíngue Salomão Watnick, localizada na cidade de Porto Alegre / RS, é uma escola que atende a alunos surdos com ou sem outras deficiências associadas. Como escola bilíngue, a LIBRAS (Língua Brasileira de Sinais) é a língua de instrução, a primeira língua, e o Português é trabalhado em sua forma escrita.

Os alunos que participam das oficinas têm entre 11 e 16 anos e apresentam conhecimentos variados de português escrito e mesmo da Língua de Sinais[2]. Nossas

[2] Como todo aluno em formação na escola básica, o acompanhamento e participação da família é fundamental. Alunos que são mais estimulados pelos pais, os que têm familiares que conhecem a LIBRAS, sabem se expressar e se colocar de maneira diferenciada, participando mais das discussões

oficinas acontecem na sala de artes e/ou no pátio da escola, com a duração de 01h45min. Nestas, temos como objetivos trabalhar com a dança - utilizando como base princípios do Contato Improvisação[3] - e o teatro, visando como eixo principal ao desenvolvimento da linguagem corporal dos alunos. Através de jogos e exercícios, buscamos enfatizar a conexão do teatro e da dança em um só corpo, desenvolvendo a expressividade, a ludicidade e o trabalho em grupo. Ao aproximar o teatro e a dança ao contexto do aluno, tencionamos promover um espaço em que o aluno sinta-se à vontade para explorar suas potencialidades e desenvolver o pensamento imaginativo através das experiências cênicas.

Nas aulas, utilizando a Língua Brasileira de Sinais, busca-se desenvolver: exercícios teatrais, jogos dramáticos e teatrais, improvisações dramáticas e coreográficas, montagem de cenas, criação de roteiros e apreciação de trabalhos teatrais e de dança. Durante as aulas, o foco está em envolver todos os alunos nas atividades, porém respeitando as necessidades individuais. Buscando desenvolver as capacidades artísticas e intelectuais dos participantes, os jogos e atividades são selecionados levando-se em conta o grupo como um todo, mas instigando a reflexão sobre as diferenças e particularidades de cada aluno.

A organização básica dos encontros das oficinas segue uma sequência que visa estabelecer o contato entre os alunos e uma disponibilidade corporal e atenção ao momento, propiciando o desenvolvimento do estado criativo. Iniciamos nossos encontros com um momento de conversa, sentados em círculo. Conversamos sobre o encontro anterior e abrimos espaço para colocações acerca das reverberações e relações de nossas atividades com o cotidiano de cada aluno. A seguir, há o aquecimento corporal, o qual é feito em círculo, trabalhando com a mobilização de articulações e alguns alongamentos, e em seguida passamos a um momento de manipular o corpo do outro, em duplas, trios ou em fila. Como a referência visual é

e mesmo apresentando certo protagonismo, ao auxiliar o professor nas explicações e incentivar os demais colegas.

[3] O Contato Improvisação é uma forma de dança desenvolvida pelo bailarino e *performer* Steve Paxton na década de 70. Envolve a interação entre os corpos e a improvisação, além de elementos técnicos como rolamentos, apoios, carregadas, compartilhamento de peso, deslocamento do eixo e tomadas de decisão em conjunto. Não havendo hierarquia, todos podem participar.

bastante importante, realizamos juntos esse aquecimento inicial, o qual, com o avanço das oficinas, passa a ser conduzido pelos próprios alunos, que organizam a sequência com o acompanhamento do professor.

Em seguida, realizamos exercícios que propiciem um engajamento físico, trabalhando com ritmos e direcionando a atenção para o corpo em relação ao espaço e tempo. Exercícios e jogos de Contato Improvisação, a partir dos quais passamos a estabelecer o contato entre os jogadores. Este contato é entendido como uma relação efetiva entre os jogadores, criando um "entre" que não é individual, mas existe somente na relação entre os participantes. Augusto Boal (2000, p. 143), teatrólogo brasileiro, fala desse contato entre os atores do jogo ao dizer que "Teatro pra mim sempre foi essa energia que passa de um a outro, entre os dois. Como o amor, que não está contido em um ou outro amante, mas existe intenso *entre um* e *outro*".

