



UFRR

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
INSTITUTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

DALCIDES DOS SANTOS ANICETO JÚNIOR

**TEATRO NO CORPO: DRAMA E ARTE VERBAL NAS PERFORMANCES DE
SURDOS NA LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS**

BOA VISTA
2019

DALCIDES DOS SANTOS ANICETO JÚNIOR

**TEATRO NO CORPO: DRAMA E ARTE VERBAL NAS PERFORMANCES DE
SURDOS NA LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Roraima como requisito para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Linha de pesquisa: Processos Identitários e Direitos Diferenciados

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Madiana Valéria de Almeida Rodrigues.

Boa Vista
2019

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
Biblioteca Central da Universidade Federal de Roraima

A597t Aniceto Júnior, Dalcides dos Santos.

Teatro no corpo: drama e arte verbal nas performances de surdos na língua brasileira de sinais / Dalcides dos Santos Aniceto Júnior. – Boa Vista, 2019.

137 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Madiana Valéria de Almeida Rodrigues.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Roraima, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

1 – Surdez. 2 – Performance. 3 – Sociabilidade. 4 – Arte Verbal. 5 – Língua Brasileira de Sinais. I – Título. II – Rodrigues, Madiana Valéria de Almeida (orientadora).

CDU – 39:316.7-056.263

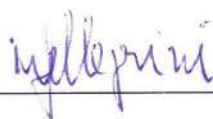
DALCIDES DOS SANTOS ANICETO JÚNIOR

**TEATRO NO CORPO: DRAMA E ARTE VERBAL NAS PERFORMANCES DE
SURDOS NA LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS**

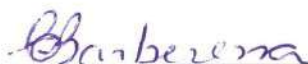
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Roraima como requisito para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.
Defendida em 26 de setembro de 2019 e avaliada pela seguinte banca examinadora:



Prof.^a Dr.^a. Madiana Valéria de Almeida Rodrigues
Presidente, Orientadora



Prof. Dr. Marcos Antônio Pellegrini
Membro Interno



Prof.^a Dr.^a. Cinara Franco Rechico Barberena
Membro Externo

Prof.^a Dr.^a. Sandra Moraes da Silva Cardozo
Membro Suplente

Dedicatória

Aos meus três grãos de amor:

Cíntia, João e Benjamin

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio e paciência. E por entender minha ausência, em muitos momentos, mesmo estando em casa.

À professora Madiana, pela atenção, interesse e paixão pelo meu tema de pesquisa. Pelo cuidado e preocupação em elaborarmos um trabalho autêntico e original.

Ao professor Marcos Pellegrini por ter semeado em mim o interesse pela performance, ainda na graduação.

À professora Cinara Barberena pelo incentivo e companheirismo em muitos momentos em minha trajetória nesse universo dos surdos e da língua de sinais.

À professora Sandra Moraes que dividiu comigo discussões férteis sobre a temática das identidades e culturas surdas.

Este trabalho, de certa forma, tem um pouquinho de cada um de vocês.

Também não poderia deixar de agradecer os demais professores e colegas do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, pelo companheirismo, amizade e partilha de tantos momentos bons e experiências.

Também gostaria de mencionar outros professores que me incentivaram para a realização da pesquisa: professor Marcos Brabo por acreditar nas potencialidades da pesquisa e o professor Paulo Jeferson por se interessar pelas abordagens da antropologia nos estudos dos surdos e da língua de sinais. Espero que gostem deste trabalho.

Agradeço também a Associação *Suo Jure* dos Surdos de Roraima, pelo acolhimento e boa vontade em me receber permitir minha participação nos eventos descritos aqui.

E aos surdos e ouvintes que tornaram possível essa pesquisa.

*Em minha silenciosa escuridão,
Mais claro que o ofuscante sol,
Está tudo que desejaras ocultar de mim.
Mais que palavras,
Tuas mãos me contam tudo o que recusavas dizer.
Frementes de ansiedade ou trêmulas de fúria,
Verdadeira amizade ou mentira,
Tudo se revela ao toque de uma mão:
Quem é estranho,
Quem é amigo...
Tudo vejo em minha silenciosa escuridão.
Dê-me tua mão que te direi quem és.*

(Natasha, vide documentário Borboletas de Zagorski)

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo analisar as atuações performáticas de surdos em Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), sobretudo, a partir das abordagens de Victor Turner, Richard Schechner e Richard Bauman. A pesquisa de campo e o grupo de surdos para o *corpus* dos dados da pesquisa se concentrou no contexto urbano da cidade de Boa Vista, capital de Roraima. O objeto da pesquisa centrou-se na análise de três momentos específicos: o sarau bilíngue, a passeata dos surdos e o arraial dos surdos. A problemática surgiu com os questionamentos acerca das peculiaridades e nuances na maneira performática dos surdos contarem poesias e piadas. Nesse aspecto, as performances analisadas se caracterizam por uma forma diferente da comunicação cotidiana dos surdos. O tema é de relevância, pois contribui com os estudos da performance a partir das particularidades visuais e corporais dos surdos e da língua de sinais. A pesquisa teve por base o método da pesquisa documental e bibliográfica de cunho qualitativo e a técnica da observação participante e etnográfica que caracterizou o trabalho de campo. As conclusões apontam que as performances analisadas dos surdos em LIBRAS, nesta dissertação, podem ser consideradas como marcadores de uma '*alteridade livre*', ou seja, são performances realizadas em momentos de segurança, sem inibição e com o objetivo maior de alcançar a sociabilidade e troca com os próprios surdos. Diferente de um cotidiano regido por um mundo majoritariamente ouvinte onde a comunicação é realizada pela Língua de Sinais, nas performances etnografadas os surdos alcançam maior quantidade de elementos comunicativos através do uso do corpo, do espaço, entre outros elementos diacríticos. Por fim, as performances de surdos suspendem o fluxo de comunicação e o teatro da vida cotidiana, revelando a poética, a estética, a sátira e o humor dos surdos.

Palavras-chave: Surdez. Performance. Sociabilidade. Arte Verbal. Língua Brasileira de Sinais.

RESUMEN

Esta disertación tiene como objetivo analizar las actuaciones performáticas de personas sordas en Lenguaje de Señas Brasileira (LIBRAS), especialmente desde los enfoques de Víctor Turner, Richard Schechner y Richard Bauman. La investigación de campo y el grupo de personas sordas que participaron en la construcción del corpus de datos del estudio se concentró en el contexto urbano de la ciudad de Boa Vista, capital de Roraima. El objeto de la investigación fue el análisis de tres momentos específicos: el *sarau* bilingüe, la marcha de los sordos y el *arraial* de los sordos. La problemática surgió con los cuestionamientos acerca de las peculiaridades e matices de los performances de las personas sordas al contar poesía y chistes. En ese sentido los performances analizados se caracterizaron por ser realizados de una forma diferente a las formas cotidianas de comunicación. La relevancia del tema radica en su contribución a los estudios del performance a partir de las particularidades visuales e corporales de los sordos e de la Lengua de Señas. La investigación tuvo como base el método de pesquisa documental y bibliográfico cualitativo y la técnica de observación participante e etnográfica durante el trabajo de campo. Las conclusiones indican que los performances analizadas pueden ser considerados como marcadores de una 'alteridad libre', o sea, son performances que tienen lugar en momentos seguros, sin inhibiciones y con el objetivo mayor de alcanzar sociabilidad e intercambio entre las personas sordas. A diferencia de un cotidiano regido mayormente por personas oyentes donde la comunicación es realizada a través de la Lengua de Señas, en las performances que hicieron parte de la etnografía las personas sordas logran mayor cantidad de elementos comunicativos a través del uso del cuerpo y del espacio, entre otros elementos diacríticos. Finalmente, se encontró que los performances analizados suspenden el flujo de comunicación y la teatralidad de la vida cotidiana revelando la poética, la estética, la sátira y el humor de las personas sordas.

Palabras clave: Sordera. Performance. Sociabilidad. Arte Verbal. Lengua de Señas Brasileira.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Infinity-loop model</i>	74
Figura 2: Sarau Bilíngue - Bloco do Curso Letras Libras, UFRR, 2018. Foto: Arquivo pessoal.....	93
Figura 3: Surdo recitando poesia em LIBRAS. Fotos: arquivo pessoal.....	99
Figura 4: Piada contada por um surdo em LIBRAS. Fotos: arquivo pessoal.....	104
Figura 5: Surdo representando mais de uma personagem em sua performance de piada. Fotos: arquivo pessoal.....	107
Figura 6: Passeata dos surdos no dia 26 de setembro de 2018, o Dia Nacional do Surdo, em Boa Vista/RR. Foto: arquivo pessoal.....	109
Figura 7: Passeata dos surdos no dia nacional do surdo. Banner da Associação Sue Jure dos Surdos de Roraima, 26 de setembro de 2018, Boa Vista/RR. Foto: arquivo pessoal.....	113
Figura 8: Passeata dos surdos no dia nacional dos surdos, 26 de setembro de 2018, Boa Vista/RR. Foto: arquivo pessoal.....	113
Figura 9: Banner da Academia de Jiu-Jitsu para inclusão social de surdos, 26 de setembro de 2018, Boa Vista/RR. Foto: arquivo pessoal.....	114
Figura 10: Boa Vista/RR. Foto: arquivo pessoal.....	114
Figura 11: Passeata dos surdos, 26 de setembro de 2018, Boa Vista/RR. Foto: arquivo pessoal.....	114
Figura 12: Mímicos surdos interagindo com as pessoas nas ruas durante a passeata dos surdos, 26 de setembro de 2018, Boa Vista/RR. Fotos: arquivo pessoal.....	116
Figura 13: Arraial dos surdos no Centro de Apoio ao Surdo de Roraima (CAS/RR), 03 de agosto de 2018, Boa Vista/RR.....	117
Figura 14: Arraial dos surdos, 03 de agosto de 2018, Boa Vista/RR. Foto: arquivo pessoal.....	119
Figura 15: Quadrilha junina dos surdos, 03 de agosto de 2018, Boa Vista/RR. Foto: arquivo pessoal.....	122
Figura 16: Quadrilha junina dos surdos dançando em círculos, 03 de agosto de 2018, Boa Vista/RR. Foto: arquivo pessoal.....	122
Figura 17: Surdos momentos antes da apresentação da performance teatral do casamento e da quadrilha junina, 03 de agosto de 2018, Boa Vista/RR. Foto: arquivo pessoal.....	124

LISTA DE SIGLAS

AEE	Atendimento Educacional Especializado
ASSJS/RR	Associação <i>Sue Jure</i> dos Surdos de Roraima
CAS/RR	Centro de Apoio ao Surdo de Roraima
CNPQ	Conselho Nacional de Pesquisa
IBC	Instituto Benjamin Constant
INES	Instituto Nacional de Educação dos Surdos
LAPLOS	Laboratório de Pesquisas de Línguas Orais e de Sinais
LDB	Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira
LIBRAS	Língua Brasileira de Sinais
LSV	Língua Venezuelana de Sinais
MEC	Ministério da Educação
SPEAKING	Situation, Participants, Ends, Acts, Key, Instrumentalities, Norms, Genero
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
TV	Televisão
UERR	Universidade Estadual de Roraima
UFRR	Universidade Federal de Roraima
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. CAPÍTULO 1 – O SURDO: TRAJETÓRIA E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS SOBRE A SURDEZ, EDUCAÇÃO E IDENTIDADE	23
1.1. O Surdo a partir da visão Ouvintista: exclusão, deficiência e a busca pela oralidade.....	29
1.2. O Surdo e o Bilinguismo – nova perspectiva sobre a surdez.....	34
1.3. Educação Especial ou Educação Inclusiva – reflexões sobre algumas questões conceituais.....	37
1.4. Identidade e Cultura: alguns conceitos da antropologia.....	43
1.5. Identidades e culturas surdas: sobre o que refletir?.....	48
2 – CAPÍTULO 2 – ANTROPOLOGIA E PERFORMANCE: DESENVOLVIMENTO E CONSOLIDAÇÃO DO CAMPO DA PERFORMANCE COMO PARADIGMA ANALÍTICO DENTRO DA ANTROPOLOGIA	54
2.1. O conceito de Performance: sobre o que estamos falando?.....	55
2.1.1. Performance e a questão da intraduzibilidade.....	57
2.2. Antropologia da Performance: as contribuições de Victor Turner e Richard Schechner.....	60
2.2.1. Victor Turner.....	61
2.2.2. Richard Schechner.....	73
2.3. A abordagem de Richard Bauman.....	79
2.4. Notas sobre Walter Benjamin e Dell Hymes.....	84
3. CAPÍTULO 3 – TEATRO NO CORPO: DRAMA E ARTE VERBAL NAS PERFORMANCES DE SURDOS NA LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS	87
3.1 Uma língua visual espacial – o corpo e o espaço como palcos, as mãos e expressões faciais e/ou corporais como atores.....	89
3.2. O Sarau Bilíngue: performance como arte verbal – poesia e piada em língua brasileira de sinais.....	93

3.2.1. Performance de poesia em língua brasileira de sinais: estética, rima, sincronia – a arte e a beleza dos sinais nas construções imagéticas da experiência de ser surdo.....	95
3.2.2. Performance de piada em língua brasileira de sinais: o humor surdo – rindo do início ao fim.....	100
3.3. O Dia Nacional do Surdo – a passeata como performance dramatúrgica: a emergência do surdo e da língua brasileira de sinais.....	109
3.3.1. Aspas para a atuação performática dos surdos mímicos na passeata	115
3.4. O Arraial dos surdos – festa como performance: o teatro da quadrilha dos surdos e a música.....	117
3.4.1. O teatro da quadrilha dos surdos – a língua brasileira de sinais como protagonista e a música como coadjuvante.....	120
4. CONCLUSÕES.....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	132

INTRODUÇÃO

Situando a pesquisa e o campo

Neste trabalho a noção de pessoa surda é pensada a partir dos estudos antropológicos que entende o surdo não pelo viés da deficiência, mas pela noção da diferença e como tal, produtor de sentidos e de redes de significados. O surdo nessa concepção não necessariamente deve estar relacionado com a sua condição de surdez, se nasceu surdo ou ficou surdo por exemplo, mas a relação que estabelece e mantém com um grupo que se assume enquanto surdos.

Nesse viés, a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) passa a emergir como um aspecto fundamental para a constituição e afirmação de uma identidade surda. Além disso, ela também é evocada como um diacrítico de alteridade na busca e conquistas por direitos políticos, sociais e educacionais e por reconhecimento de sua diferença linguística.

Em movimentos e manifestações, como a passeata dos surdos no dia nacional do surdo, que acontece no dia 26 de setembro, questões relacionadas à surdez como diferença e não como deficiência e a Língua Brasileira de Sinais estão em relevo.

Em momentos de lazer e entretenimento, como o arraial dos surdos, a Língua Brasileira de Sinais também assume uma centralidade nas relações de sociabilidade nesses espaços. Os surdos são a maioria, sua língua é o idioma majoritário e não há limitações para sua expressividade.

Como diferença comunicativa a Língua Brasileira de Sinais apresenta uma idiosincrasia nas interações entre surdos no ato da sinalização. A maneira de construir os discursos e narrativas se apresenta e se desenvolve com aspectos e formas peculiares às línguas de sinais.

Em momentos específicos de comunicação, como poesias e piadas, as representações e atuações das personagens nas narrativas dos surdos, a incorporação dos sinais, as expressões faciais e/ou corporais, o uso do corpo e do espaço como extensão deste também são características da Língua Brasileira de Sinais.

Esses momentos de manifestações dos surdos e da Língua Brasileira de Sinais que interrompem o fluxo da vida e da comunicação cotidiana podem ser ponderadas e analisadas a partir do campo de estudos da antropologia da *performance*.

Assim, esta pesquisa tem como objeto de investigação e estudo a performance dos surdos nesses momentos específicos de manifestação e comunicação, em que surdos performaram recitais de poesias e contação de piadas através da Língua Brasileira de Sinais. O recorte teórico da pesquisa sobre os estudos da performance são as abordagens de Victor Turner (1982; 1986; 1987), Richard Schechner (1985; 2011) e Richard Bauman (1974). Essas abordagens serão utilizadas a depender do contexto analisado.

Com isso, o objetivo geral da pesquisa é analisar as atuações performáticas de surdos em Língua Brasileira de Sinais a partir dessas abordagens.

Os objetivos específicos são: (a) compreender as características, sutilezas e nuances da Língua Brasileira de Sinais em momentos distintos de performances dos surdos; (b) compreender como as experiências de ser surdo são reveladas pelas performances; (c) analisar como as performances de poesias e piadas por surdos em Língua Brasileira de Sinais suspendem o fluxo de comunicação cotidiano; e (d) analisar como a passeata e a festa junina dos surdos colocam em relevo a alteridade surda nas relações com os ouvintes.

A fim de alcançar os objetivos propostos, compreender e aprofundar o entendimento e as discussões teóricas do campo de estudo da performance dialogo com os teóricos das duas abordagens que são o recorte da pesquisa, quais sejam: a abordagem da performance dramatúrgica de Turner e Schechner; e a abordagem da performance como arte verbal de Bauman.

Outros autores que também compõem o arcabouço teórico e que enriqueceram o *quilate* da pesquisa acerca das discussões da antropologia da performance são Langdon (2008); Taylor (2013); Dawsey (2005; 2006; 2011; 2013); Cavalcanti (2013) e Costa (2015).

O tema se apresenta de grande importância pois emerge no contexto de discussões e reflexões das teorias antropológicas e linguísticas sobre os sujeitos surdos acerca de identidade, cultura e linguagem. Além disso, esta pesquisa

pretende contribuir para os estudos da antropologia da performance voltada para esses sujeitos e para a Língua Brasileira de Sinais. Pode também suscitar indicativos, a partir dos dados etnográficos, para o campo teórico dos estudos culturais dos surdos como a sociabilidade, compartilhamento de experiências e transmissão de conhecimento enquanto produto de processos sociais.

A pesquisa seguiu o método da pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo e da “etnografia eficiente, baseada na observação participante científica” (CLIFFORD, 2002: 31). Ainda de acordo com Clifford (2002: 32-3):

A observação participante serve como uma fórmula para o contínuo vaivém entre o “interior” e o “exterior” dos acontecimentos: de um lado, captando o sentido de ocorrências e gestos específicos, através da empatia; de outro, dá um passo atrás, para situar esses significados em contextos mais amplos. Acontecimentos singulares, assim, adquirem uma significação mais profunda ou mais geral, regras estruturais, e assim por diante. (...) a observação participante (...) pode ser considerada seriamente se reformulada em termos hermenêuticos, como uma dialética entre experiência e interpretação (CLIFFORD, 2002: 32-3).

Assim, a técnica da pesquisa da observação participante e etnográfica constitui o ofício antropológico e caracteriza o trabalho de campo “por meio da qual o pesquisador busca interpretar a sociedade e a cultura do outro de dentro, (...) estando lá” (OLIVEIRA, 2000: 34).

A pesquisa seguiu um roteiro de levantamento de referências bibliográficas para o embasamento teórico acerca do tema a fim de compreender as abordagens da antropologia da performance que compõem e fundamentam o texto. A pesquisa de campo e o grupo de surdos para o *corpus* dos dados da pesquisa se concentrou no contexto urbano da cidade de Boa Vista, capital de Roraima, em espaços de socialização e uso comum dos surdos. A associação dos surdos e eventos organizados com o objetivo de promover a Língua Brasileira de Sinais e a interação entre surdos, como o Sarau Bilíngue, fazem parte do campo de estudo.

Esses espaços proporcionam e favorecem a interação dos sujeitos surdos em Língua Brasileira de Sinais, a observação e coleta dos dados da pesquisa. Também propiciam as performances que são o foco desta pesquisa, como a manifestação festiva do dia nacional dos surdos, a festa junina e o sarau bilíngue com recitais de poesias e contações de piadas.

Assim, a pesquisa etnográfica ocorreu durante três eventos ou momentos de manifestação dos surdos. Em ordem cronológica: a festa junina dos surdos, ocorrida em agosto de 2018 no prédio do Centro de Apoio ao Surdo de Roraima (CAS/RR) e da Associação *Sue Jure* dos Surdos de Roraima (ASSJS/RR); a passeata dos surdos no dia nacional do surdo, realizada em setembro de 2018, no centro da cidade de Boa Vista/RR; e o Sarau Bilíngue, realizado em dezembro de 2018 na Universidade Federal de Roraima (UFRR).

Os instrumentos e estratégias para a coleta e análises dos dados foram a observação participante nos eventos dos surdos citados acima; gravações das interações, manifestações e apresentações dos surdos em Língua Brasileira de Sinais nos eventos por meio de câmera filmadora; utilização de diário de campo para anotações e observações do campo de pesquisa; triagem e seleção de dados para análises; realização das análises dos dados selecionados relacionando e discutindo com os referenciais teóricos; e como resultado final da pesquisa, a elaboração e escrita em formato de dissertação para conclusão do curso de pós-graduação em antropologia social e obtenção do título de mestre.

Como já frisado, a observação participante é condição imprescindível para o trabalho antropológico com grupos, classes, coletivos, comunidades etc. (CLIFFORD, 2002: 32-3; OLIVEIRA, 2000: 34). Assim, participei na condição de audiência dos eventos descritos nesta dissertação.

Uma vez que a pesquisa foi desenvolvida com sujeitos surdos e suas performances em Língua Brasileira de Sinais, a forma de registro mais apropriada dos dados de campo foi a gravação em vídeos. A especificidade visual do campo de estudo só poderia ser armazenada para posterior consulta e análises por meio desse instrumento.

Assim, as análises dos dados de campo, ou seja, das performances dos surdos na passeata dos surdos, no arraial e no sarau bilíngue foram feitas através dos registros em vídeos e de minhas percepções e sentimentos que minha imersão no campo possibilitou. Assim, as nuances, as sutilezas e os detalhes peculiares do objeto de análise da pesquisa só foram possíveis e revelados “estando lá” (OLIVEIRA, 2000: 34).

Para entender meu envolvimento com os sujeitos da pesquisa, ou seja, os

surdos, a Língua Brasileira de Sinais e a minha aproximação com o campo de estudos da antropologia da performance descreverei brevemente a trajetória que me conduziu até o momento em que me encontro. O meu “estando lá”, primeiramente, como um ouvinte que se tornou falante da língua de sinais imerso na comunidade surda e depois, como um pesquisador falante da língua de sinais imerso nas temáticas de linguagem, identidades e culturas surdas.

Meu contato e relação com a temática da pesquisa, os surdos e a Língua Brasileira de Sinais

Meu interesse em pensar as narrativas em momentos de comunicação com as poesias e piadas dos surdos e a Língua Brasileira de Sinais dentro do campo teórico da Antropologia da Performance surgiu na pesquisa de campo desenvolvida com o objetivo de escrever a monografia de trabalho de conclusão de curso (TCC), para a graduação em Antropologia em 2017¹.

As peculiaridades e nuances dos surdos em suas atuações na Língua Brasileira de Sinais nesses momentos performáticos chamaram a minha atenção e curiosidade. A maneira diferenciada de “atuar” nessas narrativas rompiam com a comunicação cotidiana dos surdos na língua de sinais. Naquela pesquisa não pude explorar e aprofundar esse campo, devido o recorte temático ser outro.

Meus primeiros contatos com pessoas surdas são de bem antes do meu interesse acadêmico em refletir sobre a temática de identidade, cultura e performances surdas. Embora não tenha ninguém surdo no meu círculo familiar, desde pequeno me acostumei e convivi com a diferença oriunda de condições especiais, pois minha irmã caçula tem Síndrome de Down.

Meu primeiro contato com uma pessoa surda foi no final da minha adolescência, no ano de 2002. Uma surda mudou-se para minha vizinhança. Ela passou a morar ao lado de uma Padaria onde todos os dias eu ia comprar pão. Até então eu desconhecia que ela morasse ali quando em uma dessas minhas rotineiras idas à padaria eu a vi saindo no portão de sua casa, de bicicleta e emitindo sons

1 – Trabalho de Conclusão de Curso intitulada “Por uma etnografia de pessoas surdas na cidade de Boa Vista: construção social de identidade nos discursos surdos”, defendida no Instituto de Antropologia da Universidade Federal de Roraima, 2017. Orientado pela Prof.^a Madiana Valéria de Almeida Rodrigues, disponível na Coordenação do Curso de Antropologia da UFRR.

orais não compreensíveis para alguém que estava do lado de dentro da casa e gesticulando com as mãos. Logo me dei conta de que ela era surda.

Aquela situação mexeu comigo, nem tanto pelos sons orais não compreensíveis, mas pelo fato de eu não ter entendido nada do que ela sinalizou. Fiquei intrigado e coloquei na cabeça que eu conseguiria estabelecer uma comunicação mínima com ela.

Depois disso, passei a aprender alguns sinais com uma amiga ouvinte que sabia a língua de sinais e que também morava na vizinhança. Comentei sobre a surda com essa amiga ouvinte e ela me disse que já a tinha conhecido e que ambas mantinham contato frequentemente. Disse-me como ela se chamava e um pouco de sua história. Respondi que também queria conhecê-la e manter contato a fim de aprender mais sinais da LIBRAS, mas que não me sentia seguro para conversar com ela porque sabia pouco sinais.

Após alguns contatos iniciais com essa surda, fui aprendendo mais da LIBRAS e a conhecer mais surdos. Logo eu tinha muito contato com os surdos e com a Língua Brasileira de Sinais.

Depois de um ano, em 2003, me voluntariei para um trabalho que o grupo religioso do qual eu fazia parte, à época, desenvolvia com pessoas surdas. Esse trabalho voluntário envolvia visitar os surdos, ensinar a LIBRAS para àqueles que não sabiam, para os que já sabiam ensinar as doutrinas e dogmas bíblicos daquele grupo religioso e interpretar para LIBRAS os cultos e reuniões para os surdos presentes. Antes de efetivamente desenvolver essas atividades, participei de curso de preparação promovido pela própria religião a fim de me capacitar para atuar como intérprete de Libras.

Desenvolvi esse trabalho voluntário religioso durante alguns anos e através dele pude manter contato e conhecer muitos surdos. Toda essa experiência foi extremamente rica e benéfica para a imersão e interação com a comunidade surda da cidade de Boa Vista. Além também de me proporcionar um aprendizado profundo sobre a língua de sinais.

Nos anos seguintes fiz vários cursos na área de LIBRAS e de interpretação e tradução em LIBRAS/língua portuguesa. Comecei a atuar em instituições de ensino no ano de 2006, no curso de Pedagogia da Universidade Estadual de

Roraima (UERR).

Atuei nessa instituição durante dois anos (2006 a 2008), e foi onde eu tive meu primeiro interesse acadêmico e científico em relação à comunidade surda. Nesse primeiro momento, minha curiosidade tinha um viés linguístico, voltado para a Língua Brasileira de Sinais. Pensar sobre a dinâmica e as variações da Libras foi meu primeiro problema teórico em relação aos surdos e a língua de sinais.

Em 2008 fui para a Universidade Federal de Roraima (UFRR), onde passei a atuar como intérprete de Libras para uma aluna surda do curso de Química. Em 2009 fui contratado por uma Faculdade particular para acompanhar um aluno surdo no curso de Pedagogia. Foi nessa experiência que despertou em mim o interesse de olhar para o surdo pelo viés antropológico através de uma disciplina chamada Antropologia da Educação. A partir daí, comecei a me interessar pela abordagem antropológica, olhando não apenas para a diferença linguística do surdo, mas para além.

O professor da disciplina me incentivou a olhar para os surdos com o viés da antropologia. Foi quando eu decidi, em 2011, a prestar o vestibular da UFRR para Antropologia. Ingressei na UFRR 2012 e comecei meus estudos e formação a fim de me apropriar das ferramentas teóricas e metodológicas da antropologia para poder olhar para os surdos não apenas pela lente da linguística, mas também olhar para a dimensão da identidade e da cultura.

Quando me propus a pesquisar e refletir sobre as questões de identidade dos surdos percebi que não seria uma tarefa tão fácil, pois eu já tinha um certo grau de envolvimento com os surdos e isso dificultaria meu olhar “estranho” para a alteridade dessas pessoas. Pelo fato de eu já estar em contato e ter me relacionado com os surdos por anos, me distanciar e estranhar o que já era familiar foram de fato, um desafio.

Foi esse distanciamento que tive que exercitar pois os surdos, a língua de sinais e todo o universo simbólico que dizem respeito às pessoas surdas já me eram familiares.

No entanto, apesar da minha familiaridade com a comunidade surda se tornar um problema nos âmbitos teóricos e analíticos como já citados, nos campos metodológicos e de acesso me trouxe algumas vantagens. Por conhecer muitos

surdos e por saber com certa fluência a LIBRAS, ter acesso a esse público para a observação e coleta de dados não foi dificultoso. Poder ter acesso às suas performances diretamente em sua língua e não por mediação de um intérprete de LIBRAS é de grande vantagem.

Assim, ter acesso às performances dos surdos diretamente na língua de sinais foi favorável para poder perceber as expressões faciais e/ou corporais, as nuances, as sutilezas, o uso do corpo e do espaço que dizem e revelam tanto quanto os sinais.

Com isso, pretendo através desta dissertação possibilitar uma narrativa que se aproxime de minhas experiências de imersão no campo de pesquisa. Espero fazer com que o leitor, mesmo àquele que não é falante da Língua Brasileira de Sinais, consiga visualizar a teatralidade das performances dos surdos em língua de sinais e as experiências reveladas por elas do Ser surdo.

Para esse objetivo, apresento a seguir a organização formal da dissertação, que dividi em três capítulos. O primeiro capítulo traz as discussões e reflexões acerca dos sujeitos que são o objeto da pesquisa: o surdo e a língua de sinais. Traço algumas referências do contexto histórico desses atores nos âmbitos sociais, educacionais, políticos e culturais, assim como a emergência da Língua Brasileira de Sinais. O capítulo perpassa por conceitos e noções como surdez, diferença, deficiência, educação especial e inclusiva, oralismo, bilinguismo e identidades surdas. Trago essas ponderações por acreditar que vão contribuir para o entendimento de como o sujeito surdo e a língua de sinais foram construídos historicamente e de como estão sendo pensados no contexto desta pesquisa.

