

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Artes – Curso de Teatro-Licenciatura



Monografia

O fazer teatral na Escola Especial Professor Alfredo Dub:

O uso da máscara com alunos surdos

Valéria Barragana Fabres

Pelotas, 2011.

VALÉRIA BARRAGANA FABRES

O fazer teatral na Escola Especial Professor Alfredo Dub:

O uso da máscara com alunos surdos

Monografia apresentada ao Curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de licenciada em Teatro.

Orientadora: Vanessa Caldeira Leite

Co-orientadora: Madalena Klein

Pelotas, 2011.

Quatro anos se passaram e muito tenho a agradecer:

Primeiramente a Deus por ter me conduzido a caminhos fascinantes. Ao meu pai (in memoriam) e minha mãe, que foram a base da minha educação, pelo apoio afetivo e maternal em todo este processo.

À minha incansável orientadora Vanessa Caldeira Leite, sempre disponível. Uma professora que foi mais do que profissional, foi amiga. Uma parceira que foi além de seu papel, provendo bibliografias e incentivo extra a todo o momento, que conseguiu ser extremamente calma em meio às crises ocorridas durante a pesquisa.

De uma forma especial, à minha co-orientadora Madalena Klein, pela paciência, pelos ensinamentos e pelo incentivo à pesquisa e ao aprendizado.

A todos os meus professores por sua paciência, por todo conhecimento transmitido, por todo amor demonstrado.

Um agradecimento especial às professoras Fabiane Tejada que me iniciou no universo teatral e Luciana Cesconetto que foi fonte de pesquisa e inspiração para a realização deste trabalho.

Aos meus alunos da Escola Especial Professor Alfredo Dub, que se envolveram com paixão e dedicação nesta investigação.

E àqueles que comigo estudaram, compartilharam, ensinaram e aprenderam. Obrigada a todos por terem cruzado minha vida. Carrego um pouquinho de cada um de vocês dentro do meu coração para sempre.

RESUMO

Esta pesquisa se dispõe a refletir a singularidade do fazer teatral com alunos surdos na Escola Especial Alfredo Dub, em Pelotas, que atende crianças e adolescentes do ensino fundamental, usando Libras (Língua Brasileira de Sinais) como primeira língua. Serão analisadas através dos jogos com máscaras formas para desenvolver a potencialidade teatral surda. Num primeiro momento para operacionalizar este estudo sobre a utilização de máscaras no desenvolvimento da expressão corporal de alunos surdos foi realizada uma pesquisa bibliográfica sobre máscara neutra, percorrendo brevemente a história do teatro com a *Commedia dell'arte*, e ao uso da máscara destacando os principais autores que tratam desta temática, tendo como base teórica para a prática de jogo da máscara neutra, o autor Jacques Lecoq. Fez-se necessário ainda fundamentar os estudos em autores que pesquisam a Educação Surda, entrelaçando informações sobre cultura e identidade. Neste trabalho, o objetivo principal foi trabalhar o corpo do ator surdo através da máscara para proporcionar economia e eficácia aos seus gestos, possibilitando um corpo limpo e vazio na neutralidade, pronto para ser preenchido com outras personalidades. Esta monografia foi o primeiro passo para realizações de novas pesquisas que abordem teatro e surdez embasados no conhecimento específico desta linguagem.

Palavras-chave: Máscara. Teatro. Surdo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Arlecchino.....	13
Figura 2 – Brighella.....	14
Figura 3 – Capitano.....	14
Figura 4 – Columbina.....	15
Figura 5 – Pantallone.....	15
Figura 6 – Dottore.....	16
Figura 7 – Innamorati.....	16
Imagem 8 – Máscara Neutra.....	21
Imagem 9 – Máscara Larvária.....	21
Imagem 10 – Máscara Expressiva.....	22
Imagem 11 – Máscara Abstrata.....	22
Imagem 12 – Meia-máscara	23
Imagem 13 – Tipos populares.....	23

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	06
Capítulo I: O uso da máscara no teatro	12
1.1 A <i>Commedia dell'arte</i>	12
1.2 A <i>Commedia Dell'Arte</i> – do século XVI aos nossos dias.....	17
1.3 A máscara nos nossos dias.....	19
1.4 A máscara e seus gêneros.....	21
Capítulo II: Os protagonistas da ação	24
2.1 Abrem-se as cortinas, surge o cenário.....	24
2.2 As faces surdas.....	24
2.3 A máscara do audismo na face surda.....	26
Capítulo III: O jogo de máscara no universo surdo	29
3.1 Máscara em cena.....	29
3.2 Construindo nossas máscaras: da neutralidade à expressividade.....	33
CONCLUSÃO	42
REFERÊNCIAS	44

INTRODUÇÃO

O referido trabalho tem por objetivo relatar minha experiência sobre o jogo de máscaras como estudo com alunos surdos elencando potencialidades de expressão.

Há nove anos venho trabalhando com o teatro voltado para a educação na escola onde leciono como professora de Artes Visuais no Ensino Fundamental. Entre os vários motivos que me levaram a trabalhar o teatro na sala de aula, foi minha experiência enquanto acadêmica na Universidade Federal de Pelotas, onde tive oportunidade de conhecer mais profundamente a linguagem teatral através das disciplinas de Cênicas no curso de Licenciatura em Artes Visuais, que me proporcionaram a fabulosa vivência de ministrar oficinas de teatro para a comunidade.

Foi justamente através da participação como ministrante em uma oficina intitulada: “Vivências Teatrais para Comunidade” que conheci a psicóloga que atua como profissional na Escola Especial de Ensino Fundamental Professor Alfredo Dub, escola especializada em surdez, atendendo crianças e adolescentes do Ensino Fundamental, utilizando a Língua Brasileira de Sinais como primeira língua. Este foi o meu primeiro contato com a Língua de Sinais.

De lá para cá, não parei mais de me envolver com o teatro, esforçando-me para proporcionar aos meus alunos a chance de conhecer esta linguagem artística para através dela desenvolver todo o seu potencial expressivo.

Desde 2002, faço parte do quadro de profissionais desta escola que carinhosamente chamo de “Dub”, onde ministro aulas para as turmas de quinta a oitava séries do Ensino Fundamental.

O desejo de realização desta pesquisa nasceu da minha experiência docente nesta escola especializada na educação surda, pois percebi que eu trabalhava o teatro com os alunos de forma imediatista, isto é, visava um produto final como, por exemplo, o aniversário da escola, datas comemorativas ou apresentações para os pais e familiares, não havendo uma real preocupação com o processo em si ou o conhecimento específico do teatro. Tal argumento pode parecer invasivo, mas sinto-me inteiramente confortável em realizá-lo, pois me incluo entre

os profissionais que até um tempo atrás, possuía uma visão simplista do fazer teatral.

Acredito que este fato ocorra, principalmente, por não haver um profissional especializado nesta linguagem artística. Este episódio não é uma realidade exclusiva do Dub, mas da maioria das escolas brasileiras que ainda não possuem em seus currículos a disciplina de teatro, conforme a *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional* – LDBEN, Lei 9.394/96, que define que o “ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório nos diversos níveis da Educação Básica de forma a promover o desenvolvimento cultural do aluno” (art.26/2º). A partir da implementação dos *Parâmetros Curriculares Nacionais* – PCN (Brasil, 1998) a arte começa a ser compreendida como área de conhecimento no currículo do Ensino Fundamental das escolas brasileiras, através de quatro linguagens artísticas: Artes Visuais, Música, Dança e Teatro. A metodologia triangular de Ana Mae Barbosa (produzir, apreciar e contextualizar), foi a base para a elaboração dos PCN, apontando um novo horizonte para o ensino das artes através da criação das modalidades artísticas. Este novo horizonte aponta um novo profissional, mais preparado e habilitado dentro da sua especificidade, para assim, poder dialogar com outras linguagens artísticas.