Estabelecendo o contato, os exercícios e jogos de Contato Improvisação são mesclados a jogos teatrais, desenvolvendo assim competências técnicas. Disponibilidade, abertura ao outro e ao espaço, atenção, concentração, comunicação, imaginação, adaptação, capacidade de agenciar e ajustar meu corpo em relação aos outros jogadores e aos elementos com os quais componho, capacidade de ação-reação, consciência de si e do outro são competências desenvolvidas no estabelecimento do contato entre os jogadores.

Com estas ferramentas atravessando os corpos em contato, passamos a composições e criações de pequenas cenas. Estas são desenvolvidas a partir de algum momento diferenciado surgido nos exercícios e jogos anteriores, ou através de temas ou assuntos previamente escolhidos pelo grupo, ou mesmo a partir de um roteiro que algum aluno inicia e que é desenvolvido por todos em conjunto. Improvisamos, compondo as cenas, que são recuperadas algumas vezes em busca de apropriação, aprofundamento e memorização a fim de que possam, se assim desejarmos, serem retomadas em um próximo encontro. E assim nos encaminhamos à finalização do encontro.

No fechamento deste, há um novo momento de conversa, no qual levantamos questões sobre as atividades e criações realizadas no dia. Cada aluno é instigado a

colocar e compartilhar com os colegas suas percepções, contentamentos e descontentamentos, dúvidas e críticas. Quando nenhum jogador se disponibiliza a iniciar a fala, lanço uma questão que possa estimular um pensamento sobre a prática. Alunos que apresentam uma característica de liderança fazem suas colocações, estimulando assim os demais. Respeitando cada colocação individual, os alunos encontram um espaço, nesse momento final de conversa, para trazerem o que se passa em seus pensamentos de maneira muito livre e sem cobranças excessivas. Questões das oficinas mesclam-se com relatos de seus cotidianos, com acontecimentos vivenciados na escola em outros momentos, com inquietações gerais.

Compartilhando do pensamento sobre as atividades teatrais, o sentido de grupo estimula o compartilhar de questões pessoais, quando cada aluno se sente seguro para expor o que o atravessa naquele momento, sem a cobrança tradicional de um certo ou errado, de algo que pode ou não pode ser dito. A confiança desenvolvida nos jogos que engajam o físico – como, por exemplo, exercícios e jogos de Contato Improvisação, no qual um aluno é sustentado pelo outro – e as tomadas de decisão em jogos nos quais não há uma escolha certa ou errada, mas sim diversas possibilidades à disposição do aluno, permanecem sendo exercitadas e vivenciadas também através da fala, que encerra nosso encontro.

O estar em contato

Línguas diferentes. O que nos une neste espaço é o que o teatro nos proporciona enquanto experiência, enquanto compartilhar. Porque é isso que fazemos: compartilhamos daquele momento, daqueles experimentos, nos jogos, nos exercícios, nas cenas. Descobrimos juntos a importância de cada jogo, juntos determinamos um sinal para cada jogo, criamos convenções que auxiliam o entendimento, a apropriação e a recuperação de jogos e exercícios. Juntos vamos transformando jogos que inicialmente foram organizados com comandos a partir da fala/audição. E nos entendemos entre tropeços e mal-entendidos. Entre explicações e expressões de dúvidas. Entre sorrisos e olhares atentos. Entre mãos ágeis e abraços carinhosos. Compartilhamos cada momento da aula, e compartilhar só é

possível porque nos colocamos lado a lado. Porque buscamos o olhar e a percepção do outro. Porque fazemos em conjunto. Porque estamos em contato.