O segundo capítulo contempla as teorias das duas abordagens da performance que são centrais na pesquisa. A abordagem da performance dramatúrgica elaborada a partir dos estudos de rituais e do teatro de Victor Turner (1982; 1986; 1987) e de Richard Schechner (1985; 2011); e a abordagem da performance como arte verbal proposta por Richard Bauman (1974). O capítulo ainda traz um debate acerca do contexto histórico da disciplina de antropologia nas ciências humanas e do conceito de performance e de cultura e suas várias possibilidades de entendimento e significados, sem contudo, esgotá-las.

O terceiro capítulo traz os dados, as descrições e as análises do campo de

pesquisa. Descreve a Língua Brasileira de Sinais, suas características e peculiaridades como uma língua visual espacial; o sarau bilíngue e as performances dos surdos em língua de sinais de poesias e piadas, além das análises à base da performance de Bauman (1974) como arte verbal; a passeata dos surdos no dia nacional do surdo e o arraial dos surdos a partir da abordagem da performance dramaturgical de Turner (1982; 1986; 1987) e Schechner (1985; 2011).

Vale ainda ressaltar que nas duas abordagens de performance que embasaram as análises e reflexões, uma para as performances de poesias e piadas contadas por surdos e outra para a passeata e arraial dos surdos, considero que o conceito de *experiência em relevo* se apresenta de forma transversal em ambas as abordagens.

E como conclusões referendo os desafios do campo e da pesquisa com as performances de surdos através da Língua Brasileira de Sinais, como o exercício de afastamento para estranhar o que era familiar para mim; indico as possibilidades de continuidade e consequências da pesquisa para o âmbito acadêmico e científico. Além de possíveis apontamentos de contribuição para o campo teórico da antropologia da performance e dos estudos surdos, como as performances dos surdos na contação de poesias e piadas em língua de sinais apresentarem peculiaridades como a visualidade e corporalidade na modalidade performática em que elas acontecem.

CAPÍTULO 1. O SURDO – TRAJETÓRIA E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS SOBRE A SURDEZ, EDUCAÇÃO E IDENTIDADE

Amanhece em Boa vista, capital do Estado de Roraima, Brasil. É dia vinte e seis de setembro de dois mil e dezoito, uma quarta-feira com um céu límpido e um sol radiante. Ainda cedo da manhã, antes das 7 horas, já há um movimento de pessoas preparando o café, leite, pães com manteiga, queijo e presunto, além de sucos, bolos e salgados. Os preparativos foram iniciados dias antes: quem levaria o quê e quem poderia fazer tal coisa. O local do encontro é no Centro de Apoio ao Surdo – CAS/RR, no centro da cidade. O preparo dos alimentos tem a colaboração de surdos e ouvintes, seja no preparo do café, do leite e dos sucos quanto no preparo da mesa, arrumando os alimentos.

Não demora muito e logo começam a chegar surdos e familiares de surdos. Mães, pais, maridos, esposas, filhos e filhas, irmãos e irmãs. Outros ouvintes que também estão presentes são àqueles que tem algum tipo de relação com os surdos como amigos, pessoas que desempenham algum trabalho com eles como professores e intérpretes de LIBRAS de instituições públicas que prestam atendimento à pessoa surda.

O café da manhã está aberto, e enquanto alguns vão se servindo à mesa, mais surdos e ouvintes continuam a chegar. Muitos dos surdos e ouvintes que estão presentes já tive ou tenho algum contato, alguns de longa data, outros mais recente. Mas há muitos surdos que estou vendo pela primeira vez, alguns que são de outros estados do país, outros do país vizinho, a Venezuela (dado o fluxo migratório que vem ocorrendo nos últimos anos devido à crise econômica e social que vive o país).

Os surdos venezuelanos parecem se relacionar muito bem com os surdos brasileiros, apesar da Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) e a língua venezuelana de sinais (LSV) serem diferentes. A comunicação é fluida e alguns surdos venezuelanos já sabem sinais da LIBRAS e igualmente surdos brasileiros fazendo sinais da LSV².

2 – A despeito do senso comum as línguas de sinais se diferenciam de país para país e, mesmo dentro do próprio país há as variações regionais. Outra observação relevante é que as línguas de sinais de cada país não tem relação com a língua oral oficial do país. Por exemplo: a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) não tem relação com a língua portuguesa do Brasil, assim como a Língua Portuguesa de Sinais (LPS) não tem relação com a língua portuguesa de Portugal, pois a LIBRAS e LPS são diferentes e não há nenhuma relação de influências entre as duas apesar de haver relação entre a Língua Portuguesa de Portugal e do Brasil.

Durante esse momento do café da manhã há grupos somente de surdos, assim como também de surdos e ouvintes separados, espalhados pelo pátio e corredores, ou por afinidades ou para tratar da programação que logo se iniciará. Há também àqueles surdos que terão participação no evento e que estão fazendo os últimos preparativos e se organizando, definindo os últimos detalhes.

O café da manhã ainda acontece, quando do lado de fora já há também movimentação. Os organizadores checam o carro de som e revisam os detalhes do percurso que farão. Enquanto isso, no recinto já se começa a organizar as faixas e cartazes e delegar quem as segurará. A confecção de algumas faixas e cartazes foram de responsabilidade do CAS-RR e da Associação dos Surdos de Roraima (ASSJSRR), outras foram de responsabilidade individual de alguns participantes.

Todos esses preparativos e programação antecedem uma passeata que tem seu ponto de partida no prédio do CAS-RR e da Associação dos Surdos de Roraima (ASSJSR). O café da manhã e a passeata são eventos comemorativos e de reivindicações políticas e sociais para as pessoas surdas que acontecem no dia vinte e seis de setembro, data instituída como o Dia Nacional dos Surdos.

A escolha do vinte e seis de setembro é uma homenagem à criação da primeira Escola de Surdos do Brasil, em 1857, na cidade do Rio de Janeiro, que atualmente é conhecida como Instituto Nacional de Educação de Surdos – INES. A data foi criada pelo Decreto de lei nº11.796, de 29 de outubro de 2008, sendo o mês de celebração do dia dos surdos conhecido como Setembro Azul, sendo esta cor um sinal de representação para as comunidades surdas.

Se aproxima a hora programada para o início da passeata e os organizadores começam a movimentar a todos para se dirigirem para a rua, chamando atenção para alguns detalhes, principalmente com o cuidado com os carros e motos. Algumas pessoas ainda estão se servindo do café da manhã, outras continuam chegando quando há a orientação para se posicionarem para o início da passeata.

Já do lado de fora, aqueles que vão chegando se posicionam atrás do carro de som, àqueles que estão segurando a faixa com a frase “dia nacional do surdo” se posicionam imediatamente atrás do carro, seguido pela faixa da Associação dos Surdos, um cartaz da Academia de Jiu-jitsu cujo *sensei* é um surdo, um cartaz com

os dizeres “Minhas Mãos é Minha Voz” e uma grande faixa reivindicando a Escola Bilíngue para os surdos, além de outros cartazes menores e bandeiras com frases “Respeito ao surdo e a Libras” e “Escola Bilíngue para Surdos”.

Em cima do carro estão um surdo, uma ouvinte que está com o microfone e uma intérprete de Libras que vai interpretando para os surdos o que a mulher está falando ao microfone. Atrás do carro de som já estão todos posicionados para o início.

Já passam das 8 horas e a mulher que está com o microfone abre oficialmente o evento, e nas caixas de som do carro começa a tocar o hino nacional brasileiro. A intérprete de LIBRAS vai interpretando o hino simultaneamente e todos continuam posicionados em pé. Após a execução do hino a mulher que está com o microfone começa a se pronunciar explicando do que se trata o evento que se inicia.

Enquanto ela fala o carro começa a se movimentar devagar, saindo de frente do prédio do CAS-RR e onde também fica a sede da Associação dos Surdos de Roraima (ASSJSRR), na avenida Doutor Sílvio Botelho, principal avenida de acesso ao centro de Boa Vista, em direção ao Terminal Rodoviário.

A mulher ouvinte que fala ao microfone traz no seu discurso questões sobre a pessoa surda, a surdez, a Língua Brasileira de Sinais e as lutas sociais e políticas da pessoa surda dentro da sociedade. Também narra os preconceitos e obstáculos enfrentados pelos surdos no seu dia a dia dentro de sociedade de maioria ouvinte e que não sabe e não consegue se comunicar com eles. Fala da luta e da busca de condições de igualdade na sociedade no âmbito da educação, uma das reivindicações em relevo nos movimentos surdos ao longo da história.

A passeata prossegue e mais de uma pessoa fala ao microfone, sempre remetendo à importância da Libras para a pessoa surda assim como a educação bilíngue. Em cima do carro agora está o presidente da associação dos surdos, que é convidado a se pronunciar. Ele começa a sinalizar em Língua Brasileira de Sinais e a intérprete agora passa a fazer a interpretação da língua de sinais para a língua portuguesa.

A fala do surdo não é demorada, no entanto ele chama a atenção para a importância da superação do estigma do surdo incapaz, deficiente e limitado, ressaltando que a pessoa surda é tão capaz quanto uma pessoa ouvinte; que sua

diferença está apenas na maneira de se comunicar. Também fala, assim como todos os que falaram antes dele, sobre a questão da educação bilíngue para os surdos e sobre a valorização e reconhecimento da língua de sinais enquanto sua língua natural.

Enquanto estou acompanhando a passeata, em um dado momento também sou convidado pela pessoa que está com o microfone a subir no carro de som e dizer algumas palavras. Pois como um intérprete de LIBRAS sou reconhecido por atuar em instituições de ensino superior e que também compartilha das reivindicações da comunidade surda. Mas recusei o convite, falando em língua de sinais que eu estava ali apenas para participar da passeata e registrá-la com uma câmera de vídeo³.

A passeata prossegue contornando o Terminal Rodoviário e indo em direção a Praça Barreto Leite para depois passar em frente a Orla Tauman. No meio das pessoas que compõem a passeata, que não ultrapassa o número de 100 pessoas, há seis surdos segurando uma faixa com a identificação da Academia de Jiu-jitsu para surdos, vestidos com quimonos de jiu-jitsu sendo quatro de quimonos azuis e dois de quimonos pretos, cada um com uma faixa de cor que diferencia o grau ou nível que estão.

Também há dois surdos que se destacam em meio a passeata, usando uma blusa branca cuja a estampa é uma frase dizendo “Escola Bilíngue para Surdos”. Travestidos com uma vestimenta típica dos mímicos, ou seja, calça preta, suspensolo preto, o rosto pintado de branco, lábios com cor preto, sobrancelhas pintadas de preto, chapéu preto e luvas brancas nas mãos.

Estavam “atuando” como animadores da passeata, interagindo com todos que passavam próximo da passeata e também com os carros que paravam para dar passagem. Suas performances envolvem contação de piadas, sátiras e brincadeiras com as pessoas que passam próximas a passeata. Em suas performances eles pouco ou nada usam da Língua Brasileira de Sinais para as interações, se utilizando quase que totalmente da mímica para tais performances.

Especialmente essa performance provoca em mim uma série de reflexões e

3 – Antes do início da passeata, no momento do café da manhã, comuniquei aos organizadores da passeata sobre o meu interesse acadêmico na passeata dos surdos como parte do meu trabalho de campo sobre a pesquisa que estava desenvolvendo. Por isso perguntei se eu poderia registrar toda a passeata com uma filmadora, o que me foi prontamente concedido pelos organizadores.

indagações sobre o tipo de mensagem ou significados que transmitem para os espectadores. Afinal, uma das bandeiras que está sendo levantada e reivindicada na passeata é o respeito ao surdo e à sua língua, a Língua Brasileira de Sinais.

Mas, ao mesmo tempo que a pessoa no carro de som está falando sobre a língua de sinais ser como qualquer outra língua oral, com estrutura própria e variações, e ‘desmistificando’ a ideia de ser apenas gestos ou mímicas, há dois surdos caracterizados de mímicos, usando mímicas e gestos para interagir com as pessoas na rua. Isso não reforça a representação da qual se busca afastar? A reflexão é pertinente.

O dia nacional do surdo é um evento chave para refletir sobre as construções sociais⁴ e do imaginário⁵ coletivo, tanto ouvinte quanto surdo, acerca das identidades, língua e cultura surda. Compreender as representações que se fazem da pessoa surda e de sua maneira diferente de se comunicar é um ponto de partida para a superação de um olhar preconceituoso e de senso comum.

A performance dos surdos “mímicos”, evidencia as lutas, os preconceitos e os dramas pelos quais as coletividades de surdos têm passado de maneira clara e satirizada. De que outra forma as pessoas que por ali estavam e que não entendem a Língua Brasileira de Sinais teriam acesso aos significados a não ser pelo recurso da mímica? Esta é uma reflexão minha, pois nem antes e nem depois da passeata não tive a oportunidade de perguntar aos dois atores surdos o porquê de estarem e performarem como mímicos.

Outro questionamento que me levou a refletir sobre os surdos mímicos era se eles estavam apenas satirizando de forma exacerbada a visão dos ouvintes que são leigos sobre os surdos e que pensam que a língua de sinais não passa de uma série de gestos e mímicas.

Seja como for, conforme já apreciado por Geertz (2008: 4, 5), uma mesma situação observada pode suscitar várias interpretações e, a partir delas, elaborações sobre as representações culturais. A respeito dos surdos mímicos, suas

4 – Entendo construções sociais a partir das reflexões de Barth (1998); Cuche (1999) e Agier (2001) como processos e agências coletivas nas relações e interações com outros grupos, sendo essas agências dinâmicas, relacionais, situacionais e contextuais.

5 – Imaginário aqui pensado à luz de Gilbert Durand (1989: 14), ou seja, “o conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*”. Nesse viés, “a imagem é a matéria de todo o processo de simbolização, fundamento da consciência na percepção do mundo” (LIMA, 2011).

performances podem ter provocado reações e reflexões diversas para as pessoas que por ali estavam observando e para as pessoas que estavam participando da passeata, fossem elas surdas ou ouvintes.

A passeata segue pela Rua Floriano Peixoto, passando em frente a Igreja Matriz, depois indo pela Avenida Jaime Brasil até retornar ao CAS-RR. A programação não se encerra com o fim da passeata, mas continua com uma apresentação teatral com atores surdos. Antes é oferecido um lanche.

A escolha da data para a celebração do Dia Nacional dos Surdos fazendo referência à primeira Escola de Surdos do Brasil é simbólico. Pois foi a partir do contexto educacional que se começou a refletir sobre as diferenças da pessoa surda, não apenas na dimensão linguística, mas também cultural e identitária. Não por acaso, as questões que envolvem a educação de surdos no Brasil ainda são as principais pautas de lutas nos âmbitos políticos, de direito e sociais (ALPENDRE, 2008: 18-20; SKLIAR, 2010: 25-8).

Na passeata do dia nacional do surdo, todas essas questões e reivindicações são afloradas de forma intensa pelas narrativas e que transforma esse momento em uma passagem onde os surdos se vêem como parte de um tecido único. Nesse momento específico todo e qualquer ato releva o movimento de transformação de sua “realidade”, alterando o estado anteriormente estabelecido das relações que provocaram as tensões que buscam superar (TURNER, 1974: 116-8).

A fim de compreendermos essas tensões e conflitos que hoje os surdos buscam superar, a respeito de si e a respeito de sua alteridade linguística, esse capítulo apresentará uma breve discussão e reflexão sobre os processos históricos e sociais pelos quais a pessoa surda têm passado e ainda passa.

No que diz respeito a noção de ser surdo, à sua linguagem/língua e ao pensamento, para as análises desse trabalho, pensaremos essas categorias como a capacidade de construção de discursos, de universos simbólicos e “realidades” a partir da relação e interação peculiar do surdo com o ‘mundo’ que o rodeia (FLUSSER, 1997: 40-1; FOUCAULT, 1999: 8-10; GOFFMAN, 2002: 18-20).

Também serão discutidos os pontos de vista teóricos para os conceitos de inclusão, exclusão, surdo, surdez, cultura e identidade que foram tomados como

modelos para as reflexões e análises desta pesquisa.

1.1. O Surdo a partir da visão Ouvintista: exclusão, deficiência e a busca pela oralidade

As diferentes representações sobre a surdez podem ser descritas do seguinte modo: a surdez constitui uma diferença a ser politicamente reconhecida; a surdez é uma experiência visual; a surdez é uma identidade múltipla ou multifacetada e, finalmente, a surdez está localizada dentro do discurso sobre a deficiência (Skliar, 2010: 10-1).

As construções sociais acerca do surdo têm passado por um processo constante de lutas e conflitos para o afastamento da ideia de um sujeito inferior em relação à pessoa que fala e escuta. Esse movimento na direção de desvincular da pessoa surda o pensamento da “falta”, da “ausência”, da “deficiência” e da “patologia”, que por muito tempo imperou na construção de um imaginário que tem um reflexo direto nas relações concretas entre pessoas ouvintes e surdos, ainda é um processo incipiente (BERGAMO; SANTANA, 2005: 567; SKLIAR, 2010: 9, 10).

O processo de exclusão social, linguístico e cultural pelos quais os surdos passaram historicamente e ainda passam na contemporaneidade evidencia o quão distante se está de uma compreensão profunda de suas dimensões linguísticas e culturais. Mais do que isso, pouco se sabe ou é conhecido pela maioria ouvinte o sentimento de exclusão, de preconceito e angústia pelos quais os surdos passam diariamente no seu convívio em uma sociedade majoritariamente ouvinte.

O conceito empregado de exclusão aqui está associado ao “conceito utilizado historicamente para apontar aqueles repelidos ou extraídos do convívio social ou ainda aqueles que não possuem direitos” (LOPES, 2013: 62). Por exemplo, a exclusão da pessoa surda dos processos sociais e educacionais, mediante o fracasso escolar pelos quais esses sujeitos têm passado (ALPENDRE, 2008: 3).

Como afirmou Brandão (2002: 146 *apud* LOPES, 2013: 62), “caberiam na ideia de exclusão as situações como o confinamento em guetos, o banimento, a expulsão, a discriminação jurídica, a restrição de acesso, etc”. A condição do surdo de não-ouvinte e não-falante, por não estarem dentro dos padrões de normalidade da hegemonia ouvintista, os tornaram assim, em desviantes, anormais, indesejados e um constrangimento nos espaços sociais (LOPES, 2013: 47; GOFFMAN, 1974:

265; SKLIAR, 2010: 15-6).

Entender que a ausência do sentido da audição não é uma deficiência para os surdos é um desafio para àqueles que dependem dela para construir seus pensamentos e realidades. A não aceitação e a não compreensão dessa alteridade justificou as relações de preconceito e exclusão das pessoas surdas nas mais diversas sociedades.

Essa visão, partindo daqueles que são ouvintes, de que ser surdo significa ser deficiente foi definida por Skliar (2010: 15) como “ideologia ouvintista dominante” ou “ouvintismo”, ou seja, “um conjunto de representações dos ouvintes, a partir do qual o surdo está obrigado a olhar-se e a narrar-se com se fosse ouvinte (...) é nesse olhar-se, e nesse narrar-se que acontecem as percepções do ser deficiente, do não ser ouvinte”.

Dessa maneira, essa relação instituída pelas práticas da predominância da visão ouvintista sobre o surdo e a concepção da surdez como uma deficiência a ser reparada dentro dos projetos educacionais e na sociedade ficou conhecida como *filosofia oralista* (ALPENDRE, 2008: 3; SKLIAR, 2010: 17-8).

A respeito dessa filosofia oralista, Alpendre (2008: 3) diz:

[A] postura(...) [da] filosofia do *Oralismo* [tem como] pressuposto básico a normalização dos surdos, via domínio da oralidade, tendo como base a sua integração e convívio com os ouvintes. Com a busca para o surdo de uma equivalência ao ouvinte, o ensino da fala ocupou a centralidade do trabalho pedagógico, ao longo do último século, e a pessoa foi resumida à deficiência auditiva que deveria ser curada, corrigida, recuperada, dentro de uma visão médico-clínica (ALPENDRE, 2008: 3, grifo nosso).

Assim, as práticas estabelecidas pela ideologia ouvintista e filosofia de educação oralista de negar às pessoas surdas a sua condição de alteridade, ou seja, o seu direito de ser e de viver de forma diferente é entendida como etnocentrismo para a antropologia.

De acordo com Castro (1996: 123-9) o etnocentrismo cultural é o posicionamento que coloca a si e o grupo ao qual pertence como referentes para as relações com os outros que não são do mesmo grupo. No etnocentrismo os outros é que são diferentes.

Esse posicionamento etnocêntrico impõe para os outros a sua visão de mundo, de humanidade e seu universo simbólico como sendo os “verdadeiros” e

únicos e, sendo assim, devem ser aceitos e seguidos como modelos. (CASTRO, 1996, p. 124).

O etnocentrismo ouvinte nas relações com os surdos estabeleceu práticas que lhes negaram o seu direito de se comunicarem e de se expressarem na sua língua quando o uso desta foi proibido em locais públicos, sobretudo nas escolas (ALPENDRE, 2008: 3). Negar ou diminuir a alteridade linguística dos surdos tem sido uma prática etnocêntrica dos ouvintes em relação aos surdos.

Se fizermos um recorte nos últimos cem anos, quando se passou a considerar uma pedagogia corretiva na educação de surdos dentro do modelo de medicalização da surdez, o ouvintismo foi tão arraigado nos discursos e representações sobre o surdo que os próprios surdos se submetiam a um “disciplinamento do comportamento e do corpo para serem aceitáveis para a sociedade” (SKLIAR, 2010: 10).

Conforme assinalado por Alpendre (2008), Skliar (2010) e Palma (2012), essas representações acerca dos surdos e as ideias de inferioridade e incapacidade por parte dos que se sentiam privilegiados com o sentido da audição tiveram consequências trágicas e violências (simbólicas, sociais e físicas) nos tratos e relações com essas pessoas.

Trago, igualmente, para a reflexão a noção de *minoría* tratada por Seyferth (2012: 234-239) para pensar a relação ouvinte/surdo. De acordo com autora (2012: 234) a noção de minoria vai além de “designar grupos discriminados na sociedade ou Estado em que vivem e cujos membros são vítimas de preconceito” (...) “a inferioridade numérica da definição não é importante, pois a marca da condição de minoria corresponde à desigualdade de *status* e não ao seu percentual (relativo) no cômputo geral da população de um Estado” (SEYFERTH, 2012: 234).

Assim, o pensamento ouvintista que situava o surdo como inferior na relação ouvinte-surdo estava pautado na aparente desigualdade de *status* da linguagem e do pensamento. No imaginário ouvinte, os surdos, por não possuírem uma linguagem oral, eram vistos como incapazes de raciocinar e sua linguagem “gestual como sinônimo de obscuridade do pensamento” (SKLIAR, 2010: 17).

Por exemplo, na Grécia esse pensamento repercutiu em relações segregadoras fazendo com que os surdos não recebessem educação secular, não

tivessem direitos, fossem marginalizados (juntamente com os deficientes mentais e os doentes) e que muitas vezes fossem condenados à morte (PALMA, 2012: 3).

Surdos sendo lançados ao mar na China; ou sendo sacrificados aos deuses Teutates pelos gauleses; ou sendo lançados do alto dos rochedos em Esparta indicam como os estigmas justificaram o apagamento, às vezes literal, dos sujeitos surdos (PALMA, 2012: 3).

No entanto, como indica Palma (2012: 3), houve mudanças nos discursos sobre a educação dos surdos que passaram a aceitar que eles se comunicassem com as mãos e o corpo (Sócrates, 360 a. C.) e que poderiam ser ensinados a ler e a escrever sem a utilização da fala (Girolamo Cardano, 1501-1576).

Apesar disso, eles continuaram sendo vistos e pensados a partir dos padrões ou “normas” ouvintes, ou seja, a surdez era uma deficiência que precisava ser “corrigida” para o surdo poder desenvolver a linguagem e o pensamento e, dessa forma, se integrar a sociedade (ALPENDRE, 2008: 5; SKLIAR, 2010: 7, 10).

A prevalência dessa visão ouvintista da surdez a partir de um modelo clínico e corretivo tinha o argumento de que só a fala era capaz de integrar o surdo à vida social e que os sinais limitavam e prejudicavam o desenvolvimento da linguagem (oral), não sendo capazes de transmitir ideias abstratas (SKLIAR, 2010: 17).

Diante desse contexto, no Congresso Internacional sobre a Educação de Surdos, realizado em Milão no dia 11 de setembro de 1880, foi discutido se o ensino de surdos deveria se dar em Língua de Sinais ou pelo Oralismo. E a grande maioria defendeu que a educação de surdos deveria privilegiar o aprendizado da oralidade, renegando a língua de sinais no processo educativo (ALPENDRE, 2008: 3).

Apenas na década de 1960 é que a língua de sinais voltou a ser discutida como parte constituinte dos processos de educação do surdo. O linguista americano William Stokoe publica o artigo *Sign Language Structure: An Outline of the Visual Communication System of the American Deaf* (1960), dando às Línguas de Sinais o “status de língua, passando a ser consideradas como línguas vivas, autônomas e principalmente, reconhecidas pela linguística” (SILVA; NEMBRI, 2008: 33).

Com esse e outros estudos sucessivos sobre as línguas de sinais e o reconhecimento destas para a constituição das identidades surdas, novos modelos e paradigmas educacionais passaram a ser consideradas e as questões sobre surdez,

as línguas de sinais e o surdo a serem repensados para além dos pressupostos médico clínico (SKLIAR, 2010: 14).

Nesse novo cenário entendeu-se que a língua de sinais deveria ser utilizada independentemente da língua oral, lançando as bases para o que viria a se tornar a proposta do Bilinguismo, sobre o qual aprofundaremos a discussão mais adiante.

Dentro desse contexto, Travassos (2008: 14), afirma que “a aprendizagem oral é importante para o surdo, mas não é o único objetivo educacional. O surdo é percebido como uma pessoa que pode aceitar e assumir a surdez [...] formando uma comunidade, com cultura e línguas próprias”.

Essa nova concepção sobre a condição do surdo e a língua de sinais trazem um novo contexto de relações e lutas políticas e sociais para esses sujeitos. Conforme Alpendre (2008, p. 3), “diante dessa premissa, as propostas educacionais, culturais e sociais que assumem esse princípio devem se ocupar de sistematizar novas representações sobre a surdez e os surdos, o que acarreta mudanças na práxis pedagógica”.

No entanto, como aponta Skliar (2010: 8, 9), apesar das mudanças nas concepções de sujeito surdo, as descrições sobre as línguas de sinais, as definições sobre as políticas educacionais, a análise das relações de saberes e poderes entre adultos surdos e adultos ouvintes, o abandono progressivo da ideologia clínica dominante e a aproximação aos paradigmas socioculturais, não podem ser considerados como suficientes para afirmar a existência de um novo olhar educacional.

Alpendre (2008: 3) concorda com esse raciocínio quando sustenta que as estratégias metodológicas utilizadas na educação de surdos não consideram as especificidades da sua diferença linguísticas e culturais, “encontrando na língua portuguesa o principal condicionante do seu processo de exclusão/inclusão escolar e social”.

Assim, é importante pensar o sujeito surdo dentro dessas “redes de significados”, desses diversos construtos que se ocupam em refletir sobre as especificidades dos surdos, sobretudo no que diz respeito aos modelos e propostas educacionais (GEERTZ, 2008: 4).

As bases conceituais desses projetos pedagógicos e dos discursos que

construíram/constroem os surdos estão no pano de fundo das discussões e revelam as representações e a partir de qual ponto de vista se está olhando a surdez, o surdo e sua linguagem.

Vimos como o *oralismo* imperou nas relações entre ouvintes e surdos, tendo como referência os ouvintes, deixando os surdos numa posição desfavorável em que a surdez era vista, a partir de uma concepção médico clínica, como patologia e sua linguagem como incapaz de desenvolver o pensamento.

A seguir veremos a outra ponta dessa polarização nos discursos sobre os surdos nas propostas educacionais: o *bilinguismo*. Se na visão oralista os surdos são, por assim dizer, colonizados a se tornarem ouvintes, na visão do bilinguismo o surdo deve ser pensado não mais pelo viés da deficiência, mas sim pelo viés da diferença (SKLIAR, 2010: 10, 21).

Como essa mudança de perspectiva em relação as concepções sobre o surdo dentro do âmbito educacional abriram caminhos para a construção de novos discursos sobre a surdez e as línguas de sinais é o que passarei a refletir.

1.2. O Surdo e o Bilinguismo – nova perspectiva sobre a surdez

No “Setembro Azul” uma das principais pautas nos movimentos e manifestações em diversas cidades brasileiras é a reivindicação da Escola Bilingue para Surdos. Como já mencionado, a proposta do bilinguismo é uma corrente filosófica para a educação de surdos que ganhou força a partir dos anos 1960, 1970 e 1980 com os estudos linguísticos sobre as línguas de sinais que as solidificaram e a aferiram o status de língua, no pleno sentido da palavra, com elementos e estruturas semelhantes às das línguas orais (ALPENDRE, 2008: 3).

Acerca dessa mudança no status da língua de sinais e o que decorre a partir disso, Bérghamo e Santana (2005: 567) apontam:

Conferir à língua de sinais o estatuto de língua não tem apenas repercussões linguísticas e cognitivas, tem repercussões também sociais. Ser normal implica ter língua, e se a anormalidade é a ausência de língua e de tudo o que ela representa (comunicação, pensamento, aprendizagem etc.), a partir do momento em que se configura a língua de sinais como língua do surdo, o estatuto do que é normal também muda. Ou seja, a língua de sinais acaba por oferecer uma possibilidade de legitimação do surdo como “sujeito de linguagem”. Ela é capaz de transformar a

“anormalidade” em diferença, em normalidade (BERGAMO; SANTANA, 2005: 567).

