

**Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes**

Língua de Sinais e a Escuta Sensível: A Dança Revelada

Tatiana Wonsik Recompensa Joseph

Campinas –2005

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Mestrado em Artes

Língua de Sinais e a Escuta Sensível: A Dança Revelada

Tatiana Wonsik Recomenza Joseph

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação do Prof.Dr. Eusébio Lôbo da Silva.

Campinas –2005

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

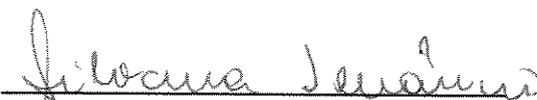
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo(a) Mestrando(a) **Tatiana Wonsik Recompensa Joseph** - RA 921351, como parte dos requisitos para a obtenção do título de **MESTRE EM ARTES**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva - DACO/IA
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Elizabeth Bauch Zimmermann - DACO/IA
Membro Titular



Profa. Dra. Silvana Venâncio - FEF
Membro Titular

Dedicatória

À minha mãe

Com quem aprendi a alegria e a liberdade do bem querer

À minha avó

Que me ensinou o rigor e determinação

A meus irmãos

Primeiras vítimas de minhas loucuras saudáveis

A meus amigos

TODOS, que sempre me incentivaram a continuar acreditando,

E são muitos

Ao meu esposo e amigo,

Incansável companheiro, exemplo de luta,

Adorável mecenas dos meus sonhos

A todos os surdos

Pela generosa escuta e admirável fala

-Porque sem a memória ou a presença de cada um destes amados

Eu não Seria

E a meu Pai, in memoriam

-Pelo que não se diz

Agradecimentos

Agradeço ao querido Prof. Renato Cohen, *in memoriam*, pela gentil interlocução e admirável atenção no começo deste processo, quando minhas idéias eram aspirações do sensível .

Ao estimado orientador prof.Dr. Eusébio Lôbo da Silva devo muitas horas de amizade e leal dedicação, desde minha graduação em dança, quando se revelou um professor atento, um mestre da arte do movimento em dança e muitas vezes um sábio da intuição criadora em nossos intermináveis diálogos. Muito obrigada, mestre, por haver me adotado neste percurso.

Agradeço à profa.Dra.Suzi Frankl Sperber pela generosa compreensão e acolhimento, pelo comovente comprometimento com o humano e pela vitalidade sensível que removeu as letras das minhas certezas em permuta constante, num alfabeto de descoberta e maravilha.

Às professoras Maria Rita Salzano e Mônica Gentil, pela disposição de escuta e pelo estímulo.

Tenho muito a agradecer às pessoas que me receberam e foram tão solidárias aos meus anseios criativos numa tentativa de construir, junto aos surdos, uma obra coletiva, edificada no imponderável terreno do espírito. São elas o diretor do grupo Yagruma, Carlos Sanchez, o padre Nirceu, a Regina, a Amélice, a Zilda da Paróquia Divino Salvador, e todas as demais senhoras e mães dos surdos, que buscaram, junto comigo e com eles, um espaço para semear poesia entre tanta intolerância.

À diretora da escola Hellen Keller, de São Paulo, Inês Castro, à querida Bia do Apoio Pedagógico, à diretora Aura Maria Duarte Torres, à vice-diretora Maria Aparecida Ribeiro Baldasso, à professora Elizabeth de Barros, e aos funcionários da secretaria da Escola João Lourenço Rodriguez agradeço pela atenção e paciência.

Às fonoaudiólogas Tânia Vilela e Tânia Tomiche, de Campo Grande, pelo

empréstimo de materiais e pela parceria no sonho de um mundo melhor.

Aos organizadores do Festival Internacional de Londrina, sobretudo à Darlene, que criou os projetos de maio, abrindo um espaço concreto e palpável para nosso trabalho, meus sinceros agradecimentos.

Agradeço aos colegas de curso, que também se dispuseram a experimentar um pouco desta outra alquimia, sobretudo ao amigo Maycon Chavez e à irmã Martha Dias, companheiros de criação.

Ao querido Jailton Oliveira, grande amigo e notável compositor, um artista que traduz dança em música como quem descreve no espaço as notas do tempo.

Agradeço às amigas Suzana Proença e à “pitonisa” Lícia Moraes, pela troca constante de experiências; à Laura Pronsato, pela pura poesia que emana de si, a todos os amigos do grupo de estudos O Popular e a Cena, a Josué pelo apoio nos tropeços da informática.

Agradeço a todos os surdos que confiaram em meu convite para esta expedição entre formas e dança, em especial aos artistas do Yagruma, Armando, Guilherme, Leonel, Menezes, Noel, Sílvio, Aymée e Mary, bem como ao diretor Carlos Sanchez, às minhas amigas de Campinas, Fabiana e Ana Rosa, que me ajudaram no primeiro ano de experiência e a todo o grupo da Escola João Lourenço Rodeiguez, e aos queridos surdos artistas de Londrina, Léa, Thiago, André, Pâmela, Kamila, Guilherme, Victória, Douglas – que são, todos eles, o verdadeiro motivo para este presente trabalho.

Agradeço, enfim, às pessoas da minha família –à minha mãe, berço de amparo sem limites na luta pela vida e pelos sonhos; às minhas irmãs e irmãos por acreditarem em mim desde há muito tempo, e a meu precioso companheiro, Lázaro Camilo.

Obrigada ao Sem Nome, invisível mestre de minha intuição.

RESUMO

Esta dissertação resume-se na descrição de uma vivência e narrativa de uma busca. Ou da busca primeira como vivência recorrente.

E do fenômeno do encontro.

Ou do *encontro* como **fenômeno** maior da vida, como queiram colocar os leitores em ordem as palavras, para seu próprio entendimento e ilusória solução da problemática do existir.

Para contarmos esta “nossa estória” partimos da leitura teórica orientada e da prática presente e passada de “nossa” vivência em dança, em diferentes instâncias deste vivido: desde a percepção corporal ao desenvolvimento de expressividade subjetiva à evolução das angústias da criação em dança e nas artes cênicas.

Esclarecemos que, muito embora não negligenciemos uma sistematização dos conceitos e questões envolvidos na pesquisa, transformamos a dicotomia própria do pesquisador-artista na unidade característica do artista-pesquisador. Nesta dissertação, incorporamos a **VOZ** do artista em silenciosas mãos, que tocaram nosso sentido lógico para um além de si, já que os surdos inverteram a mediação entre razão e sensibilidade numa unidade de mágica linguagem, encantadora de opostos que se identificam, simultaneamente, pelas suas semelhanças e diferenças num mesmo aspecto Humano.

Índice

LÍNGUA DE SINAIS E A ESCUTA SENSÍVEL: A DANÇA REVELADA	1
Agradecimentos	9
RESUMO	11
INTRODUÇÃO	17
UM.....	21
MEMÓRIAS.....	22
Imagens.....	22
Corpo	22
O silêncio	22
Percurso:.....	23
“Eu sou a porta”.....	25
-Cuba, a folha do Yagruma e a árvore da Vida	25
“Quem sou este corpo que dança?”	26
Afinal, de que palavras somos feitos?	29
DOIS.....	33
-Os meandros do recomeço.....	35
- Do saguão da igreja ao pátio da escola.....	37
- Uma letra depois da outra: a escrita que se descobre escrevendo	40
A) DA CRIAÇÃO INDIVIDUALIZADA DAS PERSONAGENS E DAS RELAÇÕES ESTABELECIDAS DAS PERSONAGENS ENTRE SI	42
B) DAS RELAÇÕES ESTABELECIDAS ENTRE AS PERSONAGENS E DAS AÇÕES DESENVOLVIDAS	44
C) DAS AÇÕES ESTABELECIDAS PELAS RELAÇÕES ENTRE AS PERSONAGENS E DA ESCRITA DO TEXTO	46
D) FINALIZAÇÃO DESTE PROCESSO CRIATIVO.....	47
TRÊS.....	49
3.1.LABORATÓRIO DE ARTE E MEDIAÇÃO – em busca do impalpável	51
Bloco I.....	54
Bloco II	54

3.2. LABORATÓRIO DE ARTE E CULTURA – o elemento imprevisível	56
3.3. O SENTIDO DOS SENTIDOS – procedimento aleatório para criação.....	59
1-Captação dos significantes aleatórios:	60
2 -Composição coreográfica:	60
3-Interpretações-leituras suscitadas	62
3.4 DESPINDO E REVESTINDO A CENA – processo criativo com a atriz Martha Dias	63
QUATRO.....	69
-Atravessando o sinal.....	73
1) Em relação ao trabalho com os sinais:	74
2) Em relação ao trabalho com a análise fonética dos sinais.....	76
-Língua de Sinais, o Tempo e outras Dimensões do Sensível	83
CINCO	88
-O que é que faz de uma coisa, outra coisa que não mais ela mesma?.....	89
4.1.O CURUPIRA	90
-experiência de processo criativo em dança com os surdos de Londrina	90
MERGULHOU...SUMIU!.....	95
-experiência de criação cênica com artistas debutantes na arte da dança.....	95
-Antes do um, o que você conta?.....	98
Estudo coreográfico a partir da língua de sinais como fonte de elementos para criação	98
-Subjetivação: Da Escrita à Memória	100
-Considerações Finais	111
-Razão e Sensibilidade.....	112
CONCLUSÕES	117
BIBLIOGRAFIA	121
ANEXO 1.....	124

Índice de Figuras e Tabelas

TABELA 1	41
TABELA 2	43
TABELA 3	43
TABELA 4	45
TABELA 5	55
TABELA 6	58
FIGURA 1. COLAGEM DE NUMERAIS ORDENADOS POR MARTHA DIAS	65
FIGURA 3	76
FIGURA 4	77
FIGURA 4	78
FIGURA 5	80
FIGURA	81
TABELA 7	101
FIGURA 1	107
FIGURA 6	109
FIGURA 2	109

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta uma investigação prática de possíveis caminhos para um processo criativo em Dança, com a língua de sinais.

Partimos do princípio de que a língua de sinais, por ser uma modalidade visual-espacial, evidencia a corporeidade presente na fala, em módulo de dança por ser descoberta, já que sua expressão envolve movimento e gestualidade. Assim, reconhecemos na língua de sinais uma plasticidade e uma materialidade extremamente férteis para a poética coreográfica.

Procuramos amparar as considerações teóricas referentes à nossa investigação nos laboratórios práticos, que objetivaram a análise de diferentes processos criativos em dança, a partir da língua de sinais, com a participação de surdos e de ouvintes.

Em ambos os tipos de laboratório levou-se em consideração um olhar, para o participante, como criador de sua dança.

Através da análise descritiva dos diferentes laboratórios chegamos a desenvolver um procedimento para o Processo Criativo com a língua de sinais como ponto de partida, cujas unidades mínimas podem se transformar no que nomeamos “movimentos dançários”.

Em nosso percurso laboratorial aparece o uso de textos como suporte para extração de palavras da língua portuguesa, que correspondem aos sinais da língua de sinais. Descrevemos, desta forma, como usamos este recurso de correspondência entre palavra escrita e sinal falado, e inferimos desta relação um caminho possível para a construção de nossa poética corporal.

O capítulo *UM* destina-se a uma apresentação de nossa trajetória, desde a graduação em Dança e a descoberta de um saber corporal como fundador da liberdade e da criação humanas, e descreve o nosso primeiro contato com um grupo de artistas surdos, o Yagruma.

Neste primeiro capítulo descrevemos brevemente três experiências vividas em Cuba, e como elas influenciaram nossas reflexões sobre a nossa própria percepção corporal e o potencial criador como princípio inalienável do homem.

Aparece, destas experiências, a questão do corpo padrão em oposição ao movimento criador e apontam-se algumas características da língua de sinais.

Discorreremos, também, sobre o olhar para o nosso próprio processo criativo em dança, e o olhar para o surdo como criador de sua própria dança.

No capítulo **DOIS** descrevemos nossas primeiras experiências com um processo criativo em dança, com a língua brasileira de sinais - LIBRAS. Apresentamos as dificuldades iniciais da pesquisa e as condições primeiras da retomada da investigação iniciada em Cuba. Discorreremos brevemente sobre a busca de um espaço para o trabalho com os surdos e a que lugares esta busca nos levou. Apontamos um caminho de criação coletiva, descoberto neste processo, em que a estória que escrevemos teceu-se, em roteiro de ações e dramaturgia, a partir da singularidade dos participantes surdos, e de suas relações entre si.

Já o capítulo **TRÊS** envolve a descrição de quatro experiências laboratoriais com artistas ouvintes, que permitiram um distanciamento e uma reaproximação do olhar para o processo criativo em dança, com a LIBRAS, e com os surdos.

As três primeiras experiências referem-se à oportunidade oferecida pelas disciplinas práticas do mestrado em que pudemos testar caminhos de criação a partir do aleatório e perceber a ocorrência do imprevisível como aspecto vivo da própria criação.

O último laboratório deste capítulo descreve a experiência com a atriz Martha Dias, ouvinte, e como a LIBRAS pode ser objeto de investigação estética para outros artistas. Desta vivência, também, surgiu a pura dança do desmanche da língua de sinais, resumindo-se em transmutação poética a que, como coreógrafa, ansiava.

O capítulo **QUATRO** objetiva esclarecer em que sentido uma abordagem lingüística da Língua de Sinais Brasileira nos auxiliou durante nosso processo criativo, e

como a descrição de seus elementos aproximam-na, pela sua modalidade visual-espacial, dos elementos da dança.

Expomos conceitualmente a análise fonológica da LIBRAS e outros aspectos da mesma, como a espacialidade, a temporalidade e outras dimensões do sensível que esta modalidade, por sua especificidade, mobiliza.

CINCO é o último capítulo, que reúne nossas últimas considerações e parte da discussão teórica que nos mobilizou filosoficamente entre as tantas inquietações descritas.

Exemplifica a aplicação do que se investigou durante a pesquisa e todos os laboratórios descritos com um grupo de jovens artistas surdos, em Londrina. Evidencia um olhar externo para o processo criativo e descreve como uma narrativa, **em dança**, constitui-se em unidade de criação.

A esta experiência, que focaliza o criador alheio, segue-se uma descrição de um processo em que me coloco como a criadora em questão, com minha subjetividade artística, para a dança, a partir de um olhar interno para o meu próprio processo, como bailarina.

Por último, faz parte deste capítulo alguns aspectos da discussão teórica que permeou toda a nossa pesquisa.

Concluimos nosso trabalho apontando para as propriedades da LIBRAS como inesgotável fonte de criação cênica.

(Observação: Todos os capítulos são abertos por um texto de minha autoria, retirados de um diário pessoal de registros que acompanharam o nosso processo de busca: a nossa pesquisa.)

UM

<i>“Uma mulher</i>	<i>Para não andar em círculos</i>	<i>Mas agora não quer.</i>
<i>Perdida na floresta.</i>	<i>Ou para saber que está andando em</i>	<i>Aprendeu a comer terra,</i>
<i>O sol é seu único meio.</i>	<i>círculos,</i>	<i>A limpar-se nas ramagens,</i>
<i>Seria.</i>	<i>Marca as árvores</i>	<i>A banhar-se nas copas das árvores</i>
<i>Mas a floresta é densa.</i>	<i>Porém retorna a elas mesmo assim</i>	<i>E a conhecer-lhes parte do</i>
<i>Mal se vê o sol.</i>	<i>Cria, então, um sistema de códigos</i>	<i>Mistério.</i>
<i>Não se pode subir nas árvores.</i>	<i>mais e mais elaborado que lhe</i>	<i>Tornou-se, a floresta,</i>
<i>A mulher observa.</i>	<i>permite mapear aquele labirinto de</i>	<i>Referência do sol</i>
<i>Observa e caminha. Atenta.</i>	<i>sons e sombras em que imergiu.</i>	<i>E não o invertido princípio”</i>
	<i>Já pode sair.</i>	

MEMÓRIAS

Imagens

Não sei quando comecei a escrever.

Mas desde que comecei, era recorrente uma questão: a necessidade de fazê-lo por um registro íntimo da vida.

Na mesma época, lembro-me sempre, a observação do humano, e de seu fascinante existir, eram-me aura do movimento impalpável.

Na escola, sempre: terminar a tarefa para virar-me na carteira e observar a colega escrevendo sua caligrafia. Não sei do que gostava mais de ver: sua letra desenhando-se em surpresa ou sua mão movendo-se sobre o caderno.

Movimento e letra, corpo e escrita sempre estiveram juntos em meu Real e em meu Imaginário.

Corpo

A imagem dos afazeres domésticos cativavam-me num espaço familiar e estranho do corpo alheio. As mãos da minha adorada avó fazendo a comida, cotidianamente. O som da água da louça que minha mãe lavava, pela noite : sinal de sua presença amada –e aqueles mágicos e sensíveis braços estendendo a roupa no varal.

Onde termina o gesto e começa a dança?

O silêncio

Muito tempo estive longe da música instrumental.

Os românticos alemães eram uma raiz oculta pela vitrola quebrada, calada voz da memória, na casa de minha mãe.

Em Campinas, o programa de rádio na emissora Morena emitia, toda sexta-feira à noite: Grandes Orquestras.

Lembro-me da primeira fita cassete que escutei, com gravação de Bach, Tchaikovsky e Mozart.

Algo em meu íntimo agitava-se, na dúvida por qual destas músicas seria uma declaração pública de minha discreta existência.

Veritas et Oratio e *Da gravidez para dentro* –uma celebração- foram minhas primeiras coreografias-solo, apresentadas no anfiteatro da Unicamp, no Unidança –o que para mim era um grande acontecimento. A primeira com a música Elvira Madigan, de Mozart, e a segunda ao som de minha respiração.

Tinha dado o passo que temia: entrar no mundo do Outro, do desconhecido, com meu corpo e minha sensibilidade.

Começava em mim as questões que, dez anos depois, ressurgiriam como tema de incessante investigação e desta presente dissertação.

Percursos:

Dois acontecimentos modificaram radicalmente a compreensão da minha própria existência no mundo:

- 1) A graduação em dança e o detalhado estudo do movimento, proporcionado por esta vivência;
- 2) A convivência com os surdos e o reconhecimento da diferença entre surdez e audição como um aspecto que privilegia a descoberta renovada do potencial humano de criação.

Antes de trabalhar com criação em dança, minha sensibilidade havia me transportado ao universo mítico, aberto pela palavra em forma de literatura e teatro.

Quando ingressei na faculdade de dança, meu corpo reviveu um saber mais profundo de mim mesma, e do universo que compartilhamos no mundo físico, como se os canais da percepção finalmente se abrissem para a passagem direta das idéias e sentimentos que eu levava dentro de mim, e ansiava por comunicar com o mundo que me cercava.