Estar em contato efetivo envolve o estado de disponibilidade que é o mesmo necessário para que a experiência aconteça. Segundo Grotowski, o

> [...] contato é uma das coisas mais essenciais. Muitas vezes, quando um ator fala de contato, ou pensa em contato, acredita que isto significa olhar fixamente. Mas isto não é contato. Contato não é ficar fixado, mas ver [...] trata-se de contato, e isto me força a modificar meu jeito de agir. (GROTOWSKI, 1987, p. 187).

Assim, estar em contato é estar aberto, compartilhar as minhas fragilidades e dúvidas, aceitar propostas que não tenho certeza de como serão – e se serão – aceitas e realizadas. É lidar com a instabilidade de cada momento. Mais do que olhar no olho, é olhar no olho deixando que o outro me invada, me perceba. O olhar de quem usa o sentido da visão como o principal é um convite para a invasão, um convite que pode gerar tensão e medo em um primeiro momento, mas também um convite a uma experiência intensa. Estar em contato também pressupõe que eu não controle o olhar do outro sobre mim. Que eu abra minha perspectiva de ver e ser vista, deixando-me entrar no campo de visão do outro e deixando que a imagem dele me invada também. Estar em contato é evidenciar um espaço "entre" no qual não há um comandante e um comandado, mas ambos comandamos, em contínuas reações que não têm um início estabelecido.

Novamente a vulnerabilidade e o risco. Para Stanislavski (2013), a criação é verdadeira quando se assume a possibilidade do não êxito, do fracasso, do risco. À criação em teatro aproximo a criação da aula de teatro: pessoas – em suas definições formais de professor e alunos – reunidas em um espaço em uma abertura para o que não é totalmente conhecido e estabelecido, mas em processo de pesquisa, com toda a possibilidade de fracasso e risco que a pesquisa deixa a ver.

Grotowski (1987, p. 105) traz a perspectiva do desconhecido: "não monto uma peça para ensinar aos outros o que já sei. Só depois da montagem ficar pronta, e não antes, é que terei aprendido mais. Todo método que não se abre no sentido do desconhecido é um mau método". Também na sala de aula há este espaço do

desconhecido. E assim constitui-se a experiência, porque eu me abro e o outro também, porque ambos nos aceitamos em um confronto sensível, instigado pelo teatro. Quando Grotowski (1987) fala que se interessa pelo ator por ele ser um ser humano, e por estar em contato com este ser, a magia do teatro faz-se perceber a partir desse encontro, dessa possibilidade de contato entre pessoas.

O sensível e o pedagógico

Neste espaço de estar em contato, de compartilhar, desenvolvemos aspectos da ordem do sensível, do expressivo, do pedagógico. Através das oficinas os alunos têm acesso a um conhecimento do fazer teatral, que vai da ludicidade a mecanismos e competências técnicas, bem como do apreciar trabalhos teatrais e performáticos, dentro do próprio espaço escolar, através de parcerias realizadas com artistas locais[4].

No sensível do jogo, praticamos e refletimos a respeito da prática. Em duas línguas – e mesmo com uma terceira, criada a partir das convenções do grupo, de uma ética temporária que o mantém coeso – buscamos desenvolver um pensamento reflexivo e um aprofundamento de questões relativas aos jogos em um sentido de elaborar uma fala sobre a prática. Nos diversos momentos de conversas que complementam as experimentações práticas, põe-se em jogo a minha capacidade de articular explicações e proposições acerca dos jogos e exercícios, bem como ajustamentos necessários ao traduzir minha fala – pensada em um primeiro momento em Português – para a LIBRAS – que muitas vezes apresenta palavras que não têm exatamente o sentido utilizado no Português e/ou em relação à área teatral, que também apresenta um vocabulário próprio.