Assim, a forma de comunicação entre as pessoas surdas deixou de ser considerada apenas como uma ‘linguagem’, a dos gestos, e passou a ser linguisticamente reconhecida por pesquisadores da área como uma língua viva, completa, a língua natural da criança surda: a ‘língua’ de sinais (STUMPF, 2009: 442).

De acordo com Silva (2010: 272, grifo do autor), é nesse novo olhar e nessas novas formas de “representar e ressignificar as diferenças” que aparecem “os SURDOS, pessoas geralmente colocadas às margens do mundo econômico, social, cultural, educacional e político, pessoas narradas como deficientes, incapazes, desapropriadas de seus direitos e da possibilidade de escolhas”.

Nesse cenário, as reflexões sobre o surdo partem da concepção socioantropológica sob o prisma de conceitos como diferença, língua de sinais e identidades surdas (SKLIAR, 2010: 10, 20). Essa concepção da surdez entende o surdo como detentor de uma alteridade, como a sua modalidade linguística (SKLIAR, 2010: 9,10). Entende também sua condição singular no mundo e que é capaz de produzir e convencionar signos e significados, do abstrato ao concreto. Sendo como tal, o surdo também é produtor de um campo antes negado a ele: a ordem do simbólico, a ordem da cultura.

No que tange à educação de surdos nas escolas regulares, o bilinguismo alinhado a essa concepção socioantropológica entende que o sujeito surdo deve ser assumido, reconhecido e respeitado pela sua diferença, agora não mais apenas pela condição de surdez, mas principalmente pela sua ‘diferença’ linguística. A partir dessa visão, o surdo tem o direito pleno de ter acesso e de se apropriar da língua de sinais como sua língua natural e da língua falada em seu país como segunda língua na modalidade escrita (STUMPF, 2009: 426).

É necessário refletir sobre a proposta bilíngue e o que ela pode implicar nas práticas escolares. O bilinguismo enquanto possibilidade de transformação nos projetos educacionais para os surdos trouxe reflexões pertinentes como as questões sobre a surdez, a diferença e a língua de sinais como língua natural dos surdos e sua importância para as identidades surdas. No entanto, afirmar que o bilinguismo é uma solução pronta para a educação dos surdos e que garantirá ao surdo o acesso

a uma educação de qualidade e que atende às suas necessidades e especificidades poderia esgotar a discussão e a reflexão sobre a temática.

Assim, desejamos situar e contextualizar o entendimento do bilinguismo como um conceito e uma proposta de educação que visa “em suas práticas trabalhar utilizando uma pedagogia que possibilite ao educando atingir [o] objetivo” da aprendizagem (STUMPF, 2009: 26). Precisa ser pensada e refletida na prática educacional dentro dos diversos contextos sócio, econômico, político e cultural.

Como aborda Stumpf (2009: 426-7):

A visão da educação inclusiva que desejamos construir não trata apenas das identidades surdas, mas também das identidades ouvintes que se encontram e interagem nas escolas. A partir dessas interações poderá, ou não, acontecer um desenho mais equitativo de partilha dos conhecimentos. Precisamos encarar as questões de produção, significação, representação e das relações sociais, que são sempre permeadas pelas relações de poder (STUMPF, 2009: 426-7).

Dessa maneira, como afirma Skliar (2010: 8), o bilinguismo “e o aprofundamento teórico acerca das concepções sociais, culturais e antropológicas da surdez” abriu e solidificou as bases para as reflexões e discussões sobre as identidades e culturas surdas sob outros prismas analíticos além da língua de sinais.

Essas discussões e reflexões acerca da alteridade do “ser surdo”, para além apenas da modalidade linguística, aos poucos foram ganhando espaço nos debates acadêmicos e científicos. Nesse novo arcabouço de debates a questão da cultura, principalmente, assume papel importante para se pensar sobre o sujeito surdo. Dentro dessa discussão sobre cultura aparece a identidade surda (BERGAMO; SANTANA, 2005: 567-8). E acerca das identidades surdas, outros diacríticos para marcar suas diferenças, além da língua de sinais, podem ser evocados, como por exemplos, os momentos de recitais de poesias e de contações de piadas, que serão considerados nesse trabalho.

Instituídas nesse novo campo de debate, as discussões e reflexões sobre as identidades surdas perpassam também por questões de lutas sociais e políticas, sociabilidade, compartilhamento e transmissão de conhecimentos de uma emergente “cultura surda”, e não apenas pelo viés linguístico. É um movimento de reivindicação do reconhecimento e da aceitação da diferença do Ser Surdo, ou seja, que o surdo é diferente não porque não escuta, para além do aspecto clínico e

patológico, mas que ele, o surdo, é diferente em sua experiência de sentir e apreender o mundo e as coisas nele e que comunica, diz, fala, se faz expressar também de forma diferente.

Como campos discursivos que produziram/produzem historicamente concepções sobre os surdos dentro de contextos educacionais, o bilinguismo e o oralismo não eliminam um ao outro, com ambos ainda produzindo práticas nas relações com esses sujeitos (BARBERENA, 2014: 13-5; SKLIAR, 2010: 11).

Dessa forma, a concepção antropológica da surdez como base teórica para a proposta do bilinguismo na educação de surdos possibilitou uma nova “teia de significados” nas relações com esses sujeitos tornando possíveis outras reflexões, produzindo outros campos analíticos e outras matrizes teóricas para pensar sobre a alteridade surda (GEERTZ, 2008: 4, 5).

A seguir, considerarei alguns aspectos conceituais sobre a educação especial e a educação inclusiva a partir dos quais também são produzidos “discursos [que] instituem formas de pensar o sujeito surdo na educação” (BARBERENA, 2014: 13).

1.3. Educação Especial ou Educação Inclusiva – reflexões sobre algumas questões conceituais

Ao trazer a reflexão sobre a temática da educação especial e educação inclusiva não procuro fazer uma consideração pormenorizada sobre os fatos históricos e conceituais que compõem esses amplos e complexos temas. Para as reflexões que aqui proponho, abordarei brevemente apenas alguns pontos que perpassam os sujeitos surdos dentro desses campos teóricos e de políticas públicas educacionais.

Como já vimos, é importante compreender as bases das concepções clínico terapêutico e socioantropológicas a partir das quais os sujeitos surdos passaram a ser constituídos e estabeleceram práticas nas relações sociais e projetos escolares distintos. Na educação, essas concepções produziram modelos ou propostas que orientaram as práticas pedagógicas como o oralismo e o bilinguismo.

No entanto, ao abordar a educação especial e a educação inclusiva, para

além de refletir sobre os modelos teóricos, também deve-se compreender as estratégias e os projetos pedagógicos como políticas de inclusão institucionalizadas, ou seja, adentramos no papel do Estado enquanto definidor dos rumos e das formas das práticas escolares voltadas para os surdos (BARBERENA, 2014: 14-5; LOPES, 2013: 80, 85-6).

Acerca das políticas de inclusão do Estado, Lopes (2011: 9) afirma:

políticas de inclusão podem ser entendidas como manifestações/materialidades da governamentalidade ou governamentalização do Estado moderno. O que tais políticas almejam é atingir o máximo de resultados junto à população que se quer governar ou junto à população que está sob o risco (calculado) da exclusão, a partir de esforço mínimo (biopoder) (LOPES, 2011: 9).

Assim, as políticas de inclusão sociais e educacionais estão situadas dentro das estratégias do Estado na promoção e garantias de segurança das populações e da diminuição do risco social pela exclusão (LOPES, 2013: 82).

Para o contexto dos surdos, Barberena (2014: 18, 19) pondera que os debates sobre os modelos para a educação desses sujeitos, instituídas no campo político e do Estado, também têm provocado diferentes campos discursivos em que “a escola moderna tem operado um conjunto de máquinas encarregadas de produzir os sujeitos para cada tipo de sociedade, ou seja, operando como o lugar que sabe educar e instaurar a ordem”.

Barberena (2014: 21), compreende “as políticas educacionais adentrando as discussões acerca da educação de surdos e, também, atravessando as práticas que enredam os sujeitos surdos”.

Lopes (2013: 85, 87) aponta que nesse cenário de emergência das políticas educacionais a educação especial “está inscrita numa reação de inclusão, pois na sua gênese está uma nova forma de governar as coisas do Estado, uma nova arte de governar (...) e que sempre operou visando a integração e a inclusão da pessoa com deficiência na sociedade”.

Para a pessoa surda isso significa a possibilidade de inserção na sociedade, avanços e conquistas decorrentes de suas reivindicações por espaços e direitos que garantam acessos e atendimentos que contemplem suas diferenças, especialmente no contexto da educação.

No entanto, a educação especial enquanto prática e política de inclusão

revelou “inúmeros entraves para a participação [do surdo] na educação escolar, decorrentes da perda da audição e da forma como se estruturam as propostas educacionais das escolas” (DAMÁZIO, 2007: 13, grifo nosso).

De acordo com Lopes (2013: 85), a educação especial “emerge dentro de uma concepção clínica terapêutica”. E como já consideramos, essa concepção produziu propostas educacionais para a reabilitação do surdo em ouvinte.

Skliar (2010: 11), ponderou sobre as relações e as práticas educacionais dos surdos dentro do contexto discursivo da educação especial entendendo-a como:

um subproduto da educação, cujos componentes ideológicos, políticos, teóricos, etc. são, no geral, de natureza discriminatória, descontínua e anacrônica, conduzindo a uma prática permanente de exclusão e inclusão [e], para os surdos, parece não ser o marco adequado para uma discussão significativa sobre a educação de surdos. Mas, ela é o espaço habitual onde se produzem e se reproduzem táticas e estratégias de naturalização dos surdos em ouvintes, e o local onde a surdez é disfarçada (SKLIAR, 2010: 11).

Na educação especial o discurso predominante coloca os surdos dentro de uma suposta existência de sujeitos deficientes, descrevendo-os “dentro de um processo indiscriminado de patologização” juntamente com outros grupos de sujeitos definidos como especiais, como os cegos, os deficientes mentais, etc. E, principalmente, dentro do viés conceitual da educação especial, “não são reconhecidos aos surdos, como também aos cegos aos deficientes mentais, etc., os múltiplos recortes de identidade, cultura, comunidade, etnia, etc.” (SKLIAR, 2010, p. 12).

Conforme observado por Barberena (2014: 20), “nesse viés, novas reflexões começam a reposicionar a surdez e, em contra partida, as discussões em relação à identidade, diferença, comunidade e diversidade”. Certamente, a emergência dos movimentos no campo conceitual sobre as identidades surdas apontam para a necessidade de (re)pensar a educação de surdos para além da educação especial.

Segundo Skliar (2010: 12), é necessário um movimento de tensão e ruptura com a educação especial pois não parece ser um contexto que favoreça “um debate significativo sobre a educação de surdos”, pelo menos nos termos e na concepção clínica que ela promove acerca de surdez, surdo, língua e identidade.

Para o autor, essa “tensão e ruptura com a educação especial só podem ser entendidas como estratégias para deslocar representações (...) [e que] o movimento

de aproximação com outras linhas de estudo em educação também é, nesse sentido, uma provocação para o descentramento” (SKLIAR, 2010: 13).

Segundo o autor, essas outras linhas de estudos de interfaces possíveis para a educação de surdos são, “por exemplo, os Estudos Culturais, os estudos negros, educação e gênero, educação de classes populares, linguagem, e educação, etc” (SKLIAR, 2010: 14, grifo do autor).

Nessas perspectivas teóricas e conceituais a análise da educação de surdos poderia incluir reflexões a partir de “contextos discursivos mais apropriado à situação linguística, social, comunitária, cultural e das identidades dos sujeitos surdos” (SKLIAR, 2010: 14).

Nessa abordagem, o surdo é entendido como um sujeito constituído e perpassado por múltiplos processos e dimensões formativas, afastando a ideia do surdo como uma totalidade ou um grupo homogêneo.

Assim, uma vez que o campo conceitual da educação especial parece não dar conta de “construir um território mais significativo para a educação de surdos” é que aparecem outras possibilidades de aproximação com outras propostas conceituais (SKLIAR, 2010: 13, 14).

Dessa maneira, consideraremos agora a educação inclusiva, que aparece num “novo período das políticas de inclusão” fomentado pela UNESCO por meio da *Declaração Mundial sobre Educação para Todos* “elaborada a partir do encontro ocorrido em Jotiem, na Tailândia, em 1990” (LOPES, 2013: 104-5).

Outro movimento importante foi a Conferência Mundial de Educação Especial, em Salamanca, Espanha, em 1994 que resultou na Declaração de Salamanca “que aborda princípios, políticas e práticas na área das necessidades educativas especiais” (BARBERENA, 2014: 22).

De acordo com Barberena (2014:22-3), esses documentos partem

da ideia do direito à educação, de uma pedagogia centrada no aluno e em suas características e necessidades como condição para a construção de uma sociedade inclusiva e de um sistema educacional eficiente para atender a diversidade de seus alunos na escola (BARBERENA, 2014: 22-3).

Dessa forma, com a influência das orientações desses documentos, o Estado Brasileiro passa a entender a educação inclusiva como:

uma ação política, cultural, social e pedagógica, desencadeada em defesa do direito de todos os alunos de estarem juntos, aprendendo e participando, sem nenhum tipo de discriminação. A educação inclusiva constitui um paradigma educacional fundamentado na concepção de direitos humanos, que conjuga igualdade e diferença como valores indissociáveis, e que avança em relação à ideia de equidade formal ao contextualizar as circunstâncias históricas de produção de exclusão dentro e fora da escola (MEC, 2008: 9).

Assim, a educação escolar inclusiva passa a ser assumida como uma atitude ou prática que envolve os aspectos políticos, culturais, sociais e pedagógicos das pessoas com necessidades educacionais especiais. Fazer valer esses direitos na prática escolar e no cotidiano da sala de aula se constituiu um grande desafio para a educação escolar no Brasil.

No contexto da educação escolar inclusiva para alunos surdos, esses desafios e perspectivas se apresentam de maneiras peculiares. Para se construir uma escola que se propõe a ser inclusiva para os surdos é necessário, no entanto, compreender esse sujeito em sua esfera linguística e cultural, atendendo-o nas suas especificidades educacionais, como já apontado acima (SKLIAR, 2014: 14).

Na perspectiva da educação inclusiva Tezani (2004: 1), retrata que “o valor principal que norteia a ideia da inclusão está calcado no princípio da igualdade e diversidade, concomitante com as propostas de sociedade democrática e justa” para todos.

No Brasil, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB, nº 9394/1996) estabelece que os sistemas de ensino devam assegurar principalmente professores especializados ou devidamente capacitados, que possam atuar com qualquer pessoa especial na sala de aula.

No atual modelo de educação inclusiva para surdos, a proposta é a da escola comum, ou seja, os sujeitos surdos estão inseridos em escolas comuns, com salas de aula de maioria ouvinte. Nesse cenário, valorizam-se as diferenças no convívio social e o reconhecimento do potencial de cada ser humano.

No entanto, esse modelo tem suscitado reflexões e questionamentos entre pesquisadores da educação por seus limites metodológicos e a não contemplação linguística dos surdos. Na escola comum, o entendimento de igualdade e diferença em sua prática encontra limites por não levar em consideração as “diferenças” linguísticas e culturais dos surdos, e que é através destas, que o aluno surdo

encontra meios para buscar uma educação mais “igualitária” (POKER, 2001, *apud* DAMÁSIO, 2008: 13).

Na escola comum, buscar meios para incluir alunos surdos nas atividades a fim de fazer com que participem e aprendam tem sido uma busca constante. A criação das salas de Atendimento Educacional Especializado (AEE) para o atendimento em horário alternativo foi uma proposta com esse objetivo, no qual a escola comum viabiliza sua escolarização em um turno e o Atendimento Educacional Especial em outro, ensinando a Língua Brasileira de Sinais e a Língua Portuguesa.

Entretanto, o ensino da Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa apenas não garante ao aluno surdo a apropriação de sua língua como caráter identitários, fundamentais na concepção de direitos humanos. Em um ambiente escolar que o aluno surdo não encontra marcas identitárias e culturais de sua comunidade, como outros alunos surdos e professores surdos, a mesma não satisfaz os pressupostos de uma educação inclusiva nos âmbitos político e cultural.

De acordo com De Paula (2009: 413), no contexto e ambiente escolar em que o surdo esteja inserido, a linguagem é um fator importante na construção de uma identidade no processo educacional dessas pessoas, pois é no contexto escolar que a pessoa surda encontra possibilidades de construção de seu espaço a partir das interações com outros surdos e professores especializados, sejam surdos ou ouvintes.

Como a autora salienta:

Assim, para que a construção da identidade surda aconteça é essencial o encontro surdo-surdo, pois se têm observado, nesses anos de interação professor ouvinte-professor surdo, que o interlocutor privilegiado da criança surda é o próprio surdo (DE PAULA, 2009: 413).

Em relação ao modelo atual de escola comum para alunos surdos, são esses pressupostos e elementos sobre linguagem, identidade e cultura que limitam essa escola na formação de um aluno crítico, reflexivo e político para o exercício de sua cidadania numa “sociedade que se pretende inclusiva com complexos jogos de in/exclusão” (LOPES, 2013: 105).

Certamente, é necessário refletir para além de uma escola comum que se propõe a ser inclusiva apenas por permitir uma interação e possibilidades de trocas simbólicas entre os alunos surdos e ouvintes, onde o uso da Língua de Sinais se

torna apenas funcional e que não oportuniza experiências e vivências entre pessoas surdas a fim da apropriação linguística, identitária e cultural da comunidade surda.

Dessa forma, a educação de surdos deve perpassar esses aspectos para a contemplação dessa alteridade surda, não apenas àquela linguística ou identitária, mas também, dentro desse universo em que se apresenta o surdo, sua alteridade enquanto sujeito heterogêneo, multifacetado, contraditório e multiconstituído nas mais diversas relações e contextos da vida social, cultural e cotidiana.

Como vimos, nesse novo olhar sobre a surdez e as políticas sobre a educação de surdos passaram por movimentos que descolaram a centralidade da dominância ouvintista para uma visão antropológica do surdo. Nessa mudança de enfoque aspectos como diferença, língua, identidade e cultura passam a ser o centro das reflexões para pensar os sujeitos surdos.

A seguir, aprofundarei a reflexão já iniciada acerca de identidade, tomando como pressupostos alguns apontamentos teóricos da antropologia. Também faremos alguns pontos de interseção das teorias antropológicas sobre identidade e os discursos produzidos por surdos na construção e nas representações sobre as suas identidades, as identidades surdas. Apontarei alguns aspectos para pensar sobre outros diacríticos identitários surdos, além da língua de sinais, que podem ser agenciados para a alteridade desses sujeitos.

1.4. Identidade e Cultura: alguns conceitos da antropologia

A fim de ponderarmos acerca das identidades e cultura surdas, faz-se necessário situarmos o contexto teórico em que essas categorias, identidade e cultura, estão sendo pensadas. As análises sobre as identidade e cultura partem de campos discursivos e conceituais demarcados por linhas teóricas situados no tempo e no espaço. Dentro da antropologia essas categorias tiveram diferentes desenvolvimentos e influenciam de formas variadas as concepções sobre questões como identidade e cultura.

Ademais, muitas são as questões e paradigmas que norteiam as concepções e abordagens sobre a identidade e cultura. O que perpassa por todas as abordagens e discussões são a noção de identidade cultural e as relações e

articulações que diferentes grupos constroem e reconstróem nessas relações para marcar sua posição e alteridade cultural, política e social (CUCHE, 1999: 177; BARTH, 1998: 195-7).

Como cerne da disciplina de Antropologia, é apropriado que se reflita sobre o conceito de cultura e identidade nas ciências sociais, assim como também a ideia de cultura em algumas elaborações, apropriações e usos que as ciências sociais têm feito desses conceitos.

De acordo com Denys Cuche (1999: 9), mais importante do que definir o que é cultura é compreender que esta é “inerente à reflexão das ciências sociais e necessária para pensar a unidade da humanidade na diversidade além dos termos biológicos”.

Cuche (1999: 9-15), em seu trabalho intitulado “A noção de cultura nas ciências sociais” traz o debate pertinente sobre como os cientistas sociais ao longo do tempo tem forjado o conceito de cultura e identidade, marcando os contextos históricos de tempo e lugar aonde esses conceitos foram elaborados além das influências de correntes teóricas diferenciadas e das disciplinas em que foram pensados.

É importante ressaltar esse ponto, pois pensar os conceitos de identidade e cultura como categorias estáticas e rígidas, até mesmo de forma determinista, podem levar a conclusões que deixem de fora as análises sobre as dinâmicas das relações e de constituição dos sujeitos em diferentes contextos sociais, e também a não contemplação da subjetividade desses sujeitos.

Max Weber (2004: 173-5), em seus estudos sobre nacionalismo, foi um dos primeiros a abordar a subjetividade como um aspecto importante na construção da identidade étnica, ou seja, como as pessoas se veem e se constróem. Ao dar a dimensão subjetiva à identificação étnica, Weber entra no campo das representações sociais e de como as relações e o jogo de trocas entre grupos são dinâmicos.

Nesse ponto, avançam as análises e ponderações sobre as relações e negociações entre grupos humanos quando se contemplam as dimensões subjetivas de construção de identidade e de representações de indivíduo e de sociedade. Não se pode abordar um debate acerca de cultura sem considerar a temática de

identidade (CUCHE, 1999: 176).

Cuche em outro texto, intitulado “Cultura e Identidade” (1999: 175-202), abordou as relações que se fazem entre a cultura e a identidade e de como essas relações se constroem, analisando as diferentes visões e paradigmas que orientam as percepções sobre a construção da identidade.

Primeiramente o autor chama a atenção para a noção de cultura e de identidade, marcando os processos pelas quais cada uma é formada, e que estas necessariamente não são iguais “ainda que as duas tenham uma grande ligação” (CUCHE, 1999: 176).

Segundo o autor, o que diferencia cultura e identidade são os processos que as formam; “a cultura depende em grande parte de processos inconscientes. A identidade remete a uma norma de vinculação, baseada em oposições simbólicas” (p. 176). Essa estreita relação entre cultura e identidade tem produzido concepções com abordagens diferentes, e até conflitantes, sobre esses processos que a integram.

Alguns defendem que a identidade cultural remete ao grupo original de vinculação do indivíduo. Para esta concepção, a definição da identidade cultural está reduzida a identificar traços culturais e objetivos do grupo, como os caracteres fenótipos e as qualidades psicológicas, e pela hereditariedade biológica, as suas “raízes” culturais. Nesse viés, o indivíduo estaria fadado a uma identidade preexistente e exterior a ele não tendo nenhuma influência sobre sua identidade já determinada (CUCHE, 1999: 178).

A outra concepção de identidade prima pelas representações e sentimentos de vinculação como sendo fundamentais para a construção da identidade. A subjetividade do indivíduo é que construiria uma identificação a uma coletividade imaginária fazendo representações da realidade social e de suas divisões (CUCHE, 1999: 180-1).

No entanto, o autor aponta os limites dessas concepções de identidade. Não se pode reduzir a identidade à sua dimensão atributiva, pois seria encará-la como estática, invariável e imutável. Mas também não se pode reduzir a identidade a uma questão de escolha individual, pois dessa maneira a identidade poderia ser analisada como uma elaboração fantasiosa. (CUCHE, 1999: 180-1).

Assim, o autor postula levar em consideração nas análises sobre a identidade o contexto relacional e situacional, pois essas dimensões explicariam a afirmação ou a repressão de uma identidade. É no interior dos contextos sociais que se constrói a identidade, determinando a posição dos agentes e orientando suas representações e escolhas (CUCHE, 1999: 181-3).

Nesse sentido, outro autor que enriqueceu as análises sobre as identidades a partir dos contextos em que elas estão sendo tomadas foi Fredrik Barth (1998). Barth trouxe alguns pressupostos teóricos sobre grupo étnico e etnicidade, postulando principalmente que sua construção passa pela noção de organização social, ou seja, é no processo de interação que os grupos demarcam suas diferenças e mantêm suas identidades étnicas bem definidas e estabelecidas.

Para Barth a identidade deve ser entendida através da ordem das relações entre os grupos sociais e que esta é utilizada pelos grupos para organizar suas trocas (CUCHE, 1999: 183).

Na sua perspectiva, Barth traz o conceito de *Agências* de identidades, ou seja, na interação com outros grupos, a identidade é definida por traços culturais que são utilizados pelos membros do grupo para afirmar e manter uma distinção cultural. Esses traços culturais ou sinais diacríticos são evocados como agências para demarcar as diferenças entre os grupos, sendo esses próprios diacríticos também produzidos e fabricados para a marcação das diferenças.

Os sinais diacríticos na proposta de Barth (1998: 194) seriam os elementos peculiares do grupo em relação a outro grupo. Elementos, aspectos ou até mesmo objetos da cultura que identificam e marcam as diferenças diante de outra coletividade. Esses sinais diacríticos são evocados em situações de fronteira, de relacionamento e de interação entre grupos.

Para Barth (1998: 195-6), a noção de grupo étnico ou etnicidade está ligeiramente ligada com a defesa, reivindicação ou manutenção de direitos no âmbito do Estado de Direito, onde o grupo se articula e negocia e evoca os sinais diacríticos para marcar sua diferença em relação a outro grupo, criando uma identidade e uma “fronteira” étnica a fim de poderem defender e reivindicar seus direitos e pleitearem o reconhecimento do Estado como um grupo distinto e estabelecido.

As fronteiras, para Barth, seriam criadas ou mantidas para a defesa de interesses ou para a proteção deles decorrente de ameaça na interação com outros grupos, sendo essas fronteiras o que mantém as identidades étnicas definidas e estabelecidas (BARTH, 1998: 195-7). Nesse viés, as identidades são agências coletivas na relação e interação com outros grupos, sendo essas agências dinâmicas, relacionais, situacionais e contextuais.

Como apontou Michel Agier (2001: 9), sobre a abordagem contextual:

Não existe definição de identidade em si mesma. Os processos identitários não existem fora de contexto, são sempre relativos a algo específico que está em jogo. A coisa em jogo pode ser, por exemplo, o acesso à terra (caso em que a identidade é produzida como fundamento das territorialidades), ao mercado de trabalho (quando as identificações têm um papel de exclusão, de integração ou de privilégio hierárquico) ou às regalias externas, públicas ou privadas, turísticas ou humanitárias (e as identidades podem ser os fundamentos do reconhecimento das redes ou facções que tomam para si essas regalias). O que está em jogo é sempre passível de ser detectado na pesquisa empírica contextualizada, aprofundando caso por caso o conhecimento de tudo o que cerca a questão identitária, constituindo então a parte mais relativa da identidade, aquela que se nota quando as identidades são consideradas como processos localizados, datados, mas que desaparece quando se fala das identidades como produtos já dados (AGIER, 2001: 9).

Dessa forma, não se tem uma definição pacífica sobre a identidade. O que há são teorias sobre a Identidade, modelos explicativos que tentam trazer do plano abstrato as relações entre os indivíduos que se dão na 'realidade' concreta, dada. Essas teorias abordam diferentes maneiras para pensar a identidade de acordo com a lente com que olham para essa temática. “Uma vez no plano teórico as identidades são embutidas no universo simbólico com interpretações marcadas historicamente” (BERGER; LUCKMAN, 2004: 180).

Assim sendo, caminhar pelo terreno das identidades requer ter bem em mente que esse ‘lugar’ é multiconstituído de universos e realidades singulares que fazem sentido dentro de um todo que é sempre coletivo. Pois, a percepção do Eu se dá em relação ao Outro e é nessa relação que “conhecemos uns aos outros; é nessa relação que nos conhecemos a nós mesmos” (GOFFMAN, 2002: 27).

1.5. Identidades e culturas surdas: sobre o que refletir?

Instituídos sob esse olhar das agências e dos marcos contextuais, situacionais e relacionais sobre as representações de identidade e cultura que consideramos (BARTH, 1998; BERGER; LUCKMAN, 2004; CUCHE, 1999), refletiremos acerca das possibilidades para se pensar as identidades surdas e suas agências.

Tomando por base os pressupostos teóricos trazidos por Barth (1998), no contexto dos atores sociais surdos, podemos considerar que a “fronteira” entre a coletividade surda e a ouvinte seria, *a priori*, a diferença de modalidades linguísticas.

As formas de percepção e apropriação dos sentidos no mundo encontram um demarcador relevante para a diferença entre surdos e ouvintes: enquanto um encontra na modalidade visual-espacial a forma de interação com o meio, o outro se dá pela modalidade oral-auditiva.

A agência da língua de sinais como um diacrítico para marcar a alteridade entre surdos e ouvintes também pode ser percebida em outras situações de agências linguísticas como resistência ou emergências étnicas. Para as etnias indígenas, a língua falada é uma poderosa forma de agência como resistência e instrumento determinante para afirmação de sua identidade étnica. Protegida entre eles, funciona como uma espécie de “muro linguístico” contra um poder dominante e integrador que tenta tirar-lhes suas particularidades étnicas.

No contexto dos surdos, suas diferenças de modalidades linguísticas não implicam apenas nas diferentes maneiras de se comunicar, de dizer as coisas; implicam também na maneira de pensar e de apreender o mundo. Os elementos, fenômenos e todas as coisas que podem ser observadas, sentidas, percebidas ganham significados, sentido, símbolos; tornam-se realidade dentro de um conjunto organizado de signos que os representam e os materializam (FLUSSER, 2007: 40-1).

Dessa forma, Flusser (2007) nos chama a atenção para uma dimensão ontológica das línguas. As conversões arbitrárias das diversas línguas não são apenas formas diferentes de nominar as coisas no mundo.