Durante este período de graduação pude presenciar e viver situações que se complementavam numa mesma via de compreensão de mim e do outro:

-a percepção de meu processo criativo em dança, através dos laboratórios e aulas de improvisação;

-a satisfação em rever meus colegas numa dimensão criadora que eu desconhecia, e que os revelava potencialmente como artistas.

Portanto, a graduação em dança não se resume no estudo e descoberta do próprio corpo como potência ilimitada para criação –o que, em si, já é extraordinário- mas abrange a observação do desenvolvimento dos colegas como criadores, e uma efervescência de idéias, surpresas e imprevistos poéticos que, num primeiro momento, podem nos perder na pluralidade dos caminhos que reluzem quando nos propomos a descrever o fenômeno do processo criativo .

Isto porque a matéria que reveste o impulso criador é própria de um outro entendimento do que nos circunda, que não se reduz a esquemas exatos. Aliás, nem poderia, uma vez que a inexatidão é o que nos move.

Como dançar a qualidade dos cabelos negros de Carolina –a Mundim?

E se voasse entre as chamas avermelhadas das madeixas intermináveis de Carol –a Ramos?

É possível dançar a suave feição de Letícia? E sua outra alegria, de mesmo nome?

E como os “olhos flutuantes no rosto líquido de Burnier”, depois que se foi e permaneceu ainda?

Como dançar a loucura do pai, sem cair-lhe nas armadilhas da irrazão –e ainda, não sentir, para não se perder?

Os pés do andarilho, descalço e sem amparo, como?

-e todo o mundo que se me abriu em profundidade e mistério maior, quando imergi no silêncio por hábito de escuta, entre os surdos?

Isto para referir-me ao meu dançar... e o dançar que não é mais meu, mas revela-se para mim a partir do artista criador que me visita, em cursos, oficinas e laboratórios de criação?

Quando saí da graduação em dança, pela Unicamp, levava comigo muitas perguntas, que ainda me convivem, e multiplicam-se a cada dia. Mas também, algumas certezas, poucas mas concretas como pedrinhas disformes que me cabem dentro das calças.

Sentia que poderia ir a qualquer lugar sem perder meu pequeno tesouro, pois ele estava num espaço de saber inviolável: o saber corporal como fundador da liberdade e da criação humanas.

“Eu sou a porta”

-Cuba, a folha do Yagruma e a árvore da Vida

Em 2002 vivi, em Cuba, três experiências que validaram minha confiança do potencial criador como princípio inalienável do homem.

Este potencial criador, por ser ilimitado, apresenta-se em situações tão diferenciadas quanto inumeráveis.

Portanto, não se pode **quantificar** o que se manifesta por **qualidade em si**.

Como trabalhar, então, com o que não se quantifica?

Assim, por exemplo, organizei três situações concretas em que a qualidade criadora deste referido potencial humano se manifestou de formas diferentes:

(1) a experiência como coreógrafa, junto aos alunos da *Escuela Nacional de Ballet Alejo Carpentier*, em Havana;

(2) a experiência como orientadora de uma vivência corporal junto às professoras da *Escuela De Retrazo de Lenguaje*, no Hospital de Higiene Mental de Havana;

(3) a experiência como atriz, bailarina e coreógrafa do grupo Yagruma, formado por artistas surdos, profissionais na arte da pantomima.

Trabalhei, portanto, em situações distintas, com enfoques diferenciados para artistas em formação, artistas profissionais e não-artistas. Esta variedade de perfis permitiu perceber que não estava lidando com um corpo padrão, mas com o mesmo princípio fundador do homem, indiferenciado, que é o corpo em movimento e a potência criadora deste princípio.

“Quem sou este corpo que dança?”

Paul Schilder, em sua obra *A imagem do corpo*¹, discorre sobre as definições e diferenças entre imagem e esquema corporal.

Giovanina Olivier², por sua vez, referindo-se à importância da consciência corporal, assume que “todo conhecimento, inclusive de si mesmo, passa pelo corpo. É o

¹ SHILDER, Paul. *A imagem do corpo*. São Paulo, Martins Fontes, 1980.

corpo que está envolvido no processo de compreender, recordar e se individualizar. A consciência do corpo é definida como a maneira pela qual a atenção sobre o corpo é distribuída, e as pessoas diferem no quanto elas são conscientes de seus corpos.”

Das experiências que tive, pude notar que independente do grupo com que estivesse trabalhando, um elemento sempre se evidenciava como determinante do encaminhamento que dava para este ou aquele grupo de trabalho: a noção de **uma identidade** corporal.

Assim, independente das definições a que tive acesso, *a posteriori*, pela bibliografia especializada, sempre trabalhei com uma identidade corporal específica, originada pela minha percepção de meu próprio corpo: a minha própria.

Eu sabia, pela minha vivência, que a minha percepção consciente do corpo no espaço, e dos caminhos que o corpo percorre a partir desta percepção atenta, era a condição para a minha liberdade criadora em diferentes níveis de criação.

Assim, por exemplo, quando trabalhei com os jovens bailarinos da escola de ballet de Cuba, ainda que todos tivessem excelente nível para os códigos exigidos pelo ballet, durante o *nosso* processo criativo, eu trabalhava buscando uma qualidade de movimento específica, e que se referia a **uma identidade** corporal específica.

Tal identidade corporal relacionava-se a uma percepção do próprio corpo, a partir da qual trabalharíamos a criação da personagem que viria a se expressar durante nosso processo.

Com este grupo de bailarinos fiz quatro trabalhos solo de dança, e pude perceber que para cada um deles havia a necessidade de um acompanhamento diferenciado.

² OLIVIER, Giovanina. *Imagem Corporal*. Dissertação de mestrado, Universidade de Campinas. Campinas, 2000.p.17.

Não se tratava de *copiar* a coreografia, ainda que eu estabelecesse os passos e os movimentos a serem reproduzidos num primeiro instante.

Tratava-se, antes, de compartilharmos vivências corporais durante o processo criativo, que lhes permitissem **recriar** os mesmos movimentos apreendidos, segundo uma qualidade de compreensão das possibilidades de construção da personagem que só seria possível através **daquela** vivência corporal.

Uma vez que eu sentisse que o bailarino havia compreendido a **essência**³ da personagem com que estávamos trabalhando, eu o deixava livre para acrescentar ou suprimir os movimentos que quisesse, ou até mesmo recriar a dança segundo seus critérios a partir daquela compreensão mútua.

Neste caso, trabalhamos com o potencial de criação dirigido cenicamente para um resultado estabelecido previamente –e este é apenas **um** caminho possível: o caminho em que a expressão cênica está delimitada por uma narrativa estabelecida.

Esta experiência foi e tem sido útil até hoje, como veremos durante a dissertação.

Como pérola da experiência com os jovens bailarinos da escola Alejo Carpentier, eu obtive, como coreógrafa, percepção de que coreografar é uma função mais abrangente do que “inventar passos”.

Mas, se como coreógrafa eu sabia despertar no outro a sua percepção para a compreensão daqueles “passos inventados”, por outro lado, como espectadora da inventividade alheia, eu me admirava e fascinava com a irreverência do movimento dos não-artistas com que trabalhei no Hospital de Higiene Mental.

³ Neste caso, assumimos como “essência” da personagem a minha interpretação da mesma.

Ainda que, para cada um de nossos encontros eu planejasse os caminhos a serem percorridos pelos nossos corpos, podia desfrutar, de cada participante ali presente, uma identidade própria de seu próprio corpo e movimentos.

Tratava-se de um grupo que não se unia por códigos de dança estabelecidos, nem por uma necessidade de interpretar personagens cenicamente, mas era formado por mulheres cuja expressão corporal traduzia uma experiência de vida muito além de minha própria.

Esta vivência fez com que eu pudesse deslocar o meu eixo de observação e, quando ingressei no grupo Yagruma, de artistas surdos, sentia-me, de certa forma, esvaziada no sentido oriental do termo: fui de “mãos vazias”, pronta para reaprender minha própria forma de criar.

Ainda que eu houvesse oferecido “aulas de dança” com uma programação rigorosamente respeitada, entrei para este grupo como artista integrante, em condição de igualdade.

A primeira condição de igualdade que nos aproximava, como estrangeiros um do outro, era a língua de sinais cubana que eles me ensinavam com a mesma intensidade em que eu lhes afirmava que aquela língua era mágica, e eles os seus guardiões.

Portanto, neste momento, o que nos identificava era a língua, em primeiro plano, e nosso desconhecimento mútuo frente ao diferente, que éramos, uns para os outros.

Afinal, de que palavras somos feitos?

Quando ingressei no grupo Yagruma desconhecia completamente a língua de sinais cubana. Carlos Sanchez, o diretor artístico do grupo, ouvinte, foi meu intérprete e quem primeiro me recebeu no grupo, acolhendo minhas idéias e inquietações com generosidade admirável.

Também acredito que cheguei ao grupo num bom momento, pois estavam precisando reciclar seu repertório e experimentar novos desafios.

O que mais me impressionou no grupo, de imediato, foi a destreza dos surdos e o profissionalismo dos integrantes, sobretudo os mais antigos.

O próprio Carlos Sanchez admitiu que quando os conheceu, há mais de 25 anos, admirou-se tanto que quis entrar no grupo para se tornar um mímico tão expressivo quanto os melhores mímicos surdos que compõem o Yagruma.

Ter convivido e trabalhado com esses artistas foi uma experiência inesquecível. Logo nos meus primeiros contatos fui adotada por um “padrinho”, o Guilherme, que me dava aulas de língua de sinais duas horas antes de iniciarmos o trabalho de corpo.

Também recebi um manual de sinais cubanos, ilustrado, através do qual pude estudar com mais eficácia para o andamento das aulas.

Aproveito para esclarecer uma dúvida muito comum entre os ouvintes que não conhecem nenhuma língua de sinais: **a língua de sinais não é universal!**

Assim como não temos, no mundo, uma língua oralizada que seja universal, também não temos uma língua de sinais que seja universal. Esta suposição, apesar de ingênua é bastante corrente, e constata o quanto esta modalidade é uma novidade entre nós, ouvintes.

Revela, também, o despreparo que ainda nos tangencia quando vamos trabalhar com os surdos, pois há uma tendência real de o ouvinte desconsiderar a plena capacidade de raciocínio do surdo.

Uma característica que, esta sim, acredito ser freqüente em todos os grupo de surdos, é que a discussão lingüística faz parte do cotidiano dos surdos, entre si, e dos surdos entre ouvintes.

Há um constante acerto comunicativo quando lidamos com o **bilingüismo**. Embora eu quisesse imergir na língua de sinais, não pude escapar das fronteiras da língua, ou seja, da fala do espanhol quando trabalhei com os surdos em Cuba e da fala do português, quando trabalhei com surdos do Brasil.

Demorou para que me desse conta deste aspecto durante toda a minha pesquisa, apenas o reconhecendo na fase final das minhas investigações. Veremos, em seu momento, que esta noção foi fundamental para organizar as minhas considerações finais.

Embora a maioria dos surdos com que trabalhei em Cuba fossem bilíngües, havia entre nós um acordo tácito, segundo o qual eu deveria recorrer o mínimo possível ao espanhol. Era mais conveniente que eu simplesmente *falasse* o mínimo possível. Apesar de não saber ainda a língua de sinais, viver o silêncio como primeiro código de entendimento era primordial.

Também gesticular o mínimo possível. Os olhos, a atenção e a *escuta* eram nossos canais de comunicação, e não os chamaria de canais *básicos*, mas sim de canais *profundos*.

Ao final de nosso processo criativo, que durou exatos nove meses de “gestação”, tínhamos cinco novas coreografias para o repertório do grupo, em sua remontagem da peça baseada numa adaptação feita por Carlos Sanchez, da obra de Hemmingway, “El Viejo y el Mar”, e um trabalho de dança inédito para eles, que nomeamos “Otras Palabras”.

Com a realização destes trabalhos confirmou-se minha intuição de que a suposta dificuldade atribuída aos surdos convertia-se em admirável agilidade para a poética cênica.

Portanto, afirmo que não existe qualquer dificuldade para a dança, que seja intrínseca à surdez!

O que existe é uma hierarquia de padrões socialmente convencionados para a dança, que chega a construir uma idéia de incapacidade.

Como acredito firmemente em que o valor da arte está na intangibilidade do espírito criador, em todas as circunstâncias em que esteja o homem inserido, preciso admitir que o preconceito existente a respeito de uma hipotética incapacidade do surdo

como artista fere o princípio em que me baseio.

Infelizmente é um fato real e concreto, que cabe a todos nós transformar.

Numa das apresentações do grupo Yagruma, perguntei ao diretor Carlos Sanchez o que significa este nome.

Ele explicou-me que se trata do nome de uma árvore, cujas características são o tronco espesso e as folhas largas, e que numa das primeiras apresentações do grupo, ao ar livre, uma dessas belas folhas desprendera-se do galho e tornara-se parte do cenário, tendo sido, inclusive, motivo para um improviso cênico muito bem sucedido.

Tornada viva mágica do presente cênico, a folha batizou o grupo: Yagruma.

Para mim, que encontrei entre aquelas pessoas de outro país e desconhecida língua um acolhimento comovente e um desprendimento raro para o fazer artístico, o nome pareceu-me perfeito:

Na minha busca pela fonte de águas cristalinas da criação que se renova, encontrara, entre os surdos do Yagruma, verdadeira árvore da vida.

DOIS

Como o velho pescador

De velho sabe onde encontrar os peixes, e quando.

E sabe também que este é um conhecimento mutável.

O mar, há que estudá-lo sempre.

-Os meandros do recomeço

Chegando ao Brasil, em 2003, trazia de Cuba a experiência de um processo criativo com a língua de sinais cubana e precisava adequar alguns parâmetros do que havia vivenciado naquele país à realidade de então, que se afigurava nova para mim.

Mas contava com dois princípios fundamentais, duas certezas:

- O surdo é criador em potencial
- A língua de sinais é, em potencial, fonte de criação para a dança

É preciso esclarecer que uma coisa é reconhecer no surdo a sua potência criadora e outra coisa é identificar, na língua de sinais, uma fonte de inesgotáveis possibilidades para a criação cênica.

Por exemplo, pode-se trabalhar a criação da dança com pessoas surdas sem, para tanto, se recorrer à língua de sinais. Da mesma forma, pode-se pensar na língua de sinais como fonte de criação independente da participação do surdo –ou seja, eu, como intérprete e coreógrafa poderia trabalhar com a língua de sinais, sem trabalhar com os surdos.

De fato, esta era uma tentação real: apropriar-me deste saber praticamente inédito e reinventar a minha dança a partir dele. Mas se eu cedesse a este desejo, não sentiria que minha arte era de fato legítima.

Portanto, trabalhar com a língua de sinais colocava-me questões éticas que acabaram por nortear toda a minha pesquisa.

Apesar de conhecer a viabilidade de meu projeto, tinha que aprender uma nova língua de sinais. Recordo que o **mito** segundo o qual a língua de sinais é universal é um engano; como qualquer outra língua da modalidade oralizada, a língua de sinais é uma modalidade de língua visual-espacial, com uma estrutura própria e vocabulário

diferenciado. Assim, as “Señas cubanas” diferem da LIBRAS, que difere da ASL (*American Signs Language*). Não apenas cada país apresenta uma língua de sinais específica, como dentro de um mesmo país encontramos *marcas regionais* da língua.

Existem livros e dicionários da Língua Brasileira de Sinais, bem como acesso à sua gramática pela internet. Mas nenhum destes recursos substituem a fala genuína do surdo, e sua percepção singular do mundo.

Eu necessitava da presença física das pessoas cuja língua me instigava; precisava alimentar-me de sua íntima dança, de seu mistério único.

A partir de então, poderia investigar quando e como poderia transformar a língua de sinais em arte. Para mover sua materialidade lingüística, necessitava familiarizar-me com o espírito criador que buscava em sua essência e, portanto, nos corpos individualizados dos surdos que ainda estava por conhecer.

Assim, tinha em mente uma via de mão dupla que reunia os seguintes aspectos:

-a observação de um processo criativo, com a LIBRAS, com a participação dos surdos como criadores de sua dança;

-a vivência, em meu próprio corpo, de um processo criativo para a dança, com a LIBRAS.

Ambos aspectos serão considerados nos diferentes laboratórios realizados e descritos nesta dissertação.

Mediante a ambivalência referida, apresentavam-se como necessidade os itens:

1-Adquirir a língua de sinais brasileira como falante regular

2-Criar condições para trabalhar com um grupo de surdos como criadores de dança.

Para satisfazê-las procurei, em Campinas, pelos espaços freqüentados

por jovens surdos, sem haver encontrado algum grupo de surdos que trabalhasse arte de forma autônoma.⁴

Após se percorrer a Associação de Pais e Amigos do Surdos, as Escolas Municipais Especiais para surdos Anne Sullivan e CADAFA, o CEPRE⁵, constatou-se que nenhum destes oferecia um espaço adequado para a realização de um curso, dado que nestes locais os surdos encontram-se em trânsito, entre período de aulas normais.

Desta forma, acatou-se a sugestão de colegas que indicaram a Paróquia Divino Salvador, no bairro Cambuí, de Campinas, como espaço de reunião semanal de jovens surdos.

Segue-se, então, a descrição da primeira experiência, para esta pesquisa, com a língua de sinais brasileira e a participação de integrantes surdos.

- Do saguão da igreja ao pátio da escola

De fevereiro de 2003 a julho de 2004 trabalhei basicamente com os mesmos jovens surdos.

O trabalho teve início com oficinas de dança ministradas aos sábados, num saguão amplo da igreja Divino Salvador.

Pôde-se verificar a relevância do uso da LIBRAS para trabalhar com surdos segundo a qualidade procurada, pois todo o ano de 2003 foi dedicado à aprendizagem

⁴ Em Riberão Preto, por exemplo, assim como em São Paulo, existem grupos de teatro e de dança constituídos por artistas surdos. No Rio de Janeiro existe, no INES (Instituto Nacional de Educação de Surdos), que oferece espaço para desenvolvimento de arte e dança com surdos, com apoio de surdos profissionais.

⁵ CEPRE é um centro de apoio a pessoas com deficiência, incluindo surdos, na Unicamp. Esclarecemos que a terminologia para a questão da surdez como deficiência auditiva é uma polêmica em que não vamos entrar, neste trabalho.

da mesma – ou seja, quando o trabalho começou, eu ainda não falava a língua de sinais brasileira.

Consequentemente faltava o material prévio para iniciar um processo criativo com a LIBRAS, de imediato.