Assim sendo, a antiga graduação de Educação Artística (sem habilitações específicas), a qual formava professores polivalentes é extinta, e no seu lugar surge uma nova formação, a do Ensino da Arte, a qual se preocupava em preparar um profissional habilitado em uma linguagem específica das artes.

Podemos verificar em algumas discussões teóricas da pedagogia do teatro a respeito do processo de ensino e aprendizado através da arte, segundo KOUDELA (2002):

Os conteúdos de Arte buscam acolher a diversidade do repertório que o aluno traz para a escola e trabalhar os produtos da comunidade em que a escola está inserida. São articulados com vista ao processo de ensino e aprendizagem na escola e foram explicitados por intermédio de ações em três eixos norteadores: produzir, apreciar e contextualizar. (2002, p.233).

A constituição do aluno não apenas como atuante do jogo ou da cena, mas também como contemplador do espetáculo (fruidor, receptor), aquele que é capaz de observar e analisar, e através deste processo refletir criticamente, compreender a narrativa e distinguir os elementos que compõe a cena teatral.

A importância do fazer, se pôr no jogo, e vivenciar a linguagem teatral através de sua experiência são fatores determinantes para que se processe a fruição teatral, pois a contextualização ocorre com o desvelar do desconhecido através da prática, assim como a compreensão do processo possivelmente servirá como mediador da apreciação.

Até hoje, dentro da maioria das escolas, o teatro é visto como conteúdo e não como uma disciplina específica ou como uma área de conhecimento próprio.

Torna-se quase impossível para um profissional de outra disciplina trabalhar o teatro da forma como os PCN e a pedagogia teatral indicam, pois ele tem os seus conteúdos específicos para ministrar. Em hipótese alguma gostaria de desvalorizar o trabalho do professor que tem o empenho de montar uma peça para apresentações de fim de ano ou outra data festiva na escola. Pelo contrário, são professores esforçados, que não temem os desafios de uma montagem teatral, muitas vezes, sem contar com recursos ou apoio para desenvolver seu trabalho. Mas, se faz necessário enfatizar que a importância do teatro como fim pedagógico está no processo em si, vivenciado no desenrolar dos encontros, através dos jogos e atividades. É um processo aberto, onde cada aluno/ator tem seu tempo e consecutivamente seus avanços na linguagem teatral.

Espero que esta pesquisa possa contribuir com a forma como a maioria das escolas vê o fazer teatral e acima de tudo, colaborar com os educadores que, assim como eu, especializam-se na educação surda.

Por entender que o teatro é importante no processo educacional do surdo e em seu desenvolvimento, resolvi explorar este tema em minha pesquisa, na qual me proponho analisar a singularidade do fazer teatral com alunos surdos na Escola Especial Professor Alfredo Dub, onde são investigados através do jogo da máscara neutra, a oportunidade de explorar todo o seu potencial corporal e expressivo no desenvolvimento da sua teatralidade. Bem como apresento a confecção de máscaras expressivas, embora ainda não tenham sido realizados os jogos específicos com estas, pois pretendo dar segmento no trabalho prático.

Durante a minha graduação de Artes Visuais tive o meu primeiro contato com os jogos através das máscaras, onde pude vivenciar através de oficinas o grande benefício que este elemento traz para o amadurecimento da consciência corporal. Ao ingressar no curso de Teatro – Licenciatura tive a oportunidade de

aprofundar meus conhecimentos através da vivência no projeto “Teatro gestual para alunos surdos do ensino fundamental”, orientado pela professora Luciana Cesconetto, realizado nesta escola onde os alunos surdos tiveram seu primeiro contato com a linguagem das máscaras. Mais tarde, participei como aluna da disciplina de formação livre, “Máscara”, ministrada pela professora Moira Stein, onde aprendemos a técnica da confecção das máscaras, seu gêneros (máscara neutra, máscara larvária, máscara expressiva, máscara abstrata, meias-máscaras e máscara de tipo) e sua utilização.

Esta pesquisa pautou-se na seguinte indagação: Como o jogo com máscara pode ser potencializador da expressividade corporal surda?

Para tanto, os objetivos da pesquisa foram:

- Compreender a máscara e suas especificidades como um elemento estético do campo teatral;
- Analisar o processo do jogo com máscara elaborado com alunos surdos;
- Analisar a potencialidade do uso da máscara para a expressividade do ator surdo;
- Investigar outras referências e produções sobre a utilização da máscara teatral com atores surdos.

Para tentar respondê-la, proponho um estudo de caso¹ sobre a minha prática pedagógica com oficinas que foram realizadas com um grupo de alunos/atores/surdos da Escola Especial de Ensino Fundamental Professor Alfredo Dub. As oficinas tiveram uma duração de duas horas semanais, onde através do jogo de máscaras neutras – a partir dos exercícios de Lecoq. realizamos um trabalho no qual as expressões corporais foram exploradas através de uma ação física viva e intensa.

Fundamentei ainda meus estudos em autores que trabalham sobre a Educação Surda, entrelaçando informações sobre cultura e identidade surda tais

¹ [...] é o estudo de um caso, seja ele simples e específico, como o de uma professora competente de uma escola pública, ou complexo e abstrato, como o das classes de alfabetização (CA) ou o do ensino noturno. O caso é sempre bem delimitado, devendo ter seus contornos claramente definidos no desenrolar do estudo. O caso pode ser similar a outros, mas é ao mesmo tempo distinto, pois tem um interesse próprio. [...] o caso se destaca por se constituir numa unidade dentro de um sistema mais amplo. O interesse, portanto, incide naquilo que ele tem de único, de particular, mesmo que posteriormente venha a ficar evidentes certas semelhanças com outros casos ou situações. (LUDKE; ANDRE, 1986, p. 17).

como: Carlos Skliar (2005), Madalena Klein (2005), Sérgio Lulkin (2000) e Wrigley (1996).

Investiguei *sites* sobre autores que trabalham utilizando máscaras como recurso para desenvolver a potencialidade teatral do aluno surdo, mas não obtive sucesso em pesquisas acadêmicas, porém, nesta busca encontrei um trabalho não acadêmico do grupo de teatro Moitará que através do projeto “Palavras Visíveis” utiliza a metodologia do jogo de máscaras e contra-máscaras na teatralidade surda. Cesconetto (2001) realiza uma investigação desse grupo teatral, mas não com foco sobre o ator surdo.

Partindo desta premissa fiz uma investigação de interesse com os alunos em trabalhar com essa metodologia nas turmas de 6ª e 7ª série do Ensino Fundamental, com a faixa etária de 12 aos 14 anos. Desta investigação de interesse, cinco alunos se propuseram a trabalhar com essa metodologia que foi aplicada desde o mês de maio de 2011 até o início de novembro do mesmo ano.

Num terceiro momento, após ter o embasamento teórico e sujeitos com interesse na participação deste projeto, começamos a confeccionar as máscaras neutras e a trabalhar jogos com as mesmas, depois confeccionamos as máscaras expressivas e realizamos seus respectivos jogos, os quais não foram realizados por questão de tempo, mas serão objetos de estudos de futuras pesquisas.

Deste modo, este trabalho de conclusão de curso está organizado em três capítulos. No capítulo I realizei um levantamento bibliográfico de pesquisadores que se dedicaram ao estudo da máscara na formação do ator, como mencionei anteriormente, Cesconetto (2001, 2002) proporcionou acessibilidade a referenciais franceses, tais como: Jacques Copeau, Jacques Lecoq, difíceis de encontrar traduções em nosso idioma, além de fornecer indicadores de autores que se especializaram na linguagem das máscaras como Eldredge, e Elizabeth Lopes.

Realizei também um breve relato sobre o surgimento e principais características da *Commedia dell'arte*, bem como algumas personagens que ficaram imortalizadas através deste estilo teatral. Em seguida, ainda no primeiro capítulo, tento esclarecer o motivo que levou a *commedia dell'arte* a influenciar esta pesquisa realizada na Escola Especial Professor Alfredo Dub, além de descrever o trabalho pioneiro que o grupo de Teatro Moitará vem desenvolvendo com atores surdos no Rio de Janeiro.