Nesse sentindo, unir a prática dos exercícios e jogos com o momento da explicação em LIBRAS coloca-se como importante também para aprofundar as relações estabelecidas pelos próprios alunos em relação aos jogos, fomentando questionamentos e despertando interesses que por vezes não se condicionam apenas ao momento da aula de teatro ou às questões teatrais. Nestes momentos há outra

[4] Vale ressaltar, no segundo semestre de 2013, a apresentação de “Teoria Bang Bang”, trabalho de Di Nardi e Gabriela M. Chultz, com orientação de Suzi Weber. Trabalho vinculado ao DAD/IA/UFRGS.

situação de compartilhar, de se colocar disponível: por um lado buscando os melhores sinais, criando aproximações através de exemplos, e sendo instigada a aprender novos sinais; por outro, sabendo acolher relações a partir de eventos da vida cotidiana dos alunos, compreendendo uma formulação de pensamento a partir da LIBRAS. Buscamos equalizar, equilibrar as forças e a comunicação na hora de estabelecer convenções, criando códigos de conduta do grupo para que este sobreviva, para que seja coeso, coerente com os seus participantes, com as culturas que se encontram.

Refletindo sobre a prática e buscando um aprimoramento a partir da própria prática, a cada aula novas competências, da ordem técnica e sensível, são atualizadas em relação aos questionamentos advindos das propostas já realizadas. Em contato, buscamos avançar no sentido da experiência efetiva, sem a obrigação de concretizar uma obra, mas abertos às possibilidades que variados experimentos nos proporcionam no curso da prática e da pesquisa.

Assim, durante as aulas procuramos procedimentos que auxiliem a um aprimoramento e aprofundamento em relação aos jogos e criações propostas. Um recurso bastante utilizado é a filmagem e fotografia de cenas e jogos. Através deste recurso, é possibilitado aos alunos um distanciamento – da ordem de se colocar "fora de cena" para perceber o que acontece "dentro" – e uma aproximação a elementos técnicos que por vezes não são conscientizados em uma perspectiva de "dentro" da cena. O estudo dos vídeos se mostra uma boa maneira de aprofundarmos questões quando a explicação parece não contemplar de todo os jogos e exercícios. Através destas análises, é possibilitado aos alunos tecerem relações a partir de suas próprias percepções enquanto atores do jogo e espectadores do vídeo. Como local de "armazenamento" e "compartilhamento", bem como visando à possibilidade de estudo – e memorização – dos vídeos para além do horário das oficinas, utilizamos uma ferramenta bastante presente na vida dos alunos, o *Facebook*. Direcionamos para esta plataforma alguns vídeos selecionados, advindos de filmagens das cenas em aula, bem como dos vídeos escolhidos como objeto de experimentações – cenas de espetáculos, de práticas corporais, de performances, etc.

Através deste registro empírico, a memória dos alunos é desenvolvida e posta em relação ao trabalho, sendo também uma forma de retorno da prática ao aluno. Ali, disponível a todos os participantes, o trabalho realizado em conjunto adquire um forte sentido de "compartilhar". Todos são legitimados como propositores do trabalho, como possuidores dos vídeos, como agentes das práticas desenvolvidas em sala. Há uma apropriação do trabalho, que começa em sala, passa pelo acesso aos registros e culmina no momento em que os alunos são autônomos para compartilhar o conhecimento com outros alunos da escola que não participam das oficinas. Ao se proporem a "ensinar" jogos, frases de movimentos corporais advindas da pesquisa sobre personagens e mesmo sequências de cenas, os alunos adentram um universo pouco acessível e quase nunca aberto a eles: de propositores legítimos de um saber. Segundo Cabral, "o propósito da educação não é apenas informar, mas criar oportunidades para que o aluno faça uso dos conhecimentos adquiridos em diferentes contextos e circunstâncias" (2002, p. 214). Desta forma, através da prática e da reflexão sobre a prática, podemos pensar o espaço criativo proporcionado pelas artes como produtor de conhecimento e potencializador da afirmação social de um grupo minoritário.