Deste modo, durante os primeiros meses as aulas de dança foram estruturadas dentro de um formato fechado, estritamente pré-estabelecido, o que, por sua vez, demonstrou ser pouco estratégico para estimular os jovens surdos.

Iniciamos as oficinas com um grupo de 7 jovens em meados de abril de 2003, dos quais permaneceram 3 a partir de setembro até o fim desse ano.

Apesar da inconstância do primeiro grupo, chegamos a realizar uma iniciação a um processo criativo, cujo resultado foi uma espécie de dança-coral gestualizada.

Resumidamente o que fizemos foi o seguinte:

Selecionamos palavras relacionadas a emoções e estados de espírito, como “amor”, “carinho”, “felicidade”, “tristeza”, “alegria”, entre outras. Não trabalhamos com as emoções, apenas com o sinal referente às mesmas. Desenvolvemos, a partir de cada sinal, variações de tamanho (ampliando-o ou reduzindo-o) e com deslocamento no espaço. Chegamos, desta maneira, a um núcleo comum, ainda que mínimo.

Quando concluímos este núcleo, eu, como ouvinte, escolhi uma música que pudesse aparecer como pano de fundo para a nossa dança, com o objetivo de apresentá-la a espectadores ouvintes.

A idéia era que esta realização e a apresentação para o público estimulasse os surdos com que eu estava trabalhando a continuarem o processo que queria aprofundar para chegar ao ponto de, num futuro, iniciar o trabalho com a música de forma diferenciada.

Mas percebi que o fato de, na época, não falar a língua de sinais com fluência,

distanciava-me dos surdos, que apesar de reconhecerem meu interesse em trocar experiências sensíveis com eles, não se identificavam plenamente com o que eu lhes oferecia durante as aulas.

Minha ansiedade levou-me a cometer um grave equívoco: em não escutando os corpos que eu admirava, impunha-lhes formas-padrão de dança que não os inspirava como criadores. Em outras palavras, faltava um tempo dedicado à criatividade daqueles jovens, mesmo que eu não dominasse, ainda, a LIBRAS.

O esvaziamento da turma, no entanto, criou a oportunidade de que eu vivenciasse uma interação mais pessoal e direta com as três jovens que permaneceram.

Além disso, recebia aulas particulares de LIBRAS por uma destas jovens, o que facilitava minha expressão e aproximava-me do meu objetivo.

Mesmo com este esvaziamento, mantivemos os espaços de sábado abertos para os surdos que quisessem participar das aulas, ao passo que encontrava-me com Fabiana, Ágatha e Ana Rosa em outros dias da semana também.

Este acompanhamento individual permitiu uma aceleração do desenvolvimento e da progressão de cada uma em relação à familiaridade e percepção dos próprios corpos em movimento pelo espaço, e de meu próprio envolvimento com a língua de sinais brasileira.

No final de novembro tínhamos um trabalho de dança que apresentamos na Escola Cadaf e no Colégio Culto à Ciência, em que Ana Rosa estudava.

Desta experiência pôde-se constatar **mais uma vez** o mesmo que Antonio Carlos Almeida constata em seu livro *Surdez, Paixão e Dança*⁶: que **não é verdade que** os surdos têm menos equilíbrio ou capacidade motora do que os ouvintes.

⁶ ALMEIDA, Antonio Carlos. *Surdez, Paixão e Dança*. São Paulo, Ed. olho d'água, 2000. p.30-1.

Pelo contrário, Fabiana, apesar de surda e além do fato de nunca ter feito dança antes, aos 21 anos idade, além de apresentar sérias dificuldades de visão lateral, desenvolveu-se admiravelmente. Da mesma forma, na medida em que descobria e adquiria maior percepção de seus movimentos, passava a expressar-se na dança com mais plenitude.

Em nossa experiência, comecei a usar fragmentos textuais a partir dos quais selecionava palavras para, dos sinais⁷ que lhes eram correspondentes, criássemos outras estruturas de movimento por analogia.

Já era um passo adiante do que havíamos feito até então. Além disso, a dança que criávamos renovava seu sentido, para nós, na medida em que elas “dançavam para mim” do mesmo modo que eu dançava para elas.

Pouco a pouco o foco de minha percepção deixava de incidir no surdo ou na língua de sinais e passava para a relação que estabelecíamos, entre surdos e ouvintes – ou entre surdos e surdos - e que se manifestava também através da poética desta língua, ultrapassando-a.

Esta experiência foi fundamental para a continuidade de minha pesquisa, em 2004, como se pode ver na descrição a seguir.

- Uma letra depois da outra: a escrita que se descobre escrevendo

Em abril de 2004 retomei a pesquisa junto a um grupo maior de surdos, que se reunia no espaço destinado ao Apoio Pedagógico oferecido para surdos, no Colégio João Lourenço Rodrigues, bairro Cambuí de Campinas.

A maior parte do grupo era formada pelos surdos que eu já conhecia da Paróquia Divino Salvador, o que se constituía numa segunda chance para mim.

⁷ Adiante descrever-se-á o que é um sinal na língua de sinais.

Neste momento, falava a LIBRAS fluentemente e desta forma minha inserção no grupo foi rápida.

Além disso, para criar uma atmosfera de descontração, as primeiras atividades foram centradas na comunicação e interlocução dos surdos: era primordial que eles *falassem*.

Foram propostos os seguintes exercícios:

1- Apresentação em roda: nome e sinal
2-Telefone sem fio com nome e sinal
3-Imitar uma característica do colega sem identificá-lo pelo sinal
4-Dar espaço para que cada um se queixasse da matéria escolar que lhe desagradava
5-Em duplas: conversar só em língua de sinais, para que eu tentasse traduzir
6-Ler um texto em Língua de sinais
7-Brincar com a Poesia da Libras ⁸
8-Rap em Libras

Tabela 1

Observando os surdos conversando, lembrava-me da passagem da *Fenomenologia da Percepção*, de Merleau-Ponty: “*A fala é um gesto, e sua significação um mundo*”.

Imersa nesta nova experiência era notável como a percepção da linguagem é um acontecimento que está muito além das palavras pronunciadas, e como a sintaxe da língua de sinais é toda mistério e música.

⁸ A Poesia da Libras é uma abordagem da língua de sinais, com suas características próprias, que seria, em si, uma excelente pesquisa para a cena. Mas não foi a nossa abordagem.

Embora o objetivo fosse iniciar um processo criativo diretamente com dança, ainda não havia encontrado o meio de propiciá-lo com a LIBRAS como grande jogo de linguagem para a dança.

Foi usada a estratégia de experimentação com teatro e com vídeo - registro que foi imediatamente adotado como mola propulsora pelos surdos em geral.

Uma das participantes sugeriu que montássemos uma comédia, o que foi aceito de bom grado por todo o grupo.

Chegou-se a pensar num auto de Gil Vicente mas logo se percebeu que a leitura, adaptação e tradução do português para a LIBRAS era todo um processo textual que não estava adequado para aquele momento.

Assim, decidimos por escrevermos nossa própria peça de teatro, a partir dos próprios integrantes do grupo.

Movida por um grande interesse em ver o surdo criar a sua própria arte, e inserida num campo novo para mim, fiz a experiência de garantir a participação e o interesse de todos tecendo a trama **durante** nossos encontros.

Começaríamos por primeiro criar **uma idéia das personagens** para cada um, e em seguida elegeríamos a **ação** característica para as personagens.

Pensava-se, desta forma, na **individualidade** do surdo e no surdo **em relação** com outro.

A) DA CRIAÇÃO INDIVIDUALIZADA DAS PERSONAGENS E DAS RELAÇÕES ESTABELECIDAS DAS PERSONAGENS ENTRE SI

Pensando na particularidade subjetiva de cada integrante, formularam-se questões e atividades simples que tocavam o gosto pessoal dos participantes. Lançaram-se as perguntas:

1-Escriva cinco coisas que ama e cinco coisas que odeia
2-Qual seu animal predileto?
3-Qual sua cor preferida?
4-Escolha de três a cinco figuras que chamem sua atenção, nas revistas disponíveis.

Tabela 2

A partir das respostas, foi organizado o seguinte quadro:

Nome	Animal predileto	Cor preferida	Figura	Associação
Lívia	Coelho/panda	Verde-azul	Casal/princesa	Enamorada
Camila	Urso	Verde claro-rosa	Dinossauro	Medo
Ágatha	Cachorro fofo	Gato	Azul claro	Desejo de proteção
Gabriel	Cachorro	Azul-branco	Arraias, cavalos, amplos espaços	Movimento
Eliziana	Cachorro	Laranja	Casamento/família	Comunicação/sociabilidade

Tabela 3

Neste quadro, a última coluna refere-se às livres associações que eu fiz, a partir das figuras escolhidas pelos surdos, a fim de acrescentar pistas para a caracterização das personagens que viriam a se criar.

Também foi usada a sonoridade dos nomes dos surdos, assim associou-se o nome Lívia à característica romântica “lívida”; o nome Camila à flor “camomila”; o nome Ágatha ao animal “gata”. As demais personagens foram batizadas pelos próprios surdos, como o caso da personagem interpretada por Gabriel, o príncipe “ Jones”, e a

personagem interpretada por Felipe, o príncipe “Jackes”.

O primeiro núcleo de ações surgiu através da relação afetiva entre Livia e Camila, muito unidas: transferimos esta relação para as personagens, e Livia tornou-se a princesa Lívida, acompanhada pela amiga flor, Camomila. Em seguida acrescentou-se a participação de Agatha, também muito próxima das outras duas, e surgiu como a amiga “a gata”.

A partir deste núcleo de relações foram se acrescentando outras, e chegou-se ao seguinte roteiro:

- a) A princesa enamorada
- b) A flor, amiga da princesa
- c) A gata, amiga da princesa e da flor
- d) O príncipe bonito, pretendente da princesa
- e) O príncipe atrapalhado, outro pretendente da princesa
- f) A mãe da princesa, casadoira
- g) O pai dos príncipes
- h) A sereia mágica, rival da princesa
- i) A fada que anuncia os intervalos e comenta a ação.

B) DAS RELAÇÕES ESTABELECIDAS ENTRE AS PERSONAGENS E DAS AÇÕES DESENVOLVIDAS

Como se pode notar, o roteiro aponta para uma teia de relações que ia determinando as ações passo a passo –ou “letra após letra”, e íamos escrevendo nossa narrativa conforme as ações iam se desenrolando.

Por exemplo, para cada idéia de personagens estruturou-se uma célula criativa, segundo as características que lhes atribuíamos.

Assim, a flor Camomila tinha, para si, um pequeno solo em que “soletrava” a palavra “flor” usando a datilologia da língua de sinais –segundo os parâmetros que já conhecia de utilização dos sinais para uma gestualidade ampliada.

O mesmo processo foi feito com a gata, com a princesa e com cada um dos participantes sucessivamente.

Pouco a pouco notei que poderia chamar de “movimento dançário” a todo movimento que se criava a partir de um sinal da língua de sinais.

No caso descrito para o pequeno solo criado a partir da palavra flor, os movimentos dançários não surgiram do *signal* para flor, mas de cada uma das letras para f-l-o-r, como no quadro (em que “Cm” significa “configuração de mão”):

Letra na datilologia	“Movimento dançário”
F	Cm(f) com gesticulação dos braços em ação de despertar
L	Cm(l) com movimentação dos braços no ar, desenhando a amplitude da letra l
O	Cm (o) com movimentação do tronco e braços em semi-circulo espiralado para subir ao nível médio
R	Cm(r) com braços em “V” sugerindo o aspecto das folhas da flor.

Tabela 4

Pouco a pouco os sinais da língua de sinais deixavam de ter uma função *denotativa*, segundo a língua e seu sentido literal de palavra dentro de uma frase do português, e passavam a *conotar* imagens dos mais variados gêneros, através de gestos “puros” de nervosismo, expectativa, espera, introspecção, entre outros, ou os “movimentos dançários que se ligavam a outros movimentos dançários” e poderiam estabelecer relações corporais entre as personagens –como entre as amigas flor Camomila e a princesa Lívida, ou entre a princesa Lívia e a amiga “a gata” , ou a oposição entre os irmãos “príncipe Jones” e príncipe Jack” –em pequenos duetos.

C) DAS AÇÕES ESTABELECIDAS PELAS RELAÇÕES ENTRE AS PERSONAGENS E DA ESCRITA DO TEXTO

“ É preciso que, de uma maneira ou de outra, a palavra e a fala deixem de ser uma maneira de designar o objeto ou o pensamento para se tornarem a presença desse pensamento no mundo sensível e, não sua vestimenta, mas seu emblema ou seu corpo.”

(M.Ponty, A fenomenologia da Percepção)⁹

Houve uma dinâmica no nosso processo criativo, durante a escrita de nossa narrativa, que seguia um **ritmo** próprio diretamente ligado à imagem que já havia sido projetada pela minha expectativa em criar cenas curtas e de fácil resolução.

Para segurar este ritmo utilizei, como recurso, versos em rima que ia escrevendo paralelamente às ações que se concretizavam em cena.

Assim o grupo ia se guiando por um roteiro de ações que surgiam no tempo presente, mas que também apontavam para ações futuras.

É relevante notar que houve uma “flutuação” do elenco, ou seja, alguns surdos entraram na trama depois de esta já ter sido iniciada, bem como outros abandonaram os laboratórios por motivos externos.

Outro recurso que nos serviu de linha condutora da narrativa foi eleger a Eliziana, uma das participantes, de “fada narradora”. Ela fazia um papel semelhante ao coro, comentando e anunciando as ações.

Chamamos o resultado a que chegamos de “Teatro de tipos”, e cada participante escreveu sua versão da trama. Também adaptamos uma versão para “estudo em vídeo”.

⁹ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo, Martins Fontes, 1999.p.247.

D) FINALIZAÇÃO DESTE PROCESSO CRIATIVO

Esta experiência junto aos surdos do Apoio Pedagógico oferecido na Escola João Lourenço Rodrigues terminou no final de junho de 2004, com apresentação de um ensaio aberto do grupo, para pais e convidados.

Após a apresentação fizemos um debate com os espectadores com o seguinte objetivo: levantar quais significados a apresentação suscitou nos espectadores uma vez que não apresentamos nenhum roteiro prévio, nem demos explicações sobre o que se tratava na peça.

Verdade que muitos aspectos de mímica permitiram aos espectadores tirarem conclusões segundo uma lógica linear da narrativa, mas o fato mais importante para esta pesquisa foi verificar momentos de abstração, por parte dos intérpretes surdos, ou seja, o processo de dança que eu queria propor havia feito sentido poético para o grupo.

Esta percepção validou minha intuição primeira, de que a partir da própria língua de sinais podíamos criar dança: não só uma dança minha, como coreógrafa encantada pela expressividade desta modalidade lingüística visual-espacial, mas uma dança que também faz sentido para os próprios surdos, falantes, usuários, mágicos da língua de sinais.

Diante desta consideração, faltava-me experimentar, em mim mesma, a poética que eu enxergava no surdo.

Antes de mergulhar nesta fala aprendida, fala “de escuta”, os laboratórios proporcionados pelas disciplinas práticas do curso de mestrado permitiram expandir meus horizontes ao olhar para outras possibilidades de investigação com a língua de sinais.

O próximo capítulo trata da descrição de experiências laboratoriais com participantes *ouvintes* –seguindo a mesma pista de investigação que me mobilizara a trabalhar com os surdos.

TRÊS

*“ O barqueiro sabe em que ajuda o leme
e sente para onde o vento sopra
alguma referência deve ter
dos pontos cardéais, ou de outros quaisquer
que assim, e para isto
ele estabeleça. ”*

Descreveremos, neste capítulo, quatro experiências distintas e complementares.

As três primeiras referem-se a laboratórios vivenciados durante algumas disciplinas práticas do curso de mestrado, e a quarta refere-se a uma experiência vivida junto à atriz Martha Dias, como parte da pesquisa.

Portanto, a seguir desenvolver-se-á a descrição de acordo com a seguinte ordem:

3.1. Laboratório de Arte e Mediação, ministrado pelo prof.Dr. Ernesto Giovanni Boccara e profa.Dra. Elizabeth Bauch Zimmermann;

3.2. Laboratório de Arte e Cultura, ministrado pelo prof.Dr. Rubens Britto;

3.3. O sentido dos Sentidos, disciplina ministrada pelo prof.Dr. João Francisco Duarte;

3.4. Laboratório prático com a atriz Martha Dias.

3.1.LABORATÓRIO DE ARTE E MEDIAÇÃO – em busca do impalpável

Uma característica fundamental marcou a vivência deste laboratório: o distanciamento da materialidade concreta da língua de sinais e a aproximação de um processo criativo com o que chamamos de procedimento “aleatório”.

É preciso esclarecer as condições desta experiência para que se compreenda a sua contribuição para esta pesquisa: o objetivo geral da disciplina era possibilitar ao artista pesquisador uma aplicação prática de sua pesquisa com outros artistas pesquisadores.

Deste modo, deveriam-se formar grupos de artistas pesquisadores cujos projetos tivessem algo semelhante, para que se pudesse criar minimamente uma unidade.

A estratégia dos professores foi que, dentro de cada grupo, fossem escolhidas algumas palavras-chave que sintetizassem nossas semelhanças.

Como resultado, vi-me inserida num grupo de cinco participantes, co-criadores de um processo que estava por se definir.

Durante a disciplina, para que não perdêssemos o objetivo primeiro que era chegar a uma performance para cuja criação deveriam estar presentes um pouco da pesquisa de cada um dos participantes, fizemos um cronograma em que cada participante aplicaria seu laboratório.

Porém, o que orientava o planejamento de cada laboratório deveria(m) ser a(s) palavra(s)-chave que nos unira.

“-o significante de Saussure”

Nesta fase de minha pesquisa acreditava que a unidade mínima com que estava lidando era o *significante* de Saussure.

Ou seja, até então eu reconhecia no sinal da língua de sinais o elemento mais concreto, ou a materialidade mais “palpável” desta língua. Como o sinal, na língua de sinais, corresponde à palavra da língua portuguesa, eu tinha feito, até então, o seguinte caminho:

- a partir da palavra, do português, “extraía” o sinal, da língua de sinais;
- a partir do sinal “extraído” transmutava-o em uma “terceira coisa”, ainda indefinida (que poderia ser um movimento para dança, um gesto para cena, um motivo para relação corporal ou outra possibilidade criativa) .

Mas o fator interessante da pesquisa estava no fato de que o sinal me era “dado” pelo surdo, e não por mim mesma, pelo meu conhecimento lexical da língua de sinais.