No capítulo II, esboço um perfil da Escola Especial de Ensino Fundamental Professor Alfredo Dub, especializada em surdez, atendendo crianças e jovens surdos da nossa região. Neste mesmo capítulo, discorro sobre identidade surda e o audismo de um grupo dominante (neste caso a ouvinte), sobre um grupo minoritário (no caso o surdo).

No capítulo III, através de referenciais teóricos dou início à análise da prática desta vivência realizada na escola E. E. F. Professor Alfredo Dub, através de exercícios com máscara neutra, confecção de máscaras e o jogo com máscaras expressivas.

Capítulo I: O uso da máscara no teatro

1.1 A *Commedia dell'arte*

A *Commedia dell'arte* surgiu na Itália no início do século XVI, estando profundamente arraigado na vida do povo que nela se inspirava. O ator da *Commedia dell'arte* tinha uma importante função, que não se restringia apenas a interpretação, mas, sobretudo a improvisação e inovação do texto.

Commedia dell'arte – comédia de habilidade, isto quer dizer arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral primitivo tal como na Antiguidade os atelanos haviam apresentado em seus palcos itinerantes: o grotesco de tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos, inesgotável, infinitamente variável, e em última análise, sempre inalterada matéria prima dos comediantes do grande teatro do mundo. (BERTHOLD, 2006, p. 353).

Segundo o *site* do grupo Moitará, no percurso de sua utilização, a *Commedia dell'arte* ficou conhecida por diferentes designações, como por exemplo, *Commedia all soggetto*, quando no seu desenvolvimento havia por traz um roteiro. *Commedia all' improvviso*, quando havia uma prévia combinação de ações e a cena era realizada basicamente improvisando, e *commedia de maschere*, este nome se deu devido à utilização das máscaras. Os personagens de origem popular eram caracterizados com o uso das máscaras e da mímica, este último devido o fato de existir uma diversidade de dialeto na Itália do século XVI.

Cada vez mais os atores da *Commedia dell'arte* aprofundavam-se nas multiplicidades da arte, como acrobacias e danças. Foi esta contínua e incessante busca no intuito de desenvolver esta linguagem que acabou provocando o distanciamento do realismo, segundo Vendramini (2001), sendo considerada ponta-de-lança na luta contra a estética do naturalismo.

As apresentações teatrais encenadas por estes profissionais eram realizadas nas ruas e praças públicas, geralmente ridicularizando as elites, compostas por banqueiros, comerciantes, nobres, plebeus, políticos e militares, com a finalidade de entreter o público através da música, dança, acrobacias e diálogos repletos de humor e ironia. O repertório utilizado apresentava situações frequentes

no cotidiano do povo como: amor, ciúmes, adultério e trapaças, muitas vezes, as piadas eram elaboradas para satirizar e ridicularizar escândalos de celebridades locais. As personagens eram caracterizadas com figurinos e máscaras, sendo que alguns personagens poderiam utilizar adereços. Cada ator especializava-se em um personagem, este fato contribuía para que fosse possível explorar ao máximo as habilidades cômicas e características físicas e psicológicas da personagem.

Segundo Berthold (2006, p. 355), as máscaras utilizadas pela *Commedia dell'arte* cobriam apenas a parte superior do rosto, e estão divididas em três categorias, quais sejam: os “*Zannis*”, os quais pertencem a uma classe social mais inferior, os serviçais; os “*Vecchi*” que pertencem a uma categoria social abastada; e por fim, os “*Ennamorati*” (enamorados), são os amantes que desejam casar-se.

Arlecchino (Harlequin): é um dos Zanni, um palhaço acrobata lambão, exerce a função de servo de Pantalone. Sua máscara apresenta testa baixa com uma verruga, geralmente suas roupas são em cores preto e branco com formas de losango. Sua paixão por Colombina não é correspondida.



Figura 1 – Arlecchino

Fonte: www.carnivalofvenice.com

Brighella: esta personagem também era um Zanni (serviçal), sua máscara traz um nariz em forma de bico, é caracterizado também por possuir uma corcunda e barriga opulenta. Era retratado como um egoísta, dissimulado e agressivo. Um trapaceiro de moral duvidosa, que não merecia credibilidade.



Figura 2 – Brighella

Fonte: www.anchecaitaliaab.blogspot.com

Capitano: imponente e pomposo, conta vantagem de suas habilidades militar e de suas conquistas amorosas, mas no fundo é um covarde. Sempre acaba desmentido. Usa uniforme militar, a capa e a espada estão sempre presentes na caracterização da sua personagem.



Figura 3 – Capitano

Fonte: www.carnivalofvenice.com

Colombina: pertence à categoria Zanni. Sua personagem feminina funciona como um contrapeso à personagem de Arlecchino. Algumas vezes, utilizam ambos

as mesmas cores nas vestes. Parceira e amante de Arlecchino. É uma Criada inteligente e astuta.



Figura 4 – Columбина

Fonte: www.colombinagastronomia.wordpress.com

Pantallone: velho, avarento e desconfiado mercador de Veneza, tem uma filha em idade de casar. Sua personagem é caracterizada por um casaco vermelho e um manto preto, possui cavanhaque branco.



Figura 5 – Pantallone

Fonte: www.jarocholamas.blogspot.com

Dottore: doutor é o mais velho e rico dos Vecchi. Sua caracterização é composta por uma toga preta com gola branca e um capuz apertado sobre um

chapéu preto de abas largas, viras para cima, gosta de se fazer de intelectual, costuma citar frases em Latim, não tem sucesso em conquistas amorosas.



Figura 6 – Dottore

Fonte: www.commediau.com

Os innamorati: os enamorados eram filho e filha de Pantallone e Dottore, sendo caracterizados por jovens e belos, os quais estavam perdidamente apaixonados.



Figura 7 – Innamorati

Fonte: www.commediau.com

O trabalho de caracterização das personagens na *Commedia dell'arte* não compete à máscara, que neste sentido exercia um papel de coadjuvante, mas sim, na técnica do artista que utilizava de toda a sua habilidade para através das suas ações físicas dar vida às personagens. É justamente neste argumento que está

pautada a importância desta arte, que vem servindo através do tempo, como inspiração para artistas que a sucederam.

1.2 A máscara nos nossos dias

A *Commedia dell'arte* influenciou importantes dramaturgos e grandes companhias teatrais. Desde o seu aparecimento, este estilo teatral vem marcando o percurso da história do teatro. Se observarmos com atenção a política deste modelo, percebemos que no século XVI e XVII este estilo artístico opunha-se fortemente ao teatro literário realizado para a elite da época, bem como, seu caráter de oposição, indo contra ao fazer teatral naturalista².

Assim sendo, é importante destacar neste momento o pensamento de Vendramini (2001), onde realiza um comentário a respeito dos trabalhos de Meyerold, descrevendo a influência da *Commedia dell'arte* nos seus espetáculos:

Em seus espetáculos, Meyerold incorporou o circo, o teatro de feira, as marionetes, o grotesco, a hipérbole, a pirotecnia, sempre valorizando o estilo popular. A barraca de feira, de A.Blok, O véu de Colômbia, de A. Schenitzler, Arlequin casamenteiro (roteiro), A grande lixívia, de Mayokovisli, são algumas de suas direções em que o lastro popular esteve evidente (VENDRAMINI, 2001, p.77).

É interessante lembrarmos que antes da descoberta de um código linguístico ou até mesmo escrito, o homem primitivo comunicava-se através do seu corpo para poder entender e ser entendido. Como os nossos ancestrais, o ator reconhece a importância da gestualidade para o aprimoramento de sua arte e ao longo dos tempos nunca deixou de enfatizar a importância deste instrumento de trabalho na formação do ator.