Neste sentido, o recurso do vídeo também se constitui como ferramenta importante quando utilizado para enfatizar movimentos e organizações corporais no espaço da cena, e para que o próprio aluno visualize em seu corpo o que é apontado pelos colegas ou o que ele próprio vê no outro. Em um espaço em que a apreciação de obras teatrais ou performáticas é escassa e de difícil acesso, ver-se a si mesmo em cena – por mais que através do recurso da filmagem – é uma possibilidade de aproximação e prática do olhar "externo" como auxiliar ao fazer "interno", já que na cena pressupõe-se o contato não apenas entre atores, mas destes com o público. Assim sendo, entender as implicações envolvidas no processo de criar algo que é visto por alguém amplia as percepções do aluno ator. Estas percepções são atualizadas a cada refazer da cena, a cada recuperação, a cada retomar de frases de movimentos corporais dos personagens.

É preciso refazer tudo: livre tradução para o título de uma publicação que dá nome aos escritos sobre teatro de Jacques Copeau (2002), a expressão serve para encorajar a permanência de uma atividade que retoma, sistematicamente, o processo de criação. Talvez a ideia de refazer seja o princípio básico da pedagogia da criação: mostrar, apontar acertos e erros, buscar as vias que traduzam melhor o tema, buscar as expressões mais próprias daqueles atores, buscar uma apropriação da narrativa a partir da possibilidade de comunicação dos participantes. Esta narrativa não exclui o professor que está coordenando o trabalho e o integra através de alguma forma de representação desse papel.

Quando o aluno se vê atuando no vídeo, há uma abertura para uma compreensão maior da totalidade da cena e dos agenciamentos necessários por parte de cada ator para com o todo da composição. Cabe ao propositor do trabalho, de maneira sensível, auxiliar os alunos em uma abertura a esta percepção, e assim a abertura a um olhar crítico e generoso sobre seu trabalho e dos colegas. Identificar situações, tecer relações entre os jogos e as cenas, perceber questões ligadas à expressividade corporal são competências desenvolvidas a partir de um olhar que passa a ver detalhes antes despercebidos. Desenvolver este olhar atento, que no decorrer das oficinas propicia ao aluno participar cada vez mais na criação em contato com os colegas – sugerindo, destacando, auxiliando, com alguns alunos mesmo apresentando um papel diferenciado, auxiliando o coordenador na explicação dos jogos e exercícios, se colocando disponíveis para criar bem como organizar as cenas com os colegas – cria uma sensação de pertencimento ao grupo e apropriação do trabalho, este não sendo mais criação do "professor", mas do grupo.

Estas competências técnicas, concomitante ao desenvolvimento de outras questões que são da ordem do sensível – evidenciadas no trabalho com o Contato Improvisação, por exemplo – propiciam uma evolução cognitiva que tem a ver com o desenvolvimento do aluno para além da oficina de teatro. Em estado de jogo, agindo e reagindo em relação aos colegas, o aluno é estimulado a encontrar novos mecanismos para "resolver" as situações do jogo dentro do jogo, em tempo real. Em contato com os parceiros de cena, o jogador está confortável para efetivamente criar

em situações desconfortáveis. Pode parecer paradoxal, e é, mas é neste espaço de vulnerabilidade e risco que o jogador, em contato com os parceiros num clima de confiança, encontra espaços para a criação. A criação de novos espaços, identidades, situações que, pelo caráter fictício, permitem uma entrega maior por parte dos jogadores.