No sentido ontológico à que Flusser chama atenção, os “**cosmos**” das

línguas são formas diferentes de organizar e dar sentido ao próprio mundo, à sua realidade peculiar. Cada língua é um cosmos em si que constrói a sua própria realidade, seu mundo de sentidos e significados (FLUSSER, 2007: 45-6).

Para o autor, as realidades formadas pelo *cosmos* de cada língua são, como ele definiu, “o conjunto de dados” que são percebidos e apreendidos pelos sentidos: olfato, paladar, tato, audição e visão (p. 40). Para Flusser (2007: 40):

Devemos a grande maioria dos dados dos quais dispomos ao ouvido e à vista, já que a grande maioria desses dados consiste em palavras ouvidas ou lidas. A grande maioria daquilo que forma e informa o nosso intelecto, a grande maioria das informações ao nosso dispor, consiste em palavras. Aquilo com que contamos, o que compilamos e comparamos, e o que computamos, enfim, a matéria-prima do nosso pensamento, consiste, em sua maioria, de palavras (FLUSSER, 2007: 40).

Assim, para o que propõe Flusser no que diz respeito aos conjuntos de dados que constituem o cosmos da língua, ou seja, o lugar onde tudo se organiza e ganha sentido, no caso dos sujeitos surdos esses conjuntos de dados são constituídos por outros elementos, diferente de palavras (no sentido literal).

Nesse sentido, a linguagem e pensamento do surdo seriam, pois, constituídos por outras dimensões dos demais sentidos, logo, por outros “conjuntos de dados” que são acessíveis e perceptíveis quando privados do sentido da audição (FLUSSER, 2007: 40).

Dessa forma, entender que o surdo constrói seu pensamento baseado em elementos diferentes das do ouvinte também se apresenta como um caminho para pensar e compreender a diferença ontológica do surdo de apreender o mundo e de se situar nele. Podemos aqui, refletir a respeito de uma antropologia da visualidade ou da corporalidade do surdo.

A diferença na modalidade linguística e a dimensão ontológica da pessoa surda são alguns aspectos para a construção dos discursos que evocam a emergência das identidades surdas.

Olhar para essa *diferença* na condição de sujeito surdo tomando apenas a dimensão linguística como ponto de ancoragem para constituir e representar a sua identidade e sua cultura têm sido a tendência da maioria dos estudiosos da área. A língua de sinais, vista como questão central para o entendimento do universo dos surdos, tem sido o terreno para as discussões, para os conflitos e entraves teóricos

para aqueles que têm se debruçado sobre o tema.

Observa-se que a “maioria dos estudos tem como base a ideia de que a identidade surda está relacionada a uma questão de uso da língua” e que a aquisição desta “e de todos os mecanismos afeitos a ela, faz com que se credite à língua de sinais a capacidade de ser a única capaz de oferecer uma identidade ao surdo” (BERGAMO; SANTANA, 2005: 567).

No entanto, há um movimento na direção de pensar e entender o sujeito surdo para além apenas de uma especificidade linguística. “A construção da identidade não é do domínio exclusivo de língua alguma, embora ela seja, sempre, da ordem do discurso” (MAHER, 2001: 135 *apud* BERGAMO; SANTANA, 2005: 567).

Mas que outros aspectos também podemos pensar como possibilidades para a constituição discursiva dessas identidades surdas?

Em pesquisa anterior (ANICETO JR, 2017), me propus a refletir a respeito da construção social de identidade dos atores surdos na cidade de Boa Vista/RR, partindo dos discursos dos próprios surdos falantes da Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) nos mais diversos contextos em que estão inseridos.

Como um dos objetivos, me ocupei em pensar como esses atores sociais surdos (des)constróem pelas suas narrativas a noção de “diferença” e de pessoa “surda” nas relações com os seus pares e com a coletividade ouvinte envolvente e como evocam e agenciam a Língua de Sinais como marcador de diferença nessas relações.

A partir das análises das narrativas dos surdos participantes observou-se que as representações das diferenças entre surdos e ouvintes vão muito além apenas da diferença linguística (ANICETO JR, 2017: 88).

Nos discursos surdos a primeira marcação de diferença que é evocada é aquilo que basicamente define sua condição nas relações com eles: “**você é surdo ou ouvinte?**”. A resposta a essa pergunta situará e norteará todas as relações com os surdos. Assim, o que marca o discurso de diferença está na condição de Ser da pessoa, ou surdo ou ouvinte. Essa é a ideia, como eles salientam em suas falas (ANICETO JR, 2017: 88).

Sendo o encontro entre surdos falantes da língua de sinais, compartilham a condição e igualdade na maneira de se relacionar com o mundo e com as coisas nele. Também compartilham de experiências de ausências de sons e não auditivas;

tendo experienciado a mesma condição de Ser surdo numa sociedade de maioria ouvinte podem estabelecer uma relação de paridade.

Por outro lado, sendo o encontro entre surdo e ouvinte não estarão na mesma condição de existência e de se situar no mundo. A experiência ouvinte não é a mesma experiência surda. A indagação “você é surdo ou ouvinte?” sugere essa “fronteira” para marcar a diferença entre ouvintes e surdos. Pois no primeiro contato com um surdo essa é a indagação que marca o início da relação: **ou você é surdo ou você é ouvinte** (ANICETO JR, 2017: 88).

A pesquisa revelou também que nas narrativas dos surdos a língua de sinais é agenciada para marcar a diferença tanto entre surdos e ouvintes quanto entre surdos e surdos. Os surdos que são falantes fluentes da LIBRAS, os surdos que sabem pouco, os que ainda estão aprendendo, os que usam uma linguagem “caseira”⁶ e os que não sabem nada (ANICETO JR, 2017: 89).

Se foram alfabetizados em LIBRAS ou se aprenderam na interação com outros surdos fora do contexto escolar também é um questionamento para marcar diferentes níveis de fluência, domínio e conhecimento da LIBRAS (p. 89).

Outro ponto de reflexão sobre as identidades surdas suscitadas nessa pesquisa (ANICETO JR, 2017), para além do aspecto da diferença linguística e da condição de ser “surdo ou ouvinte”, tem relação com os papéis sociais dos surdos.

Como já observado por Bergamo e Santana (2005: 568), “não existe uma única e exclusiva identidade, uma identidade surda, por exemplo. As identidades são construídas por papéis sociais diferentes: pode-se ser surdo, rico, heterossexual, branco, professor, pai etc.”.

Essas facetas que constituem o indivíduo aparecem nas falas dos surdos quando falam do surdo formado em pedagogia, do surdo que têm carro, do surdo artista, do surdo que é homossexual e até mesmo do surdo que não quer nada com a vida, o preguiçoso e o malandro (ANICETO JR, 2017: 90-1).

Aprofundar as reflexões também levando em consideração essas relações é de grande importância para as discussões sobre as identidades surdas. Alguns

6 – Linguagem caseira usada aqui para descrever a linguagem usada pelo surdo exclusivamente no contexto doméstico ou familiar. São gestos utilizados por membros da família para a comunicação com o familiar surdo. Esses gestos e sinais não tendo nenhuma relação com a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), tendo os seus sentidos e significados restrito ao seu contexto de uso, ou seja, apenas no círculo familiar em que é utilizado.

outros aspectos ainda precisam ser explorados no que diz respeito aos surdos e suas interações dentro de suas comunidades. Como Skliar (2010: 14-5) bem frisou:

também fazem parte dessa configuração que denominamos “surdos”, os surdos das classes populares, os surdos que não sabem que são surdos, as mulheres surdas, os surdos negros, os surdos meninos de rua, entre outros, e, ainda, os receios, as assimetrias de poder entre os surdos, os privilégios, a falta de compromisso com reivindicações sociais, etc. (SKLIAR, 2010: 14-5).

A condição de *ser* surdo não é em si uma condição última, definitiva e homogênea. Partindo da condição de ser surdo, outras diferenças são evocadas nas relações de surdos com surdos: diferenças de gênero, diferenças sociais, diferenças econômicas, diferenças de formação escolar, diferenças no uso e fluência da língua de sinais, etc. (SKLIAR, 2010; ANICETO JR, 2017).

Outras pesquisas com comunidades surdas também têm trazido novos olhares e possibilidades para o debate sobre as identidades surdas. O trabalho etnográfico de Magnani (2007) sobre as festas juninas de surdos na cidade de São Paulo/BR traz como enfoque a rede de sociabilidade dos surdos em contextos de lazer na cidade dentro da perspectiva da antropologia urbana.

Magnani (2007: 12) descreve que as festas dos surdos:

permitem encontros e trocas entre elas nas suas diferenças, seja de classe social, escolaridade, origem, local de moradia e vizinhança: é como se pudessem apreciar, para além da condição comum que as une, as diferenças entre elas, o que as torna interessantes umas em relação às outras; mas também abrem espaço para o afloramento de atritos, divergências (MAGNANI, 2007: 12).

Na perspectiva da antropologia urbana, a questão da cidade é importante para pensar sobre as mobilidades e trocas que os surdos estabelecem com espaços públicos e privados e com as pessoas, sejam surdas ou ouvintes, que constituem essas redes de sociabilidade.

Os graus de uso, as formas de mobilidade, a multiplicidade de pontos de encontro, as oportunidades de trabalho, estudo, etc. oferecidas pelas diversas escalas urbanas é que vão determinar um maior ou menor campo de trocas, permitindo construir, fortalecer e exibir marcas de identidades que se legitimam na medida em que são assumidas pelos “de dentro” e exibidas para “os de fora”. É preciso, pois, identificar os *pedaços*, os *circuitos*, os *trajetos* que constituem diversas modulações ou gradações do espaço público onde se pode perceber a construção de múltiplas identidades - em contraste com o confinamento do espaço privado, que dificilmente consegue

fazer a passagem do estigma, negativo, para a marca de pertencimento, positiva (MAGNANI, 2007: 17).

No campo analítico da antropologia urbana *pedaços* “designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade” (MAGNANI, 2007: 6).

Circuitos “trata-se de uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contigüidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais” (p. 7).

E *trajetos* “aplica-se a fluxos recorrentes no espaço mais abrangente da cidade e no interior das manchas urbanas. É a extensão e, principalmente, a diversidade do espaço urbano para além do bairro que colocam a necessidade de deslocamentos por regiões distantes e não contíguas” (p. 7).

As categorias de *pedaços*, *circuitos* e *trajetos*, elaboradas dentro do campo conceitual da antropologia urbana proposta por Magnani, se apresentam como outros caminhos além do viés linguístico para pensar as relações e as construções das diferenças dos surdos.

Pensar na constituição das identidades dos surdos a partir dessa proposta de Magnani, ou seja, na perspectiva da antropologia urbana a partir de suas redes de sociabilidade nos espaços urbanos é uma possibilidade e uma grande contribuição para os estudos e pesquisas que se propõem em refletir sobre esses sujeitos.

Assim, mais do que entender a língua de sinais como centralidade nos debates sobre as identidades surdas, é importante ressaltar as agências e os usos discursivos evocados sobre/pelos surdos. Não perdendo de vista os complexos processos de interação e práticas sociais em que as línguas de sinais e as identidades surdas são possíveis, dentro dos recortes situacionais, relacionais e contextuais em que eles acontecem.

CAPÍTULO 2. ANTROPOLOGIA E PERFORMANCE: DESENVOLVIMENTO E CONSOLIDAÇÃO DO CAMPO DA *PERFORMANCE* COMO PARADIGMA ANALÍTICO DENTRO DA ANTROPOLOGIA

Sejam quais forem as abordagens para olhar o homem e a cultura, seja da perspectiva do evolucionismo cultural, do culturalismo norte-americano, do estrutural-funcionalismo britânico, da escola de sociologia, do estruturalismo francês e do interpretativismo, além de outras perspectivas não mencionadas aqui, a problemática antropológica se coloca pertinente em todas elas: dar conta de esclarecer as diversas manifestações, organizações, construções e reproduções desses sistemas simbólicos tão poderosos que dão sentido e significado à vida e a uma realidade abstrata de tal forma a ponto de torná-la concreta e “real” para as pessoas que deles compartilham (CUCHE, 1999).

Como Sahlins apontou, essa problemática ou “preocupação fundamental de todas as ciências humanas” (SAHLINS, 1997: 41) não desaparecerá. A cultura como objeto da antropologia é pensada ou entendida de diversas maneiras, sob diferentes óticas e teorias. No entanto, apesar de sua “acepção plural e distributiva” a noção de cultura incide sobre a compreensão do “fenômeno único que ela nomeia e distingue: a organização da experiência e da ação humanas por meios simbólicos” (SAHLINS, 1997: 41-2).

Assim, dentro desse multiverso de teorias antropológicas para pensar o homem e seus universos simbólicos – as culturas, onde surge ou aparece a performance dentro dessas reflexões e em quais contextos teóricos? Quais autores trouxeram para as análises antropológicas as possibilidades analíticas da performance? E o que se entende por performance?

Assim como a noção de cultura, na seção a seguir abordaremos outra noção de difícil definição: a noção de performance. A multiplicidade do conceito e sua aplicabilidade analítica serão abordadas e refletidas, não perdendo de vista a partir de quais discursos analíticos e campos teóricos estão situados os debates.

2.1. A noção de Performance: sobre o que estamos falando?

A palavra performance⁷ é de origem da língua inglesa, do verbo “to perform” que significa realizar, completar, executar ou efetivar. Performance pode significar também realização, feito, façanha ou desempenho, isso podendo ser as várias possibilidades de tradução para o português da palavra performance, da língua inglesa.

A aplicação de seu significado alcança ou pode ser relacionada a um grande universo de atividades, desde exposições públicas, como a de artistas e atletas, como também o conjunto de resultados obtidos em determinado teste por uma pessoa, ou mesmo quando um automóvel corresponde à capacidade de alcançar o resultado desejado com eficiência, dentre outros.

Não vamos, no entanto, nos ater apenas ao seu significado semântico e etimológico. Mas sim, aprofundar nossa reflexão na performance enquanto conceito(s), termo ou campo em que muitos significados podem confluírem e perpassarem diversos aspectos do que se pretende entender enquanto performance em quaisquer contextos que se queira pensar sua aplicabilidade. Com isso, entendemos a performance enquanto uma categoria analítica e teórica.

Também veremos como a performance é cunhada dentro da disciplina de antropologia, ou seja, como e quais processos constituíram um campo de estudos específicos dentro da antropologia que hoje chamamos de Antropologia da Performance.

De acordo com Jean Langdon (2008: 165), no Brasil “os usos dos termos ‘performativo’ e ‘performance’ no Brasil têm conotações variadas, dependendo do pesquisador e de como os emprega”. Assim, como a autora indica, “percebemos que existem vários paradigmas de performance, e não um só”. Por isso, torna-se importante marcar o campo teórico ou paradigma de onde se está falando acerca de performance.

Diana Taylor, prefaciando o livro intitulado Antropologia e Performance: Ensaio Napedra (DAWSEY et. al. 2013), traz em sua discussão justamente esses variados e múltiplos usos do termo performance pelos pesquisadores. O próprio livro, como afirma a autora, é uma coletânea de ensaios que “exploram um amplo

7 – Definição do significado de Performance encontrado em Significados. O que é Performance.

espectro de modalidades da performance atravessando disciplinas acadêmicas e práticas artísticas, desde antropologia até teatro, linguística, estudos religiosos, gênero e sexualidade” (TAYLOR, 2013: 9).

Se apresentando como um campo amplo de possibilidades, Bauman e Briggs (1990, *apud* LANGDON, 2008: 165) apontam para os significados múltiplos do conceito e criticam o uso de “Performance” com um termo único ou como jargão, desprovido de sua complexidade de influências crítico-teóricas.

Nesse sentido, Taylor (2013: 9) indica outros “termos que estudiosos, artistas e ativistas” têm usado “para classificar suas intervenções na arena social” além de performance, como “ativismo, ação, *acciones*, *live art*”. Ainda de acordo com a autora, esses “múltiplos usos da palavra performance apontam para as suas complexas, aparentemente contraditórias e por vezes mutualmente sustentadas camadas de referencialidade” (TAYLOR, 2013: 10).

Assim, mais do que entender a performance enquanto um conceito único, generalista, isolado ou fora de contexto, Taylor (2013: 10) aponta para a possibilidade de pensar a performance a partir de dois registros. Em um registro, a performance é “objeto de análise dos estudos de performance”, a saber, “a multiplicidade de práticas e eventos como dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais adequados-à-ocasião”.

A partir desse prisma, as práticas que compõem os estudos de performance “são separadas daquelas à sua volta para constituírem objetos de análises distintos”. Dança, ritual, teatro, funeral possuem início e fim e esse “enquadramento às vezes também faz parte do próprio evento”, não se desdobrando contínua ou fluentemente em outras formas de expressão cultural (TAYLOR, 2013: 10).

Em outro registro performance “também constitui uma lente metodológica que permite aos estudiosos analisar eventos *enquanto* performances” (TAYLOR, 2013: 10).

Obediência civil, resistência, cidadania, gênero, identidade étnica e sexual, por exemplo, são ensaiados e performados diariamente na esfera pública. Entendê-los *como* (as) performances indica que a performance também age como uma epistemologia (...). A relação (é/como) ressalta o entendimento da performance como algo simultaneamente “real” e “construído”, como práticas que reúnem o que historicamente foi separado como discursos distintos, supostamente independentes, ontológicos e epistemológicos.

(TAYLOR, 2013: 10, grifo do autor).

Dessa maneira, um dos conceitos de Performance de nosso interesse para este trabalho é o que está sob esse entendimento de que “as performances funcionam como atos de transferências vitais, transmitindo conhecimento social, memória e senso de identidade por meio de comportamentos reiterados” (TAYLOR, 2013: 9).

Esse entendimento é importante para pensar como os surdos também constróem e transmitem conhecimento social, memória e senso de identidade por meio de discursos distintos, como piadas, poesias e narrativas de história de vida em língua de sinais em “momentos de suspensão de papéis ou interrupção do teatro da vida cotidiana” (DAWSEY, 2006: 18).

No campo dos estudos sobre a performance, além do conceito se apresentar com possibilidades diversas “as noções sobre o papel e a função da performance também variam bastante” (TAYLOR, 2013: 11).

De acordo com Taylor (2013: 11-2):

Alguns estudiosos admitem a efemeridade da performance, afirmando que ela desaparece porque nenhuma forma de documentação ou reprodução consegue apreender o vivo. Outros estendem o entendimento da performance considerando-a como sendo limítrofe com a memória e a história (...) [participando] na transferência e na continuidade de conhecimento (TAYLOR, 2013: 11-2, grifo nosso).

Assim, a performance tem se apresentado como uma palavra ou termo de uso problemático devido ao seu “extraordinariamente amplo alcance de comportamentos que (...) envolve, desde uma dança específica até o comportamento cultural generalizado” (TAYLOR, 2013: 13).

2.1.1. Performance e a questão da intraduzibilidade

Como temos considerado, o termo e o conceito para performance consiste em um amplo campo de possibilidades de comportamentos. No entanto, Taylor (2013: 12) chama a atenção para o que ela diz ser “um histórico de intraduzibilidade de performance”, apesar de outros termos utilizados para a aproximação ou tentativas de equivalência para o termo performance.

Taylor (2013: 12-16) nos aponta alguns desses termos e como eles têm sido

empregados. A autora traz os termos *performativo* e *performático* cunhados por estudiosos da filosofia e da retórica como J. L. Austin, Jaques Derrida e Judith Butler. Para Austin performativo seria os casos em que “a emissão da elocução é a performance de uma ação”, como por exemplo, o enquadramento de uma cerimônia de casamento em que as palavras “eu aceito” têm peso legal (AUSTIN, 1975: 6 *apud* TAYLOR, 2013: 12).

Já em Derrida a ênfase é dada na citacionalidade e iteracionalidade no “evento da fala”, “indagando se uma afirmação performativa [poderia] ter êxito se sua formulação não repetisse uma afirmação codificada ou iterável” (DERRIDA, 1971: 326 *apud* TAYLOR, 2013: 12, grifo da autora).

O termo performatividade de Judith Butler baseia-se no enquadramento enquanto “processo de socialização (...) através de práticas regulatórias ou citacionais”, como por exemplo, “o processo de socialização em que as identidades de gênero e sexualidade” são produzidas (TAYLOR, 2013: 12).

Em Butler, o performativo aponta para a “subjetividade e agência cultural pensadas como prática discursiva normativa”, enquanto em Austin “aponta para a linguagem que atua” (TAYLOR, 2013: 12). Assim, Taylor (2013: 13) argumenta que:

embora possa ser tarde demais para reivindicar performativo para o domínio não discursivo da performance, sugiro que emprestemos uma palavra de uso espanhol contemporâneo para performance, *performático*, para indicar a forma adjetiva do domínio não discursivo da performance (...) [pois] é fundamental sinalizar o performático e o visual como campos que se distinguem do campo discursivo tão privilegiado pelo logocentrismo ocidental, embora com este se entrelacem (TAYLOR, 2013: 13, grifo nosso).

Seja em português ou em espanhol, o termo performance parece não encontrar equivalente satisfatório, revelando a questão da intraduzibilidade do termo. Sendo referida a “arte performática”, performance têm sido traduzida como *e/* performance ou *la* performance e usada “num sentido mais amplo para falar sobre dramas sociais e práticas *encorporadas*” (TAYLOR, 2013: 13).

De acordo com Taylor (2013: 14), se performance se apresenta como uma palavra estrangeira intraduzível “os debates, os decretos e as estratégias emergindo das várias tradições de prática incorporada e conhecimento corporificado são profundamente enraizados e guarnecidos nas Américas”, mantendo forte ligação com “as artes visuais e as tradições teatrais”.

Assim, outros termos utilizados para substituir performance incluem *teatralidad*, *espectáculo*, *acción* e *representación*. Na visão de Taylor (2013: 14), “a teatralidade supõe um cenário, uma estrutura paradigmática que se ampara em participantes vivos, armada ao redor de uma trama esquematizada, com um fim previsto (...) considerando a existência corpórea dos participantes”.

Espectáculo diz respeito a “uma série de relações sociais mediadas por imagens (...) amarrando indivíduos a uma economia de olhares e do olhar que pode parecer mais invisivelmente, menos teatral” (TAYLOR, 2013: 14).

Apesar das possibilidades do uso dos termos teatralidade e espetáculo “capturarem o sentido englobante e construído da performance”, são substantivos que não levam verbo e assim, não permitindo “agência cultural individual do mesmo modo que performar o faz” (TAYLOR, 2013: 14-5).

Já os termos *acción* e *representación*, ao contrário, “possibilitam ação e intervenção individual”. Em relação ao termo *acción*, ele “reúne as dimensões estéticas e políticas de performar”, sendo “mais direto e intencional e menos social e politicamente entremeado do que performar”. Já o termo *representación*, “mesmo com seu verbo representar, conjuga noções de mímese, de uma ruptura entre o real e sua representação que as palavras ‘performance’ e ‘performar’ complicaram de forma tão produtiva” (TAYLOR, 2013: 15).

Assim, “o termo performance, mais enquanto termo teórico do que objeto ou prática, é um novato na área” (TAYLOR, 2013: 16). A autora por fim, indica o quão pode ser positivo as indefinibilidades e complexidades de performance:

[Performance] implica simultaneamente um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um meio de intervir no mundo, excedendo em muito as possibilidades dessas e outras palavras oferecidas em seu lugar. O problema da intraduzibilidade (...) é, na verdade, positivo, uma pedra no caminho necessária para nos fazer lembrar que nós, seja em nossas várias disciplinas, linguagens ou localizações geográficas através das Américas, não compreendemos um ao outro de maneira simples (TAYLOR, 2013: 16, grifo nosso).

Mas como a performance passou a ser cunhada dentro da antropologia como termo teórico e categoria analítica, vindo a se desenvolver ao que hoje chamamos de Antropologia da Performance?

De acordo com John Dawsey (et. al. 2013: 19), “na antropologia da performance, duas abordagens frequentemente ganham forma e se destacam, uma

mais próxima a linguística (Jonh Austin, Dell Hymes, Richard Bauman), e outra ao teatro (Victor Turner, Richard Schechner)”.

A seguir consideraremos brevemente essas duas abordagens, primeiramente a de Turner e Schechner (mais relacionada ao teatro e ao ritual) e depois a de Bauman (mais próxima a linguística).

2.2. Antropologia da Performance: as contribuições de Victor Turner e Richard Schechner

Como já iniciado na seção anterior, o conceito de performance não é algo definitivo ou, pelo menos, não se apresenta como uma abordagem simples e reducionista. Como chamou atenção Dawsey (et. al. 2013: 18, grifo nosso), “há algo de não resolvido com [o conceito de performance], que resiste às tentativas de definições conclusivas ou delimitações disciplinares”.

Como os autores (DAWSEY et. al. 2013: 18) sublinharam, o conceito de performance é formulado a partir de diversos campos de saber e expressão artística “desde o teatro e as artes performativas à antropologia, sociologia, psicanálise, linguística, folclore e estudos de gênero”.

Dentro das discussões e elaborações sobre a performance há muitos autores que contribuíram para a germinação e o desenvolvimento desse campo interdisciplinar de estudos. Autores como Erving Goffman, Milton Singer, Judith Butler, John Austin, Dell Hymes, Paul Zumthor, J. L. Moreno, Diana Taylor, Kenneth Burke, Peter McLaren, Mikhail Bakhtin são alguns que com seus estudos e pesquisas relacionam-se com o campo da performance (DAWSEY et. al. 2013: 18).

Para falarmos de antropologia e performance vamos considerar os autores Victor Turner e Richard Schechner, pois é no encontro dos dois que podemos pensar sobre “um dos momentos mais expressivos para o surgimento da antropologia da performance”, nos anos de 1960 e 1970 (DAWSEY, 2006: 17; et. al. 2013: 20; CAVALCANTI, 2013: 423).

De acordo com Dawsey (et. al. 2013: 21), desse “contato entre Turner e Schechner surge um novo campo de estudos, entre teatro e antropologia”. Pois Turner, um antropólogo que na relação com Schechner torna-se aprendiz de teatro e

Schechner, que é diretor de teatro, faz sua aprendizagem antropológica com Turner (DAWSEY, 2006: 17).

Em Turner, o movimento de sua obra vai dos estudos do ritual ao teatro, enquanto que em Schechner o movimento é ao contrário, do teatro ao ritual (DAWSEY, 2006: 17; 2013: 21). Assim, conforme Langdon:

A antropologia da performance (...) surge nas interfaces de estudos do ritual, do teatro e da interação social [e] amplia questões clássicas do primeiro para tratar de um conjunto de gêneros performativos encontrados em todas as sociedades do mundo globalizado, incluindo ritual, teatro, música, dança, festas, narrativas, esportes, movimentos sociais e políticos e encenações da vida cotidiana (LANGDON, 2008: 163, grifo nosso).

Situada a questão da parceria entre Turner e Schechner para o desenvolvimento da antropologia da performance, ou seja, entre os estudos dos rituais e do teatro, vejamos o percurso teórico de cada um que os conduziram para a abordagem da performance a partir da antropologia, ou, da antropologia a partir da performance.

2.2.1. Victor Turner

Victor Witter Turner nasceu em 28 de maio de 1920 em Glasgow, Escócia. Filho do engenheiro eletricitista, Norman Turner e Violet Witter, “uma das fundadoras do Teatro Nacional Escocês”, “companhia amadora que inicia suas apresentações no mesmo ano do nascimento de Turner” (DAWSEY, 2006: 18; COSTA, 2015: 18).

Como sugere Dawsey (2006: 18), no percurso de formação do pesquisador Turner, o movimento não é do ritual ao teatro, mas o contrário, do teatro ao ritual, tendo em vista a forte presença do teatro em sua vida, desde a infância.

Em 1938 Turner entra para a University College de Londres onde inicia seus estudos em clássicos e poesia. Mas com o início da II Guerra Mundial, seus estudos são interrompidos retornando somente após o fim da guerra. Quando volta a estudar, em 1946, no entanto, está decidido a dedicar-se aos estudos antropológicos (COSTA, 2015: 18).

Já como antropólogo, Turner vai para a Universidade de Manchester onde passa a ter contato com o professor e antropólogo Max Gluckman (1911-1975) e a desenvolver pesquisas sobre o ritual, que “se ergue como um elemento propulsor a

ligar e religar suas diferentes fases e interesses multifacetados” (COSTA, 2015: 19; CAVALCANTI, 2013: 411).

Nos anos 1950, como aponta Cavalcanti (2013: 411):

O tema do ritual irrompe de modo marcante já em *Schism and continuity in an African society* (Turner, 1996) [*Cisma e continuidade em uma sociedade africana*, doravante SC], seu livro de estreia no cenário antropológico, resultante da tese de doutoramento realizada nos anos 1950 sob a égide do Instituto Rhodes-Livingstone e a orientação de Gluckman, a partir de pesquisa junto aos Ndembu (CAVALCANTI, 2013: 411, grifo da autora).

Nesse livro, como a autora salienta, o tema do ritual como foco de interesse “é inesperado, pois ele ocorre (...) na contramão da ênfase mais estritamente sociológica da pesquisa”, apesar de já ser “assunto central na discussão dos sistemas políticos africanos (Fortes & Evans-Pritchard, 1950), e também para Max Gluckman (1963; 1974)” (CAVALCANTI, 2013: 411).

Vale aqui ressaltar que Turner, em sua formação enquanto antropólogo e seus trabalhos iniciais sob a orientação de Gluckman, está situado e influenciado pela “tradição britânica de antropólogos estrutural-funcionalistas (Radcliffe-Brown, Darryl Forde, Meyer Fortes, Raymond Firth e Edmund Leach)” e o próprio Gluckman, como já citado no primeiro subtítulo deste capítulo (COSTA, 2015: 19).

No entanto, em *Schism and continuity* (1996 [1957]: 91-4), Turner formula o conceito de drama social, “inspirado numa estética da tragédia grega” (CAVALCANTI, 2013: 415; DAWSEY, 2006: 18), baseando-se no modelo de ritos de passagem de Arnold Van Gennep (2011: 29,30 [1909]), que pressupõe três momentos: “(...) ritos preliminares (separação), liminares (margem) e pós-liminares (agregação)”.