Segundo Margot Berthold (2006, p. 367) “a *Commedia dell'arte* se oferece como forma intemporal de representação sempre e quando o teatro necessita de uma nova forma de vida e ameaça paralisar-se nos caminhos batidos da

² O princípio fundamental do Teatro Naturalista é a representação exata da natureza. Tudo que possível deveria ser retratado o mais verdadeiro possível, assim sendo, deveria estar presente nos cenários naturalistas, molduras, espelhos, lustres, portas, janelas, papel de parede, se o cenário fosse um jardim e a cena pedisse deveria ter até uma fonte jorrando água ou chuva.

convenção”, por este motivo cada vez mais autores dedicam-se a pesquisar métodos que desenvolvam a corporeidade para formação do ator, tais como:

Jacques Copeau: (1879-1949) Copeau foi um dos responsáveis por trazer ao centro da cena teatral a corporeidade do ator. Segundo Cesconetto (2001), ele foi o primeiro a usar a máscara neutra como recurso pedagógico (batizando-a de máscara nobre). Rejeitou o Naturalismo no teatro. O desejo deste ator era provocar uma mudança o teatro que perdurasse. Para Copeau, a busca desta renovação deveria começar pelo ator, pois este só tem o poder de transformar aquilo que já estiver transformado em si. Ansiava por um ator espontâneo, natural e sincero, mas com total controle sobre suas ações. Um ator que não se feche em sua técnica e que no momento de encenação seja capaz de estabelecer um jogo entre esta técnica e o inesperado. Espera do ator formação e estudo contínuo.

Jacques Lecoq: (1921-1999) começou a envolver-se com o teatro através do esporte, devido a este fato, não é de se estranhar seu interesse pelo estudo do corpo como instrumento do ator. Em 1956 fundou a Escola Internacional de Teatro. Suas pesquisas exploram conceitos como a exploração das possibilidades do silêncio e o equilíbrio da máscara neutra, a qual conheceu através dos discípulos de Copeau. Batizou a máscara nobre criada por Copeau com fins pedagógicos, com o nome que conhecemos hoje, máscara neutra.

Para Lecoq (1987) uma boa máscara neutra é:

uma máscara que muda de expressão quando se move. Se ela permanece a mesma quando o ator muda de atitude ou estado, ela é uma máscara morta. Para isso ela não deve ser colada ao rosto e basta um pedaço de esponja sobre a testa, que a afastará.) Ela deve passar sem ruptura da face ao perfil.(1987, p.5).

Para o autor, esta máscara não apresenta uma expressão própria, não está rindo nem chorando, mas deve ser simples, regular e apresentar uma encenação.

Sears A. Eldredge / Hollins W. Huston: autores do artigo “O treinamento do ator na máscara neutra”, texto que aborda os exercícios desenvolvidos e o conceito da neutralidade sob a ótica de Lecoq. A professora do Barlham College, Eldredge, afirma que assim como as formas das máscaras variam, o conceito de neutralidade também varia de professor para professor. Em sua pesquisa Cesconetto menciona como estes conceitos podem apresentar distinções, como por exemplo: para Copeau o corpo neutro é um corpo descontraído, sem “afetação”, já

para Lecoq a neutralidade ocorre quando o ator se aproxima do ponto fixo, “tornando-se uma folha de papel em branco”.

Apontam os três níveis de erros, que deverão ser corrigidos pelo professor: movimento gratuito, tempo muito rápido ou lento e a atitude imposta que nada mais são do que o peito projetado e membros rígidos. Diferente de Copeau e Lecoq que usam máscaras tridimensionais, Eldredge utiliza uma máscara de papel por acreditar que está mais próximo da neutralidade (a máscara de papel possui apenas dois orifícios representando os olhos e um nariz em forma de cone).

Pensando na intemporalidade da *Commedia dell'arte* e nas múltiplas possibilidades da máscara teatral que esta pesquisa foi concebida, e dou os primeiros passos, para através desta linguagem, estabelecer uma relação entre a gestualidade da máscara e a Libras, criando uma forma de comunicação que ultrapasse a palavra falada. Com esta perspectiva em mente, realizei uma investigação em sites, atrás de pesquisas que abordem a utilização da máscara neutra na formação do aluno surdo.

1.3 O uso da máscara no teatro surdo

Realizei uma investigação em periódicos acadêmicos tais como: Sala Preta (USP), URDIMENTO (UDESC), *Scientific Electronic Library Online – Scielo-Brasil*³, com a finalidade de localizar pesquisas que utilizem a máscara teatral para desenvolver um trabalho com o ator surdo. Encontrei pesquisas relacionadas ao teatro com surdos, mas nenhuma referência sobre a utilização das máscaras como recurso de preparação para o ator surdo.

Nesta investigação realizada em busca de bibliografia sobre o assunto, a única referência encontrada foi o grupo de teatro Moitará, o qual através do projeto Palavras Visíveis, procura democratizar o conhecimento, criando multiplicadores da linguagem da máscara teatral, transmitindo sua experiência com esta linguagem para atores surdos.

³ Sala Preta, disponível em <http://www.eca.usp.br/salapreta/>. Acesso em: outubro de 2011. Urdimento. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento>. Acesso em: outubro de 2011. Scielo. Disponível em: <http://www.scielo.br/?lng=pt>. Acesso em: outubro de 2011.

Realmente a utilização deste recurso com o surdo apresenta uma certa ousadia, primeiro pela dificuldade de encontrar pesquisas acadêmicas sobre esta metodologia, em segundo lugar, por tocar em uma questão polêmica, no que diz respeito ao fato de anular ou não a expressão facial surda. Expressão que é muito importante por fazer parte da Língua dos surdos, sendo indispensável para entonação, para comunicar intensidade, questionar e outras funções que a expressão facial desempenha na Libras.

Segundo Chancerel (1944, apud CESCINETTO, 2001) “a máscara contribui para combater no ator aprendiz sua tendência a gesticular; exige um grande domínio corporal, exige que todo o corpo atue”. O trabalho realizado no Dub teve influência destes princípios justamente pelo fato de utilizar a máscara como potencializadora da expressividade corporal.

Venicio Fonseca, ator e diretor do grupo Moitará coordenador do Ponto de Cultura Palavras Visíveis, que desenvolve um trabalho de transmitir o conhecimento e a metodologia do grupo Moitará com a linguagem da máscara teatral para atores surdos. O projeto começou quando o grupo percebeu que em seus espetáculos havia uma plateia muito diferente: eram espectadores surdos. Ao questionarem o motivo de suas constantes presenças no espetáculo do grupo Moitará, a resposta obtida foi justamente: “porque conseguimos compreender”.

Segundo Venicio Fonseca, foi a partir deste encontro que o Grupo Moitará sentiu a necessidade de desenvolver uma iniciativa cultural que atendesse à necessidade desta plateia especial. Nasce então o projeto Ponto de Cultura Palavras Visíveis, que procura estabelecer uma relação entre a gestualidade da máscara e da LIBRAS, criando uma forma de comunicação além das convenções da Língua de Sinais e a palavra falada.

O grupo trabalha com as máscaras inteiras, que cobrem todo o rosto, possibilitando assim que o ator possa encontrar a palavra através do corpo. O grupo Moitará faz um treinamento metódico, onde realiza uma pesquisa metodológica para desenvolver a técnica do ator através de diferentes estilos de máscara teatral, como: máscara neutra, máscara larvária, máscara expressiva, máscara abstrata, meia máscara e tipos populares. Relaciono a seguir as imagens das máscaras e suas especificidades.

1.4. A Máscaras e seus gêneros

A máscara neutra: apresenta uma fisionomia simples, simétrica, não é uma personagem, apresenta um estado que se apoia na calma e na percepção. É a base para o trabalho com as outras máscaras, possibilita ao ator adquirir consciência corporal através de um corpo decidido e inteiro na encenação.



Imagem 8: Máscara Neutra

Fonte: www.teatroecena.blogspot.com

Máscara larvária: fazem parte das máscaras inteiras, não utiliza fala, assemelha-se a um ser híbrido, apresentando traços inacabados da figura humana e da fase inicial de um inseto. Toda a comunicação é transmitida através das ações físicas. Possibilita um jogo com movimentos largos direcionados pelo nariz.