Peter Brook (1973) diz que, na vida cotidiana, a ilusão que se cria ao contar uma história é um "se" ficcional: "se isto acontecesse, teria sido assim..." e a narrativa inventa, conta, recria. No teatro, o "se" é real: se isto acontecer será assim, e a cena ganha vida, o experimento se materializa, o sujeito está presente, aquele que olha também está. No mínimo se encontram dois sujeitos presentes. Um deles experimenta a história, o outro observa. Um deles cria o ato, o outro compartilha observando. Um deles é o ator, o outro é alguém do público, ou o diretor, ou o professor que está na sua sala de aula, no seu lugar de experimentação. E podem ser vários sujeitos presentes, de um lado e outro do espaço. A relação que se estabelece é dialógica: há um intercâmbio de sentidos entre esses dois grupos – ou duas pessoas – sobre um acontecimento comum. Quando se acaba, este evento se torna memória. E pode ser recuperado, com sutilezas. E pode ser fixado, com algumas regras para a recuperação, que o torna um novo "se" a cada vez que é retomado em ação. Os breves, ou longos, momentos em que os sujeitos presentes acompanham o ato dramático – drama é ação e o teatro é o lugar aonde se vai para vê-la – estão inseridos numa realidade maior que é aquela que circunda este evento breve. Uma entrada em outra realidade, que parte da ficção, torna-se material e desaparece. Sua materialidade é um jogo. Logo, somando as colocações de Peter Brook, a cena é jogo e a cena é real.

Um dos livros marcantes de Brook para a pedagogia teatral, adotado como uma referência para quem trabalha com a educação, se chama "O espaço vazio" (1973). A partir desse espaço, reiterado em muitos textos que fazem alusão ao lugar do teatro, apostamos numa possibilidade infinita de criação onde há o "nada" do vazio e onde o "todo" da imaginação pode ganhar forma e conteúdo pela ação dramática. Essa ação serve a todas as idades do ser humano e a todas as imaginações que ali ponham à

prova sua comunicação. O espaço da imaginação também é uma abertura ao "sensível" e ao desenvolvimento de ações que se desenvolvem e encontram razão de ser dentro do próprio jogo, não necessitando demais explicações.

Aqui, há a evidenciação da importância do trabalho com movimentos abstratos, com o toque físico e com a questão de confiar nos colegas. O trabalho com o Contato Improvisação utiliza muito a questão do toque e da confiança, nos momentos de compartilhar o peso corporal com o colega, ou manipular partes do corpo, bem como experimentar novas sensações a partir do deslocamento do equilíbrio do corpo que coloca a ver novas organizações corporais. O toque pode limitar, em um primeiro momento, mas possibilita uma entrega e um sentido de comunhão no grupo, perceptíveis no decorrer do trabalho. O mesmo se dá com a confiança: instável, em alguns momentos, mas que em um contínuo do trabalho vai se estabelecendo e qualifica, de forma diferenciada, as relações dentro do grupo e mesmo sobre o trabalho desenvolvido.

Recursos do cômico

No desenvolvimento das oficinas é recorrente a criação de cenas que têm por mote a comicidade. As piadas permeiam o cotidiano da comunidade surda, assim não é diferente no contexto escolar. Durante as oficinas, o caráter breve e superficial de piada é dissolvido em cenas nas quais, através de pré-estruturas e espaços de improviso, o recurso do cômico é acessado em narrativas e desenvolvimento de situações.

A presença do cômico, em nosso cotidiano, se manifesta por diversos meios: na TV, vídeos, cinema, livros, revistas e jornais, as charges e caricaturas, as piadas, as crônicas cotidianas, os espetáculos teatrais. A produção cinematográfica nos brinda, nesse sentido, com artistas que povoam nossa infância e nossa maturidade, nos fazendo rir e pensar sobre o de que e de quem rimos: as comédias mudas são exemplares de um humor e de uma poética diante da vida que nos seduzem pelo riso, por vezes levemente esboçado, insinuado, e por reações empáticas quando nos

colocamos na condição daquele personagem em apuros ou em risco de sério equívoco.