Entretanto, no conceito de drama social proposto por Turner (1996: 91), esse modelo de Van Gennep desdobra-se em quatro fases (DAWSEY, 2006:18), como o próprio Turner (1996: 91-2) descreve:

I have provisionally divided the social process which constitutes the social drama into four major phases: (1) Breach of regular norm-governed social relations occurs between persons or groups within the same system of social relations. Such a breach is signaled by some crucial norm regulating the intercourse of the parties; (2) following breach of regular social relations, a phase of mounting crisis supervenes, during which, unless the conflict can be sealed off quickly within a limited area of social interaction, there is a tendency for the breach to widen and extend until it becomes co-extensive with some dominant cleavage in the widest set of relevant social relations to

which the conflicting parties belong. The phase of crisis exposes the pattern of current factional struggle within the relevant social group, be it village, neighbourhood or chiefdom; and beneath it there becomes visible the less plastic, more durable, but nevertheless gradually changing basic social structure, made up of relations which are constant and consistent. (3) In order to limit the spread of breach certain adjustive and redressive, informal or formal, are speedily brought into operation by leading members of the relevant social group. These mechanisms vary in character with such factors as the depth and social significance of the breach, the social inclusiveness of the crisis, the nature of the social group within which the breach took place and the degree of its autonomy with reference to wider systems of social relations. They may range from personal advice and informal arbitration, to formal juridical and legal machinery, and, to resolve certain kinds of crisis, to the performance of public ritual. (4) The final phase. I have distinguished consists either in the reintegration of the disturbed social group or in the social recognition of irreparable breach between the contesting parties. In short, the *processional form* of the social drama may be formulated as (1) breach; (2) crisis; (3) redressive action; (4) reintegration or recognition of schism.

Apesar de ser uma passagem, de certa forma longa, entendo ser de grande importância fazer a citação na íntegra do pensamento e da proposta de Turner em suas próprias palavras, pois seu entendimento acerca do que ele propôs enquanto drama social é fundamental para a nossa compreensão de como esse conceito se desdobrará posteriormente em sua abordagem e sua elaboração da performance dentro da antropologia. Os quatro momentos do drama social propostos por Turner são elementos-chaves para entendermos sua ideia de performance, como veremos mais adiante.

Dawsey (2006: 18) e Cavalcanti (2013: 416) têm traduzido os quatro momentos do drama social de Turner como: (1) ruptura, (2) crise e intensificação da crise, (3) ação reparadora e (4) desfecho.

De acordo com Cavalcanti (2013: 415), “a noção [de drama social] tem muitos aspectos e sua face mais evidente, e talvez mais difundida, é a sociológica que percebe e integra o conflito como um mecanismo produtor da dinâmica e da unidade da vida social”, permitindo “a análise processual da vida social”.

A cerca da ideia de conflito, na proposição de Turner, Cavalcanti (2013: 416) esclarece:

O conceito de drama social considera como conflito a tensão latente produzida na vida social pela atuação constante de princípios estruturais contraditórios. Esses princípios, que não são apreendidos diretamente pela consciência dos atores, pressionam, entretanto, sua conduta em direções

divergentes.

Com o conceito de drama social Dawsey (2006: 18) aponta para o “desvio metodológico no campo da antropologia social britânica” produzido por Turner. Pois “as bases teóricas dos estrutural-funcionalistas britânicos não respondiam mais às demandas teóricas que surgiam em seu trabalho de campo” (COSTA, 2015: 20).

Na abordagem estrutural-funcionalista britânica os rituais eram pensados como manifestações secundárias, sendo “os princípios da organização social de uma determinada sociedade, que devem vir em primeiro” (DEFLEM, 1991: 1 *apud* COSTA, 2015: 21).

Assim, é nesse sentido, como considera Dawsey (2006: 18) que o conceito de drama social é uma “sacada” de Turner.

Ver como as próprias sociedades sacaneiam-se a si mesmas, brincando com o perigo, e suscitando efeitos de paralisia em relação ao fluxo da vida cotidiana (...) Turner se interessa por momentos de suspensão de papéis, ou interrupção do teatro da vida cotidiana. Em instantes como esses – de *communitas* – as pessoas podem ver-se frente a frente como membros de um mesmo tecido social. Daí, a importância dos dramas sociais, e dos rituais que os suscitam (através de rupturas socialmente instituídas) ou deles emergem (como expressões de uma ação reparadora). No espelho mágico dos rituais, onde elementos do cotidiano se reconfiguram, recriam-se universos sociais e simbólicos.

O conceito de *communitas* que Turner se apropria para se referir aos momentos de suspensão de papéis ou interrupção do teatro da vida cotidiana é tratado por ele em *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, 1969 (O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura, 1974: 118-120):

É como se houvesse neste caso, dois “modelos” principais de correlacionamento humano, justapostos e alternantes. O primeiro é o da sociedade tomada como um sistema estruturado, diferenciado e frequentemente hierárquico de posições político-jurídico econômicas, com muitos tipos de avaliação, separando os homens de acordo com as noções de “mais” ou de “menos”. O segundo, que surge de maneira evidente no período liminar, é o da sociedade considerada como um “comitatus” não-estruturado, ou rudimentarmente estruturado e relativamente indiferenciado, uma comunidade, ou mesmo comunhão, de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral dos anciãos rituais. Prefiro a palavra latina *communitas* à *comunidade*, para que se possa distinguir esta modalidade de relação social de uma “área de vida em comum” (TURNER, 1974: 118-9).

Dessa forma, como explanou Cavalcanti (2013: 413), o conceito de *communitas* formulado por Turner está relacionado a “uma forma de relacionamento

humano primordial sempre contraposta à forma estruturada e hierarquizada do relacionamento social feito de posições bem demarcadas”.

Dawsey (2005: 166), faz uma bela descrição do conceito de *communitas*:

Nos momentos de suspensão das relações cotidianas é possível ter uma percepção mais funda dos laços que unem as pessoas. Despojadas dos sinais diacríticos que as diferenciam e as contrapõem no tecido social, e sob os efeitos de choque que acompanham o curto-circuito desses sinais numa situação de liminaridade, pessoas podem ver-se frente a frente. Sem mediações. Voltam a sentir-se como havendo sido feitas do mesmo barro do qual o universo social e simbólico, como se movido pela ação de alguma oleira oculta, recria-se. A essa experiência Turner dá o nome de *communitas* (DAWSEY, 2005: 166).

Antes dedicado exclusivamente ao estudo dos povos Ndembu, em O Processo Ritual, Turner “amplia a aplicação dos conceitos de *communitas* e de liminaridade⁸ dos Ndembu para culturas diversas como a dos padres franciscanos, da igreja Católica, e culturas milenares da Índia”. Assim, Turner ressalta que “liminaridade e *communitas* são conceitos que abrangem diversas manifestações humanas de caráter ritualístico” (COSTA, 2015: 26).

Victor Turner continuaria seus estudos sobre rituais aprofundando e desenvolvendo seus conceitos de drama social, *communitas* e liminaridade em análises das “manifestações religiosas de diversos povos, [como] as tradições católicas de várias regiões do mundo e para as manifestações culturais oriundas da Índia” (COSTA, 2015: 27, grifo nosso).

As obras *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, 1974 (Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana, 2008) e *Revelation and Divination in Ndembu Ritual* (1975), Turner evidencia essas preocupações com “a investigação dos processos rituais e seus símbolos” tanto na cultura Ndembu como em culturas europeias como a inglesa e a espanhola, dentre outras (COSTA, 2015: 27-8).

Dessa maneira, Turner “estende (...) o conceito de drama social para materiais históricos e contemporâneos ocidentais, examinando processos revolucionários, crises políticas e peregrinações cristãs” (CAVALCANTI, 2013: 413).

8 – De acordo com Cavalcanti (2013: 413), “Liminaridade, como a entendeu Van Gennep (1977), é uma fase peculiar na sequência padronizada dos rituais de passagem. Seus atributos simbólicos característicos, entretanto, levariam Turner à formulação do conceito de *communitas*, e a liminaridade tornar-se-ia uma das possíveis manifestações *da communitas*”.

Assim, de acordo com Dawsey (et. al. 2013: 21; 2006: 18), as reflexões e a experiência de Turner em rituais e suas propostas conceituais de drama social, liminaridade e *communitas* foram, por assim dizer, “embrionárias” para a transição teórica e conceitual do campo do ritual ao teatro. A partir do seu encontro com Richard Schechner, Turner rumaria decisivamente para a exploração do “desenvolvimento do seu olhar performático sobre seus objetos de estudo” (COSTA, 2015: 29, 30; CAVALCANTI, 2013: 23).

Como o próprio Turner revelou (1985: xi *apud* Dawsey et. al. 2013: 21), “o seu primeiro encontro com Schechner aconteceu poucas horas antes de uma palestra de Clifford Geertz, em Nova York, em 1977”. Desse encontro surgiu um novo campo a ser explorado, entre teatro e antropologia, que produziram textos “onde se encontram esboços de uma antropologia da performance e da experiência” (DAWSEY, 2006: 18-9).

De acordo com Cavalcanti (2013: 423), Turner se volta para o diálogo com o teatro experimental, através do contato com Schechner. A autora continua:

Seus estudos navegam agora na ampla confluência do interesse pela performance vindo tanto do campo artístico (Glusberg, 2009; Lopes, 2003) como do movimento conceitual de diversos campos de conhecimento como a linguística (Austin, 1962; Peirce, 1969; Searle, 1969), a literatura oral (Zumthor, 2009), a etnomusicologia (Seeger, 1994), estudos de folclore (Bauman, 1977) e a própria antropologia (Malinowski, 1972; Tambiah, 1968; 1973) (CAVALCANTI, 2013: 423).

No entanto, é nos anos 1980 que os desdobramentos mais expressivos desses movimentos conceituais culminam para configurar a antropologia da performance e da experiência (DAWSEY, 2006: 19). “Dois livros marcam [esse] momento originário: *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, de Turner (1982); e *Between Theater and Anthropology*, de Schechner (1985)” (DAWSEY et. al. 2013: 21, grifo nosso).

A seguir, veremos alguns pontos relevantes dos últimos escritos de Victor Turner. O primeiro já citado acima: *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (1982), que Turner publica ainda em vida; e dois textos póstumos: *The Anthropology of Performance*, em 1987, e “Dewey, Dilthey and Drama: an essay in the anthropology of experience”, em 1986.

Na introdução de *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*

(1982), Turner expressa os objetivos dos ensaios do livro: “The essays in this book chart my personal voyage of discovery from traditional anthropological studies of ritual performance to a lively interest in modern theatre, particularly experimental theatre” (TURNER, 1982: 7).

Como aponta Costa (2015: 30), neste livro Turner

discute de maneira aprofundada às questões relativas à estética ritual, que vinha apontando como indícios em suas obras anteriores. Propõe o olhar liminar sobre a arte moderna e a partir deste olhar percebe a necessidade de um desvio metodológico onde a liminaridade é substituída, agora, pelo conceito de liminóide (COSTA, 2015: 30).

No primeiro capítulo, intitulado “Liminal to liminoid, in play, flow, ritual: an essay in comparative symbology” (“Liminar ao liminóide, em brincadeira, fluxo, ritual: um ensaio em simbologia comparada”) (DAWSEY, 2006: 19), Turner (1982: 32-3), define o conceito de liminóide:

Technical innovations are the products of ideas, the products of which I will call the '*liminoid*' (the '-oid' here derives from Greek *-eidos*, a form, shape; and means 'like, resembling'; '*liminoid*' *resembles* without being identical with '*liminal*') (...). I see the '*liminoid*' as an independent and critical source (...) and here we observe how '*liminoid*' actions of industrial leisure genres can repossess the character of 'work' though originating in a 'free time' arbitrarily separated by managerial fiat from the time of 'labor' - how the limonoid can be an independent domain of creative activity, not simply a distorted mirror-image, mask, or cloak for structural activity in the 'centers' or 'mainstreams' of 'productive social labor' (TURNER, 1982: 32-33, grifos do autor).

Dawsey (2006: 19, 20), nos explica que essa mudança ou deslocamento do conceito de liminaridade para liminóide acontece devido o “impacto da Revolução Industrial (*technical innovations*) sobre os gêneros de ação simbólica” (TURNER, 1982: 32).

Dessa forma, como afirma Costa (2015: 75), “o conceito de liminóide está ligado aos processos de inovações tecnológicas geradores da Revolução Industrial”. Esses processos provocaram o “descentramento e a fragmentação da atividade de recriação de universos simbólicos”, em que instâncias do trabalho se tornam autônomas e o lazer surge como complemento do trabalho também ligado ao mercado, (“*industrial leisure genres can repossess the character of 'work'*”). (DAWSEY, 2006: 19; TURNER, 1982: 33).

Nesse novo contexto da Revolução Industrial as relações de trabalho e lazer

fragmentam-se, dispersando as formas de expressão simbólicas “num movimento de diáspora, acompanhando a fragmentação das relações sociais” (DAWSEY, 2006: 20).

Assim, “com a separação dos momentos de lazer do trabalho, considerado sério”, Turner “percebe que momentos liminares como aqueles dos rituais das sociedades tradicionais tornaram-se raros, pois a integração dos seres humanos entre si e com o ambiente não é mais a mesma” (COSTA, 2015: 74). É a partir dessa reconfiguração que Turner propõe a passagem de *liminaridade* (nas sociedades tradicionais) para *liminóide* (nas sociedades pós-industriais).

Também em *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (1982), Turner ressignifica o conceito de ritual relacionando-o intimamente com o de performance: I like to think of ritual essentially as *performance, enactment*, not primarily as rules or rubrics. The rules “frame” the ritual process, but the ritual process transcends its frame (p. 79).

Para o autor estética e ritual são processos indissociáveis em que “a atmosfera ritual e simbólica está embevecida em uma lógica estética” e que, por outro lado, “a necessidade estética está ligada ao forte caráter de teatralização do ritual onde os indivíduos assumem outros papéis, que não seus usuais papéis sociais, e dramatizam de acordo com as regras do ritual” (COSTA, 2015: 76-7).

Nesse ponto, “a dramatização é parte integrante do ritual, assim como os símbolos, os momentos liminares e em igual medida as regras e a estrutura social” (COSTA, 2015: 77). Nas palavras de Turner (1982: 81), “Ritual is, (...) a synchronization of many performative genres, and is often ordered by *dramatic structure*, a plot”.

No entanto, ainda que haja um caráter estrutural no ritual, Turner (1982: 82), destaca que “Ritual, in its full performative flow, is not only many-leveled, 'laminated', but also capable, under conditions of societal change, of creative modification on all or any of its levels”. Ou seja, como Costa (2015: 77) comenta acerca dessa passagem, “o ritual, apesar de seu caráter estrutural, está ligado a um processo de fluxo onde as mudanças e a criatividade são partes integrantes”.

Ainda em *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (1982), Turner discute a relação entre a atuação na vida cotidiana e nos palcos, procurando

“estabelecer as subjetividades da relação palco/plateia nas dramatizações passíveis de serem observadas na vida cotidiana” (COSTA, 2015: 77).

Sobre a relação da audiência no ritual, Turner (1982: 112) postula que:

Ritual, unlike theatre, does not distinguish between audience and performers. Instead, there is a congregation whose leaders may be priests, party officials, or other religious or secular ritual specialists, but all share formally and substantially the same set of beliefs and accept the same system of practices, the same sets of rituals or liturgical actions (TURNER, 1982: 112).

Dessa maneira, audiência e atores são participativos no processo ritual, ou seja, “não existe plateia passiva quando se trata da representação ritual” (COSTA, 2015: 78). É nesse viés que fica evidente a proposta de Turner em aproximar ritual e teatro, ao observar no trabalho de Schechner, as “novas tendências do teatro de vanguarda e da performance de agregar todos os elementos como em uma espécie de ritual, para que se crie um fenômeno liminar” (p. 78).

A respeito do conceito de performance “Turner fundamenta seu entendimento na raiz etimológica francesa, *parfournir*, fornecer, completar ou realizar completamente” (TAYLOR, 2013: 10; DAWSEY, 2006: 19; TURNER, 1982: 13).

Assim, Turner (1982: 13-4) propõe a antropologia da performance:

For me, the anthropology of performance is an essential part of the anthropology of experience. In a sense, every type of cultural performance, including ritual, ceremony, carnival, theatre, and poetry, is explanation and explication of life itself, as Dilthey often argued. Through the performance process itself, what is normally sealed up, inaccessible to everyday observation and reasoning, in the depth of sociocultural life, is drawn *forth* - Dilthey uses the term *Ausdruck*, "an expression," from *ausdrucken*, literally, "to press or squeeze out." "Meaning" is squeezed out of an event which has either been directly experienced by the dramatist or poet, or cries out for penetrative, imaginative understanding (*Verstehen*). An experience is itself a process which "presses out" to an "expression" which completes it. Here the etymology of "performance" may give us a helpful clue, for it has nothing to do with "form," but derives from Old French *parfournir*, "to complete" or "carry out thoroughly." A performance, then, is the proper finale of an experience (TURNER, 1982: 13-4).

Dawsey (2006: 19) aponta que a abordagem de Turner postula a antropologia da performance como uma parte essencial da antropologia da experiência e que “através do processo de performance, o contido ou suprimido revela-se. Turner chama a atenção para o termo *Ausdruck*, de *ausdrucken*, usado por Dilthey que significa ‘espremer’.

Dessa maneira, para Turner (1982) a performance suscita a experiência em relevo, revelando-a em momentos de interrupção ou suspensão da vida cotidiana. Citando Dilthey, Turner (1982: 13-4 *apud* DAWSEY, 2006: 19) descreve cinco “momentos” que constituem a estrutura processual de cada *Erlebnis*, ou experiência vivida.

Dawsey (2006: 19) pontua os cinco momentos:

Cada *Erlebnis*, ou experiência vivida: 1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa através de uma forma de “expressão” (DAWSEY, 2006: 19).

Dessa forma, a performance na proposta de Turner “refere-se justamente ao momento da expressão. A performance completa uma experiência” (DAWSEY, 2006: 19). Assim, em Turner, a performance é o momento da expressão que completa uma experiência, quando comunica para outros de formas inteligíveis, linguística ou de outra forma.

O texto “*Dewey, Dilthey and drama: an essay in the anthropology of experience*” (“Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em antropologia da experiência”) (1986) integra a coletânea póstuma intitulada *The anthropology of experience*, que Turner organizou com Edward Bruner e Barbara Myerhoff, reunindo trabalhos apresentados em um simpósio sobre antropologia da experiência no encontro anual da American Anthropological Association, em 1980 (CAVALCANTI, 2013: 424; DAWSEY, 2005: 163; 2006: 19).

Dawsey (2005: 168-171), “brinca” com o modelo de drama social de Turner “aplicando-o ao próprio texto *Dewey, Dilthey and drama: an essay in the anthropology of experience*”. Para o autor, “o artigo, de fato, apresenta elementos de um drama, que podem ser pensados em termos dos momentos de ‘ruptura’, ‘crise e intensificação da crise’, ‘ação reparadora’ e ‘desfecho’”(p. 168).

O elemento de “ruptura” pode ser identificado com a Revolução Industrial (DAWSEY, 2005: 168). Como Turner (1986: 42) pondera:

Rapid advances in the scale and complexity of society, particularly after

industrialization, have passed this unified liminal configuration through the prism of division of labor (...) reducing each of the sensory domains to a set of entertainment genres flourishing in the leisure time of society, no longer in a central driving place (TURNER, 1986: 42).

“os rápidos avanços na escala e complexidade da sociedade, particularmente após a industrialização, fizeram passar essa configuração liminar unificada pelo prisma da divisão do trabalho (...) reduzindo cada um dos seus domínios sensoriais a um conjunto de gêneros de entretenimento que florescem no tempo de lazer da sociedade, não mais no lugar central de controle” (tradução livre de Dawsey, 2005: 170).

A “crise e intensificação da crise” podem ser identificadas com as dificuldades encontradas para resignificar o mundo. Trata-se de uma “crise de ação simbólica”. “Recriar universos sociais e simbólicos no mundo contemporâneo, onde indivíduos se vêem sozinhos e abandonados diante da responsabilidade de darem sentido às suas vidas”, é o que Turner considera como a crise de ação simbólica (DAWSEY, 2005: 168-9).

A “ação reparadora” se apresentam no texto como as contribuições de Dewey, Dilthey e “a própria metáfora do drama social de Turner” (DAWSEY, 2005: 168). Dewey com sua contribuição na “articulação das tradições do passado ao presente” e da expressão artística não desvinculada do cotidiano, ou seja, da “celebração da experiência cotidiana” (p. 169).

Dilthey aparece como uma poderosa figura ancestral que contribui com uma distinção fundamental entre “mera experiência” e “uma experiência”, introduzindo a noção de *erlebnis*, experiência vivida (DAWSEY, 2005: 169).

A noção de drama social de Turner, em conjunto com as ideias de Dewey e Dilthey, sugere-se no artigo como elemento crucial para a “reparação da crise”, podendo “propiciar formas de acesso a substratos do universo social e simbólico” (DAWSEY, 2005: 169-170).

E o “desfecho” é apresentado como a *communitas*. Turner (1986: 43) diz:

True theater is the experience of "heightened vitality," to quote Dewey again (...) When this happens in a performance, what may be produced is what d'Aquili and Laughlin (d'Aquili et al. 1979: 177) call a "brief ecstatic state and sense of union (often lasting only a few seconds) [which] may often be described as no more than a shiver running down the back at a certain point." A sense of harmony with the universe is made evident and the whole planet is felt to be *communitas* (TURNER, 1986: 43).

Assim, o drama social de Turner se completa, como Dawsey (2005: 170)

ilumina: “Da ‘celebração da experiência cotidiana’ (...) de Dewey chegou-se (...) à experiência extraordinária que interrompe o cotidiano, dando-lhe sentido. E, sob a inspiração de Dilthey, o grande espírito protetor ancestral, foi-se da ‘mera experiência’ a ‘uma experiência’”. Completou-se um percurso.

E, por fim, o texto *The Anthropology of Performance* (1987), editado por Richard Schechner. De acordo com Cavalcanti (2013: 424), nesse artigo:

Turner ver [no conceito de drama social] um prenúncio da “virada pós-moderna”, compreendida como uma reação à preocupação geral com a adequação e com a congruência que teriam presidido sua formação em antropologia. Pois com o drama social, nos diz o autor, emergiria justamente seu interesse pelo não harmônico, pelo discrepante, por regras situacionalmente incompatíveis entre si, pela natureza aberta e processual da vida social, em suma (CAVALCANTI, 2013: 424, grifo nosso).

Também em *The Anthropology of Performance* (1987), Turner aponta as diferenças na abordagem de Erving Goffman (*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959) e a sua (DAWSEY, 2005: 166). Turner (1987: 76), afirma que:

if daily living is a kind of theatre, social drama is a kind of metatheatre, that is, a dramaturgical language about the language of ordinary roleplaying and status-maintenance which constitutes communication in the quotidian social process (TURNER, 1987: 76).

Assim, “ao passo que Goffman apresenta-se como um observador do teatro da vida cotidiana, Turner se interessa particularmente pelos momentos de suspensão de papéis, ou seja, pelo meta-teatro da vida social” (DAWSEY, 2005: 166).

Turner retoma o conceito de *communitas*, reafirmando-a como “um princípio ontológico, uma espécie de lei e fonte de toda ordenação” (CAVALCANTI, 2013: 425). Em suas palavras:

In my view there is such a thing as "natural" or "social" law; *communitas* rests on Buber's I-Thou and "essential We." Extreme individualism only understands a part of man. Extreme collectivism only understands man as a part. *Communitas* is the implicit law of wholeness arising out of relations between totalities (TURNER, 1987: 84).

Para Turner o drama é a unidade de análise capaz de apreender o processo de performance, pois as “*performances, particularly dramatic performances, are the*

*manifestations par excellence of human social process*⁹ (TURNER, 1987: 85).

Como observa Cavalcanti (2013: 425), em *The Anthropology of Performance* Turner (1987b: 98) desenha, a partir de Dilthey, “sua visão da performance como um processo no qual uma experiência se consoma e o sentido pode ser apreendido sempre de modo relativo, ‘malgrado todas as tentativas de cristalização do sentido do vivido’.

Assim, para esta pesquisa as noções de drama social, de *communitas* e de performance como a expressão de uma experiência, ou *Erlebnis*, da abordagem de Turner são possibilidades que usaremos para pensar as performances dos surdos.

Depois dessas breves considerações sobre a contribuição de Victor Turner para a Antropologia da Performance, passaremos a partir de agora a considerar, também brevemente, alguns pontos sobre a contribuição de Richard Schechner, parceiro de Turner em seus últimos escritos e anos de vida¹⁰.

2.2.2. Richard Schechner

Richard Schechner, nascido em 1934, assim como Victor Turner, é considerado como um dos precursores dos estudos de performance. Schechner é também considerado como um dos pioneiros no teatro de vanguarda, de onde “vêm as suas reflexões mais agudas”. (DAWSEY et. al. 2013: 21; 2011: 207; COSTA, 2015: 80).

Como relata Dawsey (et. al. 2013: 21), “de 1967 a 1980, Schechner foi diretor artístico do The Performance Group (TPG) de Nova York”, um grupo de teatro experimental fundado por ele mesmo. “Em 1992, fundou uma nova companhia teatral, East Coast Artists, no qual trabalhou como diretor artístico até 2009”. Teatro de rua e protestos contra a Guerra do Vietnã foram algumas de suas primeiras propostas.

Assim, enquanto o ponto de partida de Turner pode-se considerar como um movimento que vai do ritual ao teatro, o de Schechner é do teatro ao ritual (DAWSEY et. al. 2013: 21).

9 – Performances, particularmente performances dramáticas, são manifestações por excelência do processo social humano (tradução livre de CAVALCANTI, 2013: 425).

10 – Victor Turner faleceu em 18 de dezembro de 1983, em Virginia, Estados Unidos (COSTA, 2015: 31).

As influências sobre Schechner das discussões de Turner acerca de rituais, dramas sociais, liminaridade e *communitas* podem ser observadas antes mesmo dos autores se conhecerem pessoalmente em Nova York, em 1977 (DAWSEY, 2011: 207-8).

Essas influências se evidenciam em *Essays on performance theory* (1977), em que Schechner “reúne uma série de ensaios seus que, como ele faz questão de ressaltar, foram selecionados para formar tanto uma rede quanto um leque de conhecimentos sobre a performance” (COSTA, 2015: 85). Nesses ensaios, o ritual está tanto no centro quanto nas margens, como elemento fundamental para os estudos da performance (p. 85).

Um dos ensaios de *Essays on performance theory* (1977), *Selective Inattention* (publicado originalmente em 1976),

Schechner elabora o seu conhecido modelo de um oito deitado, ou símbolo do infinito (*infinity-loop model*), para discutir as relações interativas entre dramas sociais e dramas estéticos: dramas sociais afetam dramas estéticos, e dramas estéticos afetam dramas sociais (DAWSEY, 2011: 208).

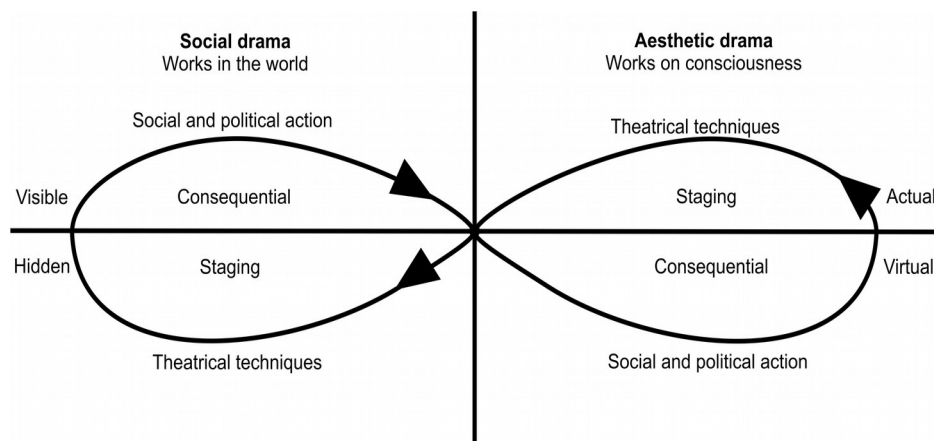


Figura 1: *Infinity-loop model*.

Dawsey (et. al. 2013: 24), discorre sobre o *infinity-loop model* de Schechner:

À esquerda, sinaliza-se a esfera do drama social, subdividida em áreas de dramas explícito (acima da linha) e estrutura retórica implícita (abaixo). À direita, em simetria, demarca-se a esfera do drama estético (de palco), repartida em regiões de performance manifesta (acima da linha) e processo social implícito (abaixo). Flechas indicam a natureza dinâmica das relações (DAWSEY et. al. 2013: 24).

Ainda de acordo com Dawsey (et. al. 2013: 24), a partir da análise desse modelo é possível falar em três categorias acionadas por Schechner e Turner para pensar diferentes gêneros de performances: dramas rituais, dramas estéticos e dramas sociais. “Ressaltam-se, como dito, as sobreposições e continuidades entre as categorias, os processos interativos [observando] como elementos rituais, estéticos e sociais se entrelaçam” (DAWSEY et. al. 2013: 24, grifo nosso).

Between Theater and Anthropology (1985), assim como *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, de Turner (1982) são considerados escritos importantes para a antropologia da performance indicando a “estreita relação entre antropologia e teatro” (DAWSEY, et. al. 2013: 21; COSTA, 2015: 88).

No primeiro capítulo de *Between Theater and Anthropology* (1985), *Points of Contact Between Anthropological and Theatrical Thought*, traduzido para o português por Ana Letícia de Fiori com o título “Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral” (2011: 213-236), Schechner (2011: 213) indica que “há seis pontos de contato entre antropologia e teatro”.