Imagem 9: Máscara Larvária

Fonte: www.teatroecena.blogspot.com

Máscaras expressivas: apresentam fisionomia mais elaborada, deixando explícito sua personalidade. Esta máscara não utiliza fala, apresentando um jogo

meticuloso e objetivo. Esta máscara oferece a possibilidade da utilização de uma contra-máscara, a qual possui um caráter oposto ao da máscara com a qual se relacionará no jogo.



Imagem 10: Máscara Expressiva

Fonte: www.grupomoitara.com.br

Máscara abstrata: máscara inteira que apresenta formas geométricas, que através da exploração do espaço propõe um estilo de jogo acrobático e abstrato a partir da linha de força da máscara. Pertence a categoria de máscaras silenciosas.



Imagem 11: Máscara Abstrata

Fonte: www.grupoteatralhomoludens.blogspot.com

Meias-máscaras: máscara falante que deixa a parte inferior do rosto do ator descoberta. Representam tipos-fixos, podendo agregar em si várias personalidades. Propõe o desafio de encontrar a voz que se adapte à necessidade da personagem.



Imagem 12: Meia-máscara

Fonte: grupoteatralhomoludens.blogspot.com

Tipos populares: o jogo desta máscara possibilita encontrar a fisicalidade e a vocalidade sugerida pelas máscaras e suas características típicas.



Imagem 13: Tipos Populares

Fonte: www.grupomoitara.com.br

Baseada na experiência teatral deste grupo e em minha experiência de pesquisadora da cultura surda, pauto esta pesquisa, onde a todo o momento são analisadas metodologias que respeitem a cultura e a identidade surda, explorando ao máximo sua potencialidade e expressividade.

Capítulo II: Os protagonistas da ação.

2.1. Abrem-se as cortinas, surge o cenário.

A comunidade surda ambiciona uma participação intensa na sociedade, portanto a Escola Especial Professor Alfredo Dub quer assumir junto à sociedade a responsabilidade de trabalhar com a diferença.

Em resposta às expectativas destes alunos, o “Dub” dispõe de professores surdos para o atendimento nas séries iniciais do Ensino Fundamental, bem como professores especializados para o atendimento na área das séries finais do ensino fundamental. Além disso, a escola desenvolve um incessante diálogo junto às Secretarias de Educação para que em nossas dependências ocorra o Ensino Médio, dando continuidade ao processo educacional dos formandos da oitava série.

O surdo, como um ser bilíngue, em um País que se considera monolíngue, sente na pele os conflitos sociais ocasionados pelas diferenças, por isso, é através da diferença, que o sujeito surdo constitui a sua identidade. Desta forma, a proposta de Educação Bilíngue, proporcionará uma série de objetivos que reverberarão na integração do surdo na sua comunidade e sociedade.

Assim sendo, a escola deseja proporcionar ao surdo um ambiente onde a diferença é vista como uma oportunidade de crescimento, sendo um espaço de discussão e possibilidades de transformações na sociedade através das relações.

2.2 As faces surdas

Atualmente, muitos surdos não possuem dúvidas em relação à sua identidade, de pertencer a um grupo de cultura visual, que se comunica através da Língua de Sinais, que tem suas diferenças e que estas diferenças não podem ser vistas como patológicas.

Clareza esta, ainda distante de ser compreendida por muitos ouvintes, os quais não conseguem compreender o surdo na sua diferença, percebendo-o como um estranho que utiliza uma língua inoportuna. Se os ouvintes tentassem entender o surdo através da imaginação de como seria se não ouvissem, não conseguiriam. Como podemos saber como é ser surdo se nunca sentimos a dificuldade da falta de

comunicação, se nunca sentimos no olhar do outro a discriminação, se nunca precisamos de um ouvinte para sermos compreendidos?

A identidade surda é construída no contexto social em que vive, e estar inserido na comunidade surda, comunicar-se através da sua primeira língua são pontos fundamentais para que esta identidade possa fortalecer-se.

Segundo Hall, (2006, p. 81) “A diferença específica de um grupo ou comunidade, não pode ser afirmada de forma absoluta, sem se considerar o contexto maior de todos os “outros” em relação aos quais as particularidades adquirem um valor relativo”. Assim sendo, o surdo identifica-se como tal, frente ao contraste da diferença. É neste processo de distinção que identificamos os nossos pares.

O surdo comunica-se através da Libras que apresenta estruturas gramaticais próprias, compostas de aspectos linguísticos como, fonológico, morfológico, sintático e semântico. Assim como as línguas orais, através dela os seus usuários são capazes de investigar, relacionar e discutir sobre diversos temas referentes a qualquer ramo científico. Esta singularidade surda lhe dá uma compreensão de mundo totalmente diferente.

Existem várias faces que formam o povo surdo, mas o que fortalece a identidade surda é ser consciente da diferença, pois é ao me distinguir de um grupo que acabo me reconhecendo e conseqüentemente encontrando os meus pares.

Silva (2000) afirma que:

A identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinção do que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles”. É essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo afirmam e reafirmam relações de poder. (2000, p.82).

Baseada nesta teoria, percebemos que a diferença é um ponto vital para constituição da identidade e é através desta distinção que eu me reconheço como tal. Este pensamento mostra como a identidade pode ser transformada em contato com novas relações. Estes contatos que constantemente atravessam nossa cultura acabam influenciando-nos e sendo influenciados por nós, provocando assim, novos parâmetros culturais, pois não existe uma identidade “pura”, fechada em si mesma.

A todo o momento somos interpelados, e é neste contínuo processo de interpelação que nos constituímos enquanto identidade.

2.3 A máscara do audismo na face surda

Não podemos negar que a nossa sociedade tende a discriminar o diferente, as vezes por medo e outras vezes por desconhecimento de causa. Viver em uma sociedade com tanta diversidade não é tão simples como já sabemos, principalmente se pertencemos a uma classe minoritária. Ströbel (2007) afirma em seu trabalho que “a falta de audição tem um impacto enorme para a comunidade ouvinte, que estereotipa os surdos como “deficientes”, pois a fala e a audição desempenham um papel de destaque na vida “normal” desta sociedade” (p.26).

Antes de minha aproximação com a comunidade surda tinha uma visão distorcida sobre a surdez e o meu sentimento era a costumeira comiseração que ainda hoje vemos nos olhares de muitos ouvintes. Em hipótese alguma tenho a intenção de fazer um melodrama sobre esta questão, mas dou-me o direito de não colocar “panos quentes” em uma visão arcaica que só colabora para disseminar um pensamento que deveria ter dissipado-se com o tempo.

Hoje percebo com clareza que a comiseração pela falta de audição é uma deficiência ouvinte que é dependente deste sentido, uma vez que, para o surdo, a ausência da audição não representa um problema. Então porque essa necessidade que o ser humano possui de querer enquadrar todos na mesma forma? Por que esta necessidade do ouvinte de achar que o que é bom para ele é o melhor para o surdo?

Quando pensamos na sociedade enquanto grupos de indivíduos, percebemos que todo aquele que por algum motivo se distingue da maioria, é imediatamente rotulado como “diferente”, “anormal”, “deficiente”, “defeituoso” e outros adjetivos geralmente pejorativos, impostos pela cultura social do grupo que retém o poder justamente por ser maioria, no caso o ouvinte.

Wrigley (1996, p.71) mostra, através da citação a seguir, a visão clínica sobre a surdez que contribuiu para que nossos contemporâneos percebessem o surdo como uma pessoa que necessita de cuidados e tratamentos que o ajustem dentro de um padrão considerado habitual na nossa sociedade.

[...] surdos são pessoas que ouvem com ouvidos defeituosos. Se pudéssemos consertar os ouvidos, eles estariam ouvindo. Esta lógica comum na verdade é comum, mas não necessariamente lógica. Os negros são pessoas brancas que possuem pele escura. Se pudéssemos concertar a pele eles seriam brancos. As mulheres são homens com genitália errada...; e por aí vai. Essas transposições cruas revelam um tecido social de prática pelas quais nós sabemos quais identidades são tão disponíveis como aceitáveis. (WRIGLEY,1996,p.71).