Através das figuras do cômico também podemos rir de nós mesmos. Ou rimos do outro, numa situação de embaraço, em conflito consigo mesmo, com os objetos que rodeiam ou com as contingências. O mesmo pode se dizer das nuances da fala, quando a ironia e a paródia ganham espaços para a mobilização do pensamento e o riso é a sua manifestação evidente. Os recursos do cômico nesses processos de ensino e aprendizagem, quando presentes na formação pedagógica e não apenas entregues ao "acaso" – embora devam ser reconhecidos e incorporados ao cotidiano pedagógico – operam com diferentes efeitos sobre a comunidade (sala de aula, seminário, congresso) reduzindo tensões, propondo novos pontos de vista sobre um mesmo tema, discutindo conceitos através de recursos não formais, mobilizando com agilidade o pensar sobre situações reconhecíveis ou surpreendentes, subvertendo as assimetrias de poder quando corpos e mentes são desterritorializados de seus lugares habituais. O cômico, por seu caráter paradoxal e transgressor, também se constitui num ato político, quando as interações se mobilizam para fazer "dançar o pensamento", solicitando uma circulação pelo espaço do contra-senso. O cômico, na prática escolar, é um campo para a ação.

Ocupando um (novo) espaço

Apropriar-se. Experimentar-se. Permitir-se. Colocar-se em contato com o outro. Receber uma crítica, um elogio, apontar uma falha, uma possibilidade. Descobrir um novo movimento junto ao colega. Apropriar-se dos exercícios, dos jogos, dos personagens, das histórias, das cenas. Experimentar-se em contato com o outro, no toque, no direcionamento, na confiança. Permitir-se não ter certeza, escolher uma ação, interferir na ação do outro, dizer o que, como e por que acha algo interessante sem esperar uma confirmação por parte do outro. Saber que há singularidade, que pode haver, que é sempre melhor que haja e que sempre é necessário aprender a lidar com as diferenças, sejam de qual ordem forem.

Nas oficinas, nos reunimos para praticar uma infinidade de possibilidades que o mundo do teatro abre a nós. Confrontamo-nos, em LIBRAS e Português, com receios e dúvidas. Colocamo-nos no local da vulnerabilidade e do risco. E gostamos desse local. Criamos no desconforto, nos contínuos agenciamentos. Nas experimentações cênicas nos colocamos em um espaço que permite a experiência sem a necessidade da produção de obras, mas que permite que as descobertas do processo nos guiem a partir de algumas regras pré-estabelecidas e escolhas decididas em conjunto.

No papel de organizadora da oficina, sou convocada todo o tempo a ser jogadora junto aos alunos. Criamos a aula de teatro conjuntamente a partir do momento em que me coloco disponível para as novas organizações propostas pelos alunos para os jogos. Uma pré-estrutura atua como linha condutora, mas sempre permitindo adentrar novos caminhos e encontrar novas possibilidades. Neste jogo contínuo, cabe aos alunos colocarem-se também disponíveis, investindo nas propostas e efetivamente permitindo-se atuar em relação às experimentações.

O teatro no cotidiano escolar de um grupo minoritário atua como agenciador de novos papéis, possibilitando ao aluno experimentar diversas funções de caráter flutuante. Mais do que uma abertura à criação cênica, as oficinas de teatro permitem criar um espaço de verdadeiro compartilhar, desestabilizando determinadas hierarquias e apontando novos horizontes de atuação.

Referências

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*: memórias imaginadas. Rio de Janeiro, Record, 2000.

BROOK, Peter. *El espacio vacío*: arte y tecnica del teatro. Barcelona, Península, 1973.

CABRAL, Beatriz A. V. Avaliação em Teatro: implicações, problemas e possibilidades. *Revista Sala Preta*, v. 02, n. 01, 2002, p. 213-220.

COPEAU, Jacques. *Hay que rehacerlo todo*: escritos sobre el teatro. Madrid: Asociación de Directores de Escena de Espana, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. [Tradução de Aldomar Conrado]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*. Jan/Fev/Mar/Abr 2002, n. 19, p. 20-28.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator.* [Tradução de Pontes de Paula Lima]. 30ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.