O primeiro ponto de contato é a *Transformação do ser e/ou consciência*. Schechner (2011: 213) afirma que “seja permanentemente, como em ritos iniciáticos, ou temporariamente, como no teatro estético ou em danças em transe, os performers – e algumas vezes os espectadores também – são alterados pela atividade de performatizar”.

Assim, do mesmo modo como Turner (1982: 112), Schechner também faz uma relação entre ritual e performance e seu poder transformador tanto no performer como também nos espectadores, ao que Turner indica como atores e audiência participando no processo ritual.

Schechner (2011: 215) enfatiza essa relação ao afirmar que “a força da performance está na relação muito específica entre os performers e aqueles-para-quem-a-performance-existe”. Ou seja, “o ritual é realizado por e para um grupo específico de indivíduos (...) que, por sua natureza efêmera, cessa de existir no momento que seu ato se encerra, porém os ecos dos rituais reverberam, ainda, por muito tempo, em razão de seu potencial transformador” (COSTA, 2015: 89).

No entanto, Schechner (2011: 214-5) aponta que os momentos mais latentes do poder transformador da performance são aqueles em que o performer

experiencia “um lugar entre”, ou seja, “nas áreas liminares”, entre o “não eu” e o “não não eu”. Como Dawsey (2011: 209) descreve: “Os momentos mais eletrizantes de uma performance, (...) podem ser justamente aqueles em que o corpo lampeja por detrás (ou por baixo, acima, etc.) da máscara. Trata-se, da experiência de quem se descobre como “não-eu” e “não não-eu” ao mesmo tempo”.

O segundo ponto é a *Intensidade da performance*. Schechner (2011: 217-8) diz: “em todos os tipos de performance uma certa fronteira definida é cruzada. E se não é, a performance falha”. Para o autor, a intensidade está relacionada ao envolvimento entre performers e audiência gerando “energia coletiva” em que a audiência é “tocada e comovida” pelos performers.

Schechner (2011: 218) continua: “Performances reúnem suas energias quase como se o tempo e o ritmo fossem coisas concretas, físicas, flexíveis. Tempo e ritmo podem ser usados do mesmo modo que texto, objetos cênicos, fantasias, e os corpos dos performers e audiência”.

A intensidade da performance está na sua eficácia de fazer a audiência, de modo coletivo, sentir profundamente alguma mudança “e algum tipo de colaboração, de vida teatral especial e coletiva, nasce” (COSTA, 2015: 89-90; SCHECHNER, 2011: 218).

O terceiro ponto é *Interações entre audiência e performer*. Schechner (2011: 221-2) fala das interações entre audiência e performer em diferentes performances. Até que ponto a audiência deve ou precisa está ciente ou completamente imersa nos processos rituais/performativos é questionada por Schechner.

Schechner traz exemplos para refletir sobre as especificidades das audiências e se as mudanças nessas constituições ou as diferenças na composição das audiências refletiria no performer e no momento performativo. A presença de um grupo de antropólogos e acadêmicos na *Institutional Church of God in Christ do Brooklin* ou em uma cerimônia conduzida por xamãs coreanos propiciaram interações diferentes ainda que os ritos ou a performance, em cada caso, seguissem sua sequência performativa (SCHECHNER, 2011: 221-2).

Como o autor chama atenção, “nós precisamos saber mais sobre as interações entre audiência e performer” (SCHECHNER, 2011: 222).

O quarto ponto é a *Sequência total da performance*. Para Schechner (2011:

222-3), a performance segue uma “sequência total de sete partes, de (1) treinamento, (2) oficinas, (3) ensaios, (4) aquecimentos, (5) performance, (6) esfriamentos e (7) balanço”.

Como observa Costa (2015: 90), “[Schechner] ressalta ainda que cada tradição cultural confere destaque à diferentes partes da sequência total, porém com um olhar atento é possível perceber que todas as performances possuem as sete fases da sequência”.

O quinto ponto é *A transmissão do conhecimento performático*. Schechner (2011: 226) começa com o argumento de que o “conhecimento performático é integrativo”. Schechner (p. 226-7) traz as definições de Patrice Pavis em seu *Languages of the Stage* no qual identifica seis tipos de textos usados no teatro:

1. *Texto dramático*: o texto composto pelo autor que o diretor é responsável em encenar...
2. *Texto teatral*: o texto em uma situação concreta de enunciação em uma área concreta diante de uma audiência.
3. *Performance*: a reunião dos sistemas de palco usados, incluindo o texto, considerado anterior ao exame da produção de significado por meio de suas interrelações.
4. *Mise-en-scène*: a interrelação dos sistemas de performance, particularmente... a ligação entre o texto e a performance.
5. *Evento do teatro*: a totalidade da produção desdobrada do *mise-en-scène* e sua recepção pelo público, e as trocas entre elas.
6. *Texto performático*: o *mise-en-scène* de uma leitura e qualquer avaliação possível feita dessa leitura pelo espectador (PAVIS, 1982: 160 *apud* SCHECHNER, 2011: 227).

No entanto, Schechner (2011: 227) entende que “texto performático” é o que acontece “durante uma performance tanto no palco quanto fora dele, incluindo a participação da audiência”. Além disso, como observa Costa (2015: 91),

O que Schechner (1985) entende por conhecimento performático é descrito como pertencente a uma tradição oral (...) que não é o texto escrito o centro do conhecimento teatral e sim o que e como se faz e se diz no contato com o público. Ou seja, é também o conhecimento oral, efêmero e ao mesmo tempo duradouro, pois reside na memória, que faz o teatro perdurar. É o dito e feito para e com a audiência que produz o conhecimento teatral. Sem isso existe somente literatura e teoria e não teatro enquanto ato (COSTA, 2015: 91).

Como o próprio Schechner (2011: 228) afirma, “o conhecimento performático pertence a tradições orais. Como tais tradições são transmitidas em diferentes culturas e em gêneros diferentes é de grande importância”.

Ainda nesse ponto Schechner (2011: 229) faz uma observação sobre as

técnicas de transmissão de conhecimento performático como uma “base forte para troca entre as pessoas do teatro e os antropólogos”. Para o autor, “as pessoas do teatro podem ajudar os antropólogos a identificar o que procurar em um treinamento ou situação de performance; e antropólogos podem ajudar as pessoas do teatro a ver performances dentro do contexto de sistemas culturais específicos” (p. 229-230).

O sexto ponto é *Como as performances são geradas e avaliadas*. Sobre esse ponto Schechner (2011: 30) indica as diversas possibilidades para as avaliações das performances. Além disso, como considera Costa (2015: 91), Schechner “questiona sobre a validade das avaliações e críticas, sobre quem pode avaliar e sobre o conhecimento que é necessário para realizar uma avaliação”.

Para Schechner (2011: 30) “a única crítica realmente efetiva é aquela apoiada por mais prática” e que “ao longo de meses ou mesmo de anos, algumas produções alcançam uma excelência por meio de um processo de fazer, ver, avaliar, criticar e refazer”.

Esses seis pontos considerados por Schechner são o norte para o apontamento de suas pesquisas relacionando ritual e performance, antropologia e teatro como estando estreitamente ligados (COSTA, 2015: 88). Como o próprio autor afirma: “estes seis pontos de contato precisam ser alargados e aprofundados. Métodos antropológicos e teatrais estão convergindo” (SCHECHNER, 2011: 230).

Como já foi dito, Schechner enfatiza a importância de olhar a relação entre antropologia e teatro por esses seis pontos de contato pois “eles marcam um campo muito concreto e coerente que é de profundo interesse aos teóricos da performance (...) Assim como o teatro está se antropologizando, a antropologia está sendo teatralizada” (SCHECHNER, 2011: 234).

Consideramos alguns pontos das contribuições de Victor Turner (1982; 1986; 1987) e Richard Schechner (1976; 1977; 1985 [2011]) para constituição da antropologia da performance com uma abordagem mais ligada ao ritual e ao teatro.

Essa corrente teórica da performance dramatúrgica trouxe reflexões e pressupostos para olharmos para as manifestações dos surdos, como a passeata, a partir das noções de drama ritual, drama estético e drama social.

A seguir consideraremos alguns pontos de outra abordagem da performance: a abordagem da performance como arte verbal de Richard Bauman,

cuja contribuição está “mais próxima à linguística” com princípios e procedimentos elaborados “para a realização de etnografias da fala e estudos de performances narrativas” (DAWSEY et. al. 2013: 19; 2011: 207).

2.3. A abordagem de Richard Bauman

Assim como Victor Turner e Richard Schechner, Richard Bauman também teve um papel “altamente importante no seu desenvolvimento nos Estados Unidos partindo dos estudos de folclore, sociolinguística e antropologia (...) etnografia da fala e da preocupação com o papel da linguagem na vida social”, na década de 1970 (LANGDON, 2008: 163, 166).

Em 1974, Bauman definiu o campo em seu artigo *Verbal Art as Performance* ao postular que “fundamentally, performance as a mode of spoken verbal communication consists in the assumption of responsibility to an audience for a display of communicative competence” (BAUMAN, 1974: 293).

Para Bauman (1974: 293):

Performance involves on the part of the performer an assumption of accountability to an audience for the way in which communication is carried out, above and beyond its referential content (...) Additionally, it is marked as available for the enhancement of experience, through the present enjoyment of the intrinsic qualities of the act of expression itself (...) Thus conceived, performance is a mode of language use, a way of speaking. The implication of such a concept for a theory of verbal art is this: it is no longer necessary to begin with artful texts, identified on independent formal grounds and then reinserted into situations of use, in order to conceptualize verbal art in communicative terms. Rather, in terms of the approach being developed here, performance becomes constitutive of the domain of verbal art as spoken communication (BAUMAN, 1974: 293).

Dessa forma, realço a ideia de que a performance para Bauman (1974: 293) “constitui um domínio da arte verbal como comunicação falada”, assim também como a forma que a comunicação é realizada para além apenas de seu conteúdo referencial.

Como Langdon (2008: 163, 166) apontou, Bauman estabeleceu as preocupações com a estética e a poética como centrais ao campo da “verbal art”, definindo “performance como um evento comunicativo no qual a função poética é dominante, sendo que a experiência invocada pela performance é consequência dos

mecanismos poéticos e estéticos produzidos através de vários meios comunicativos simultâneos”.

Ainda de acordo com Langdon (2008: 167), as diferenças entre a abordagem de Bauman e Briggs¹¹ para as de Turner e de Schechner, dentre outros da abordagem dramática não está nos “princípios e conceitos centrais”, mas sim nos “enfoques e objetivos das análises”.

Pois, “enquanto as análises mais clássicas do rito resultaram principalmente em interpretações do conteúdo semântico dos símbolos”, as da performance que a abordagem de Bauman e Briggs estão relacionadas “chamam atenção para o temporário, o emergente, a poética, a negociação de expectativas e a sensação de estranhamento do cotidiano” (LANGDON, 2008: 168).

Na abordagem de Bauman (1974: 293-305), os elementos essenciais da performance são:

1) display of communicative competence; 2) Performance involves on the part of the performer an assumption of accountability to an audience for the way in which communication is carried out, above and beyond its referential content; 3) From the point of view of the audience, the act of expression on the part of the performer is thus marked as subject to evaluation for the way it is done, for the relative skill and effectiveness of the performer's display of competence; 4) It is part of the essence of performance that it offers to the participants a special enhancement of experience, bringing with it a heightened intensity of communicative interaction which binds the audience to the performer in a way that is specific to performance as a mode of communication; 5) The keying devices for old story performance further include special words and phrases (...), special pronunciations, elaborate onomatopoeia, and a range of metanarrational devices (BAUMAN, 1974: 293-305).

Langdon (2008: 168-9) pontua cada um dos elementos:

(1) exibição do comportamento frente aos outros; (2) a responsabilidade de competência assumida pelos atores. Estes devem exibir o talento e a técnica de falar e agir em maneiras apropriadas; (3) a avaliação por parte dos participantes. Se foi uma boa performance ou não; (4) experiência em relevo - as qualidades expressivas, emotivas, e sensoriais se constituem a **experiência emergente**. Assim, o ato de expressão e os atores são percebidos com uma intensidade especial, onde as emoções e os prazeres suscitados pela performance são essenciais para a experiência; (5) *Keying*

11 – Charles Briggs – Department of Anthropology, Vassar College, Poughkeepsie, New York – se torna parceiro de Bauman na década de 1980 colaborando em alguns escritos como o *Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life* (1990). O artigo “teve um papel fundamental em estabelecer os estudos de arte verbal como parte do movimento teórico contemporâneo da interdisciplinaridade e da abordagem crítica em diálogo com a antropologia” (LANGDON, 2008: 163-4).

ou sinalização como metacomunicação – atos performáticos são momentos de ruptura do fluxo normal de comunicação, são momentos sinalizados (ou keyed) para estabelecer o evento da performance, para chamar atenção dos participantes à performance. Servindo como metalinguagem, indica como interpretar a mensagem e estabelece um conjunto de expectativas sobre os atos a seguir. Os ritos têm invocações que marcam o início da ação (LANGDON, 2008: 168-9, grifo da autora).

Alguns exemplos para eventos performáticos “situados num contexto particular” como “um ato de comunicação distinto de outros atos de fala” com momentos sinalizados (keyed) são as piadas, literatura oral (histórias narradas verbalmente como tradição cultural) e performances orais de mitos (LANGDON, 2008: 167, 169).

Assim, de acordo com Langdon (2008: 170), “performance é uma categoria universal, no sentido de que corresponde a eventos que acontecem em todas as culturas e que todas as sociedades humanas têm vários gêneros de performance, especificamente marcados pela função poética”.

Dentro da perspectiva de Bauman a antropologia da performance “visa examinar criticamente os eventos performáticos como arenas reflexivas de recursos estilísticos heterogêneos, significados contextualizados e ideologias conflitantes” (LANGDON, 2008: 171). Na relação com a linguística interessa-se pela oralidade¹² e performances culturais como festas, espetáculos, manifestações políticas e festivais. Sendo esses eventos analisados “como eventos que surgem em momentos de crises, renovação e mudança frente um mundo pós-colonial e globalizado” (p. 171).

Nesse ponto, observa-se uma aproximação das abordagens de Bauman, Turner e Schechner: as performances emergem em momentos de rupturas e crises. Os dramas sociais, dramas rituais, dramas estéticos e a relação entre performer e audiência na performance elaborada por Turner e Schechner também se aproximam da abordagem de Bauman.

Como aponta Langdon (2008: 167), para Bauman “a performance é um evento situado num contexto particular, construído pelos participantes. Há papéis e maneiras de falar e agir”. Assim como a performance em Turner e Schechner, em Bauman ela também só é possível com a interação entre performer e audiência com

12 – Oralidade aqui pensada não apenas como a fala oralizada nas línguas orais. Estamos partindo do pensamento da oralidade como forma de contar, narrar, discursar, falar, comunicar, descrever através de estilos narrativos distintos e situados dentro de contextos específicos de ação de fala, tanto nas línguas orais como nas línguas de sinais.

seus “papéis” e maneiras de agir ou comportamentos definidos dentro do evento performático (SCHECHNER, 2011: 221-2; TURNER, 1982: 112).

Fazendo um paralelo com a proposta de Turner e Schechner, os cinco elementos essenciais da performance propostos por Bauman e já descritos acima, também envolvem processos de suspensão do cotidiano.

Enquanto Turner e Schechner observam com mais atenção a ruptura ou suspensão do teatro da vida cotidiana em momentos liminares e/ou liminóides seja em ritos, performances teatrais, religiosos, políticos dentre outros, Bauman enfatiza essa mesma suspensão do cotidiano mas com o enfoque nos eventos de comunicação com a função poética sendo dominante (DAWSEY 2006: 18; LANGDON, 2008: 168).

Para Turner e Schechner a performance completa uma experiência, seja ela experienciada pelo performer, pela audiência ou por ambos. Experiência essa sendo possível no límen do processo ritual performático ou como Turner denominou, na *communitas*. Bauman também dá importância a experiência quando entende que os atos performáticos produzem momentos onde a experiência está em relevo, suscitando um olhar não-cotidiano (TURNER, 1982: 13-4, 19; SCHECHNER, 2011: 214-5; BAUMAN, 1974: 305).

Outro ponto de aproximação entre as abordagens de Turner, Schechner e Bauman é o poder de transformação da performance. Turner e Schechner indicaram esse poder da performance ao postularem os dramas social, ritual e estético que alteram, sejam temporariamente ou permanentemente, performers e espectadores pela atividade da performance (TURNER, 1982: 112; SCHECHNER, 2011: 213).

Em Bauman, a transformação causada pela performance é suscitar emoções e experiências emergentes no performer e na audiência. A suspensão do fluxo normal de comunicação pela sinalização para estabelecer o evento da performance, causa um conjunto de expectativas sobre a audiência sobre o que acontecerá a seguir. Essas expectativas envolvem emoções, sentimentos, prazeres e estranhamento do cotidiano numa intensidade especial. (BAUMAN, 1974: 296, 305; LANGDON, 2008: 168-9).

Assim, para Langdon, a contribuição e a abordagem de Richard Bauman para a Antropologia da Performance é significativa no que diz respeito às análises e

estudos da performance enquanto processos “relativos às práticas discursivas características de grupos particulares, remetem aos aspectos políticos das performances” (LANGDON, 2008: 172).

A abordagem de Bauman abriu um grande leque de possibilidades de pesquisas, análises e de campo para os estudos performáticos de histórias orais, narrativas, eventos críticos centrados na fala, diálogo como mecanismo de agência e mudança de subjetividade (LANGDON, 2008: 172).

No entanto, apesar desse campo fértil para pesquisas a partir da perspectiva de Bauman, Langdon (2008: 165) aponta para a “ausência nas discussões e na literatura brasileira de pesquisas orientadas” pela sua abordagem, uma vez que há vários estudos de sociolinguística e performance realizados entre os povos indígenas das Américas, em especial os povos amazônicos. Pois como Langdon afirma, “os povos amazônicos se caracterizam pela importância dada às formas de fala, da estética e à performatividade dos ritos e das festas na constituição da pessoa e da sociedade” (p. 165).

Dawsey (et. al. 2013: 19) também faz a mesma observação em relação aos membros do Napedra (Núcleo de Antropologia, Performance e Drama, USP): “no percurso da maioria dos membros do Napedra, observa-se a força gravitacional exercida por um conjunto de leituras associadas, particularmente, à [abordagem de Turner e Schechner]”.

Ainda assim, a abordagem da antropologia da performance de Bauman pode ser um campo em potencial, como já tem se mostrado em estudos com a “etnologia indígena, políticas de etnicidade, políticas culturais, campo interdisciplinar entre antropologia, estudos culturais, comunicação e outros” (LANGDON, 2008: 172)¹³.

Como um campo também emergente, os estudos sobre os surdos se apresentam com muitas possibilidades para as análises oriundas dos estudos da performance, tanto da abordagem “dramatúrgica” do ritual e teatro de Turner e Schechner quanto da abordagem da “arte verbal” de Bauman.

13 – Langdon (2008) traz uma série de produções, entre livros, artigos, teses e dissertações com a abordagem da performance: Ramos, 1988; Briggs, 1996; T. Turner, 1993; Kroskrity, 2000; Mannheim e Tedlock, 1996; Godenzzi, 2006; Pelegrini, 2008; Singer, 1972; Tambiah, 1996; Sommer, 2006; Mannheim e Tedlock, 1996; T. Turner, 1994, 2002; Conklin, 1997; Gallois e Carelli, 1998; Andrade, 2002; Barbosa, 2003; Grünewald, 2005; Neves 2005; Gallois, 2002; Graham, 1993, 2002, 2005; Oakdale, 2004; Szeminski, 1997; Corr, 2004; Morin, 1992; Hendricks, 1991; Herron, 1998; Tinoco, 2000; Hirsch, 2003; Ferreira, 1992; Gnerre, 2000; Macedo e Farage, 2001; Ferreira, 2004.

As dimensões acerca de linguagem, identidade, cultura, memória, conflitos, políticas culturais e educacionais, relações de poder de língua e identidade são alguns aspectos evocados, agenciados e emergentes nas análises sobre as relações com esses atores.

A antropologia da performance e seus pressupostos teóricos considerados neste capítulo, nas vertentes apresentadas, podem iluminar e possibilitar outras reflexões sobre esse grupo com especificidades linguísticas marcadas pelo uso do corpo e formas de experienciar o mundo com ênfase na espacialidade e visualidade.

À luz dos conceitos e da abordagem dramatúrgica do ritual e teatro de Victor Turner e Richard Schechner e da abordagem da arte verbal de Richard Bauman, fiz a reflexão dos usos da comunicação dos surdos em língua de sinais e de momentos de suspensão do teatro da vida cotidiana e do fluxo normal de comunicação.

Dessa forma, a antropologia da performance, tanto na abordagem de Bauman quanto na de Turner e Schechner e outras abordagens performáticas, contribuem ricamente para “o diálogo que a antropologia vem travando com outras disciplinas”, possibilitando ressaltar a criatividade, a dinâmica e a experiência de ser e de estar no mundo (LANGDON, 2008: 176).

2.4. Notas sobre Walter Benjamin e Dell Hymes

Como já discutido no início desse capítulo o campo da performance é multidisciplinar, abrangendo assim um amplo alcance de possibilidades e abordagens. Mas para os fins que esse trabalho dissertativo se propõe, fez-se um recorte teórico para a performance especificamente associada ao pensamento da antropologia de Victor Turner, do teatro de Richard Schechner e arte verbal e antropologia de Richard Bauman.

Dada a especificidade dos objetivos deste trabalho muitos outros autores que também contribuíram para a formação e consolidação da performance como um campo teórico e acadêmico não foram citados ou mencionados nas referências desse capítulo teórico¹⁴.

Não faz parte dos objetivos dessa pesquisa fazer um levantamento

14 – Dawsey (et. al. 2013: 18) dedica uma página para referenciar nomes que estão envolvidos com o campo da performance nas mais diversas áreas do conhecimento acadêmico e artístico.

bibliográfico cabal de todos os autores da performance nas mais diversas áreas e disciplinas. Ainda assim, alguns autores que não fizeram parte dos referenciais nas seções anteriores trazem pontos importantes para esta pesquisa como a noção de experiência de Walter Benjamin e a competência linguística de Dell Hymes. Esses autores estão ligados como pano de fundo aos autores que foram citados e, de certa forma, acrescentaram novas matrizes interpretativas às noções por eles trabalhadas.

Walter Benjamin, filósofo e sociólogo judeu alemão, traz um pensamento próximo com as reflexões de Victor Turner. Dawsey (2006: 21) indica pelo menos três pontos de afinidade: 1) “Ambos os autores fazem uma espécie de arqueologia da experiência”. Turner explora a experiência liminar nos dramas sociais e Benjamin “se depara com a grande tradição narrativa, onde se forma uma experiência coletiva – Erfahrung (do radical fahr – usado ainda no antigo alemão no seu sentido literal de percorrer, de atravessar uma região durante uma viagem)”; 2) Turner discute o enfraquecimento da experiência liminar pela divisão do trabalho e lazer em decorrência da Revolução Industrial e Benjamin discute “o declínio da grande tradição narrativa e, no estilhaçamento da tradição, o empobrecimento da experiência”; 3) “Nos novos gêneros de ação simbólica Turner descobre fontes do poder liminar”, agora liminóides. “Nas novas formas narrativas Benjamin encontra indícios da grande tradição narrativa: o seu não-acabamento essencial e abertura às múltiplas possibilidades”.

Outro autor que aparece nas entre linhas dos conceitos discutidos sobre a performance é Dell Hymes, associado à vertente da performance próxima à linguística e etnolinguística junto a outro nome comumente citado, John Austin (citado no início desse capítulo a respeito dos termos e conceitos para a performance).

Alguns de seus escritos como “*The ethnography of communication*” (1964), “*Competence and performance in linguistic theory*” *Acquisition of languages: models and methods*” (1971) e “*On communicative competence*” (1972) trouxeram novas reflexões para a análise do discurso e competência comunicativa.

Hymes propõe uma etnografia da comunicação, fazendo uma relação entre antropologia e linguística (1964; 1972). Além disso, Hymes também formulou o conhecido modelo SPEAKING, no qual indica que os elementos que compõem a

situação social da comunicação são **Situation** (situação), **Participants** (participantes), **Ends** (finalidades), **Acts** secuens (sequência de atos), **Key** (sinalização), **Instrumentalities** (instrumentos), **Norms** (normas) e **Genero** (gênero).

Assim, as contribuições de Hymes para o campo da performance estão alinhadas as de Bauman por considerar aspectos como o performer e audiência (participantes) e a sinalização para o ato comunicativo (key), marcando uma diferença para o ato comunicativo que se seguirá.

Dessa maneira, Dell Hymes, John Austin, Charles Briggs e Richard Bauman estão entre os autores referenciados como marco para a constituição dos estudos da performance ligados à linguística, estudos do folclore, arte verbal, etnografias da fala e performance narrativas (DAWSEY, 2011: 207; et. al. 2013: 18).

Ao finalizar este capítulo considero ter demonstrado as leituras e reflexões pelas quais caminhei e que tive acesso no transcórre do mestrado. De muitas maneiras esta dissertação é devedora dos escritos desses autores que consideramos até aqui.

Passaremos agora para o último capítulo no qual fiz uma descrição e análises dos dados da pesquisa de campo, relacionando as reflexões e ponderamentos com os pressupostos teóricos discutidos neste capítulo.

As análises foram feitas a partir de três eventos ou momentos performáticos específicos: o arraial dos surdos, a manifestação do dia nacional do surdo e o sarau bilíngue dos surdos.

CAPÍTULO 3. TEATRO NO CORPO: DRAMA E ARTE VERBAL NAS PERFORMANCES DE SURDOS NA LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS

Um dia, fui ao teatro. Havia atores surdos e atores ouvintes. Todos usavam a língua de sinais. Por que não era assim na sociedade? Foi isso que me deu coragem de fazer teatro com a língua de sinais. Isso me permitiu construir minha identidade. Senti orgulho de mostrar minha língua.

Sandrine Hermanse¹⁵.

Este capítulo têm por objetivos descrever e analisar momentos específicos de comunicação em língua de sinais e manifestação ritualística dramatúrgica do grupo de surdos observados na pesquisa de campo. As análises das situações observadas e descritas estão embasadas pelas contribuições de Victor Turner, Richard Schechner e Richard Bauman sobre a performance, já discutidos no capítulo anterior.

Os momentos específicos de comunicação em língua de sinais, ou o enquadramento, que fazem parte do *corpus* para as análises são: 1) o Sarau Bilíngue, realizado na Universidade Federal de Roraima (UFRR), no dia seis de dezembro de dois mil e dezoito (06/12/2018), com apresentação de poesias e piadas em Língua Brasileira de Sinais por surdos e ouvintes; 2) a performance de dois atores surdos atuando como “mímicos” nas ruas do centro de Boa Vista-RR, no dia vinte e seis de setembro de dois mil e dezoito (26/09/2018), na passeata do dia nacional do surdo.

Também compõem os dados para as análises dois momentos ritualísticos dramatúrgicos específicos, realizado pelo grupo de surdos que fez parte da pesquisa: 1) o arraial dos surdos, realizado no dia três de agosto de dois mil e dezoito (03/08/2018), na Associação *Sue Jure* dos Surdos de Roraima (ASSJS/RR), com apresentação da quadrilha junina composta por surdos e ouvintes; 2) a passeata do dia nacional dos surdos, realizada no dia vinte e seis de setembro de dois mil e dezoito (26/09/2018), nas ruas do centro de Boa Vista-RR.

As análises estão divididas em duas abordagens, por escolha metodológica.

15 – Do filme “Sou surda e não sabia”, que narra a história de Sandrine, uma menina que nasce surda e vai se descobrindo surda na relação com sua família ouvinte à medida que vai crescendo (França, 2009).

Os dois primeiros momentos, os eventos específicos de comunicação em língua de sinais (poesia, piada e atuação dos atores surdos como mímicos) foram analisados a partir da ótica da abordagem da performance proposta por Bauman. A performance como arte verbal.

Nesses momentos específicos, em que a função poética é dominante na comunicação, os “atos performáticos são momentos de ruptura do fluxo normal de comunicação” (LANGDON, 2008: 169).

Como a poesia e a piada em língua de sinais são caracterizadas por esses momentos de suspensão do cotidiano na comunicação e como os *keying* (BAUMAN, 1974) podem ser pensados na língua de sinais, ou seja, as sinalizações do início de um evento performático indicando como interpretar uma mensagem e estabelecendo um conjunto de ações e expectativas dos atos a seguir.

Os outros dois momentos, as manifestações dramatúrgicas e ritualísticas (o arraial dos surdos e a passeata do dia nacional dos surdos) foram analisados a partir da abordagem de Turner e Schechner. A performance dramatúrgica e ritual.

A partir dos conceitos de drama social, drama ritual e drama estético de Turner e Schechner podemos pensar a passeata dos surdos também como uma manifestação dramática e ritualística. Outros pontos da contribuição de Turner e Schechner acerca de liminaridade e *communitas* também podem ser analisados em momentos de suspensão de papéis da vida cotidiana, como a quadrilha dos surdos na festa junina, em que os atores estão nas áreas liminares do “não eu” e o “não não eu” (SCHECHNER, 2011: 214-5).

Dawsey nota que, o que perpassa as abordagens de Turner, Schechner e Bauman é a experiência como o centro da manifestação performática. Para Turner (1982: 13-4) a performance completa uma experiência. Para Schechner “os momentos mais eletrizantes de uma performance (...) trata-se da experiência de quem se descobre como ‘não-eu’ e ‘não não-eu’ ao mesmo tempo” (DAWSEY, 2011: 209). E para Bauman (1974: 305) os atos performáticos produzem momentos onde a experiência está em relevo, suscitando um olhar não-cotidiano.