Portanto, ao trabalhar com artistas ouvintes, como extrair deles um “sinal”, uma

vez que não eram falantes da língua de sinais?

Não fazia sentido, para meu propósito naquele momento, que eu lhes *mostrasse* o sinal e eles o copiassem. A idéia de cópia me era completamente avessa.

Assim, relacionei a idéia do signo, para a palavra, à idéia do signo, para o sinal, identificando que o que fazia era, num primeiro instante, deslocar o significante de seu significado literal aproveitando este deslocamento como porta de entrada para a criação.

Mantive esta dinâmica no laboratório proposto aos artistas ouvintes do meu grupo, e aproveitei que estávamos “em mar aberto”, ou seja, não havíamos feito qualquer expectativa de onde chegaríamos; a experiência, *em si*, era nosso único objetivo.

Desta forma, colocando meu foco de atenção no *deslocamento* de **significantes**, estruturei a aplicação de meu laboratório segundo a questão: Assim como os surdos me propunham um sinal para as palavras do português, os ouvintes poderiam me propor algo que substituísse o **significante** do sinal, como um gesto, um som, um movimento.

De alguma maneira mantinha-se uma noção de sintaxe criada paralelamente à sintaxe da língua de sinais, o que para mim, seria um elemento a ser reaproveitado no trabalho com os surdos. Assim, definiram-se as atividades:

- a) Foram seleccionadas 10 frases retiradas de um mesmo livro¹⁰
- b) Cada uma das frases foi enumerada de um a dez
- c) Os participantes receberam dois blocos de ações:

¹⁰ O livro utilizado foi um livro de autoria de um dos participantes da disciplina Sentido dos Sentidos.

Bloco I

- 1) Cada participante deveria escolher entre quatro e oito palavras a seu critério;
- 2) Cada palavra escolhida deveria ser substituída por um “significante-gesto”, um “significante-movimento” ou um “significante-som”, resultando numa frase composta entre 4 e 8 significantes variados.
- 3) Cada participante apresentaria a frase resultante para os demais

Ou seja, após esta atividade cada participante havia se apropriado de uma frase de movimento, criada a partir das palavras retiradas das frases dadas no início. A associação entre a palavra selecionada da frase do texto em português e seu substituto corporal era, aos meus olhos de espectadora, aleatória.

Bloco II

- 1) Cada participante tinha uma frase de movimento, como dito, relativamente aleatória em relação à sua fonte de origem. **Após** demonstrar a frase de movimento, cada um escreveria um texto, de sua autoria, em português, relacionado à frase de movimento executada.
- 2) Após a escrita individual, cada participante leu seu pequeno texto em voz alta. Dada a minha escuta do texto produzido, pediu-se aos participantes uma reescrita do mesmo, seguindo a orientação dada:

Vera: primeiro texto: descritivo	Orientação: transformá-lo num texto poético
Maycon: primeiro texto: reflexivo	Orientação: transformá-lo num diálogo

- 3) Por último, cada participante repetiria o primeiro processo de escolher entre 4 e 8 palavras, que por sua vez, se tornariam “significantes-corporais”.

O interessante deste processo foi perceber que o texto em português oferecia uma materialidade formada pelas palavras, para o participante que, diante de tal materialidade se dispôs a agir sem questionar o motivo final para sua ação;

Acredito que esta disposição para a ação, independente do resultado do processo de deslocamento, deveu-se à base que o participante encontrou no ponto de partida do texto escrito, que o envolveu com a atividade proposta –uma vez que levou em consideração sua subjetividade de leitura em relação a uma objetividade em termos do texto escrito (termos do mundo);

A relativa aleatoriedade das escolhas pessoais abrem espaço para descobertas e associações imprevisíveis durante o processo criativo com dança.

Assim, ao término do laboratório, havia encontrado, como coreógrafa, uma possibilidade de ferramenta para fazer dança com os surdos, usando a língua de sinais como *performance* e a língua portuguesa como base para esta performance.

Neste ponto da pesquisa estava latente que eu, como ouvinte, não poderia trabalhar com a língua de sinais isoladamente do português. Jamais poderia fugir do fato de ser ouvinte e, portanto, sempre que recorresse à língua de sinais como fonte de criação haveria um processo de tradução, da minha parte, permeado por um entendimento bilíngüe da LIBRAS.

Era este o fato que me levava a recorrer a textos do português para me amparar concretamente num ponto de partida para a criação.

Esta característica tornou-se clara quando trabalhamos no próximo laboratório, como descrevemos a seguir, bem como a ocorrência de outros aspectos do processo criativo com a língua de sinais.

3.2. LABORATÓRIO DE ARTE E CULTURA – o elemento imprevisível

O conteúdo teórico prático da disciplina “Laboratório de Arte e Cultura”, ministrada pelo prof. Rubens Brito, referiu-se ao **elemento cômico** como decorrência da *imprevisibilidade do instante presente*.

Em síntese, durante esta disciplina vimos, tanto na teoria quanto na prática que, a estrutura cênica, uma vez estabelecida entre os atores, abre espaço para o *inesperado* intrínseco ao aspecto vivo da atuação. Cabe ao ator perceber quando ocorre o inesperado e trabalhar com este inesperado a seu favor.

O interesse deste raciocínio para esta pesquisa encontra-se na existência de um *deslocamento* de sentido propiciado pelo elemento cômico.

Esta noção de deslocamento, por sua vez, refere-se à existência de uma estrutura previamente estabelecida como condição para a ocorrência do “deslize”, do *desvio* do caminho conhecido.

Uma vez que a proposta da disciplina era que os aspectos teóricos e práticos estudados contribuíssem com a pesquisa individual dos participantes, proporcionou-se a ocasião para que experimentássemos, com o grupo de participantes disponível, algum aspecto de nossa pesquisa prática.

Esta foi a oportunidade que tive de verificar a seguinte hipótese artística desta pesquisa: a hipótese de que a língua de sinais oferece uma plasticidade extremamente fértil de trabalho cênico, *independente* do grupo com que se trabalhe, se de surdos ou de ouvintes.

Trata-se de transformar o uso da língua de sinais: não estamos trabalhando com o seu uso cotidiano, funcional, mas com uma possibilidade poética. Da mesma forma que nada impede a um surdo o uso da língua portuguesa para a escrita da poesia, em português, nada impede ao ouvinte o uso de elementos da língua de sinais para a escrita

poética, em dança.

Apesar de sermos todos ouvintes e de eu ser a única falante da LIBRAS, neste laboratório trabalhei diretamente com alguns elementos próprios da língua de sinais.

Escolhi, como estrutura fixa, uma narrativa, um texto dramático, a saber, a ópera para câmara O CURUPIRA.

Trata-se de uma peça de um ato, com a qual eu já havia trabalhado com bailarinos ouvintes em forma de estudo coreográfico.

Assim, ao aplicar o laboratório, assumi, como coreógrafa, alguns códigos pré-estabelecidos para a criação das personagens com que íamos trabalhar, como a posição das pernas e a atitude corporal.

Trabalhamos com duas personagens: o curupira, entidade lendária, sedutora, e Nayara, personagem feminina seduzida.

Para a personagem Curupira o código estabelecido era o caminhar com as pernas abertas, semi-flexionadas¹¹ e troncos firmes, o caminho retilíneo, em oposição à Nayara, cujo código era caminhar com as pernas sempre em paralelas, ou sexta posição, e caminho curvilíneo.

A estes códigos acrescentamos outros, gestuais, estabelecidos pelos sinais que correspondiam literalmente às palavras do texto –mas que se modificavam de acordo com o uso dado aos mesmos pelos atores.

Assim, tínhamos alguns elementos e alguns procedimentos que podiam se combinar, como se vê no quadro:

¹¹ Segundo o vocabulário do ballet, seria o equivalente à segunda posição *en dehors*.

ELEMENTOS			
<u>Palavras retiradas do texto e convertidas em Sinais da Libras:</u>			
Floresta passado	perdeu	casa	seguir
Escura	espírito	procurar	inteligente
<u>Segmentação do corpo em:</u>			
Cabeça	tronco	pernas - 2 ^a posição <i>en dehors</i> -6 ^a posição	
PROCEDIMENTOS			
Caminhar em linha reta			
Caminhar em linha tortuosa			
Caminhar em duplas			
Caminhar em trios			
Divisão de dois grupos que se encontram			

Tabela 6

Desta forma, estabelecia-se uma estrutura fixa a partir de elementos concretos e procedimentos precisos, e durante a operação combinatória destes dois eixos, associada à relação entre os participantes que eu propunha, como, por exemplo, a divisão de dois grupos que deveriam se encontrar no meio do caminho, podia-se perceber a tendência dos participantes a se *apropriarem* dos códigos e estabelecerem, *entre si*, uma **linguagem** própria –ainda em formação.

Esta **linguagem** manifesta-se, para mim como coreógrafa, não como o resultado de uma estética que tenha imposto aos artistas, mas como processo de criação inerente ao artista, que se constitui como criador de sua própria linguagem mesmo que esteja pautado por códigos que lhe foram determinados.

A criatividade, neste caso, caracteriza-se pela irreverência subjetiva às formas estabelecidas. Não se trata de menosprezá-las, mas de subvertê-las sempre que necessário.

Esta experiência com ouvintes reforçou minha hipótese sobre a potência criadora da língua de sinais, bem como sua materialidade plástica para a constituição de dança ou de teatro.

Este laboratório, no entanto, difere muito do descrito anteriormente, bem como do próximo laboratório que se descreverá.

Neste caso, nós tínhamos uma *narrativa* cênica, linear, pré-estabelecida, com personagens pré-concebidas. O trabalho com a língua de sinais visou uma exploração plástica e dramática destes elementos dados. Este percurso é diferente de criar uma narrativa, seja linear ou não, **a partir** de um repertório de movimentos e ações, em princípio, aleatório. como se verá na descrição a seguir.

3.3. O SENTIDO DOS SENTIDOS – procedimento aleatório para criação

Embora a disciplina ministrada pelo prof. João Francisco Duarte não tivesse caráter prático, mas teórico, professor e alunos concordamos em brindarmos, ao final do semestre, os demais colegas com algo de nossas pesquisas individuais.

Por ser uma exposição de caráter mais ilustrativo do que didático, preparei uma atividade que envolveu uma mostra de aplicação da pesquisa, o que resultou bastante interessante para a minha investigação. Isto porque, neste caso, eu era a bailarina criadora dos movimentos dançários, e pude sentir e viver a transformação de cada sinal em elemento de dança em meu próprio corpo.

A atividade seguiu três etapas:

1. Captação de “significantes” aleatórios;

2. Composição coreográfica a partir destes significantes e registro videográfico;
3. Mostra do vídeo e debate aberto a respeito das interpretações-leituras suscitadas.

1-Captação dos significantes aleatórios:

Em primeiro lugar foi passada uma tira de papel com três perguntas-estímulos, orientadas pelo aspecto sensitivo dos sentidos, como por exemplo:

1. Descreva uma estação do ano de que mais goste
2. Relacione com uma cor
3. Pense em uma pessoa da turma que lhe chama a atenção e lhe atribua uma característica de gosto/paladar

ou outras mais aleatórias, como:

1. Qual o dia de seu aniversário?
2. Que comida você detesta?
3. Qual hora do dia em que mais gosta? Atribua uma sensação tátil.

Percebi que estas perguntas, sem conexão com um contexto direto, causou uma certa expectativa nos colegas por não saberem o que seria feito com as respostas, nem como isto seria utilizado ou ilustrado pela minha pesquisa.

Foram devolvidas APENAS as respostas, de forma que não se sabia quem havia respondido o quê.

As tiras de papel foram colocadas em um grande painel de papel-cartão, com o objetivo de que as palavras se embaralhassem sem sentido, à moda dadaísta.

2 -Composição coreográfica:

Diante do painel com as respostas, cada palavra foi enumerada e, em seguida, substituída por um sinal, movimento ou gesto. Mesmo a enumeração não seguiu

uma imagem linear, já que eu apontava para um ponto do painel e ali escrevia um número.

Quando uma palavra era substituída pelo sinal, gesto ou movimento que passaria a representá-la, imediatamente o que era fixado em minha memória era a relação “número –movimento”, perdendo-se a relação primeira “palavra-movimento”.

Muitas vezes o movimento era nomeado segundo a imagem suscitada, ou mantinha o mesmo nome que a palavra original, se a imagem criada mantivesse correspondência com a imagem da palavra (por exemplo, uma das palavras-respostas era “macarrão”. Criei um movimento a partir do sinal da LIBRAS, que designa “macarrão”, e enquanto executava este movimento, para fixá-lo em minha memória, continuava o nomeando de “macarrão”, embora já não se tratasse do sinal da LIBRAS correspondente, mas de um movimento criado a partir do sinal.

É como o processo de contagem coreográfica, em que cada tempo corresponde a um passo, e enquanto se fixa a frase de movimento adere-se ao artifício de “contar o tempo”.

A partir da seqüência de movimento, ainda “crua”, começa-se a repeti-la para fixá-la, passando-se de um movimento para outro –de onde surge a **frase** de movimento.

Durante a constituição da frase de movimento, um ritmo próprio se estabelece, e começam a surgir imagens que, por associação, podem imprimir uma narrativa.

Trata-se do momento em que a criação, mesmo que celular –ou seja, a célula de criação- ganha autonomia, podendo desenvolver-se continuamente ou, pelo contrário, estancar.

Do painel com que trabalhei, e deste “método de aleatoriedade”, obtive dois quadros distintos que estruturaram duas personagens para mim: não consegui me manter na abstração do movimento em frases; alguma coisa no ritmo ali me impelia

a *vestir aquelas imagens*.

3-Interpretações-leituras suscitadas

Uma vez definidas, para mim, as imagens que foram sugeridas pela minha própria execução, e as filmei e as levei para debater com os colegas –que deveriam se lembrar que as suas respostas haviam sido a *origem* para o que eu lhes trazia como resultado.

Vistas as imagens, sem lhes explicar o processo que havia sofrido suas respostas, perguntei-lhes o que lhe sugeriam.

Obviamente a interpretação dos espectadores do vídeo foram orientadas não apenas pelas frases de movimento que eram projetadas, mas **sobretudo** pela roupa que configurou, para o imaginário do espectador, uma *personagem*.

Assim, uma das imagens resumiu-se numa espécie de camponesa romântica que, eu, por minha vez, associei a uma possível Gretchen do *Fausto*, de Goethe. Do mesmo modo, a outra personagem, toda de negro colante e impessoalizada pela cabeça coberta sugeriu uma espécie de serpente ou demônio feminino –que, em meu repertório de possibilidades criativas, associei a uma possível “máscara” para Mefistófeles.

Ou seja, como intérprete executei movimentos que me sugeriram personagens ou arquétipos que já conhecia como leitora e como criadora.

Ao vestir tais personagens, e mostrá-las para um determinado público, compostos por pesquisadores artistas que trazem consigo toda uma bagagem de imagens e significados, estes associaram a imagem vista a personagens semelhantes aos que eu de certa forma ilustrava para eles.

Isto se deu devido ao tempo que tínhamos, cada um de nós, para mostrarmos algo que ilustrasse nossa pesquisa –e que era um tempo extremamente limitado. Mas

serviu como experiência para um outro processo, futuro, pois percebi que poderia aplicar a mesma forma de laboratório com os surdos, aproveitando para não vestir personagens, a partir de meu ponto de vista, mas estimulá-los a vestirem suas personagens, a partir do seu ponto de vista.

Neste caso, o que se torna relevante não é onde chegamos ou para onde orientamos nosso repertório de criação, mas o processo *em si*, que permite aos seus participantes criarem seus sentidos a partir de sua própria elaboração simbólica.

De minha parte, como intérprete e como coreógrafa, e mais do que isso, como criadora, verifiquei que a atribuição de um sentido, seja da natureza que for, é indissociável do ser humano como, essencialmente, ser de linguagem.

Para o criador, tomar consciência de seu processo, antes de desvendar-lhe os mecanismos do inconsciente ou do seu processo de simbolização –que não é seu interesse artístico- permite desfrutar dos mecanismos **formais** de transformação e descoberta de novos sentidos, sem um fim pré-determinado.

3.4 DESPINDO E REVESTINDO A CENA – processo criativo com a atriz Martha Dias

Finalizamos este capítulo com a descrição de uma experiência laboratorial realizada com participação especial e fundamental da atriz ouvinte Martha Dias.

Graças a esta oportunidade foi dado um salto *qualitativo* para a pesquisa, o que permitiu que o desenvolvimento da mesma, a partir de então, continuasse com margens seguras.

Desta experiência pôde-se confirmar a hipótese a respeito das possibilidades criativas oferecidas pela materialidade específica da língua de sinais –que é corpo em movimento no espaço.

Nosso encontro para a pesquisa apresentava diferentes objetivos:

De um lado, a atriz queria trabalhar o **texto**, e de outro, eu queria trabalhar o **movimento**, ou frases de movimento.

A seguir descrevemos as etapas deste laboratório:

1. Separamos a parte do texto escolhido pela atriz Martha Dias (*Eu sei que vou te amar*, de Arnaldo Jabor), e denominamos “ Blocos”.
2. De cada bloco, separamos, a partir do texto, algumas palavras cujos sinais correspondentes pareciam interessantes para um uso cênico, ou cujo sentido inspiraram gestos substitutivos de um sinal.
3. Para cada **palavra**/sinal/gesto –significante- foi atribuído um **número**
4. Foram recortados pedaços pequenos de papel, com números inscritos.
5. Pediu-se a Martha que ordenasse esses números na forma que desejasse, aleatoriamente.
6. Os números foram reenumerados para marcar uma seqüência –que viria a se tornar uma frase de movimento.
7. A partir daí começou-se a sugerir mudanças qualitativas nos movimentos realizados, reformulando-se toda a frase de movimento –ou seria melhor dizer, **recriando** a dança de Martha.

Portanto, primeiramente tínhamos, entre palavras e gestos, o seguinte repertório:

1. juntar; dividir
2. estrela
3. paralelepípedos
4. olhar para a mão
5. artista de televisão
6. tela
7. mar verde
8. direções no espaço
9. luz roxa –cadeira
10. andar do centro para o fundo

Quando foi oferecido à Martha os numerais de 1 a 10, ela não sabia a que se referia cada numeral. Distribuiu-os de forma cêntrica, e procurou-se enumerar a nova ordem de acordo com o movimento cêntrico interpretado a partir de sua disposição espacial para os mesmos.