Nesta citação, Wrigley relata o pensamento audista que por muito tempo predominou na medicina, considerando a surdez como uma doença que deveria ser urgentemente tratada. Os paciente surdos, muitas vezes, para “curar” ou “sanar” a sua “anomalia”, são submetidos a tratamentos agressivos como o implante coclear, que na maioria das vezes deixam sequelas gravíssimas, devido à proximidade da área cerebral, o local onde é colocado o implante. Existem inúmeros casos de surdos implantados que ficam com horríveis dores de cabeça.

O surdo passou por séculos de repressão, desde a concepção da cultura grega, que enxergava-o como um ser desprovido de beleza por ser imperfeito, até a fase da negação da Língua de Sinais, que foi a imposição do oralismo e muitas outras enfrentadas atualmente.

Ströbel (2007, p. 23) afirma ainda que a mais violenta repressão contra o povo surdo é “modela-lo” a partir das representações ouvintistas. Ainda hoje o povo surdo vem sofrendo esta violenta dominação.

Apesar da maior parte da sociedade ouvinte possuir uma visão distorcida da surdez, encarando-a como uma deficiência que deveria ser restaurada, a comunidade surda vem cada vez mais conquistando o seu espaço. Há alguns anos seria difícil acreditar que um surdo pudesse concluir um curso superior e a realidade de existir um professor surdo estava ainda mais distante.

Klein (1998), através da citação a seguir, mostra como era o trabalho surdo antigamente e o importante papel exercido pelas associações surdas para conquistas neste campo.

Grande parte desses sujeitos constituíam em mão-de-obra mal escolarizada, ocorrendo exploração por parte das indústrias. As associações, então, tinham um papel fundamental no treinamento desses surdos, como também nas negociações, no sentido de conquistas legais de garantia à educação e ao trabalho.(1998, p.85).

Hoje vemos surdos concluindo o mestrado e o doutorado. Cada vez mais os esforços de líderes surdos, que servem como modelos para o povo surdo transformam a amarga realidade do passado em uma lembrança cada vez mais distante. O reconhecimento do surdo como membro de uma comunidade linguística e de uma cultura própria, corresponde a uma grande conquista de resistência para o povo surdo, mas esta resistência não é um acontecimento único, isolado, mas sim, composta por várias micro resistências enfrentadas no percurso de sua existência.

A diferença, como significação política, é construída histórica e socialmente: é um processo e um produto de conflitos e movimentos sociais, de resistências à assimetria de poder e de saber, de uma outra interpretação sobre o significado dos outros no discurso dominante.(SKLIAR, 1998, p.6).

Cada vez mais o surdo avança nas conquistas pelo seu direito de ser diferente e respeitado dentro desta diferença, pelo reconhecimento da Língua de Sinais, pelo direito de se expressar através das linguagens artísticas, condizente com sua cultura, e direito acima de tudo, de ser surdo em uma sociedade onde a maioria é ouvinte.

Capítulo III: O jogo de máscara no universo surdo.

3.1. Máscara em cena.

Este trabalho realizado na Escola Especial Professor Alfredo Dub, teve um enfoque na metodologia de Jacques Lecoq, pautado em exercícios que exploram as ações físicas como subsídio para desenvolver a expressividade do ator. A máscara neutra é usada para anular a expressão facial do ator, forçando-o a utilizar sua corporeidade para que sua intencionalidade seja transmitida aos espectadores. Iniciamos o trabalho com o jogo de máscara neutra, justamente por este jogo ser a base para a utilização das outras máscaras e principalmente para preparação do corpo do ator. Como afirma Cesconetto (2001):

A partir das verificações feitas, constatei que o trabalho com a máscara neutra é uma prática que possibilita uma formação fundamental ao ator e que tem suas limitações. É fundamental porque ensina ao aluno um tipo de postura, de movimento e de relação do ator com as coisas (objetos, platéia, o outro na cena) que é suporte para qualquer construção de movimento, de personagem, de relação na cena. A neutralidade é um ponto de partida. (2001, p. 101).

A máscara que adquirimos para a realização dos exercícios com máscara neutra era um tanto imprópria por não ser totalmente neutra. Foi adquirida em casas de aviamento. Havia uma semelhança com feições orientais (os olhos extremamente puxados), e infelizmente esta máscara não surtiu um resultado satisfatório, pois não aderiu perfeitamente ao rostos dos alunos prejudicando, assim, o resultado dos exercícios. Este fato tirava o foco dos especta-atores⁴ que deveria ser a atuação dos colegas em cenas.

Em busca de respostas para uma problemática que prejudicava o resultado do jogo de máscara neutra, devido à inadequação da máscara utilizada para a realização dos exercícios, encontrei uma solução possível nas propostas de Sears Eldredge salienta ainda que a “definição de neutralidade varia de pedagogo para pedagogo”, conforme mostra Cesconetto (2002) em sua pesquisa:

⁴ Transforma o ator passivo em protagonista da própria ação dramática. “Liberando o espectador de sua condição de espectador, ele poderá liberar-se de outras opressões” (Boal, 2004).

Trabalha com uma máscara de papel, só com buracos para os olhos e uma forma de cone para o nariz. Não há identificação de boca. A vantagem dessa máscara, segundo Eldredge, é que ela é mais abstrata, significa simplesmente face humana. Os alunos observam e depois falam sobre as características da máscara: verificam que ela é simétrica, não tem boca, não tem traços de personagem nem de emoção, não tem definição de gênero. (CESCONETTO, 2002 p. 60).

A máscara utilizada por Jacques Copeau possuía os olhos com traços orientais, já a máscara idealizada por Jacques Lecoq assemelha-se com a fisionomia ocidental. Podemos averiguar este fato no relato de Lecoq (1988) “Na Escola de Vieux Colombier, Jacques Copeau usava uma máscara deste gênero (máscara nobre), um pouco japonesada, influenciado pelo Nô” (p.5). Analisando a função da máscara neutra que consiste justamente na busca pela neutralidade, optei por trabalhar com a máscara projetada por Sears Eldredge, confeccionada de papel, sem boca, apenas dois olhos e um nariz em forma de cone, era mais apropriada para a realização dos exercícios.

Quando olhamos para ela identificamos apenas a forma humana, anulando todas as outras informações como: idade, sexo e traços culturais. Pela simplicidade e funcionalidade optamos para a realização dos exercícios de máscara neutra e utilizamos o modelo de Eldredge, apenas simplificamos mais sua estrutura, pois mantivemos somente os olhos, optando por não manter o nariz em forma de cone, conforme vivenciei nas aulas de Cesconetto, na disciplina de Expressão Corporal I.

Aprofundando-me mais no universo das máscaras, compreendi que o fato que levou Eldredge manter o nariz não foi à aproximação com a figura humana e sim, pela importante função que esta estrutura desempenha no jogo, que é a de indicar em que direção a máscara está olhando.

Preocupe-me em transmitir para os meus alunos os primeiros ensinamentos da máscara teatral, da mesma forma como me foi passado, enfatizando o respeito com este instrumento pedagógico. Com a professora Moira Stein vivenciei exercícios com máscara neutra e aprendi alguns cuidados ao colocar e tirar a máscara.