Além disso, a relação e integração entre performers e audiência, a avaliação dos performers e da audiência, o poder transformador das performances no performer e na audiência são outros aspectos das abordagens performáticas de

Turner, Schechner e Bauman possíveis na reflexão dos eventos descritos e analisados nessa pesquisa, como veremos logo adiante.

Mas antes, farei uma reflexão e análise sobre a Língua Brasileira de Sinais e de suas peculiaridades como meio de expressão e comunicação dos surdos. Além de ponderar sobre sua característica dramaturgica, com recursos enfatizados nas expressões faciais e corporais e de como se apropria do corpo e do espaço como palco para representar e encenar o mundo e as formas de experienciá-lo.

3.1. Uma língua visual espacial – o corpo e o espaço como palcos, as mãos e expressões faciais e/ou corporais como atores

Mais do que apenas ser entendida como uma forma de interação com o mundo, de comunicação e de expressão a linguagem será entendida aqui, como uma elaboração e como uma trama na construção e na representação dos atores sociais envolvidos em um dado contexto de relação e interação (FOUCAULT, 1999; FLUSSER, 1997; GOFFMAN, 2002).

A dimensão da linguagem e o lugar das narrativas nas relações se apresentam como um campo onde se podem observar as manifestações, os pensamentos, as visões de mundo, as verdades peculiares e as realidades individuais. No campo dos discursos é onde o indivíduo externaliza suas convicções, seus desejos, seu “eu” e materializa o que há de mais íntimo em seus pensamentos; pelas narrativas constroem e significam o mundo, a si mesmo e o outro (FOUCAULT, 1999).

No caso dos sujeitos surdos a linguagem se manifesta de uma maneira peculiar. Enquanto os ouvintes têm a sua linguagem e sua comunicação baseada em elementos orais e auditivos, os surdos têm como meio de comunicação e linguagem elementos visuais e espaciais.

A modalidade linguística visual-espacial das línguas de sinais faz com que as expressões faciais e/ou corporais (também chamadas de marcações não-manuais) tenham um lugar importante nessas línguas. As marcações não-manuais são partes constituintes da estrutura linguística das línguas de sinais e são mais do que expressão de sentimentos e emoções, compondo e dando significado aos

sinais.

As expressões faciais e corporais dos surdos já foram observados em outros trabalhos e pesquisas (Gediel, 2010; Araújo, 2015) como elementos encorporados dos sinais, conferindo ou mudando o sentido dos sinais em situações e contextos de variação de expressão facial e/ou corporal, do uso do corpo e do uso do espaço. Faço referências a essas pesquisas pois o uso do corpo e de expressões faciais e/ou corporais fazem parte do universo das piadas e poesias analisadas nesse capítulo.

Do mesmo modo, clássicos da antropologia, notadamente da escola francesa, referem-se ao uso das expressões faciais e corporais para a comunicação, como na referência etnográfica feita por Hertz (1980: 114): “é bem conhecido que muitos povos primitivos, particularmente os índios da América do Norte, podem conversar sem dizer uma única palavra, apenas por movimentos da cabeça e dos braços”.

Essa passagem nos chama atenção para o fato de que a utilização de outras partes do corpo, além das mãos e da fala, são utilizados como “acessórios comunicativos” com os quais os seres humanos em diversos tempos performam suas relações com os seres e o universo que os envolvem.

Outro dado sobre o uso comunicativo de sinais e expressões faciais foi trazido por Geertz (2008: 5):

Vamos considerar (...) dois garotos piscando rapidamente o olho direito. Num deles, esse é um tique involuntário; no outro, é uma piscadela conspiratória a um amigo. Como movimento, os dois são idênticos (...) no entanto, a diferença entre um tique nervoso e uma piscadela é grande (...). O piscador está se comunicando e, de fato, comunicando de uma forma precisa e especial (GEERTZ, 2008: 5).

Esse exemplo de Geertz (2008) é oportuno para considerarmos a condição especial dos surdos na maneira de se comunicarem. Há situações ou contextos em que o surdo, para não dizer algo usando um sinal através das mãos, recorre a uma marcação não-manual, ou seja, uma expressão facial e/ou corporal, às vezes tão sutil, que apenas a pessoa para quem ele quer dizer percebe. Ou também através do uso do espaço e do corpo diferenciado do fluxo de comunicação cotidiano.

Sobre essas nuances, Gediel (2010: 233-260) postulou quatro momentos específicos de situações de comunicação em que o fluxo do cotidiano é suspenso,

ao que a autora denominou de *estilos de performances* sendo eles: *estilo segredo*, *estilo drama*, *estilo festa* e *estilo piada* (p. 235).

Gediel (2010) descreve uma situação específica do uso do corpo e do espaço de modo diferenciado. Em sua proposta da *performance no estilo segredo*, a autora traz um exemplo de campo em que a performer, para contar um segredo, fez sinais mais próximos ao corpo, com intervalos entre um sinal e outro (GEDIEL, 2010: 236).

Também dando ênfase às expressões faciais e corporais e ao uso do corpo, Araújo (2015: 98) afirma que “a cultura surda se posiciona como um diferencial na sua forma de comunicação, no uso do corpo e das expressões faciais”, além de traçar um paralelo entre performatividade e teatralidade para a reflexão sobre as performances dos surdos e a língua de sinais.

Durante o trabalho de campo, nas observações dos momentos performáticos dos surdos seja recitando uma poesia, contando uma piada, atuando como mímico ou mesmo narrando sua história de vida, pude perceber que há uma “atuação” para cada situação ou contexto comunicativo na língua de sinais.

As sinalizações ou *keying* (BAUMAN, 1974) na representação das personagens na narrativa em língua de sinais (poesia, piada, história de vida) acontecem pelas mudanças das marcações não-manuais (expressões faciais e/ou corporais).

Além disso, a apropriação do espaço pelo corpo, tornando-se uma extensão deste, também podem sinalizar mudanças no momento performático: pelo deslocamento sutil do corpo para a esquerda ou para a direita no espaço de atuação e pela mudança de posição da cabeça para cima ou para baixo e para a direita ou para esquerda.

Essas nuances das expressões faciais e/ou corporais e o uso do corpo e do espaço nas performances em língua de sinais abordarei com mais detalhes adiante nas descrições e análises das situações performáticas específicas que observei no trabalho de campo.

Como já foi dito, assim como as línguas orais, as línguas de sinais são línguas naturais para os surdos e possuem elementos e estruturas que as organizam e as sistematizam, desde as unidades mínimas às mais complexas.

No entanto, diferente das línguas orais que são de modalidade oral auditiva, ou seja, emite-se a mensagem pela fala/voz e recebe-se a mensagem pelo ouvido, as línguas de sinais se apresentam na modalidade **visual-espacial**, ou seja, emite-se a mensagem pela sinalização das mãos e expressões faciais e/ou corporais no espaço e no corpo e recebe-se a mensagem pelo campo visual/olhos.

Gediel (2010: 234), destaca que a língua de sinais “não é sinônimo de gestualidade”. A autora ressalta que a língua de sinais “utiliza-se das sincronias dos sinais em conjunto com os gestos e as expressões corporais que dão sentido a determinada palavra”.

Nas línguas de sinais os signos ou “palavras” são representados por sinais feitos manualmente utilizando uma ou ambas as mãos com ou sem expressões faciais e/ou corporais. Como indicou Gediel (2010: 234), “pode-se pensar a utilização dos sinais como uma estrutura linguística, que é vivenciada no cotidiano dos surdos de forma independente da oralidade”.

O processo que resultou na Língua Brasileira de Sinais é o mesmo de todas as outras línguas orais e de sinais, ou seja, um processo histórico de relação e interação entre sujeitos que passaram a utilizar códigos compartilhados para se comunicar de acordo com suas necessidades e interesses também marcados historicamente.

A aquisição da Língua Brasileira de Sinais pelo surdo dá-se pela interação com outros surdos que já são falantes da LIBRAS e pela alfabetização em escolas com propostas de educação bilíngue para surdos. A criança surda será alfabetizada em Libras como sua primeira língua e em Língua Portuguesa como sua segunda língua.

Passaremos agora a considerar as situações e momentos específicos de comunicação e atuação de surdos em língua de sinais. O trabalho de campo levantou questões relevantes para a pesquisa que vão além da formalidade linguística da língua de sinais em sua modalidade discursiva e de suas sutilezas como uma língua visual espacial.

Argumento que há diferentes performances na maneira de um surdo narrar um fato ou um acontecimento cotidiano de um acontecimento relevante ligado a uma memória individual ou coletiva. Isso acontece em momentos especiais de

comunicação como a poesia e a piada. Assim como também pretendo demonstrar nas análises a seguir a passeata dos surdos como manifestação performática e ritualística, considerando esse movimento como um drama para as análises das emergências evocadas nesse momento.

3.2. O Sarau Bilíngue: performance como arte verbal – poesia e piada em Língua Brasileira de Sinais



O Sarau Bilíngue ocorreu no bloco do curso de Letras Libras, na UFRR, em 06 de dezembro de 2018 como encerramento da programação do Seminário Integrado do Laboratório de Pesquisas de Línguas Orais e de Sinais (LaPlos)¹⁶, e teve como um dos objetivos proporcionar a interação, sociabilidade e partilha de experiência entre surdos e ouvintes que participaram do evento.

Todas as apresentações do Sarau Bilíngue, tanto as poesias quanto as piadas, foram performadas em Língua Brasileira de Sinais, quer por performers surdos ou ouvintes. Mas a comunicação não se deu apenas em língua de sinais. Houve momentos também do uso da língua oral.

¹⁶ – Grupo de Estudo registrado no CNPQ, vinculado ao curso de Letras Libras da Universidade Federal de Roraima – UFRR, tendo como coordenador o professor Dr. Paulo Jeferson Pilar.

Por se tratar de um evento acadêmico, havia alunos do próprio curso de Letras Libras, de semestres diferentes com conhecimento e domínio da Língua Brasileira de Sinais em níveis diferentes. Também alunos de outros cursos da UFRR interessados ou curiosos pelo evento. Além de pessoas sem vínculo com a UFRR mas com envolvimento com os surdos: familiares, amigos e profissionais que atuam com a Língua Brasileira de Sinais como professores e intérpretes.

Assim, as chamadas, a condução do evento, a organização da sequência das apresentações e eventuais avisos eram feitos na língua portuguesa por alunos do curso de Letras Libras envolvidos na organização do evento. Dos surdos presentes, dois eram alunos do curso de Letras Libras. Os demais surdos eram da comunidade surda convidados a participarem do Sarau, fosse apresentando alguma performance ou apenas para prestigiar.

O Sarau Bilíngue ocorreu a noite, a partir das 19h 30min, na parte externa do bloco do curso de Letras Libras. Foi organizado um espaço, uma espécie de “palco”, com decoração de cortinas azuis delimitando uma extremidade do lado direito e esquerdo. Por cima das cortinas, de um lado à outro e também pelo chão ao fundo, havia um fio com vários pontos de luz. E ao centro entre uma cortina e outra, o letreiro com letras coloridas: Sarau Bilíngue.

De frente para esse espaço preparado para a apresentação das performances, foi organizado um espaço com cadeiras para a audiência. Havia uma caixa de som, um aparelho de projeção de imagem e vídeo (data show), um notebook e dois microfones sem fio.

Como foi um evento realizado do lado externo do bloco, qualquer pessoa que estivesse passando poderia se aproximar e assistir as apresentações. E isso aconteceu. O número de expectadores superou o número de cadeiras, ficando muitas pessoas em pé assistindo às performances apresentadas.

Não havia um roteiro já previamente definido e fechado para as apresentações das performances do Sarau Bilíngue, apesar de alguns alunos do curso de Letras Libras já terem preparado com antecedência suas apresentações de poesias. Mas em relação aos participantes surdos, sobretudo os surdos convidados para o sarau, não havia *script* definido. Na abertura do sarau, uma das organizadoras disse que o evento era livre e deixou o convite aberto para qualquer

um, surdo e ouvinte, participar do sarau.

Passaremos a seguir para as considerações e análises das performances apresentadas no Sarau Bilíngue. Dividi em dois tipos de performances com maior ocorrência nas apresentações: performance de poesia e de piada. Optei por descrever na íntegra uma performance de poesia e uma de piada, uma vez que se fosse descrever todas as performances apresentadas no sarau, o texto se tornaria demasiado extenso.

No entanto, as análises e descrições das performances específicas que selecionei para compor o texto perpassam e consideram também, em linhas gerais, as outras performances. Entendo que, apesar da mudança do conteúdo ou mensagem específica de cada performance, seja de poesia ou de piada, há um formato ou um roteiro que esse “teatro no corpo” segue e executa enquanto um espetáculo dramático feito através das mãos e expressões faciais e/ou corporais como atores e no corpo e no espaço como palcos.

3.2.1. Performance de poesia em Língua Brasileira de Sinais: estética, rima, sincronia – a arte e a beleza dos sinais nas construções imagéticas da experiência de ser surdo

No Sarau Bilíngue as performances de poesia em língua de sinais suscitaram uma interação afetiva entre os performers e a audiência. Como Langdon (2008: 163, 166) indicou, na abordagem de Bauman a performance é “um evento comunicativo no qual a função poética é dominante”.

Como sou um ouvinte e com o meu pensamento induzido a pensar na função poética a partir das línguas orais, baseadas na sonoridade das rimas, fiz o seguinte questionamento: nas línguas de sinais como a expressividade poética, a estética, a rima e a sincronia se apresentam, uma vez que é uma língua visual, diferenciado-se da linguagem cotidiana dos surdos?

De acordo com Silveira e Karnopp (2013: 4), “a poesia em LIBRAS usa a expressividade das línguas de sinais”. Além disso, como apontaram Quadros e Sutton-Spence (2006: 112 *apud* SILVEIRA; KARNOPP, 2013: 5), a “poesia em língua de sinais, assim como a poesia em qualquer língua, usa uma forma intensificada de

linguagem [“sinal arte”] para efeito estético”.

Morgado (2011a, p. 62 *apud* SILVEIRA; KARNOPP, 2013: 5) estabelece uma comparação entre recursos da linguagem verbal (rima, ritmo, verso, métrica e estrofe etc.) e os recursos dos poemas em línguas de sinais. Para a autora (Op. Cit.), os poetas surdos podem usar algumas das seguintes formas: (1) modificação de sinais; (2) variação de sinais; (3) utilização de componentes não-manuais (expressão corporal e facial); (4) uso de classificadores; (5) recorrência a metáforas; (6) interiorização de personagens com suas características; (7) mudança de papéis para representar diferentes personagens ou situações¹⁷.

E a respeito de alguns aspectos linguísticos de poemas, Sutton-Spence (2000, *s/p apud* SILVEIRA; KARNOPP, 2013: 6) afirma que “repetições regulares de formato das mãos, caminho do movimento e escolha do local são usados em conjunto com ritmo e criatividade para produzir um poema”.

Assim, toda a expressividade e o sentimento na performance de poesia em língua de sinais é comunicada pela visualidade dos sinais, pelas expressões faciais e pelo corpo do performer surdo. Na elaboração de Bauman (1974: 293) sobre a performance como arte verbal, um dos elementos essenciais para a performance é a “demonstração de competência comunicativa”.

Dessa forma, a performance de poesia em língua de sinais requer competência comunicativa do performer surdo em jogar com as nuances, os aspectos e recursos que caracterizam a poesia em língua de sinais apontados pelos autores citados acima (SILVEIRA; KARNOPP, 2013; QUADROS; SUTTON-SPENCE, 2006; SUTTON-SPENCE, 2000; MORGADO, 2011).

No Sarau Bilíngue apenas alguns surdos recitaram alguma poesia. Descreverei apenas uma performance de poesia declamada por surdo. Mas quero deixar claro que minha descrição é uma versão particular da poesia expressa em Língua Brasileira de Sinais para a língua portuguesa.

Nesse sentido, a transcrição de uma poesia performada por um surdo na escrita da língua portuguesa não traz toda a expressividade, a função poética, as rimas, o ritmo, a transformação e a provocação que é suscitada na audiência que

17 – Meu objetivo não é fazer uma descrição pormenorizada desses aspectos e elementos que caracterizam a poesia em língua de sinais. Indico como leitura para este objetivo SILVEIRA, C. H; KARNOPP, L. B. **LITERATURA SURDA: ANÁLISE INTRODUTÓRIA DE POEMAS EM LIBRAS**. Nonada: Letras em Revista, vol. 2, n. 21, 2013.

presencia a performance da poesia em língua de sinais.

Devido a diferença na modalidade linguística entre a língua de sinais e a língua oral, como já considerada anteriormente, as nuances da função poética, a estética, o ritmo, a rima e a simetria na Língua Brasileira de Sinais acontecem na visualidade e espacialidade dos sinais e do corpo do performer surdo. O acesso à todas essas sutilezas, à poética e à expressividade são possíveis apenas na língua de sinais.

Essa dificuldade em descrever uma poesia em língua de sinais para a escrita da língua portuguesa me lembrou da consideração de Taylor (2013) acerca do papel e da função da performance. De acordo com ela, “alguns autores admitem a efemeridade da performance, afirmando que ela desaparece porque nenhuma forma de documentação ou reprodução consegue apreender o 'vivo'” (TAYLOR, 2013: 11-2).

Assim, minha intenção na descrição e transcrição da poesia apresentada em língua de sinais para a escrita na língua portuguesa é um recorte metodológico para as análises que proponho e que buscarei demonstrar nos parágrafos que se seguem.

Poesia:

Doo meu coração

A noite eu durmo

E no raiar do sol, acordo

São seis horas da manhã

Caminho, abro a janela

Enquanto contemplo a paisagem

Um pássaro pousa perto da minha janela

Fico contemplando a beleza de suas cores

Como é belo

Ele pousa mais perto de mim

Rapidamente pego-o em minhas mãos

Ao abri-las, meu Deus! O que eu fiz?

O pássaro está sem vida

*Tento reanimá-lo, sopro em sua boca
 O que eu fiz?
 Não posso viver com essa culpa
 Pegue meu coração, pequeno pássaro
 E Viva!
 Olho feliz o pássaro voar livre
 Enquanto eu desfaleço sem coração*

A performance do surdo ao recitar a poesia traz uma expressividade poética visual através da maneira de construir a narrativa da poesia. A forma de sinalização não é a mesma do fluxo cotidiano. A performance de poesia apresenta uma característica das língua de sinais: as descrições imagéticas.

Autores como Campello (2008), Pedrosa e Alcântara (2016), Santos e Castro (2016) têm aprofundado os estudos sobre as manifestações das descrições imagéticas na Língua Brasileira de Sinais.

Para Pedrosa e Alcântara (2016: 1), as descrições imagéticas têm “a capacidade de mediar e revelar as imagens e sua representação visual”. Além disso, Santos e Castro (2016: 1) chamam atenção para os efeitos estéticos do uso das descrições imagéticas, afirmando que “o ato de descrever a imagem faz parte da gramática da LIBRAS e é de suma importância no colorido do discurso” em língua de sinais.

Campello (2008: 159) entende as descrições imagéticas como “sistemas visuais” em que o objetivo “é utilizar captação dos sinais visuais, ampliar e exercitar as capacidades mentais e visuais”. A autora (2008) propõe cinco tipos de “transferências das descrições imagéticas: (1) transferências visuais (de tamanhos e formas); (2) espaciais; (3) de localização; (4) de movimentos e (5) de incorporação (2008:18).

Assim, na performance de poesia apresentada pelo surdo as características das descrições imagéticas se sobressaíram. Com a ênfase na função poética, a performance do surdo afluíram a estética visual dos sinais e das descrições das imagens, dando outro tom, um “colorido” à sinalização, evocando e suscitando emoções pela rima, ritmo e poética da poesia.



Figura 3: Surdo recitando poesia em LIBRAS. Fotos: arquivo pessoal.

A alteridade do surdo em se relacionar e experienciar o mundo e tudo o que há nele, sua sensibilidade visual aguçada e sua maneira de sentir e de viver também são idiossincrasias performadas em suas poesias. A arte verbal dos sinais, dos movimentos, do corpo e da expressividade do surdo é, ao mesmo tempo, também a arte verbal em manifestar seu mundo, sua língua e suas experiências.

Dessa forma, as performances de surdos ao recitar poesias em Língua Brasileira de Sinais evidenciam uma mudança, uma suspensão, no fluxo da comunicação cotidiana marcadas principalmente pelo uso do recurso das descrições imagéticas, da modulação, ou ritmo, da sinalização e pelo uso do corpo e das expressões faciais.

3.2.2. Performance de piada em Língua Brasileira de Sinais: o humor surdo – rindo do início ao fim

As piadas foram o *estilo performático*, emprestando a expressão de Gediel (2010), com maior recorrência no Sarau Bilíngue. As piadas em língua de sinais são momentos de descontração e de sociabilidade entre os surdos. Com o palco montado as apresentações de poesias, piadas, jogos e brincadeiras em língua de sinais estavam no foco.

As contações de piadas foram as performances com maior recorrência no Sarau Bilíngue, assim como é também recorrente na comunidade surda. Gediel (2010: 243), que realizou pesquisa com surdos e com a Língua Brasileira de Sinais na cidade de Porto Alegre/RS, fez essa observação sobre a *performance no estilo piada* ser “uma das atuações recorrentes” em sua pesquisa com os surdos.

Nos encontros dos surdos, seja em ocasiões informais ou formais, as contações de piadas são momentos em que a “experiência está em relevo” (BAUMAN, 1974: 305; LANGDON, 2008: 168). Durante minha pesquisa de campo interagindo e socializando com os surdos em momentos distintos como encontros de confraternização entre surdos e ouvintes, cursos de LIBRAS, almoço com os surdos dentre outras situações presenciei performances de surdos contando piadas.

Em sua pesquisa sobre performance e identidade surda a partir de um estudo de caso de um surdo professor e ator, Araújo (2015: 92) percebeu “características peculiares do teatro surdo, as piadas surdas, o humor, a pintura e a poesia surda que permeiam a experiência vivida dos surdos, seus problemas e dificuldades”.

Nas performances de piadas contadas por surdos essas características “envolvem a problemática da incompreensão da surdez pelo ouvinte que geralmente é o ‘português’ que não percebe bem, ou quer dar uma de esperto e se dá mal” (FELIPE, 2007: 189 *apud* ARAÚJO, 2015: 92). A autora chama a atenção para essas características como marcações e agências identitárias dos surdos.

Gediel (2010: 244) também observou em sua pesquisa etnográfica aspectos similares aos de Araújo (2015) acerca das performances de surdos em contação de piadas. Nas piadas de surdos que a autora presenciou, “a história falava de surdos e

ouvintes, em que os ouvintes eram passados para trás e os surdos eram os “espertos” sendo “a condição da surdez essencial para o mérito do trapaceio a ser dado ao ouvinte pelo surdo” (GEDIEL, 2010: 244).

No Sarau Bilíngue em que eu estava na audiência também pude observar esses pontos destacados por Araújo (2015) e Gediel (2010) nas performances de piadas contadas por surdos. As histórias satíricas envolvendo surdos e ouvintes, o desconhecimento do ouvinte em relação a condição da surdez e da língua de sinais, além de situações que os surdos experienciam no seu dia a dia na relação com os ouvintes em diferentes contextos sociais fazem parte do repertório das piadas contadas por eles.

No entanto, quero destacar dois pontos que entendo serem importantes a partir das minhas observações no campo de pesquisa a respeito das performances de piadas contadas por surdos em língua de sinais.

Dois aspectos que, em minha análise, marcam uma diferença em relação às piadas de ouvintes: **nas piadas de surdos não se ri apenas no final, mas as risadas acontecem do início ao fim**; e a sinalização da audiência na avaliação da piada, ou seja, **como o performer surdo sabe quando a audiência está rindo**.

Langdon (2008: 169-170), ao abordar o quinto elemento essencial da performance proposta de Bauman (1977), o “*keying* ou sinalização como metacomunicação”, traz como exemplo “os eventos onde se contam piadas”.

No entanto, o exemplo de piada tratada pela autora está dentro do contexto das línguas orais, em que “o contador ocupa o centro da atenção, os outros escutam, esperando ser agradados com uma surpresa engraçada no **final**” (p. 169, grifo meu).

Langdon (2008: 170, grifo meu) argumentando sobre “a sequência da ação” como uma das “regras básicas para o tipo de performance que está sendo executado”, entende que na performance de uma contação de piada em língua oral **“só se ri no final”**.

A partir de minhas observações no Sarau Bilíngue, diferentemente das piadas contadas por ouvintes em que só se ri no final, nas performances de piadas contadas por surdos em língua de sinais se ri do início ao fim da piada.

Gediel (2010) apesar de não tratar especificamente sobre essa diferença

nas performances de piadas contadas por surdos, traz em sua descrição de campo esse dado que eu também pude observar. A autora narra: “logo todos os integrantes da mesa começaram a rir, inclusive eu, visto que além do humor contido na piada, o [surdo] realizava diversas expressões corporais, fazendo o momento ainda mais engraçado” (GEDIEL, 2010: 244, grifo meu).

Em sua descrição a autora diz que “logo todos os integrantes da mesa começam a rir”, ou seja, no início da piada contada pelo surdo. Gediel também indica os motivos das risadas antes mesmo do desfecho da piada: “o surdo realizava diversas expressões corporais”.

Se nas piadas de ouvintes o foco está no desfecho ou na “surpresa engraçada no final” (LANGDON, 2008: 169), nas piadas contadas por surdos, além do desfecho ou surpresa do final, a construção da performance do surdo durante a contação também compõem o humor da mensagem.

A ênfase nas expressões faciais e corporais, as gestualidades exageradas, a utilização do espaço e do corpo, as sátiras dos usos de mímicas (para representar um ouvinte tentando se comunicar com um surdo, por exemplo), por vezes, provocam mais risadas do que o próprio desfecho da piada.

Nas piadas de surdos, o objetivo é fazer quem está assistindo à performance rir desde o início da piada. Não apenas o desfecho ou a surpresa do final que devem ser engraçados. As performances de piadas contadas por surdos em si, já são uma piada. Assim, arrisco-me a dizer que as piadas de surdos são uma espécie de **metapiadas**, ou seja, já são piadas inscritas na maneira em que contam piadas.

A partir da abordagem da performance de Bauman (1974), saber contar uma piada em língua de sinais requer do performer um domínio dos elementos já citados, além de competência na exibição perante uma audiência.

É o que Bauman (1974: 293) postulou quando propôs que “a performance envolve, por parte do performer, uma responsabilidade assumida perante uma audiência pela forma como a comunicação é realizada, acima e além do seu conteúdo referencial”.

No Sarau Bilíngue apenas alguns surdos foram ao palco apresentar uma piada em língua de sinais, evidenciando que não é todo surdo que tem o domínio e a competência comunicativa para a performance de contação de piadas. Não estou

me referindo aqui em um surdo ser capaz de contar uma história ou narrar algo engraçado. Mas a partir dos elementos citados nos parágrafos anteriores, me refiro à performance de piadas como sendo a capacidade de despertar uma “sensação de estranhamento do cotidiano” e de suspensão do fluxo de comunicação (LANGDON, 2008: 168).

Assim, para um surdo contar uma piada em língua de sinais é necessário competência para “exibir o talento e a técnica de falar e agir em maneiras apropriadas”, ou seja, entreter a audiência com risos e gargalhadas do início ao fim de uma piada.

As piadas que foram contadas no Sarau Bilingue provocaram risadas na audiência, composta por surdos e ouvintes, do início ao fim. As performances dos surdos no uso do corpo e do espaço, suas expressões faciais, suas gestualidades, as construções visuais dos cenários e suas atuações nas representações das personagens das piadas, constituíram o humor das piadas.

Uma das piadas narrou a situação em que uma mulher surda conhece um homem ouvinte. Depois de beberem, ambos vão para a casa da mulher surda, que estando bêbada, vomita no banheiro enquanto o homem ouvinte lhe presta ajuda. Após isso, o homem a leva para o quarto e a coloca na cama. Ele volta para o banheiro e toma um banho, achando que rolaria algo mais. Ao retornar ele encontra a mulher já dormindo na cama e após algumas tentativas de fracassadas em acordá-la, o homem liga a TV e assiste a um noticiário sobre uma catástrofe natural que causou destruição. O homem também resolve ir dormir, frustrado por não ter rolando mais nada. Ao amanhecer, ele tenta novamente acordar a mulher com segundas intenções, mas sem sucesso. Enquanto está sentado, a cama começa a tremer e o homem desesperado lembra do noticiário sobre a catástrofe e logo pensa que também está acontecendo ali. A mulher calmamente acorda, enquanto a cama continua tremendo, se levanta e desliga o despertador. Imediatamente a cama para de tremer e o homem atônito, olha para ela sem entender o que está acontecendo. E ela diz que aquilo é o “despertador” dela, pois ela é surda. A piada se encerra.

O conteúdo e a mensagem da piada era descrever, de maneira satírica, uma situação de desconhecimento do homem ouvinte em relação ao cotidiano da mulher surda: por ser surda, seu despertador não a “despertava” fazendo barulho, como

acontece com os ouvintes. Ao invés disso, seu despertador fazia com que a sua cama tremesse, acordando-a assim.

Apesar da surpresa engraçada no final da piada, a performance do surdo desde o início da contação da piada também provocaram risadas da audiência. A maneira como o performer surdo foi construindo visualmente as cenas no espaço, marcando as personagens da mulher surda e do homem ouvinte e incorporando uma atuação para cada um também tem relevância para o humor da piada.

O performer surdo descreveu, de maneira caricata, características corporais da mulher surda, sua maneira de andar, as cenas em que ela está vomitando, dormindo, recusando as investidas do homem ouvinte e acordando tranquilamente enquanto o homem está desesperado. Em cada uma dessas cenas, a performance do surdo suscitava muitos picos de risadas na audiência.



Figura 4: Piada contada por um surdo em LIBRAS. Fotos: arquivo pessoal.