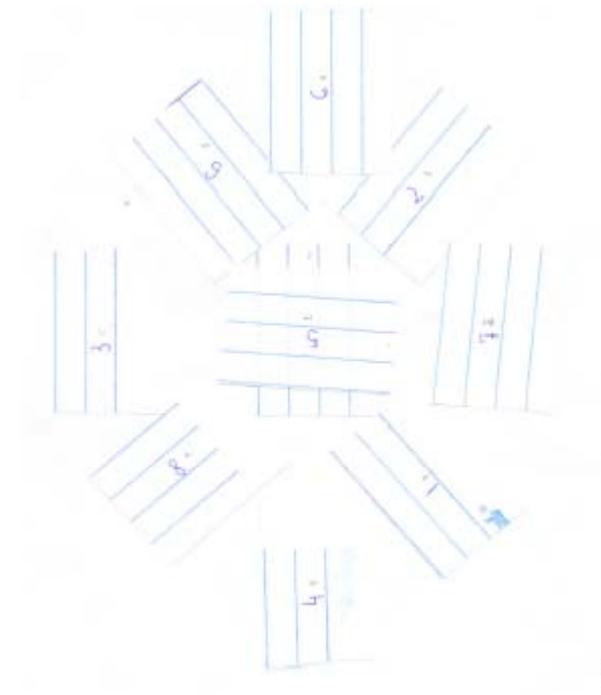


figura 1. Colagem de numerais ordenados por Martha Dias

Obtivemos:

1=5; 2=7; 3=2; 4=6; 5=9; 6=3; 7=8; 8=4; 9=1; 10=10

O que seria a seguinte nova ordem para o repertório:

1. artista de televisão
2. mar verde
3. estrela
4. tela
5. luz roxa
6. paralelepípedo
7. direções no espaço
8. olhar para a mão
9. juntar; dividir
10. caminho para o fundo

A partir deste novo repertório, demos a seguinte orientação para a atriz:

1. fazer o movimento um com os quadris
2. diminuir o movimento dois até seu mínimo
3. aumentar o movimento 3 até seu máximo
4. manter como está
5. repetir o movimento 5 com diferentes partes do corpo
6. fazer o movimento 6 com sensação de peso e sensação de leveza
7. manter o movimento do andar em diferentes direções alternando entre plié, e relevé
8. a mão olha para a nuca
9. fazer o movimento 9 com os cotovelos
10. reagir dentro do movimento dez, a partir do movimento dez, com a seguinte orientação: “ espelho invertido” – caberia à atriz interpretar esta orientação e modificar seu movimento a partir de sua própria interpretação.

Após este laboratório obteve-se uma pequena estrutura coreográfica com a qual poderia-se brincar de forma arbitrária, segundo um critério estilístico que se conviesse.

O fato de trabalhar com criação cênica a partir de alguns elementos da LIBRAS junto a uma atriz ouvinte permitiu-me observar que quando eu não conhecia um ou outro sinal referente a uma ou outra palavra retirada do texto, podia substituí-lo por um gesto sugerido pela própria palavra.

Neste processo, tomei consciência de que a abordagem lingüística para a LIBRAS poderia ser um instrumento facilitador para preparar os laboratórios a serem aplicados, pois o sinal *não* é a unidade mínima da língua de sinais. As unidades mínimas que compõem o sinal são as mesmas unidades mínimas que podem *descrever* um gesto.

O último capítulo trata da descrição dos laboratórios aplicados com jovens surdos, em Londrina, seguida pela descrição de um processo criativo que vivi, como coreógrafa e intérprete, usando os procedimentos verificados em laboratórios

precedentes.

Mas antes deste capítulo conclusivo, abrimos espaço para um capítulo expositivo a respeito da fonologia da língua de sinais, dado que o estudo lingüístico desta modalidade nos foi extremamente útil, tanto para as reflexões teóricas quanto para a prática dos laboratórios descritos e que estão por se descrever.

QUATRO

Diga-me, por favor, o que é o tempo? De que é feito? O que são as distâncias?

Ele se foi ontem, e parece que mal esteve aqui, sem nunca ter se ido.

Mistério dentro de mistérios

O tempo.

O tempo faz isso também: desencontra em horas, no espaço, e desencontra no espaço, em tempo, em clima, em corpo de chuva.

Tempo também tem corpo.

Não mereço tal beleza. Mas não posso deixar de sorrir ao desfrutá-la.

“ A partir do momento em que o homem se serve da linguagem para estabelecer uma relação viva consigo mesmo ou com seus semelhantes, a linguagem não é mais um instrumento, não é mais um meio, ela é manifestação, uma revelação do ser íntimo e do elo psíquico que nos une ao mundo e aos nossos semelhantes.”
(Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, p.266)¹²

É preciso relatar que desde meu contato e convívio com os surdos e sua mágica língua, a meus olhos, renovava-se o espanto que ora ou outra me surpreende, do vivido em seu sentido profundo.

Quando é que paramos de perguntar sobre o que é o mundo, o que ou quem somos nós e, mais ainda, qual o mistério do ser que nos cativa, quando despertos os nossos sentidos para o maravilhoso desconhecido que é “o outro de mim?”

Como não nos confundirmos neste tênue limite, que me separa do que não sou mais, e funda o meu não ser no ser do outro, do amado?

Quantas vezes, assim, não tomamos o outro que amamos pelo eu que pensamos ainda ser?

Este o atropelo em sucessivos encontros da linguagem; esta a dança dos opostos que se assemelham –ou dos semelhantes que se opõem.

Antes de segmentar a língua de sinais fui envolvida por sua teia de sentidos tão palpáveis quanto o é palpável o próprio espírito.

O corpo vivo, este é o fenômeno indescritível do espírito imortal que se expressa em múltiplas formas: isto é linguagem.

Assim compreendo a corporeidade manifesta como a compreensão das coisas do mundo numa integridade indissociável ao próprio corpo:

¹² Op.cit.p.266.

“É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo “coisas”. Assim “compreendido”, o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto.”¹³

Se a língua em sua forma oralizada é corporeidade expressa, a língua na modalidade visual-espacial é corporeidade explícita não em voz, mas em braços, mãos e tronco: ou seja, é tridimensional.

Para atravessar a língua de sinais, depois de nela imergir em profundidade, é válido observar em detalhe uma parte concreta de sua matéria.

Encontramos no livro de Oliver Sacks, *Vendo Vozes*¹⁴, uma colocação que nos introduz nesta questão:

“A língua de sinais (...) não era considerada uma língua propriamente dita, mas uma espécie de pantomima ou código gestual, ou talvez uma espécie de inglês estropiado expresso com as mãos. A genialidade de Stokoe foi perceber, e provar, que não era nada daquilo; que ela satisfazia todos os critérios lingüísticos de uma língua genuína, no léxico e na sintaxe, na capacidade de gerar um número infinito de proposições. (...) Stokoe convenceu-se de que os sinais não eram figuras, e sim complexos símbolos abstratos com uma estrutura interna complexa. Foi então, o primeiro a buscar uma estrutura, a analisar os sinais, dissecá-los, procurar as partes constituintes. Desde o começo ele tentou mostrar que cada sinal possuía pelo menos três partes independentes –localização, configuração das mãos e movimento executado (análogas aos fonemas da fala) – e que cada parte apresentava um número limitado de combinações. Em Sign Language Structure ele delineou dezenove configurações diferentes das mãos, doze localizações, 24 tipos de movimentos,

¹³ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo, Cosac y Naify, 2002.p.253.

¹⁴ SACKS, Oliver W. *Vendo vozes : uma jornada pelo mundo dos surdos*. Tradução A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Imago, 1990.p.85.

inventando para estes uma notação –A Língua Americana de Sinais nunca antes fora escrita.” (grifo nosso, p.89)

Assim, para compreender por quais portas de entrada comecei a penetrar na língua de sinais, como quem entra em território alheio, passei a estudar quais elementos constituíam sua estrutura como rede, aquém de sua líquida substância de linguagem.

Merleau-Ponty coloca que *“para assimilar completamente uma língua, seria preciso assumir o mundo que ela exprime, e nunca pertencemos a dois mundos ao mesmo tempo”*¹⁵.

Pude viver intensamente entre os surdos, sobretudo pela experiência em Cuba, mas não posso desconsiderar que, como ouvinte, jamais estaria plenamente imersa nas águas em que queria “submegir-me” de mim mesma.

Chegava o momento de assumir meu bilingüismo como identidade máxima a que poderia chegar; de aí para frente, apenas a dança me retornaria ao mundo sensível compartilhado entre seres humanos, surdos ou ouvintes, em que se prescinde da palavra.

-Atravessando o sinal

O trabalho de Ronice Muller Quadros e Lodenir Becker Karnop, recentemente lançado, denominado *“Língua de Sinais Brasileira –Estudos Lingüísticos”*¹⁶ é extremamente esclarecedor para nosso trabalho do Processo Criativo.

¹⁵ Op.cit.p.255.

¹⁶ QUADROS & KARNOP, Língua de Sinais Brasileira –estudos lingüísticos, Porto Alegre, Arimed editora, 2004.

As línguas de sinais são passíveis de análise lingüística, como as línguas oralizadas, e de sua análise poderíamos usar para a cena diversos elementos, como:

-A natureza espacial da sua sintaxe, tridimensional;

-As proposições numa estrutura dialógica –como afirmativas, negativas, exclamativas, imperativas perguntas e repostas;

– A gestualidade

– O ritmo da fala

Muitos são os elementos da língua de sinais que podem ser usados para a criação cênica. Mas durante esta pesquisa, selecionamos os seguintes elementos da língua de sinais para observação de um processo criativo em dança:

– os sinais –correspondentes às palavras da língua oral-escrita

– a análise fonética dos sinais

1) Em relação ao trabalho com os sinais:

É preciso estabelecer algumas definições dadas pelos lingüistas, para os elementos com que vamos trabalhar:

1) A fonologia das língua de sinais “*é o ramo da lingüística que objetiva identificar a estrutura e a organização dos constituintes fonológicos, propondo modelos descritivos e explanatórios. A primeira tarefa da fonologia para língua de sinais é determinar quais são as unidades mínimas que formam os sinais. A segunda tarefa é estabelecer quais são os padrões possíveis de combinação entre essas unidades e as variações possíveis no ambiente fonológico.*”¹⁷

¹⁷ MÜLLER, Ronice e KARNOPP, Lodenir Becker. *Língua de Sinais Brasileira*. Porto Alegre: Arimed editora, 2004.p.47.

2)As línguas de sinais são denominadas línguas de modalidade gestual-visual (ou espaço-visual), pois a informação lingüística é recebida pelos olhos e produzida pelas mãos.

3)A fonologia, apesar de ser um termo cujo radical significa “som”, refere-se também ao estudo dos elementos básicos da língua de sinais.

4)As línguas de sinais contêm os mesmos princípios subjacentes de construção que as línguas orais, no sentido de que têm um léxico, isto é, um conjunto de símbolos convencionais, e uma gramática, isto é, um sistema de regras que regem o uso destes símbolos.

Stokoe propôs um esquema lingüístico estrutural para analisar a formação dos sinais e a decomposição de sinais em três principais aspectos ou parâmetros que não carregam significados isoladamente, a saber:

- a) Configuração de mão (CM)
- b) Locação de Mão (l)
- c) Movimento da Mão (M)

A Configuração de Mão, Locação e Movimento são unidades mínimas (fonemas) que constituem morfemas nas línguas de sinais, de forma análoga aos fonemas que constituem os morfemas nas línguas orais. Mas há uma diferença principal:

- nas línguas orais a ordem dos fonemas é linear (seqüência horizontal no tempo);
- nas línguas de sinais os fonemas são articulados **simultaneamente**.

Os articuladores primários das línguas de sinais são as mãos, que se movimentam no espaço em frente ao corpo e articulam sinais em determinadas locações nesse espaço. Um sinal pode ser articulado com uma ou duas mãos.

Assim, em nosso processo criativo, de toda a estrutura da língua de sinais, o primeiro e principal elemento com que trabalhamos foi o SINAL.

Como vimos, um sinal corresponde a palavras ou a letras da língua oral-

escrita. Por exemplo, para cada letra, de A a Z, existe um sinal correspondente. O mesmo se dá com os números. Mas os sinais mais interessantes para o nosso processo criativo são os correspondentes às palavras. Em seguida, veremos como a análise fonética dos sinais, ou seja, as estruturas que constituem um sinal que são Configuração de Mão, Locação e Movimento, foram usadas em nosso processo criativo.

2) Em relação ao trabalho com a análise fonética dos sinais

Aqui exemplificamos como se pode transformar um sinal em outro aspecto de dança.

Como vimos, um sinal é formado por três unidades, que são a Configuração de Mão, a Locação e o Movimento. Ilustramos abaixo cada uma destas unidades para melhor esclarecimento:

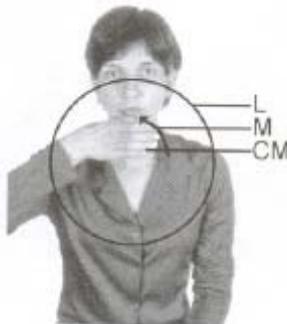


figura 3

Pares mínimos na língua de sinais brasileira

Sinais que se opõem quanto à configuração de mão



PEDRA

QUEIJO

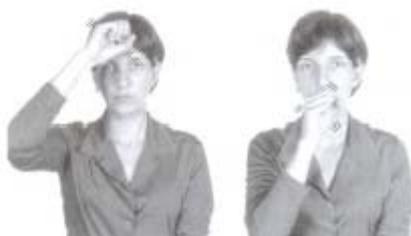
Sinais que se opõem quanto ao movimento



TRABALHAR

VIDEO

Sinais que se opõem quanto à locação



APRENDER

SÁBADO

Figura 4

Obs: Pares mínimos são exemplos de valor contrastivo que permitem observar o fato de que o contraste de apenas um dos parâmetros altera o significado dos sinais.

Sabemos que essas unidades (CM, L, M) compõem o sinal simultaneamente (e não linearmente).

Para nós, a unidade mais marcante é Configuração de Mão (CM), porque é a mais “visível” de imediato. A tabela a seguir exemplifica algumas configurações de mão:

1	2	3	4	5	6	
7	8	9	10	11	12	
13	14	15	16	17	18	19

As 46 CMs da língua de sinais brasileira (Ferreira-Brito e Langevin, 1995)

figura 4

No entanto, apesar da CM ser mais visível, a Locação (L) do sinal e o Movimento (M) são as unidades que mais interferem no nosso processo criativo para a dança.

Primeiro explicamos que a Locação refere-se ao “ponto de articulação do sinal”. Por exemplo, os sinais para as palavras “aprender” e “sábado”, que vemos nas imagens da figura 3, apresentam a mesma configuração de mão, mas estão localizados em pontos diferentes: o primeiro é no centro da testa e o segundo um pouco adiante da boca.

O Movimento (M) de ambos sinais é o mesmo: trata-se de um abrir e fechar dos dedos como uma pequena contração da mão. Este movimento possui um ritmo próprio de acordo com a ênfase que se dá ao sinal dentro do contexto. Por exemplo, se na fala a intenção é dizer que está difícil aprender, prolonga-se o tempo de realização do sinal. Se a intenção é dizer que se aprende rápido, o ritmo do Movimento é mais rápido e a qualidade mais seca.

Desta forma, usamos a Configuração da Mão dos sinais como uma estrutura de semelhança para uma forma assumida pelo corpo, quando queremos um movimento postural que envolva todo o corpo, ou mantemos esta configuração na própria mão quando queremos um movimento gestual.

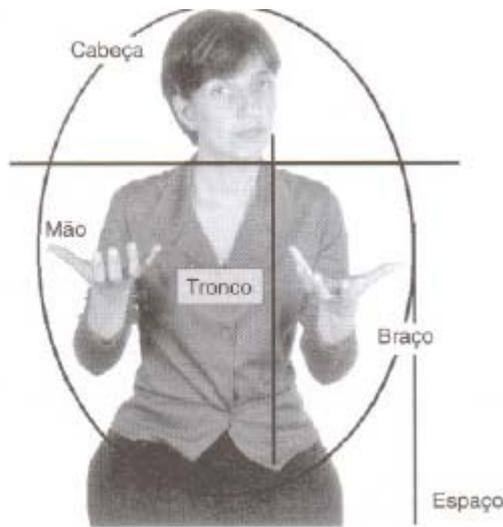
A seguir, a tabela que descreve categorias do parâmetro de movimento na língua de sinais brasileira:

Categorias do parâmetro movimento na língua de sinais brasileira (Ferreira-Brito, 1990)
<p>TIPO</p> <p><i>Contorno ou forma geométrica:</i> retilíneo, helicoidal, circular, semicircular, sinuoso, angular, pontual</p> <p><i>Interação:</i> alternado, de aproximação, de separação, de inserção, cruzado</p> <p><i>Contato:</i> de ligação, de agarrar, de deslizamento, de toque, de esfregar, de riscar, de escovar ou de pincelar</p> <p><i>Torcedura do pulso:</i> rotação, com refreamento</p> <p><i>Dobramento do pulso:</i> para cima, para baixo</p> <p><i>Interno das mãos:</i> abertura, fechamento, curvamento e dobramento (simultâneo/gradativo)</p>
<p>DIRECIONALIDADE</p> <p>Direcional</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Unidirecional:</i> para cima, para baixo, para a direita, para a esquerda, para dentro, para fora, para o centro, para a lateral inferior esquerda, para a lateral inferior direita, para a lateral superior esquerda, para a lateral superior direita, para específico ponto referencial - <i>Bidirecional:</i> para cima e para baixo, para a esquerda e para a direita, para dentro e para fora, para laterais opostas – superior direita e inferior esquerda <p>Não-direcional</p>
<p>MANEIRA</p> <p>Qualidade, tensão e velocidade</p> <ul style="list-style-type: none"> - contínuo - de retenção - refreado
<p>FREQÜÊNCIA</p> <p>Repetição</p> <ul style="list-style-type: none"> - simples - repetido

figura 5

A Locação do Sinal (ou ponto de articulação) geralmente é o ponto de partida para o deslocamento do corpo no espaço. Sabemos que podemos começar a nos mover a partir de um impulso que pode se originar em qualquer parte de nosso corpo; dos pés, dos quadris, da mão, dos ombros, do braço, da cabeça, etc.

Assim, nas línguas de sinais, o “espaço da enunciação” é uma área que contém todos os pontos dentro do raio de alcance das mãos em que os sinais são articulados, como demonstra a figura:



figura

Portanto, dentro deste espaço, podemos iniciar o movimento a ser realizado na dança, seja no tronco ou do tronco para baixo, como reflexo da estrutura do tronco na área das pernas.

Já em relação ao Movimento do sinal, é ele quem imprime o ritmo de uma passagem de movimento para outra, ou da criação de uma segunda estrutura de movimento –que chamamos de “movimento dançário”.