Tentei transmitir os “segredos” da máscara teatral para os meus alunos da forma como os recebi, acredito que o instrutor deste processo deva fazer o aluno/ator perceber esta etapa como uma importante atividade para sua expressão e linguagem corporal, até porque, quando o aluno/ator, for introduzido dentro do universo da máscara teatral, ele terá de entregar-se a tal ponto, que descarte seus

hábitos cotidianos para caracterizar outra personagem. Conforme Cesconetto (2001):

Esta máscara que se pretende sem expressão, sem traços característicos de personagem ou de emoção, era utilizada para abolir a timidez do aluno e anular as possibilidades de expressão facial do aluno-ator a fim de explorar as possibilidades da sua linguagem corporal. (CESCONETTO, 2001, p. 3)

Tanto os ouvintes como os surdos apresentam “cacoetes” em cenas, como por exemplo, quando um ator iniciante ouvinte sobe em um palco para uma encenação, tende a ficar movimentando-se desnecessariamente de um pé para o outro, mesmo que não esteja fazendo ações físicas. Com o surdo isto geralmente não acontece, mas devido o fato da Libras ser uma comunicação que chamamos de visual cerebral, isto é, quando um surdo está relatando um fato ou, entra em cena, ele acaba não concluindo as ações físicas, porque para ele a ação já foi compreendida. Isto acontece porque a relação do ver na mente e sinalizar é imediata e o surdo receptor decodificará a mensagem no instante em que ela está sendo transmitida, automaticamente visualizando-a no seu cérebro.

Os exercícios realizados na oficina foram inspirados na disciplina de máscara, ministrada pela professora Moira Stein, onde eram vivenciados jogos de máscara neutra e máscara expressiva, utilizando a metodologia de Jacques Lecoq (1987; 1988).

A técnica da máscara neutra que utilizamos para iniciar o trabalho no Dub consistiu em exercícios onde pouco a pouco fomos incorporando elementos e objetos.⁵ Começamos com o trabalho de aquecimento e conscientização corporal, a fim de adquirirem um equilíbrio perfeito do corpo, tornando o corpo não só mais disponível como também mais consciente dos movimentos efetuados.

Exercício nº. 1: Nascimento da máscara.

- Máscara neutra acorda.
- Máscara neutra levanta.
- Máscara explora o ambiente.

Exercício nº. 2: Máscara contempla o horizonte no mar.

- Máscara neutra olha o mar.

⁵ Não foram feitos registros fotográficos das atividades com a máscara neutra relatadas.

- Máscara neutra avista navio.
- Máscara neutra abana passageiros.

Começamos a realizar pequenas ações como, por exemplo, a máscara neutra está dormindo, acorda, levanta e vê o mar. O aluno/ator começa aos poucos a ter consciência do seu corpo, a partir do momento em que ele vê o mar e o torna crível, o grupo verá também. Mas, para que isso ocorra, o ator deve se colocar em disponibilidade para perceber as incitações mais elementares em si.

De acordo com o trabalho do Grupo Moitará, a máscara teatral é um corpo imerso numa dinâmica, que vive o seu objetivo com plenitude tornando tudo visível, crível, onde até o pensamento é ação e reação. Quando a máscara está viva em cena ela deixa de ser um objeto para se tornar um indivíduo, que representa uma natureza além do convencional, catalisando a atenção do espectador.

Para realizar os exercícios propostos, o ator precisa desnudar-se, deixar sua história no passado, entregar o seu corpo para a personagem no vácuo, na neutralidade. Somente a anulação, no sentido de apagar sua história, proporcionará meios para que o corpo seja preenchido com novas histórias, corporificando outras personalidades.

Exercício nº. 3: Máscara atira uma pedra.

Muitas vezes podemos perceber no exercício a presença do “ator mascarado”, é ele que está ali, jogando a pedra. Este ator deveria ter ficado em algum “compartimento”, resguardado durante o jogo.

Às vezes ao assistir uma peça teatral, reparamos que uma personagem fala apaixonadamente para outra personagem, “eu te amo”, mas o corpo nega este discurso, através do jogo com a máscara neutra, o corpo é preparado para trabalhar a presença cênica do ator e seu envolvimento nas ações realizadas. O resultado do exercício realizado com máscara, como qualquer metodologia apresenta um resultado ocorrido através do fazer, vivenciando a experiência e refletindo sobre o seu feito e dos colegas de aula.

Exercício nº. 4: Caminhada sensorial.

Neste exercício a máscara está adormecida em um campo, ao acordar depara-se com uma floresta, logo após avista um terreno pedregoso, depois um arroio, sobe um penhasco, avista o mar, entra cada vez mais fundo até não conseguir encontrar mais chão firme.

Percebi que na realização deste exercício, há presença simultânea, ora da máscara, ora do ator mascarado, a impressão é que estas duas personalidades distintas estão em constante luta para poder existir, às vezes, uma desaparece para a outra poder aparecer, em frente a tantos cenários se tornou difícil para eles fazerem parte destes elementos.

Exercício nº. 5: Personificação dos elementos da natureza (terra, água, ar, fogo).

Neste exercício, cada aluno escolhe o elemento que vai representar, depois vivencia outro elemento, este exercício tornou-se interessante por possibilitar diferentes representações. O objetivo deste trabalho é andar como se fosse água, ar, fogo, terra, e através da apropriação destas formas, mover-se e constituir novas personalidades.

Se pensarmos na máscara como um “filtro” que possibilita separar e distinguir os seus hábitos e gestos cotidianos, para possibilitar uma neutralidade, é este corpo neutro que o artista quer para poder preenchê-lo. E foi no desejo de preencher esta corporeidade neutra que resolvemos avançar para o jogo com máscaras expressivas.

3.2. Construindo nossas máscaras: da neutralidade à expressividade

Assim sendo, surgiu a necessidade de construirmos nossas próprias máscaras. Até o momento não entendia o quanto foi importante para o grupo esta etapa. O momento em que um se deitava sobre a mesa para começar ter seu rosto coberto por bandanas de gases engessadas, que pouco a pouco iam cobrindo parte por parte de seus rostos, até cobrir a parte mais importante para um surdo, os olhos, esse, era o momento mais delicado.

Diferente do que acontece com o ouvinte que divide sua atenção entre a audição e a visão, usando um pouco cada uma delas, o surdo foca toda sua atenção na percepção visual, pois seus olhos não têm apenas a função de enxergar, mas também a de ouvir, pois o canal visual constitui seu principal modo de apropriação do mundo, sendo elemento essencial para a realização da sua comunicação.

Quando eles entenderam como era feito o processo de fabricação das máscaras, mostraram-se relutantes. Expliquei a importância de criarmos uma

identidade para elas, pois avançaríamos para uma nova etapa, que seria com máscaras expressivas, justamente por este estilo não utilizar a fala, materializando as palavras através das ações físicas.

O primeiro voluntário deitou-se sobre uma mesa improvisada e comecei a execução do trabalho. Queria fazer a primeira máscara sozinha para eles observarem o passo a passo, o que não ocorreu. Enquanto eu alisava as bandanas e enfatizava a importância delas aderirem perfeitamente ao rosto, eles já pegaram o material que estava cortado, molharam e começaram a aplicar na face do colega. O primeiro exemplar do grupo apresentou alguns problemas estéticos e anatómicos. Na segunda tentativa já mostravam domínio na técnica, ao ponto de dispensarem a minha ajuda.

Percebo como foi positivo não tê-los impedido de realizar a confecção da primeira máscara, negando-lhes o direito ao erro, muitas vezes construímos nosso processo de conhecimento através dos fracassos encontrados no percurso. Foi gratificante ver a autonomia do grupo, o participante que estava deitado colaborou ativamente na confecção, comunicando aos colegas onde ela estava mais frágil.

De frente para nossas máscaras expressivas, prontos para o jogo, mostraríamos como nosso grupo de atores surdos faria para que a comunicação ficasse implícita nas ações físicas da personagem, de forma a engajar seu corpo inteiro no processo criativo.

Esta vivência teatral na Escola Especial Professor Alfredo Dub foi desenvolvida até este ponto e sua continuidade ainda depende de negociações junto à escola e aos pais, uma vez que envolve o uso de outros espaços e horários para além daqueles do currículo formal da escola.

Abaixo mostro o registro do processo de confecção das máscaras expressivas vivenciada pelo grupo de alunos da Escola Especial Professor Alfredo Dub.



Foto 1: confecção da máscara de gaze gessada.