Por exemplo, para o sinal que corresponde ao possessivo “meu”: primeiro repete-se o sinal algumas vezes até que o corpo reaja segundo esta repetição. Interpretamos esta reação como uma resposta ou escape da internalização do sinal no corpo.

Não se trata, portanto, de uma mera “imitação” do sinal, no corpo –daquilo que percebemos dele enquanto sinal. Mas de uma **criação** do corpo nesta espécie de fala própria através do sinal.

Este processo é feito para cada sinal, e portanto é demorado, pois somente com a composição de vários sinais em seqüência, ou melhor, a ligação de um para outro, é que

vamos escrevendo a **frase** coreográfica. Cada frase coreográfica será um fala na configuração de repertórios para a cena da dança esperada.

Este é apenas um caminho, aquele percorrido para a tomada “aleatória” de sinais, com total independência da palavra correspondente ao mesmo, em português.

De qualquer maneira, além do corpo que realiza a língua de sinais ser o mesmo corpo que realiza a dança, e nisto estar a síntese do processo criativo com a língua de sinais, parece-nos relevante considerar a espacialidade envolvida neste processo.

O fragmento abaixo descreve um pouco sobre esta espacialidade:

Encontramos na língua de sinais, em todos os níveis –léxico, gramatical, sintático-, um uso lingüístico do espaço: um uso que é espantosamente complexo, pois boa parte do que na fala corrente ocorre de modo linear, seqüencial, 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 extraordinariamente complexo, consistindo em inúmeros padrões espaciais encaixados de forma tridimensional uns nos outros. (Sacks, Vendo Vozes, P.99)¹⁸

Como dissemos, a língua de sinais é um todo complexo, e portanto as possibilidades de “entrada” para o processo criativo são incontáveis.

A nossa primeira maneira de “entrar” foi através dos sinais individualizados e, para cada sinal, através de sua segmentação espacial.

A segunda maneira foi através da tradução de um texto escrito em português para a língua de sinais. Neste caso, está em pauta toda a estrutura da língua, o que dificulta muito uma descrição lingüística para o presente processo.

¹⁸ SACKS, Oliver. *Vendo Vozes*, Rio de Janeiro, Imago, 1990.p.99.

Poderíamos dizer que o que fazemos com a língua de sinais, em sua transmutação poética para a dança, é privilegiar o surgimento das incontáveis metáforas que os sinais podem criar, multiplicando-se em imagens sucessivas incessantemente.

Isto foi, em parte, o que fizemos com o deslocamento dos sinais, estrutural e espacialmente para a dança.

Assim, um termo como a palavra “meu”, em língua de sinais, torna-se motivo para um mergulho em si mesmo, quando ao colocarmos a mão sobre o peito e olharmos o caminho que ela faz, permitimos que o toque do corpo seja um reconhecimento de si próprio e, em intenção de nos adentrarmos, torna-se a mão uma saída de impulso que desloca o corpo no espaço, em descaminhos e desacertos poéticos pela sua própria incerteza ou, imprevisíveis pelo seu curso vivo de manifestação do presente.

Para cada sinal despido um poema de mil imagens pode nascer.

-Língua de Sinais, o Tempo e outras Dimensões do Sensível

O tempo entrou em nosso processo criativo como uma dimensão aberta pelo espaço que se recriava continuamente, em dança extraída como se tirássemos, da língua de sinais, parte da sua seiva criadora e, dela, vertêssemos em um mil desejos sonhados.

O tempo descoberto desenhava sua própria música, dava seu tom e seu acorde.

O tempo do existir, em desdobramento de dança, esta a nossa partitura musical.

Embora tenhamos trabalhado com a tecitura do silêncio, pode-se recorrer à música, como fizemos em Cuba, com o grupo Yagruma, quando trabalhamos com Fabiana e Ana Rosa.

Então a música cobre o espírito descoberto em dança com uma pele mágica, que descobre o encantado.

Na literatura encontramos a descrição do tempo para a língua de sinais, como se vê a seguir:

“Lidell e Johnson consideram a comunicação por sinais não uma sucessão de configurações instantâneas “congeladas” no espaço, e sim contínua e ricamente moduladas no tempo, com um dinamismo de movimentos e “pausas” análogo ao da música ou da fala. Esses pesquisadores apontaram muitos tipos de qualidades seqüenciais nos sinais da ASL –seqüências de configurações das mãos, localizações, sinais não manuais, movimentos locais, movimentos e pausas-, além de uma segmentação interna (fonológica) no âmbito de cada sinal. O modelo de estrutura simultânea não é capaz de representar essas seqüências, e pode, na verdade, impedir que sejam vistas. Assim, foi necessário substituir as velhas noções e descrições estáticas por novas, e com freqüência muito elaboradas, notações dinâmicas, que lembram um pouco as notações da dança e da música.¹⁹”

A materialidade temporal com que trabalhamos é aquela em que acreditamos fundar a nossa poética corporal, e para a qual a palavra como descritor é um artifício estéril.

Consideramos, entretanto, as notações válidas pelo reconhecimento de que nossa intuição primeira, sobre a potência da língua de sinais para criação cênica ter sido identificada por estudiosos da mesma.

Há, ainda, uma passagem que nos traz outra qualidade para a língua de sinais, quando comparada à fala oralizada.

A fala oralizada, segundo Sacks tem “apenas uma dimensão” –sua extensão no tempo, em oposição à língua de sinais que tem à disposição quatro dimensões –as três dimensões espaciais acessíveis ao corpo da pessoa que faz os sinais e mais a dimensão

¹⁹ SACKS, Oliver W. *Vendo vozes: uma jornada pelo mundo dos surdos*. Tradução A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Imago, 1990.p.102.

temporal. E a língua de sinais explora plenamente as possibilidades sintáticas de seu canal de expressão tetradimensional”.(p.100)

Este aspecto tetradimensional da língua de sinais é fundamental no nosso processo criativo e na forma de pensamento que proporciona para a criação coreográfica. Trata-se de um aspecto em que não vamos entrar descritivamente porque ultrapassa o âmbito da materialidade lingüística da unidade mínima, como o caso dos sinais tratados individualmente.

Tendemos a concordar com Sacks, quando este levanta a hipótese de que “somos levados a pensar que talvez essa capacidade lingüístico-espacial não seja a única evolução especial que ocorre nos usuários da língua de sinais. Será que eles desenvolvem outras capacidades visual-espaciais não lingüísticas? Torna-se possível uma nova forma de inteligência visual?”

O próprio autor desenvolve esta hipótese, relatando estudos que apontam para uma resposta afirmativa nas páginas seguintes de seu livro *Vendo Vozes* (p.108).

Sacks revela, ainda, outra aptidão importante dos usuários da língua de sinais – sua capacidade intensificada para “decompor movimentos.” “Isso é análogo à capacidade de decompor e analisar a fala a partir de um padrão contínuo e sempre mutável de ondas sonoras. Todos nós possuímos essa aptidão na esfera auditiva –mas apenas os usuários da língua de sinais possuem de um modo tão notável da esfera visual. E isso também, obviamente, é essencial para a compreensão de uma língua visual, que se estende tanto no tempo quanto no espaço.” (p.112)

Este tipo de inferência feito por Sacks nos interessa porque nos apresenta outras formas intuitivas correspondentes à nossa maneira de sentir.

Como assumimos, antes de pesquisadores científicos, nosso perfil artístico, sempre nos é satisfatório encontrar em outros âmbitos do pensamento sensibilidades próximas à nossa própria forma de intuir.

Nossa idéia é a de que o vivido não está segmentado em diferentes formas,

embora tenhamos que formalizar este mesmo vivido de forma segmentada, dadas as necessidades cotidianas – a que um lingüista nomearia de “diferentes discursos”.

Mas acredito na interpenetração destas formas ou discursos, no âmbito da criação, que obedece a uma dinâmica impenetrável.

Porém, observações com a que faz Sacks aproxima esta idéia de interpenetração do que queremos sugerir, conforme vemos na passagem que se segue:

“Mesmo quando adultos ouvintes aprendem a língua de sinais, eles se dão conta de mudanças em si mesmos –uma propensão para descrições visuais mais vívidas, intensificações das imagens visuais mentais e da memória visual e, freqüentemente um uso mais livre e mais direto do corpo. Seria interessante descobrir se ocorre em certa medida, nesses adultos, uma intensificação de potenciais visuais evocados como a verificada por Neville em ouvintes usuários nativos da língua de sinais.” (p.123)

“A língua modifica-se de forma ativa, o próprio cérebro modifica-se de forma ativa, à medida que desenvolve uma capacidade inteiramente nova de *linguistizar o espaço* ou *espacializar a língua*. Quando o cérebro faz isso, simultaneamente desenvolve todas as demais intensificações visuais-cognitivas, porém não lingüísticas, mencionadas por Bellugi e Neville. Deve haver mudanças e reorganizações fisiológicas e anatômicas (se ao menos pudéssemos vê-las) na microestrutura do cérebro.(...)” (p.127, grifo nosso)

Na passagem acima vimos que há suposições científicas a respeito das “mudanças” que podem proporcionar o uso da língua de sinais na forma de pensar mais reconhecida por “usual”.

Não queremos reduzir uma forma expressiva à outra. Pelo contrário, acreditamos que todas as formas do mundo compõem a unidade do entendimento humano, e portanto, privilegiar um aspecto em relação a outro seria trai-lo.

Diferente dos racionalistas, muitas vezes nossos inquiridores, que se propõem a lerem a alma dos artistas e dos loucos, nós insistimos em escrever com o nosso corpo

uma caligrafia de outra ordem –segundo a simples e direta escuta do sensível.

CINCO

-a estrela e o príncipe

"Não quero ser a rosa especialmente cultivada em teu solitário jardim.

Quero ser o campo de trigo,

o ar que envolve os teus cabelos,

o céu que observa teus caminhos

e as estrelas que te consolam os murmúrios

Viajante sem nau,

Que areias, de quais desertos, testemunham tua vã paixão de viagens; vã porque não é da Terra o que desejas, mas do inalcançável Saber que não traduz teu coração, senão em perguntas atrás de perguntas, num embate de ascendência qual Jacó e seu anjo lutador.

Não sou o cântaro que te sacia a sede,

Nem a sombra que te descansa os pés,

Nem o tecido que envolve as madeixas dos teus cabelos,

sob o sol incessante nas milhas percorridas por teu caminhar frenético.

Sou a rocha em que repousas a cabeça, pontiaguda e desconfortável

Sou o resto de osso com que escreves na areia, aleatoriamente, figuras sem sentido;

Sou a serpente que passa ao longe, encoberta e curiosa

Sou, enfim, o azedume que desperta teus músculos cansados,

E onde estás dolorido,

Alerta-o e o impele a continuar."

-O que é que faz de uma coisa, outra coisa que não mais ela mesma?

Uma letra que não foi lida equivale a não ter sido escrita.

-Será?

Das muitas coisas que não entendo, é com a maioria delas que convivo.

Não entendo a morte. Ainda que a aceite.

Mas muitas vezes entendo menos a vida.

Não entendo a dor, tanta dor, das terríveis perdas sem consolo.

A dor das vidas tiradas, do direito aos assassinatos cotidianos a que muitas pessoas simplesmente se dão.

O amor e suas maravilhas, que tantas vezes parece deslocado do mundo,

Eu compreendo pouco, mas entendo um pouco melhor.

Esta pesquisa começou no centro do meu não entendimento, e conduziu-me, de uma mão a outra, ao encontro do Sem Nome, daquilo que não se revela para que não se perca entre os desvãos das palavras.

Como caminhar pelas margens da fonte da vida respeitando-lhe as leis?

Os surdos com que trabalhei ofereceram-me a palavra-fruto e do seu pomo a alquimia que, hoje, levo comigo.

Não apenas os surdos, mas todos os artistas que me auxiliaram nesta busca permitiram que após os laboratórios e as reflexões descritas, voltasse a dar um curso para um grupo de surdos, dentro do programa do Festival Internacional de Londrina, em outubro de 2004 e maio de 2005, bem como para vários grupos de alunos da Escola

Hellen Keller, em São Paulo, em agosto e setembro de 2004.

Este capítulo destina-se à descrição de três experiências conclusivas, na trajetória descrita, no sentido em que para todas elas reaparecem os procedimentos desenvolvidos durante a pesquisa, como apontamento de uma possibilidade de processo criativo com elementos da língua de sinais aplicado cenicamente.

Dividimos estas últimas experiências em três partes:

4.1. O Curupira – oficina de dança e introdução a um processo criativo em dança, a partir da língua de sinais, realizada com jovens artistas surdos na cidade de Londrina;

4.2. Mergulhou...sumiu! – oficina de dança com apresentação de um resultado cênico, realizada com jovens artistas surdos na cidade de Londrina;

4.3. Antes do um o que você conta? – vivência de um processo criativo a partir da língua de sinais, para estudo coreográfico, como bailarina.

4.1. O CURUPIRA

-experiência de processo criativo em dança com os surdos de Londrina

Em novembro de 2004 foi oferecido um curso de iniciação à dança para surdos, em Londrina, com o apoio do Projeto Paranaização. Tratou-se de uma oficina com duração de cinco dias, e o objetivo era proporcionar, aos surdos que participassem, um trabalho corporal que lhes desenvolvesse a criatividade e alguns princípios de criação cênica.

Era o primeiro contato destes artistas em potencial, que traziam consigo uma

experiência com a mímica, mas nunca haviam feito nada voltado para um espetáculo de dança.

O objetivo do curso era ampliar o repertório de criação destes artistas em formação, e a proposta era que esta ampliação levasse em consideração a sua linguagem singular.

Dividimos a manhã em duas partes. A primeira parte da manhã destinava-se à aplicação de exercícios de consciência corporal, exercícios do despertar da percepção sensível como um caminho do corpo no espaço, como o próprio andar e as relações de simetria do corpo quando disposto horizontalmente no piso e quando disposto verticalmente.²⁰

A segunda parte da manhã era destinada aos laboratórios criativos a partir da língua de sinais. Como o objetivo era que eles primeiro compreendessem como iríamos transformar a LIBRAS em dança para depois introduzir o texto, seguiu-se o roteiro:

1. Escrever o próprio nome no espaço, com o dedo indicador;
2. Escrever o próprio nome no espaço, com o dedo indicador, explorando os diferentes níveis do espaço;
3. Escrever o próprio nome no espaço com diferentes partes do corpo;
4. Escrever o próprio nome no espaço, com diferentes partes do corpo e deslocando-se pelo espaço;
5. Apresentação do SINAL que corresponde à sua identidade;
6. Criar um movimento a partir do SINAL que corresponde à sua identidade;
7. Apresentar o próprio nome em datilologia²¹;
8. Criar um movimento correspondente a cada LETRA do nome EM datilologia;
9. Relacionar cada movimento com um número;

²⁰ Em anexo encontra-se o cronograma desta oficina, conforme apresentado e realizado durante o projeto de paranização de Londrina.

²¹ Datilologia é o alfabeto em SINAIS –cada letra do alfabeto corresponde a um sinal.

10. Embaralhar os números correspondentes aos sinais da datilologia.

Devemos lembrar, aqui, que os surdos se identificam não pelos nomes, mas por SINAIS que correspondem a um “segundo batismo”. Por exemplo, o meu SINAL, aqui no Brasil, foi batizado quando fui apresentada aos jovens surdos da Igreja Divino Salvador, e compõe-se da mão configurada na letra T, três vezes colocada sobre minha cabeça, ao lado direito. O motivo pela escolha deste sinal é que meu nome começa com a letra T e que, na época, eu tinha os cabelos presos com pequenas presilhas; assim, trata-se de uma *referência* às presilhas como identificação da minha pessoa.

Aproveitamos os procedimentos verificados nos laboratórios anteriores, como o realizado com a atriz Martha Dias e em aulas ministradas entre setembro e outubro na Escola Municipal para surdos Hellen Keller, na cidade de São Paulo²².

Assim, no terceiro dia de curso cada surdo tinha uma frase de movimento, com a qual trabalhamos de diferentes formas como:

1. Apresentação solo;
2. Apresentação em duo;
3. Apresentação em trio;
4. Apresentação em blocos.

Nas formas de trabalho de grupo, sempre há interferências de uma frase de movimento nas outras e outros elementos são acrescentados ao repertório.

No quarto dia de curso, os surdos tomaram conhecimento do texto ***O CURUPIRA*** e fizemos a experiência de trabalhar com a introdução desta peça, especificamente com a entrada da personagem Curupira em cena, seguida pela entrada de uma personagem feminina, de nome Nayara.

²² Entre setembro e outubro de 2004 ministrei aulas de com processo criativo em dança nas escolas Hellen Keller e na escola do estado. Estas aulas não foram parte direta da pesquisa, mas associaram-se a ela, como iremos comentar ao final da dissertação.

Como esta introdução, na peça, é feita pela voz de um *coro*, que narra uma espécie de prólogo para a peça, foram aproveitadas as imagens sugeridas pelo texto, trabalhadas em grupo (como um coro de dança).

A seguir transcrevemos o fragmento da peça com que trabalhamos:

coro:

*“Alma perdida em floresta sem luz
Procura o caminho que à casa conduz
Mas pensando que volta, a pobre coitada
Para dentro se enfia da mata fechada*

*Se anda atenta em espaço selvagem
Do coisa ruim vê logo a imagem
Se corre assustada buscando saída
Em breve no solo está já caída*

*O bosque apresenta mui mau encanto
Os troncos das árvores têm olhos ocultos
Aos olhos da virgem estranhos vultos*

*Desfilam horríveis c 'a cara do espanto
Ora gigantes se transformam em anão
Oras em corcunda ou num grande aleijão*

e assim grita a moça e não há quem acuda:

*Nayara
Estou perdida, apavorada
Não há caminho a encontrar
Sinto-me só, desenganada
Já não saio do mesmo lugar*

*Estou perdida, apavorada
Estou perdida, estou perdida*

Coro:

*Assim Nayara seu destino lastima
Mal sabe o mau tempo que por si tem acima
Prepara o céu afora sua ira
Abre passagem para o rei Curupira*

*A terra girando, girando Nayara
Já quase chorando a moça pára:
Soa o trovão para entrar triunfante
A cara do cão, o corpo do amante*

*No corpo o temor, na face o medo
Assim ela encara o príncipe jovem
Que desejo destila se os lábios se movem
Abrindo-se para guardar o segredo
Da moça que crê ter própria vontade
Aceitando a mentira qual fosse verdade”*

Foi explicado aos surdos do que se tratava a peça e que iríamos trabalhar com as imagens sugeridas pela leitura poética que eles fizessem das formas assumidas pelo Curupira, no texto.

Retomamos, para esta oficina, os códigos em comum trabalhados no Laboratório de Arte e Cultura, descrito no capítulo TRÊS: a posição das pernas em segunda posição, a dinâmica do andar da personagem, sempre em estado de alerta, o tronco posicionado levemente adiante.

Este código não impedia as passagens pelo chão, os movimentos de queda e recuperação, de saltos e assim por diante.

No entanto, quando recorremos ao texto para o suporte de criação, **não usamos como ponto de partida as palavras do texto, transformadas em sinais.** Usamos o repertório de frases de movimento *antes* de chegarmos ao texto.

Ou seja, neste caso, trabalhamos com a narrativa *O Curupira* mas não partimos

de sinais extraídos **desta** narrativa. Partimos de sinais trabalhados antes, segundo os procedimentos descritos na página 67 e 68.

O texto era suporte de imagens e roteiro de ações e não a *fonte* de onde se extraíram os sinais para a dança.

A presença do texto e das personagens dadas conferiu aos surdos um roteiro de ações a partir do qual poderiam experimentar diferentes performances corporais para a construção das personagens.

Esta oficina não tinha o objetivo de fechar um resultado cênico; apenas de apresentar ao surdo uma possibilidade de criação em dança, partindo da própria língua de sinais para esta criação.

Assim, quando terminamos a oficina, que teve duração de cinco dias, os artistas em formação relataram terem percebido que o uso cotidiano de sua própria língua poderia ser transformado em poesia de dança, quando num contexto de criação cênica.

Em junho de 2005 reencontrei este grupo, e trabalhamos com uma experiência de processo criativo com um resultado cênico.

A descrição desta experiência será relatada a seguir, com suas singularidades.

MERGULHOU...SUMIU!

-experiência de criação cênica com artistas debutantes na arte da dança

Este processo foi uma continuidade dada ao processo descrito acima. Para este caso, havia uma infra-estrutura previamente elaborada e a atriz Suzana Proença trabalhou com o grupo antes de minha chegada, segundo o mesmo objetivo de conscientização corporal –o que facilitou o trabalho realizado em dez dias de oficina, com vistas a um resultado cênico ilustrativo.

Quinze dias antes de minha chegada à Londrina o grupo começou a se reunir com Suzana, e para darem início ao processo criativo foi-lhes pedido o seguinte exercício: que escolhessem uma pequena estória ou uma tira da coluna de jornal, e que *traduzissem* esta estória em língua de sinais brasileira para os demais surdos.

Porém, este grupo trabalha com mímica há quatro anos, e quando cheguei, ao pedir-lhes que me *mostrassem* o que haviam feito, mostraram-me uma tradução da estória em mímica e não em LIBRAS.

Abrimos um parentese aqui para esclarecer que existe um senso comum segundo o qual a língua de sinais é uma linguagem de pantomima, o que é um equívoco. Este e outros detalhes a respeito da língua de sinais serão tratados e comentados no anexo, que se constituiu como um capítulo à parte.

Expliquei ao grupo que o que eu pedira não fôra uma cena de mímica, mas apenas o relato da estória lida, em português, e traduzida para a língua de sinais, como se estivessem contando uma estória para um colega.

Pedi a cada um que dessem um título para a mesma e começamos, a partir de então, o nosso processo criativo que seguiu o seguinte procedimento:

1. Escolha **OITO** palavras importantes para a sua estória;
2. Numere cada palavra;
3. Crie um movimento a partir de cada SINAL correspondente a cada palavra escolhida;
4. Decore cada NÚMERO como correspondente a um movimento criado;
5. Crie uma frase de movimento a partir dos números dispostos **NÃO LINEARMENTE**.

Especificamente queria despertar nos surdos o *desejo* pelo movimento de dança sem a correspondência literal dos movimentos da mímica, o que se pôde observar com sucesso.

Ao final do roteiro cada surdo tinha uma frase de dança autônoma e descolada da estória que havia sido o primeiro propulsor daquela breve criação.

Este é um ponto interessante para se diferenciar criatividade de criação. Chamamos criatividade ao processo proposto pelo surdo ao transformar cada um de seus sinais em um movimento de dança; chamamos de criação a cada frase de movimento, que já constitui uma unidade mínima para a dança.

Após este exercício cada surdo tinha uma frase de movimento.

Precisávamos de mais elementos no nosso repertório, e assim levei algumas poesias de estrutura curta, dentre alguns livros de bolso que trazia comigo.

Neste ponto, minha interferência é clara e direta, pois escolhi poesias que também me inspiravam.

Elas sofreram o seguinte processo de transformação:

1. Foram sorteadas entre os participantes;
2. Tiveram seus substantivos e adjetivos marcados;
3. Cada substantivo e cada adjetivo foi transformado em um movimento pela correspondência ao SINAL que os traduzia

Neste caso, MANTEVE-SE a linearidade das palavras que se tornaram sinais e, de sinais, tornaram-se movimentos.

O resultado foi a criação de mais algumas frases de movimentos, que novamente foram trabalhadas na forma solo, na forma duo, na forma trio e em grupos maiores.

Chegado ao fim da oficina tínhamos quadros que foram sendo sugeridos durante os laboratórios, e como coreógrafa, fiz ajustes, imprimi um ritmo de ação, e arrematei um breve trabalho cênico que batizamos de “Mergulhou...sumiu!”

A escolha do nome fazia referência ao nosso ponto de partida, uma vez que foi o

título de uma das histórias que os surdos me mostraram quando cheguei, e também a muitas imagens de mar com que trabalhamos, por consequência da poesia de Pablo Neruda.

Finalmente, esta experiência foi demonstrativa no sentido em que pudemos ver, todos os participantes do curso, a grande capacidade expressiva e artística daqueles jovens surdos que, é preciso ressaltar, NUNCA haviam feito dança antes, nem haviam se apresentado segundo uma criação própria.

Faz-se necessário, ainda, considerar que trabalhamos em dez dias, ou seja, um prazo mínimo para a apresentação de um resultado artístico, e não se pode furtar a este grupo o mérito por haverem se mantido com uma atitude de profissionais dentro dos limites que se lhes era imposto por uma infra-estrutura **externa** à sua própria condição de artistas debutantes.

Nas palavras de Suzi Frankl Sperber²³, *Mergulhou...sumiu!* ilustra uma “linguagem nascente”: finalmente as águas da criação com dança, a partir da língua de sinais, tangiam minha nau ansiosa por aportar em terra firme.

-Antes do um, o que você conta?

Estudo coreográfico a partir da língua de sinais como fonte de elementos para criação

Como dissemos no segundo capítulo, acreditamos na potencialidade criadora da própria língua de sinais para a dança, independente de ser o trabalho de criação realizado com artistas surdos ou ouvintes.

²³ A profa.Suzi Frankl Sperber fez esta observação durante o exame de qualificação deste trabalho.

Esta crença precede meu trabalho com os surdos e, como artista, foi-me inevitável ceder ao seu canto de Nereyda.

Desde minha chegada ao Brasil, trazia comigo uma inquietação criadora que queria desdobrar na concepção de um espetáculo para a dança.

Tal inquietação fôra engendrada em meus anseios criadores desde meu trabalho com o grupo Yagruma, denominado “Otras Palabras” e, na verdade, concebida muito antes de meu ingresso na própria graduação em dança.

Trata-se do mistério da linguagem, que eu não compreendia como entidade exterior a mim mesma, mas cujas formas múltiplas me instigavam através da expressão humana em diferentes línguas, diferentes modalidades de línguas, além das outras manifestações visuais.

O mesmo mistério que move pedagogos, lingüistas e filósofos incidia na entrada da minha percepção sensível, como chamado à razão num sentido abrangente, de auto-consciência.

Este chamado assumiu inúmeras e diversas vozes, inclusive durante as leituras teóricas que integram o percurso acadêmico.

Para mim, como artista, parecia mais legítimo que simplesmente dançasse minha visão sobre a linguagem, ou minha sensibilidade a este respeito.

Isto levou-me a viver um processo criativo paralelo aos laboratórios e às vivências descritas, e como em tal processo eu sou a intérprete de mim mesma, parece-me conveniente registrar partes do mesmo como conclusão desta pesquisa com a língua de sinais.

Durante todo o estudo coreográfico que se descreverá houve um diálogo criador, interno, em que se projetam as reflexões teóricas presentes em nossa pesquisa. Estas reflexões virão após a descrição deste estudo coreográfico, numa seqüência que acreditamos se adequar ao nosso processo criativo.

-Subjetivação: Da Escrita à Memória

Assumir a perda.

Calar-se.

O medo da ausência; da dor

A representação: presença viva do que falta. Viva?

O nada.

Silêncio Absoluto.

Dormir perpetuamente.

Querer esquecer.

Não querer esquecer.

É tudo ar?

Ar que tem no meu peito; ar que falta do meu peito ?

(diário pessoal –Tatiana Wonsik R. Joseph²⁴)

Durante meu processo criativo, como criadora de minha dança a partir da língua de sinais, passei por fases de grande ausência do convívio com os surdos.

Na realidade, a mudança de contexto do que vivi em Cuba e do que pude viver no Brasil trazia esta ausência pelo fato de que aqui não pude estar entre os surdos com a mesma intensidade que estive em Cuba.

Daí que mantive literalmente uma relação de representação dos surdos através da própria língua de sinais.

A língua tornou-se, de *desejo* de apropriação primeiro a marca da ausência física dos surdos em minhas mudanças de ambiente.

Marca de *falta*: Ausência .

²⁴ Todos os textos referidos como “diário pessoal” são de minha autoria e se reportam ao processo de pesquisa.

Portanto, o isolamento reportou-me a uma espécie de solidão que, ao contrário de me distanciar dos surdos, mais a eles me aproximava em identidade.

Esta sensação influenciou meu processo criativo, cuja concepção prévia levava em conta uma estrutura lógica muito clara, mas ainda por ser preenchida.

Existia um plano de criação antigo, que obedecia a um roteiro ou a um esquema traçado desde antes do início dos laboratórios, e que foi dado ao compositor Jailton de Oliveira, como se segue:

“ANTES DO ESPAÇO” –afinação instrumental de cordas- 1’30min
“CRIAÇÃO DO ESPAÇO” –cordas – melódico -4’00min
“CRIAÇÃO DO TEMPO” – algo de percussão –ritmo marcado -4’00min
“LINGUAGEM” – espécie de diálogo intercalado por monotonia- 4’00min

Tabela 7

Aparecia, em minha concepção cênica, uma idéia referente à apreciação abstrata do espaço e à representação cênica do homem imerso num ambiente de “linguagem” como representante mítico de uma entidade que é ele mesmo.

Para mim, eu tinha uma margem de segurança estabelecida pelo tempo e pelo tema, e deveria preencher este vazio da criação com os elementos desenvolvidos durante a pesquisa.

Neste processo de preenchimento, recorri intuitivamente a textos em que encontrava uma identidade de sentido. Geralmente textos escritos por mim mesma.

Os textos faziam referência a questões do sensível, e foram escolhidos intuitivamente, aceitando-se a necessidade subjetiva do que mobiliza um artista em uma criação.

Este estudo coreográfico ainda está em fase de desenvolvimento, mas aponta para uma possibilidade de uso dos procedimentos descritos nos laboratórios precedentes levando-se em consideração meu processo como bailarina intérprete.

O compositor Jailton de Oliveira, companheiro neste processo criativo, entregou-me a música segundo a estrutura que lhe sugeri, e obtive o seguinte roteiro de imagens:

Parte I - Introdução

Tempo	música	Imagem-projeção (Tema)	Ação
1'18	1 - Afinação dos instrumentos	Pré-espço Sombras e luz	Figuras humanas em movimento que se fundem (projetadas)
1'18	Afinação dos instrumentos -bis	Máscara - olhos da máscara saem da sombra	Figuras humas em movimento que se fundem -no jogo de luz e sombras da projeção(projeta- das)

Parte II - prelúdio

Tempo	música	Imagem- projeção (tema)	Ação
2'18	2-Atonal	Espaço Jogo de fusão entre as imagens projetadas -ação e ícones/símbolos- Imagens de criação -big bang: explosão de signos -dna - enlaçamento de signos	Pequenos solos projetados

Parte III- Acontecimento

Tempo	música	Imagem- projeção (Tema)	Ação
1'20	3- Ritmos	Tempo Diálogo de imagens com o corpo em cena	Bailarina entra em cena em relação com as imagens projetadas

Pausa - silêncio - bailarina apenas: o reconhecimento da platéia como um outro

Parte IV- Desenlace

Tempo	Música	Imagem- projeção (Tema)	Ação
I-1'30 II-2'06	4-Mono- tom 5-Quase diálogo	A- Relação/Lingua- gem Projeção de sombras B- Relação/Lingua- gem -o encontro e desencontro com o outro	A busca do outro Encontro e desencontro com/do outro - entrada/saída pela porta-boca-fusão com imagem projetada

Este roteiro não foi pensado de maneira linear. Após escutar a música muitas vezes, procurei em meu repertório sensível por uma imagem para cada quadro, segundo a minha intenção temática.

Tinha a intenção de selecionar, para o primeiro quadro, uma imagem em que aparecesse a questão da linguagem como tema que se desenvolveria. Primeiro pensei na projeção de letras sobre o corpo, ou na escrita de letras sobre o meu corpo, e por fim cheguei à imagem da própria linguagem humana, em estado “embrionário”.

Poderia, assim, trabalhar com um gesto em sua mínima dimensão –quando assume uma forma que se desmembra em outra, vagarosamente.

Reuni alguns sinais da LIBRAS, pertencentes a um mesmo campo semântico, por oposição ou similaridade, como:

“criança-velho”
“mãe-pai”
“triste-sofrer”
“fome-sede”
“passado-futuro-agora”
Entre outros.

Criei uma frase circular de gestos, que foi gravada dentro da água, sugerindo a imagem da criação.

O segundo passo de meu processo foi experimentar, em mim mesma, como se daria a transformação de um texto cujo sentido poético, para mim, tinha sido uma escolha pessoal.

Apesar de minha certa resistência em “cortar” as palavras do texto, segui o procedimento usado com a Martha Dias.

O texto escolhido é o fragmento de um diálogo, que foi escrito com uma poesia de Rabindranath Tagore e uma interlocução imaginada com uma “bailarina no meio da estrada”.

“Correspondência Amorosa: Tagore e a bailarina do meio da estrada”

Ele – Se não falas, vou encher o meu coração com o teu silêncio, e agüentá-lo. Ficarei quieto, esperando, como a noite em sua vigília estrelada, com a cabeça pacientemente inclinada.

A manhã certamente irá, a escuridão se dissipará, e a tua voz se derramará em torrentes douradas por todo o céu.

Então as tuas palavras voarão em canções de cada ninho dos meus pássaros,

*e as tuas melodias brotarão em flores por todos os recantos da minha floresta.*²⁵

Ela – Tua presença em meu espírito, uma das surpresas mais lindas no espaço de mim. A lembrança da tua voz me embala e conforta, e o que me escreve parece orvalho da manhã, revigorando minha disposição de caminho solitário, abençoado caminho solitário.

Nada se sucedeu.

Tu me sucedestes.

A minha idéia era fazer um estudo com a construção a partir de um procedimento que levasse em conta a aleatoriedade das formas a se revelarem em oposição a um quadro que se formasse a partir da linearidade dos mesmos elementos, em relação ao texto de partida.

Para o procedimento aleatório obtive a seguinte imagem:

²⁵ Esta poesia foi escrita por Rabindranath Tagore, recebida em mensagem da internet.

Numerei as palavras também aleatoriamente, e registrei as frases que, se lidas em português, seriam consideradas agramaticais.

Criei frases de movimento a partir destas frases agramaticais e obtive um quadro de combinações que me proporcionou um repertório de frases de movimento.

Usei este quadro para representar uma idéia de forma viva, que se multiplica em variedades incontáveis, representando o meu corpo como se fosse uma “letra aberta” ou “significante puro”. Uma imagem sugerida pela leitura do trabalho de Laura Pronsato²⁶ apareceu neste momento do processo: de seu “desvio da serpente” apareceu a imagem: “uma serpente assume a forma que quiser.”

Imaginei, para os outros quadros que estão se desenvolvendo, o uso de procedimentos análogos, já que “para me mover” as próprias palavras e seus sinais são estímulo que retiro dos textos.

Portanto, percebi que a materialidade poética com que estava trabalhando era, em primeiro plano, da minha relação com a minha própria escrita, e os procedimentos para a criação em dança tinham como ferramenta a língua de sinais como ponto de partida.

A escolha pelos textos tampouco era uma escolha “fechada”. Não se tratou de uma concepção a partir dos textos, mas do fato de que senti a necessidade de recorrer aos meus textos para buscar, no espírito da palavra ali revelada, o espírito da dança que se queria manifestar.

Por exemplo, houve um texto muito recorrente em minha memória, chamado “*Conto de Setembro*”:

Como finalmente cruzar a porta, o portão?

²⁶ PRONSATO, Laura. *Composição coreográfica: uma interseção dos estudos de Rudolf Laban e da Improvisação*. Dissertação Mestrado/Instituto de Artes/Unicamp, 2004.

Como renegar a todos , a todos sem exceção, a todos os que molestaram a tranqüilidade de meu reinado de certezas?

Voltar a ser, apenas. Sem lembranças, nem memórias.

O sol adiante, muito adiante, a deitar-se no horizonte: imóvel.

Correr na velocidade do sol, para o sol, em sua direção.

Longe, longe, querida, tão querida distância.

A ti escrevo, a ti interpelo, por ti despertei no dia de hoje, e por ti quero adormecer ao final do dia, depois de buscá-la até perder o fôlego.

Ninguém atrás de mim. Ninguém no meu percurso.

Eu e o espaço - o espaço aberto, livre, deserto de meus sonhos- este é o meu Ente, a minha divindade, o meu maior querer.

Abrir os braços para a linha de largada, num percurso interminável - minha estrada, meu existir.

Do alto, muito depois, o doce olhar para trás; ternura reencontrada, suspiro fraternal.

De novo, eu e Deus

(diário pessoal)

Deste texto, me veio a seguinte imagem:

figura 6



figura 2

Acredito que a recorrência deste texto deva-se ao fato de que foi

escrito após um sonho, e relaciona-se intimamente ao meu processo corporal, de constantes caminhadas e corridas no espaço, o que, por sua vez, corresponde a um dos momentos mais prazerosos da minha existência.

Durante todo este estudo, que ainda está em andamento, pude tomar contato com a minha própria poética na dança, o que me levou a perceber que no meu caso, como artista, encontrei a necessidade de uma semântica diretamente associada à minha intenção cênica.