Fonte: arquivo pessoal.⁶



Foto 2: Confecção da máscara de gaze gessada.

Fonte: arquivo pessoal.

⁶ Todas as fotos de alunos presente nesta pesquisa tiveram a autorização por escrito dos pais ou responsáveis.



Foto 3: alunos colocando gaze gessada no rosto do colega para elaboração da forma.

Fonte: arquivo pessoal.



Foto 4: rosto do aluno completamente coberto com o molde de gaze gessada.

Fonte: arquivo pessoal.



Foto 5: retirada da forma gessada do rosto do aluno.

Fonte: arquivo pessoal.



Foto 6: preenchimento da forma gessada, com gesso para elaboração do negativo da máscara.

Fonte: arquivo pessoal.



Foto 7: os negativos das máscaras, confeccionados de gesso.

Fonte: arquivo pessoal.



Foto 8: elaboração da expressividade das máscaras, feitas com argila.

Fonte: arquivo pessoal.



Foto 9: modelagem da máscara tornando-a expressiva

Fonte: arquivo pessoal.



Imagens 10 e 11: modelagem no negativo.

Fonte: arquivo pessoal.



Imagens 12 e 13: modelagem no negativo.

Fonte: arquivo pessoal.



Imagem 14: colagem do negativo com papel para confecção da máscara.

Fonte: arquivo pessoal.



Imagem 15: colagem do negativo com papel para confecção da máscara.

Fonte: arquivo pessoal.

Neste processo de confecção de máscaras expressivas, cada aluno idealizou e elaborou sua máscara, partido da forma e do negativo da sua própria face. Foi explicado para os alunos que uma máscara iria manter comunicação com a outra através do jogo, portanto, foi pedido que se um aluno fizesse uma máscara com feições carrancudas, outro aluno deveria contrapor com a confecção de uma máscara com a personalidade mais doce, ingênua. Este contraponto facilitaria o diálogo no jogo. Infelizmente, o período determinado para as vivências com os alunos na escola não foi suficiente para que o jogo da máscara e contra máscara se realizasse. Assim sendo nos restringimos à confecção das máscaras e da utilização das máscaras neutras idealizadas por Eldregde, confeccionadas apenas com papel e barbante.

CONCLUSÃO

Durante a pesquisa bibliográfica realizada, foi possível constatar que a máscara teatral é um importante ponto de partida para desenvolver a potencialidade expressiva, trabalhando pontos primordiais, como proporcionar ao ator a expurgação de vícios corporais, os quais pertencem ao artista, livrando-o de trejeitos para poder assim adquirir um corpo em “branco”, permitindo que seja preenchido com uma nova personalidade. Bem como, através de sua prática, adquirir uma consciência sobre as ações efetuadas.

Outro fator importante a ser mencionado é o relacionamento que a máscara proporciona entre ator e plateia, pois a máscara está em constante diálogo com o espectador. Com os alunos da Escola Especial Professor Alfredo Dub, este foi o ponto em que eles apresentaram mais dificuldade, pois a máscara rejeita movimentos demasiadamente acentuados com o rosto, aceitando movimentos realizados através de pequenos ângulos. Este fato eles conseguiram perceber, enquanto espectador do trabalho do colega, mostrando mais do que nunca a importância da apreciação no processo da aquisição do conhecimento.

Estou ciente de que a expressão facial surda é muito rica, principalmente sobre o palco e afirmo ainda que o surdo deve continuar com suas produções artísticas se expressando através de sua língua materna, e o que não podemos negar é que a utilização das máscaras é um meio eficaz para potencializar a expressividade corporal e criativa, seja do aluno surdo ou ouvinte.

Em nenhum momento tentei igualar estas duas culturas que são distintas e têm o direito de viver suas diferenças, mas a linguagem da máscara neutra não é em Libras e nem oral, pois ela se comunica com o mundo através do silêncio.

Neste trabalho, o objetivo principal não era realizar uma montagem teatral com máscara, mas sim trabalhar o corpo do ator surdo através da máscara para proporcionar economia e eficácia aos seus gestos, possibilitando um corpo limpo e vazio na neutralidade, pronto para ser preenchido com outras personalidades.

Levando em consideração que para os surdos a expressão corporal é elemento imprescindível para a comunicação, se faz necessário esclarecer melhor o

que seria essa “economia e eficácia de gestos” e um corpo “limpo e vazio na neutralidade”.

A neutralidade não permite que o corpo mostre o jeito pessoal do ator, como ele caminha, mexe nos cabelos, senta-se. Quando um ator interpreta uma personagem, ele não deseja que os espectadores vejam o ator e sim a personalidade construída para aquele espetáculo.

A máscara teatral possibilita ao ator mergulhar em um estado de neutralidade, potencializando sua expressão corporal a serviço da representação.

Este estudo foi o primeiro passo para realizações de novas pesquisas que abordem teatro e surdez embasados no conhecimento específico desta linguagem.

REFERÊNCIAS

BRASIL. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*. Lei N. 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/ldb.pdf>. Acesso em: out. 2011.

_____. *Parâmetros Curriculares Nacionais de 5ª a 8ª Séries: Arte*. Secretaria de Educação Fundamental, Brasília: MEC/SEF, 1998.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CESCONETTO, Luciana. *A utilização da Máscara Neutra na formação do ator*. 2001. 122f. Dissertação (Mestrado em Educação e Cultura) - Centro de Artes e Faculdade de Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

_____. A Utilização da Máscara Neutra na Formação do Ator. *Urdimento*, Revista de Estudos Teatrais da América Latina, Número 4. Dezembro/2002. p.55-69.

HALL, Stuart. *Da Diáspora, Identidades e Mediações Culturais*. Org. Liv Sonik, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

KLEIN, Madalena. Os discursos sobre surdez, trabalho e educação e a formação do surdo trabalhador. In: SKLIAR, Carlos. *A surdez, um olhar sobre as diferenças*. Porto Alegre: Mediação, 1998.

KOUDELA, Ingrid. A nova proposta de ensino do teatro. *Sala Preta*. Departamento de Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo n.2, 2002. p. 233-239.

LECOQ, Jacques. *Le Théâtre Du Gestre*. Tradução de Valmor Beltrame-Níni. Paris: Bordas, 1987.

_____. Rolê du masque dans la formation del'acteur. In: *Le Masque – Du Rite au Théâtre*. [O Papel da Máscara na Formação do Ator]. Paris: CRNS, 1988, p.265-269.

LUDKE, Menga e ANDRE, Marly. *Pesquisa em educação: abordagem qualitativa*. São Paulo: EPU, 1986.

LULKIN, Sérgio Andrés. *O silêncio disciplinado: A invenção dos surdos a partir de representações ouvintes*. 2000. 122f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SKLIAR, Carlos. *A Surdez, um olhar sobre as diferenças*. Porto Alegre: Mediação, 1998.

STRÖBEL, Karin Lilian. História dos surdos: representações “mascaradas” das identidades surdas. In: QUADROS, Ronice Miller de; PERLIN, Gladis. *Estudos surdos II*. Petrópolis, RJ: Editora Arara Azul 2007. p.19-37.

VENDRAMINI, José Eduardo. A commedia dell’arte e a sua reoperacionalização. *Trans/Form/Ação*. Vol.24 nº1, Marília: 2001. p.57-83.

WRIGLEY, Oliver, *Política da Surdez*. Gallaudet Universit Press, Washington: 1996.

Sites pesquisados:

BLOG HISTÓRIA DO TEATRO/UFPEL. Disponível em: <<http://historiadoteatroufpel.blogspot.com/search/label/commedia%20dell%27arte>>. Acesso em: nov. 2011.

GRUPO MOITARÁ. Disponível em: <<http://www.grupomoitara.com.br>>. Acesso em: set. 2011.

SALA PRETA. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/salapreta>>. Acesso em: out. 2011.

SCIELO. Disponível em: <<http://www.scielo.br/?lng=pt>>. Acesso em: out. 2011.

URDIMENTO. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento>>. Acesso em: out. 2011.