Assim, através dos elementos trabalhados a partir da língua de sinais, combinando-os uns com outros, seja num sentido de expansão ou contração do espaço, obtive a dança que buscava em mim, e que de essência secreta passou a forma revelada.

Nas páginas a seguir, apresento um texto que pode ser considerado parte deste processo criativo, dado que reflete parte de minha busca sensível para a dança e a compreensão da minha própria transformação simbólica através da arte.

”Que anjo oculto do Saber move Suas mãos nos teclados que me presenteiam com tão conhecedoras palavras do humano?”

“Assumir meu não Ser.

Finalmente coragem de encarar-me sem reflexo algum.

Lembro-me de quando o mundo era uma constante descoberta para dentro de mim mesma;

Alguns dias sinto enorme satisfação em estar, com horizonte aberto em comunicação de sentidos.

É o que a vida vive em nós que conta, e não o que a gente representa da vida”

(Diário pessoal)

-Considerações Finais

“a palavra é um certo lugar de meu mundo lingüístico, ela faz parte de meu equipamento, só tenho um meio de representá-la para mim, é pronúncia-la, assim como o artista só tem um meio de representar-se a obra na qual trabalha: é preciso que ele a faça”

(Merleau-Ponty, A fenomenologia da Percepção, p.246)

Quando iniciamos a presente pesquisa, não sabíamos quais caminhos se apresentariam neste transcurso. Contávamos com a intuição criadora e com a experiência prévia, que nos orientou durante esta busca, esta pequena estória que nos conta.

Merleau-Ponty foi muitas vezes um mensageiro durante este trajeto, embora não o único.

Dentre as passagens que nos iluminou, selecionamos algumas sinalizadoras das nossas reflexões, e que apontam para uma outra margem desta caminhada, que se expressa por outras vias.

Assim como o autor coloca, em palavras, *que temos o poder de compreender para além daquilo que espontaneamente pensamos*, completa com o que vimos e sentimos, durante nossa vivência com os surdos, e que estende-se a todo ser humano, que *“na compreensão do outro, o problema é sempre indeterminado”*.²⁷

Constatamos, pela nossa inserção no universo dos surdos, que da mesma forma como descreveu Ponty, vivemos a experiência de aprendermos a língua de sinais que se

²⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.243.

ensinou, a nós, por si mesma, em nossos primeiros contatos com os surdos, introduzindo seu sentido no nosso espírito de *escuta* –mais do que de ouvinte.

Muitas considerações poderiam ser traçadas, como foram percebidas durante nossa observação e nossa própria experiência com a língua de sinais, mas vamos nos limitar a retificar, junto a Merleau-Ponty, que “*o conhecimento do outro ilumina o conhecimento de si.*”²⁸

Quando demos os primeiros passos desta jornada, trazíamos nos bolsos a citação de Rudolf Laban: “*A dança, como composição de movimento, pode se comparar à linguagem oral. Assim como as palavras estão formadas por letras, os movimentos estão formados por elementos; assim como as orações estão compostas de palavras, as frases estão compostas de movimentos.*”²⁹

Não imaginávamos, neste quando, quantas convergências encontraríamos nos nossos laboratórios e, sobretudo, como chegaríamos ao espírito da dança que buscávamos, cuja luminosidade chegava a nossos olhos entre as falas dos surdos, ora como pura reminiscência de uma linguagem por ser manifesta, ora como universo musical que se esvaía em sussurro do porvir.

-Razão e Sensibilidade

Desde o início desta pesquisa carregava uma grande preocupação com o meu uso do termo linguagem para a dança. Esta preocupação devia-se ao fato de meu objeto de pesquisa centrar-se no uso de uma língua especificamente –a língua de sinais brasileira- já adotada por um campo de conhecimento também específico: a lingüística.

²⁸ Op.cit.p.251.

²⁹ LABAN, Rudolf. *O Domínio do Movimento*. SãoPaulo, editora Summus, 1998.

Além disso, perguntava-me sobre quais argumentos defenderia a autonomia da dança como linguagem, na dimensão do entendimento que queria propor.

Afinal, em minha memória pessoal encontrava registros de uma época em que minha fala era antes corporal do que verbal, o que, por sua vez, vem acompanhado de uma espécie de *discriminação social*, ou do sentimento de ter me feito melhor compreender por meio da dança.

Muitas outras vezes, também, a minha própria compreensão de meus pensamentos, sentimentos e da minha subjetividade resistente à pressão externa apenas se satisfaz quando objetivada em dança.

Encontrei, nas páginas de *O enigma do Movimento*, de Mônica Dantas, um discurso de certa forma aliado às minhas questões, uma vez que a autora defende declaradamente uma visão da dança como linguagem.

Esta autora levanta algumas questões que eu havia me colocado, embora numa outra direção, como a identificação da dança segundo um signo em que o significante é o seu próprio significado pelo fato de que “na dança os movimentos adquirem valor em si mesmos”³⁰. Ou através da afirmação segundo a qual “a forma não é um conceito, tampouco invólucro ou embalagem em que algo está contido, mas um sistema de relações, o modo como se coadunam os fenômenos, e maneira como se configuram estas relações dentro de um contexto”³¹.

Por outro lado, neste sistema de relações em que a dança se manifesta, se move e se tece eu também visualizava a própria rede de significantes livres, arbitrários, que correspondem à representação dos sons da fala através das letras.

³⁰ DANTAS, Mônica. *O enigma do Movimento*, Porto Alegre:UFRGS, 1999, p.64

³¹ Op.cit. p.26.

O que Saussure³² descreveu como sistema de signos eu compreendia como dança das formas, e a linguagem como um sentido imponderável que se materializa em expressões de diferentes naturezas que, entretanto, correspondem à mesma origem de entendimento humano.

Por outro lado, o fato de trabalhar com a criação em dança a partir de uma língua visual espacial fazia-me tender a assumir a gestualidade como um recurso expressivo similar ao sentido da própria dança, quando Mônica Dantas cita a seguinte passagem de Susanne Langer, que identifica no gesto o elemento básico da dança: “*todo movimento de dança é gesto, ou um elemento na exibição do gesto (...) O gesto é a abstração básica pela qual a ilusão é efetuada e organizada*”.³³

Em síntese, a autora afirma que “o gesto cria a ilusão de que é expressão direta de algo”. (grifo nosso).

Esta afirmação evidencia a primeira diferença entre o sinal e o gesto, pois o sinal é uma expressão tão direta deste “algo” quanto a palavra pode sê-lo.

Por outro lado, o gesto também é expressão direta de “algo”, ainda que em outra forma que não a da língua.

A língua de sinais é feita *também* de gestualidade, que corresponde a um dos seus elementos de expressão –diferenciando-se do sinal e complementando-o muitas vezes.

Portanto, à colocação de Susanne Langer quando esta insere a questão da “ilusão criada de algo”, acrescentamos que encontramos nesta assertiva uma diferença entre o

³² SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística Geral*, Tradução de Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein, São Paulo: Cultrix, 1995.

³³ Op.cit.p.72.

que é o gesto para o artista que o executa e o que *pode vir a ser* para o espectador que o recebe.

Em seu livro *Filosofia em Nova Chave*, Langer explica que, nesta obra, trabalha com os signos apenas do ponto de vista “lógico”, não entrando na questão de seu significado “psicológico”.

É neste sentido que parece ter a autora aludido à ilusão do gesto, como referente a um significado psicológico para o espectador, em oposição a um significado lógico direto.

Como durante meu processo criativo, como criadora de minha dança, reconhecia o sentido lógico e psicológico do que fazia de uma forma unívoca, inclusive pelas imagens poéticas criadas a partir das transformações dos sinais com que trabalhei, demorou para que me desse conta de que minha discordância com Susanne Langer e com Mônica Dantas fundava-se em questões concernentes a teorias da Linguagem baseadas na língua como sistema de signos –como é a Língua de Sinais e na língua oralizada. Isto porque em meu processo criativo foram usados textos escritos em português, todo o tempo, sem se levar em consideração seu espírito poético diretamente, e sim como base de palavras-chaves (signos) para a criação a partir dos sinais.

Ou seja, minha relação com os textos trabalhados era primeiramente uma relação de bilingüismo, o que significa a existência de uma tradução *formal* de elementos pertencentes a um sistema para elementos pertencentes a outro.

A criação de dança a partir, então, do sinal, era um outro passo que acarreta consigo outras conseqüências, do ponto de vista do artista, lógicas.

Lógicas porque se referem à associação de uma substância cuja materialidade se desmancha de uma forma e se refaz em outra.

Acreditamos que a discussão levantada por Mônica Dantas reflete uma demanda em alicerçar a autonomia do saber da dança em relação a outros campos de conhecimento da nossa cultura.

Esta demanda traz à tona, por sua vez, o antigo debate entre razão e sensibilidade instaurado no momento em que a tradição ocidental deslocou o corpo de sua sensibilidade intelectual, mortificando-o em sua gênese, o que, geralmente, identificamos como “*dualismo cartesiano*”.

Esta segmentação, cuja unidade é teoricamente resgatada pela *Fenomenologia da Percepção*, de Merleau-Ponty, repercute na filosofia contemporânea inclusive no discurso de Susanne Langer, que defende uma hierarquia entre os processos de simbolização que, por sua vez, a autora apresenta como uma *função* da mente humana.

Se existe um ponto em comum entre nossa sensibilidade e o raciocínio de Susanne Langer está no fato de que esta autora também assume a concepção artística como um processo *intelectual*, mas compreendemos que esta posição não é aproximativa ao nosso ponto de vista, pois para nós, o intelecto ou Razão é necessariamente sinônimo de Sensibilidade, segundo o pressuposto que constituem-se em Unidade.

Se discordamos da premissa fundamental de Susanne Langer, expomos nossa discordância aqui porque ela apareceu como um verdadeiro conflito filosófico que fez parte de nosso processo criativo durante a concepção do trabalho de dança “***Antes do um, o que você conta?***”

Trata-se do mesmo conflito que têm marcado a história do homem, com diferentes abordagens, e que se resume na sua própria ontologia.

Esta condição essencial de ponto de partida pode determinar certos discursos a darem vazão para interpretações como as que colocam o surdo necessariamente numa situação de menos capazes, dado que seu “processo de simbolização” é diferenciado do nosso.

Em meu discurso artístico procuro aproximar o conceito de corporeidade que interpretei a partir da leitura de Merleau-Ponty a um conceito de sensibilidade que têm se manifestado em minha memória de vida, desde tenra idade, quando aos sete anos me perguntei, olhando para meu próprio braço, “Será que eu existo”?

Acredito que este tipo de colocação infantil deva-se ao fato de que são os outros que nos dão o nosso sentido de existência, ou melhor, este tem sido o único sentido de existência que encontrei, e o motivo pelo qual “tive que trilhar a arte como caminho de busca”.

Durante o processo criativo, os laboratórios foram estruturados com o auxílio do raciocínio, por útil ferramenta e lógica de planejamento.

Mas o termo que melhor expressa a compreensão destes laboratórios é, de fato, intuição. Dentro de um processo criativo que leva em consideração a relação entre os participantes, a intuição permite, por seu caráter sensível, que se proporcione um ambiente e se construa um espaço em que apareça, tacitamente, uma noção de responsabilidade que temos uns sobre os outros, uma vez que nos influenciemos mutuamente. De certa forma, assim como somos feitos em parte do que os outros fazem de nós, também os outros se fazem do que nós deles fazemos.

Nisto acredito estar o valor último da arte, e é uma *crença: creio na potência de transformação humana através da transformação simbólica, tanto para os artistas quanto para os espectadores da arte que buscam, através desta expressão, pelo homem, em um entendimento profundo e ilimitado.*

CONCLUSÕES

Durante todos os laboratórios descritos nestes variados processos criativos, pude perceber algumas características recorrentes, que apontam para as seguintes conclusões:

♥ Houve um intercâmbio entre as aulas dadas para surdos e as aulas dadas para ouvintes, e o conteúdo de umas influenciava o das outras –sendo que olhar para a língua de sinais como matéria de trabalho redimensionava meu trabalho com os ouvintes;

♥O fato de a escuta do surdo estender-se de imediato por todo o seu corpo proporciona uma percepção espacial diferenciada. Isto aparece em estudos específicos, comentado no anexo que se constitui um capítulo à parte, sobre Língua de Sinais Brasileira;

♥Tornou-se claro, durante os laboratórios, que se pode fazer uma diferença entre criatividade e criação em um processo criativo. Ao passo que a criatividade sempre estará presente no processo criativo, não garante a criação de uma obra.

♥Chamamos de criatividade ao acontecimento espontâneo, ou elemento vivo que se expressa nos laboratórios cênicos (para os quais são necessárias algumas condições de realização), e de criação à unidade cênica que deverá ser apresentada ao público.

♥A unidade da criação pode ser estruturada **a partir** dos vários momentos criativos que acontecem durante os laboratórios, ou pelo contrário, pode-se estruturar um processo criativo a partir de uma unidade prévia que deverá ser transformada durante os laboratórios.

♥Definimos, assim, em nossa pesquisa, duas direções para a criação coreográfica:

- Uma direção cuja unidade aparece como resultado do processo criativo, como processo do trabalho “*Mergulhou...sumiu!*”
- Outra direção segundo a qual o processo criativo pauta-se numa concepção prévia, como o caso do estudo coreográfico “*Antes do um, o que você conta*”?

♥Além disso, na nossa pesquisa houve dois ângulos diferentes de observação, ou dois olhares:

- o momento em que observamos a ação dos participantes dos laboratórios, a quem aceitamos como criadores de seu próprio processo –o que

identificamos como um *olhar externo*;

- o momento em que entramos neste processo criativo, também como criadores –e que identificamos como um *olhar interno*.

Trata-se de duas circunstâncias diferentes que revelam, cada uma a seu turno, diferentes aspectos dos processos criativos vividos com a língua de sinais.

♥De todos os recursos oferecidos, como sintaxe, expressão facial, gestualidade, expressão corporal entre outros, acabamos por nos deter na unidade mínima que constitui o sinal por encontrarmos neste meio uma substância primeira, extraída tal a seiva de mágica alquimia.

♥Por fim, as possibilidades de criação cênica oferecidas pela língua de sinais são inesgotáveis e muitos espaços estão por serem visitados.

- Da minha parte, como artista, resguardo, em minha caixinha de sonhos, aquele de um dia ver os artistas surdos plenamente reconhecidos por sua surpreendente inteligência sensível.

BIBLIOGRAFIA

BRITO, Lucinda Ferreira. *Integração Social e Educação de Surdos*. Rio de Janeiro: Babel Editora, 1993.

BURNIER, Luís Otávio Sartori. *Sur la formation de l' actor*. Tese de Doutorado Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris-III, 1985.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas –I-A linguagem*. Tradução:Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DANTAS, Mônica. *O enigma do movimento*.Porto Alegre:UFRGS, 1999.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. Tradução:Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FERNANDES, Eulália. *Problemas Lingüísticos e Cognitivos do Surdo*. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

FERREIRA, B. Lucinda. *Integração Social e Educação de Surdos*. Rio de Janeiro: Babel editora, 1993.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schulbak. São Paulo: ed.Vozes, 2003.

HERMANT, G. *O corpo e sua memória*. Tradução: Maria José Perillo Isaac. São Paulo: ed. Manole, 1998.

JURANVILLE, Alain. *Lacan e a Filosofia*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro:Jorge Zahar Editor, 2003.

LABAN, Rudolf. *Danza Educativa Moderna*. edición revolucionária, 1987.

LANGER, Susanne. *Sentimento e Forma*. Tradução: Ana M. Goldberg Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LOPES, Joana. *Coreodramaturgia: a dramaturgia do movimento*. Primeiro Caderno Pedagógico, jun/1998 .SP:Unicamp/Campinas.

LYONS, John. *Introdução à Lingüística Teórica*. Tradução: Rosa Virgínia Mattos e Silva e Hélio Pimentel. São Paulo:ed.Usp, 1979.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MORAES, Maria Rita Salzano. *Materna/Estrangeira: o que Freud fez da língua*. Tese de Doutorado, Orientadora profa. Dra. Nina Virgínia de Araújo Leite/IEL/Unicamp: 1999.

MÜLLER, Ronice e KARNOPP, Lodenir Becker. *Língua de Sinais Brasileira*. Porto Alegre: Arimed editora, 2004.

NOGUEIRA, Marilene de Almeida Monteiro. *Espaço-Arte –Ministério da Educação/Instituto Nacional de Educação de Surdos*. Rio de Janeiro: Ines, 1990.

OLIVEIRA, Ana Cláudia. *Fala Gestual*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

OLIVIER, Giovanina Gomes de Freitas. *Imagem Corporal*. Dissertação de mestrado pela Universidade de Campinas: Campinas, 2000.

PRONSATO, Laura. *Composição coreográfica: uma interseção dos estudos de Rudolf Laban e da Improvisação*. Dissertação de mestrado, Instituto de Artes, Unicamp, 2004.

SACKS, Oliver W. *Vendo vozes : uma jornada pelo mundo dos surdos*. Tradução A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Coleção Primeiros Passos, 1985.

SAUSSURE, Ferdinand. Curso de Lingüística Geral. Tradução: Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.

SCHILDER, Paul. *A imagem do Corpo*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

SCHRÖEDER, George. *A música na dança: reflexões de um músico*. Dissertação de mestrado pela Faculdade de Educação: Unicamp, Campinas, 2000.

ANEXO 1

Cronograma para o projeto Paranaização:

01/11 MÓDULO I	02/11 MÓDULO II	03/11 MÓDULO III	04/11 MÓDULO IV	05/11 CONCLUSÃO
<p>1.Base:Lean Gong.</p> <p>2.Foco:Articulação e alongamento</p> <p>3.Acréscimos: 1ª. tomada de consciência do peso/bacia/coluna e planta dos pés.</p>	<p>1.Base:Yoga/soltura</p> <p>articulações/progessão</p> <p>2.Acréscimos: retomada dos exercícios</p> <p>Módulo I com a sensação de peso</p> <p>3.Retomar a consciência do caminhar</p>	<p>1.Base:treinamento pré-expressivo do ator</p> <p>2.Acréscimos: exercícios de percepção/peso e contato</p>	<p>1.Base: trabalho de coluna e expiral: a aula de barra</p> <p>2.Acréscimos: condicionamento físico/musculatura</p>	<p>1.retomada dos módulos I a IV</p>
<p>Apresentação do curso e início dos laboratórios</p> <p>Laboratório I</p>	<p>Laboratório II</p>	<p>Laboratório III</p>	<p>Laboratório IV</p>	<p>Conclusão</p>