O segundo aspecto que quero destacar é a interação e a avaliação da performance da piada do surdo por parte da audiência.

A audiência no Sarau Bilíngue era constituída por surdos e ouvintes. Como o performer surdo sabe que está agradando a audiência com sua piada? Nas piadas contadas por ouvintes, o performer sabe quando agradou a audiência por ter o *feedback* ouvindo as risadas.

Nas piadas contadas por surdos a audiência também solta risadas, tanto de ouvintes quanto de surdos. Mas sendo um performer surdo, ele não tem acesso ao som das risadas. Então como o performer sabe que a audiência está sorrindo com a performance da piada?

Para Bauman (1974), a avaliação por parte da audiência é importante na performance, “se foi uma boa performance ou não” (LANGDON, 2008: 168). Ele afirma que “*from the point of view of the audience, the act of expression on the part*

of the performer is thus marked as subject to evaluation for the way it is done, for the relative skill and effectiveness of the performer's display of competence (BAUMAN, 1974: 293).

Assim, a avaliação por parte da audiência na performance de uma piada contada por surdo também é um elemento importante. Em suas performances nas contações de piadas os surdos atuam como se estivessem em um teatro, utilizando os espaços e se movimentando no palco. Muitas vezes tendo que representar mais de uma personagem em suas narrativas, o performer surdo poucas vezes olha diretamente para audiência. Apesar disso, assume uma posição corporal em que a audiência possa ver sua sinalização e ele possa manter os expectadores dentro de sua visão periférica para não perder o *feedback* visual.

Durante a atuação do surdo na performance, a audiência vai se envolvendo e respondendo com risadas a cada cena e movimento. Envolvido com as personagens de sua narrativa da piada, o performer surdo vai recebendo da audiência sinais de que está agradando.

Além dos risos e gargalhadas, os surdos que estão na audiência sinalizam de outras maneiras que estão rindo para o performer surdo. Alguns desses sinais são movimentos com a cabeça, gestos e sinais com as mãos.

Quanto melhor e mais engraçada é a performance do surdo na contação de uma piada, mais a audiência responde e interage com esses sinais de que estão se divertindo com a história.

Gediel (2010) em sua pesquisa também comentou acerca da interação entre o performer surdo e a audiência. A autora chama a atenção para esse aspecto ao observar que a piada contada em língua de sinais por um surdo “envolve uma atuação performática emergente daquele que está contando a piada e também dos expectadores, sendo que existe uma interação do início até o final” (GEDIEL, 2010: 245).

Ainda de acordo com a autora, “se durante o percurso [a piada] não está agradando, o contador logo muda suas estratégias para divertir quem está a sua volta” (GEDIEL, 2010: 245). Pois diferente das piadas contadas por ouvintes, em que a avaliação se foi ou não uma boa piada, acontece no desfecho, nas piadas contadas por surdos a avaliação vai acontecendo no mesmo momento em que a

piada está sendo contada.

Assim, no contexto das piadas contadas por surdos, a audiência interage e participa das performances fazendo parte também do momento performático. O grau de envolvimento entre o performer e a audiência vai além da compreensão da língua de sinais por parte da audiência. Mesmo que, porventura, tiver a presença de ouvintes que pouco dominam ou não são fluentes na Língua Brasileira de Sinais, o fluxo das performances dos surdos ao contar uma piada não se alteram.

Sobre esse aspecto, Schechner (2011: 221-2) reflete acerca da constituição da audiência para diferentes performances. O quanto a audiência precisa estar familiarizada ou envolvida no processo performático para que a performance aconteça, possibilitando a interação entre audiência e performer.

Schechner (2011: 221-2) deu exemplos de cerimônias e rituais performáticos específicos em que na audiência estavam presentes pessoas que normalmente não participavam de tais eventos. Schechner apontou que a presença desses estranhos na audiência não alterou o ritual da performance e nem o comportamento do performer.

Da mesma maneira, a presença de ouvintes que pouco sabiam a língua de sinais na audiência do Sarau Bilíngue também não modificaram as performances dos surdos na contação das piadas. Pois a audiência base que qualifica o núcleo do evento performático estava estabelecido, composto pelos surdos presentes e tendo como foco a Língua Brasileira de Sinais.

A partir dessa observação, é possível considerar a interpretação das performances de piadas de surdos como um diacrítico de suas identidades. Nesses momentos de performances de piadas o que está em evidência são o surdo e a língua de sinais. São eventos em que os surdos usam de toda a sua expressividade, sem limitações. É o momento, como uma espécie de vitrine, de exibição de todas as qualidades e peculiaridades da visualidade e da corporificação de sua língua. O surdo e a língua de sinais são os elementos dominantes no contexto, não importando se os ouvintes presentes são ou não falantes da língua de sinais.



Figura 5: Surdo representando mais de uma personagem em sua performance de piada. Fotos: arquivo pessoal.

Outras observações das performances de piadas contadas por surdos no Sarau Bilingue que participei como audiência foram as sinalizações para o início e o fim das piadas. Antes de iniciar, o performer surdo sinalizou com o sinal de PIADA como uma invocação para marcar o início da ação e ao finalizar sinalizou com o sinal FIM, marcando o final da ação (LANGDON, 2008: 169).

Não estou sugerindo que isso seja uma regra para todas as piadas contadas por surdos, mas nas performances que foram apresentadas pelos surdos que registrei, os sinais PIADA, no início, e FIM no final, foram utilizados para sinalização do início e do fim do momento performático.

Em algumas performances, também antes de iniciar, o surdo(a) fez o sinal específico de TEMA e logo em seguida disse do se trataria a piada ou a poesia, ou seja, sinalizando o título da piada.

Para finalizar essa seção das minhas análises e observações das performances de poesias e piadas, a partir da abordagem de Bauman da performance como arte verbal, gostaria de concluir esse capítulo reforçando algumas características de diferenças e similaridades observadas entre as performances de poesias e piadas.

Com base nos dados de campo e na pesquisa etnográfica com os surdos em momentos de contação de piadas e de poesias e com a leitura de bibliografia sobre essa temática, pude apreender as seguintes diferenças e similaridades.

As performances de poesias apresentam mais descrições imagéticas e uso

de classificadores como formas de mecanismos poéticos e estéticos; há simetria nos movimentos das mãos e dos braços para indicar as rimas; e modulação no ritmo dos sinais e nas expressões faciais e/ou corporais.

Nas performances de piadas, as expressividades e gestualidades são mais evidentes, utilizando mímicas de forma satírica; as atuações envolvem mais de uma personagem na narrativa; presença de diálogos e interação entre as personagens da piada; uso do corpo e do espaço para a representação das personagens; e interação com a audiência.

Em ambos os tipos de performances, a experiência de ser surdo está relevo. Nas performances de poesias as experiências são assumidas pela função poética que “ressalta o *modo* de expressar a mensagem e não o conteúdo da mensagem” (LANGDON, 2008: 167).

Enquanto que nas performances de piadas as experiências são apresentadas de forma humorística e satírica acerca das relações entre surdos e ouvintes no cotidiano da vida social. “Demonstram situações em que o surdo faz uso da condição da surdez quando está na presença de um ouvinte” (GEDIEL, 2010: 245).

Assim sendo, as performances de poesias e piadas dos surdos em Língua Brasileira de Sinais como arte verbal trazem à tona suas experiências, suas lutas, suas dificuldades, seus problemas, suas relações com os ouvintes e com o mundo. Evidenciam a poética, a estética, a sátira e o humor dos surdos possíveis também nas línguas de sinais.

E ainda, as peculiaridades das performances de poesias e piadas por surdos em língua de sinais podem ser assumidas como marcadores de uma alteridade e como “expressão dos surdos” (ARAÚJO, 2015: 93). Essas performances expõem “o jeito de o sujeito surdo entender o mundo e modificá-lo a fim de torná-lo acessível e habitável ajustando com sua percepção visual” (STROBEL, 2008: 24 *apud* ARAÚJO, 2015: 93).

3.3. O Dia Nacional do Surdo – a passeata como performance dramatúrgica: a emergência do surdo e da Língua Brasileira de Sinais



Figura 6: Passeata dos surdos no dia 26 de setembro de 2018, o Dia Nacional do Surdo, em Boa Vista/RR. Foto: arquivo pessoal.

No primeiro capítulo desta dissertação inicio com a descrição da passeata dos surdos no Dia Nacional do Surdo, comemorado no dia 26 de setembro, ocorrida no centro da cidade de Boa Vista/RR. Descrevi os acontecimentos que antecederam a passeata, o momento de socialização promovido pelo café da manhã coletivo e os eventos após a passeata.

Também descrevi os grupos de surdos e de ouvintes que participaram na passeata, o percurso da passeata, as reivindicações, as faixas e cartazes levantadas e algumas falas pronunciadas no carro de som. Assim como, fiz algumas reflexões e análises acerca do significado do dia 26 de setembro para a comunidade surda, além de algum debate sobre as representações do surdo, da condição de surdez e da língua de sinais em diferentes contextos históricos.

Assim, não me delongarei ou repetirei as descrições do evento da passeata dos surdos no dia 26 de setembro de 2018 e passarei para as considerações e análises a partir da abordagem de performance de Victor Turner e Richard Schechner, a performance que “completa uma experiência” (TURNER, 1982: 13-4;

DAWSEY, 2006: 19).

A performance dramatúrgica proposta por Turner e Schechner, como já abordado no capítulo anterior, perpassa por conceitos desenvolvidos por ambos os autores como *drama ritual*, *drama estético* e *drama social*. Nesse campo dos estudos sobre a performance, o foco está na suspensão do teatro da vida cotidiana (TURNER, 1987: 76).

Nesses momentos de suspensão de papéis, “através do processo de performance, o contido ou suprimido revela-se” (TURNER, 1982: 13-4; DAWSEY, 2006: 19), “no qual uma experiência se consoma e o sentido pode ser apreendido sempre de modo relativo, ‘malgrado todas as tentativas de cristalização do sentido do vivido’ (TURNER, 1987b: 98 *apud* CAVALCANTI, 2013: 425).

A partir dessas considerações, desenho um esboço da passeata dos surdos no dia nacional do surdo como uma performance dramatúrgica, no qual os drama ritual, drama estético e drama social acontecem. No momento da passeata, o teatro da vida cotidiana está suspenso, estando todos os participante sob o mesmo símbolo ritual: o ser surdo.

Nessa condição de suspensão de papéis sociais, todos estão, no momento performático da passeata, no que Turner chamou de *communitas*, ou seja, estão “despojados dos sinais diacríticos que os diferenciam e os contrapõem no tecido social (...) podem ver-se frente a frente. Sem mediações” (TURNER, 1969: 118-120; DAWSEY, 2005: 166).

Apesar de alguns surdos, como num drama estético, terem se preocupado em se caracterizarem com “figurinos” que os representam no seu cotidiano, a experiência que estava em relevo era a do surdo que está lutando e buscando por espaços e condições de justiça sociais, educacionais e culturais.

Nesse ponto, também considero que a performance da passeata dos surdos emerge e evoca a noção de drama social, pois “percebe e integra o conflito como um mecanismo produtor da dinâmica e da unidade da vida social” (CAVALCANTI, 2013: 415).

Esses conflitos sendo “ a tensão latente produzida na vida social pela atuação constante de princípios estruturais contraditórios” se tornam evidentes na passeata dos surdos através das faixas e dos cartazes com frases e mensagens

(CAVALCANTI, 2013: 416). Reivindicações como o respeito ao surdo e à língua de sinais e a criação de escolas bilíngues revelam as tensões e conflitos que os surdos enfrentam como minoria no cotidiano nas suas relações com a maioria ouvinte.

No momento da passeata essas tensões, contidas e suprimidas, revelam-se na performance do ritual coletivo de segurar as faixas e os cartazes carregadas pelos participantes.

Como performance dramatúrgica, o ritual da passeata dos surdos foi resultado da tensão e conflito das comunidades surdas com o Estado brasileiro, no âmbito das políticas públicas de educação para esses sujeitos. Como no *drama social* de Turner, alguns eventos resultaram na ruptura, crise e intensificação da crise, ação reparadora e desfecho.

Em junho de 2009 o Parecer nº 13/2009 do Conselho Nacional de Educação trouxe em seu texto a obrigatoriedade da matrícula de alunos com necessidades especiais em escolas comuns do ensino regular, com a oferta de atendimento educacional especializado para esses alunos.

Essa ação gerou uma *ruptura*, pois as crianças que frequentavam escolas para alunos com necessidades especiais deveriam ser matriculados em escolas comuns, que poderiam não atender plenamente as especificidades dessas crianças. E o atendimento educacional especializado seria apenas complementar, e não a base da educação desses alunos.

Em março de 2011 houve uma ameaça de fechamento do Instituto Nacional de Educação de Surdos – INES e do Instituto Benjamin Constant – IBC, pela então Diretora de Políticas Educacionais, do MEC, Martinha Claret.

Esse evento provocou *a crise e intensificação da crise*, que resultou em uma grande manifestação nacional organizada pelo movimento surdo, realizada em Brasília em maio de 2011. Esse movimento saiu em defesa das escolas bilíngues para os surdos e reivindicando escolas públicas, gratuitas e de qualidade que utilize a Língua Brasileira de Sinais como primeira língua e língua de instrução.

Além das escolas bilíngues, o movimento surdo também reivindica a sala bilíngues, qual seja, uma sala somente para alunos surdos dentro de uma escola comum.

A partir da notoriedade dessa grande manifestação, entendo como a *ação*

reparadora a organização e mobilização de comunidades surdas de outros estados brasileiros no que passou a ser o movimento de nível nacional conhecido como Setembro Azul¹⁸.

No dia 26 de setembro, data em que se comemora o dia nacional do surdo, passou também a ser o movimento de conscientização e luta dos surdos por seus direitos, por respeito à sua alteridade e pela escola bilíngue, além de celebração e homenagens à população surda. No mês de setembro, além do Dia Nacional do Surdo, também se celebra no dia 10, o Dia Mundial da Língua de Sinais e no dia 30, o Dia Internacional do Surdo.

As manifestações e movimentos surdos em prol da educação bilíngue ocorrem todos os anos, no dia 26 de setembro, em várias cidades brasileiras desde 2011. Assim, entendo como o *desfecho* a solidificação dos movimentos surdos em todo o país em prol de suas reivindicações e direitos, sobretudo no âmbito da educação com a bandeira da escola bilíngue.

A visibilidade das comunidades surdas e da Língua Brasileira de Sinais saíram fortalecidos após os eventos de 2011 e do movimento do Setembro Azul. Apesar de o MEC, ainda em março de 2011 ter desautorizado o anúncio feito por Martinha Claret sobre o fechamento do INES e do IBC naquele mesmo ano, os movimentos surdos em prol da escola bilíngue continuaram e continuam até hoje.

Assim, como uma performance encenando um drama, o drama dos surdos, a passeata no dia nacional do surdo em 26 de setembro, é um ritual que coloca em relevo a experiência surda e sua busca por melhores condições numa sociedade de maioria ouvinte.

No Setembro Azul, a performance da passeata completa, por assim dizer, a experiência do ser surdo e é o momento da expressão de sua alteridade e do seu mundo, comunicando para a sociedade ouvinte que aqui estão e que aqui ficarão, fazendo balbúrdia com as mãos e gritando através da língua de sinais.

18 – A simbologia da cor azul vem da Segunda Guerra Mundial quando as pessoas com deficiências, o que incluía os surdos, eram identificadas por uma faixa de cor azul no braço pelos nazistas e mandadas para os campos de concentração na Alemanha e na Áustria. O programa responsável pela morte de cerca de 20.000 pessoas deficientes entre 1940 e 1945 era denominado T-4, ou Eutanásia. Em 1999, no XIII Congresso Mundial da Federação Mundial de Surdos, sediado na Austrália, a Cerimônia da Fita Azul (Blue Ribbon Ceremony) teve lugar. A cerimônia foi uma lembrança e uma homenagem aos surdos vítimas de opressão, e também a primeira vez que a fita foi utilizada como orgulho (**Setembro Azul**: o que é Setembro Azul?).



Figura 7: Passeata dos surdos no dia nacional do surdo. Banner da Associação Sue Jure dos Surdos de Roraima, 26 de setembro de 2018, Boa Vista/RR. Foto: arquivo pessoal.



Figura 8: Passeata dos surdos no dia nacional dos surdos, 26 de setembro de 2018, Boa Vista/RR. Foto: arquivo pessoal.



Figura 9: Banner da Academia de Jiu-Jitsu para inclusão social de surdos, 26 de setembro de 2018, Boa Vista/RR. Foto: arquivo pessoal.



Figura 10: Boa Vista/RR. Foto: arquivo pessoal.



Figura 11: Passeata dos surdos, 26 de setembro de 2018, Boa Vista/RR. Foto: arquivo pessoal.

3.3.1. Aspas para a atuação performática dos surdos mímicos na passeata

Durante a passeata, dois surdos atuavam como mímicos (também já descritos no primeiro capítulo desta dissertação). Em minhas reflexões os dois surdos estavam atuando, principalmente para interagirem com as pessoas nas ruas por onde a passeata estavam passando.

Nos cruzamentos das ruas, os surdos mímicos performavam com os motoristas, entretendo-os enquanto a passeata passava. Brincadeiras, performances que lembravam a atuação comum de palhaços em circos e sátiras representando situações do cotidiano das pessoas na cidade de Boa Vista.

Em uma das interações com os motoristas parados na rua, os surdos mímicos performaram estarem limpando o *para-brisa* do carro, evocando uma situação que ficou comum nos cruzamentos e semáforos de Boa Vista. Devido ao movimento e fluxo migratório de venezuelanos nos últimos anos, muitos venezuelanos ficam nos principais cruzamentos e semáforos fazendo essa pratica de limparem os *para-brisas* dos carros em troca de dinheiro.

A atuação dos mímicos surdos imitando essa pratica e pedindo dinheiro ao motorista provocou risadas dos ocupantes do veículo. Para além deste fato, a performance também revelou que os surdos estão atentos à situações e contextos sociais mais amplos, como o fluxo migratório.

A interação entre os performers surdos mímicos e as pessoas que estavam passando próximo à passeata, fosse a pé nas calçadas ou dentro de carros, provocou estranhamento. Schechner (2011: 215) considerou essa relação ao afirmar que “a força da performance está na relação muito específica entre os performers e aqueles-para-quem-a-performance-existe”.

As performances dos surdos mímicos diretamente com as pessoas, envolvendo-as na trama performática, suscitaram transformação tanto os performers como os expectadores pois “os ecos dos rituais reverberam, ainda, por muito tempo, em razão de seu potencial transformador” (SCHECHNER, 2011: 213; COSTA, 2015: 89).

Conclui-se que as performances dos mímicos surdos se apresentaram como

uma forma de causar estranhamento nas pessoas que passavam para as questões que envolvem os surdos e a língua de sinais, além de interagir com elas a medida que a passeata fazia o seu trajeto, divertindo-as enquanto esperavam.

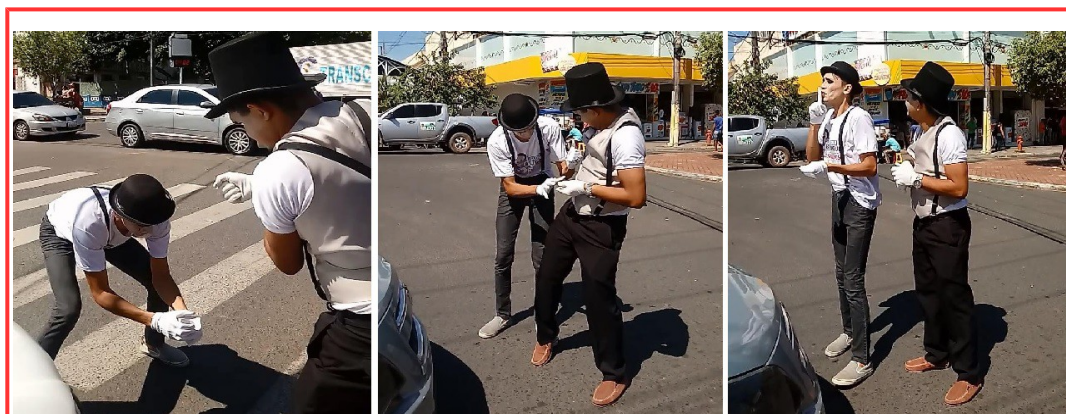


Figura 12: Mímicos surdos interagindo com as pessoas nas ruas durante a passeata dos surdos, 26 de setembro de 2018, Boa Vista/RR. Fotos: arquivo pessoal.

3.4. O Arraial dos surdos – festa como performance: o teatro da quadrilha dos surdos e a música



Figura 13: Arraial dos surdos no Centro de Apoio ao Surdo de Roraima (CAS/RR), 03 de agosto de 2018, Boa Vista/RR.

O Arraial dos Surdos ocorreu no dia 03 de agosto de 2018 no pátio e nas dependências do prédio do Centro de Apoio ao Surdo de Roraima (CAS/RR) e onde também fica a sede da Associação *Sue Jure* dos Surdos de Roraima (ASSJS/RR), no centro da cidade de Boa Vista/RR.

O arraial não era uma festa exclusiva de surdos, tendo muitos ouvintes presentes. Familiares, profissionais que atuam com os surdos, amigos e alunos dos cursos de Língua Brasileira de Sinais oferecidos pelo CAS/RR à comunidade em geral.

Como parte de minha pesquisa de campo, fui com o objetivo de fazer observações e registros em vídeo de momentos de interação entre os surdos, a dinâmica e o fluxo da festa e, principalmente da apresentação da quadrilha junina dos surdos.

Por conhecer muitos surdos e alguns ouvintes que são colegas de profissão, eu interagi e também socializei durante o arraial. Logo quando eu cheguei o que chamou minha atenção foi uma caixa de som no pátio tocando músicas típicas de festas juninas, mas logo entendi que era para o entretenimento dos ouvintes presentes na festa.

Além das músicas, a caixa de som também foi utilizada para dar recados e

avisos pertinentes ao arraial, sempre feito por uma pessoa ouvinte através de um microfone. Notei que quando esse recados ou avisos eram dados, não houve a interpretação para a Língua Brasileira de Sinais, ficando os surdos presentes na festa sem acesso às informações.

Por eu estar com uma câmera filmadora na mão, alguns olhares curiosos vinham em minha direção. De maneira descontraída, apenas sorria e sinalizava perguntando “TUDO BOM?¹⁹” E logo o(a) surdo(a) sinalizava de volta e começava a performar para a filmadora com alguma mensagem positiva acerca do evento que estava acontecendo.

Um surdo disse que estava se sentindo feliz por estar lá, porque tinham muitos amigos surdos, muita comida e bebidas gostosas. Que estava em grupo de amigos “batendo papo”, bebendo e festejando. Outro surdo disse apenas “TUDO BEM” e que era venezuelano.

Perto da churrasqueira onde estava sendo vendido os espetinhos de carne havia uma concentração de surdos homens conversando e bebendo. O churrasqueiro também era um surdo. Um deles disse sorrindo: “ISSO AQUI ESTÁ PARECENDO UM BAR, ONDE OS HOMENS SE ENCONTRAM E VÃO CONVERSAR E BEBER!”.

O espaço para a socialização dos surdos promovido por festas juninas já foi campo de outros estudos etnográficos dentro da antropologia, como o de Magnani (2007) e de Gediel (2010).

A pesquisa etnográfica de Magnani (2007), citada no primeiro capítulo desta dissertação, sobre as festas juninas dos surdos indicou que essas

inseriam-se num ciclo festivo de ampla difusão (...) apresentando um "roteiro" básico e performances já estabelecidas: barraquinhas para venda de comidas e bebidas típicas, uso de roupas e adereços para caracterizar o personagem "caipira", além de brincadeiras e folguedos, entre os quais a fogueira e a quadrilha (MAGNANI, 2007: 10-1).

Alguns elementos desse “roteiro” e “performances já estabelecidas” citados por Magnani (2007) também pude observar no arraial dos surdos que participei: os espaços para as comidas e bebidas, o uso de roupas caipiras (característica das

19 – Utilizarei a representação dos sinais na língua portuguesa por meio da escrita em caixa alta, conhecido como “Sistema de Notação em Palavras”. Este sistema tem este nome porque as palavras de uma língua oral auditiva são utilizadas para representar aproximadamente os sinais (FELIPE, 2007).

festas juninas), a quadrilha, a decoração com papéis coloridos em cordas que cruzavam pelo espaço superior do pátio e corredores.

Além disso, um balão junino de retalho de papéis coloridos no centro do pátio e palhas de coqueiro amarrados em colunas também constituíam o cenário performático do arraial dos surdos.



Figura 14: Arraial dos surdos, 03 de agosto de 2018, Boa Vista/RR. Foto: arquivo pessoal.

Magnani (2007) aborda especificamente o dado etnográfico da presença da música nas festas juninas de surdos. Para o autor (2007: 11), a “música é elemento constitutivo da festa (...) enquanto parte estruturante desse tipo específico de comemoração”. Pois, nesses eventos há também a presença de ouvintes com vínculos com os surdos que “desfrutam das festas”, indicando que as festas juninas de surdos são “pontos de encontro mais amplos, colocando em contato diversas categorias de pessoas” (p. 11).

Como citei no início deste tópico, a presença de ouvintes no arraial dos surdos também era notável, justificando a caixa de som e as músicas no ambiente. No entanto, os surdos eram os protagonistas da festa, sendo mais numerosos e a Língua Brasileira de Sinais sendo a língua “oficial” do arraial.

Magnani (2007: 12) também traz essa observação de seu campo, pois nas festas juninas em que esteve presente notou que “no momento da festa, os surdos

eram mais numerosos, comunicavam-se em sua língua, exibiam seus estilos e posturas corporais características. Os ouvintes eram, fato raro, minoria, e atuando no papel de coadjuvantes”.

A presença de comidas e bebidas também foi outro ponto que pude observar. A variedade de comidas e bebidas disponíveis e a sociabilidade que elas possibilitam foi um dado que chamou minha atenção.

Durante o tempo que permaneci na festa, presenciei surdos consumindo alimentos em grupos que variavam de dois até sete pessoas. Fossem perto dos espaços onde as comidas estavam sendo vendidas ou nas mesas espalhadas pelo espaço do arraial, observei grupos de surdos comendo, bebendo e conversando ao mesmo tempo.

A respeito desse aspecto, Gediel (2010: 240-1) observou em sua pesquisa de campo “que a comida não impede o uso da comunicação simultânea em língua de sinais. O tempo de comer e o tempo de sinalização podem ser o mesmo. A interação entre os surdos (...) não é comprometida”. No caso dos surdos, não acontece a ‘quebra da etiqueta’ de “falar de boca cheia”, pois eles podem comer e sinalizar com as mãos sem prejuízo da comunicação.

3.4.1. O teatro da quadrilha dos surdos – a Língua Brasileira de Sinais como protagonista e a música como coadjuvante

A apresentação da quadrilha seguiu o mesmo roteiro do ritual estético costumeiro de qualquer quadrilha em uma festa junina. A quadrilha era formada por surdos, em sua maioria, e por ouvintes. O figurino de roupas quadriculadas e com retalhos, chapéu de palha e bigode ou barba pintado com tinta no rosto para os homens. Vestido ou saia rodada com estampa colorida, cabelos amarrados com laços ou xuxinhas e pintas pretas na bochecha para as mulheres.

A apresentação inicia com uma encenação teatral em que um surdo pede a mão de uma dama (interpretada por uma ouvinte) em casamento. No momento em que ele está tentando convencê-la a aceitar, chegam o pai e a mãe da moça. O surdo logo pede a permissão do pai para casar com a moça. O pai lhe questiona se tem casa própria ou trabalha para adquirir uma. Ouvindo a resposta negativa, o pai

diz que só aceita para casar com sua filha um fazendeiro. E sai levando a moça embora.

A cena que se segue é o surdo indo desabafar com seus amigos surdos e pedindo pinga para beber. Depois de reencontrar a pretendida, o surdo lhe diz que conseguiu o dinheiro para comprar a casa própria, condição exigida pelo pai. A moça logo sai para contar para o pai que, diante do fato novo, aceita o casamento entre os dois.

A dramatização prossegue com a cena seguinte apresentando o surdo e a moça em trajes de casamento e um padre presente para o casório. Mas antes da cerimônia, há um conflito entre o noivo e a noiva. Alguém da audiência diz ao noivo que viu a noiva com outra pessoa, deixando o noivo nervoso. Ele começa a interagir com a audiência perguntando se era mesmo verdade os boatos.

Ele se retira do palco e a noiva e o pai entram. O padre, a noiva e o pai estão em posição esperando pelo noivo, que não chega. O noivo aparece novamente no palco e a noiva vai até seu encontro para levá-lo diante do padre. Mas ele se recusa afirmando que a viram com outra pessoa e que não queria mais casar. Ela nega tudo e nesse momento o pai vai ao encontro dos dois e diz que agora terão que casar, apesar da argumentação do noivo sobre os boatos.

O noivo ainda contrariado vai para frente do padre que realiza o casamento, seguindo a estrutura religiosa do cristianismo católico. A performance da encenação teatral é feita toda em Língua Brasileira de Sinais com a interação do padre, dos noivos e demais performers surdos da quadrilha, além da audiência. Ao acabar a cerimônia do casamento, começa a quadrilha, com os noivos na frente das filas e os convidados atrás.

A organização da quadrilha dos surdos seguiu a mesma configuração comum às quadrilhas juninas com duas filas paralelas, uma formada por homens e uma por mulheres, que hora dançavam lado a lado como par, hora se afastavam ficando uma fila de cada lado do pátio.

As performances da quadrilha envolveram danças em que os performers faziam um túnel com os braços enquanto os outros passavam por baixo; danças em que os homens batiam palmas e balançavam os chapéus com uma das mãos e as mulheres movimentavam os vestidos e/ou saias de um lado para o outro.

A quadrilha também dançou em forma de círculo. Um círculo formado pelas mulheres no centro e um círculo formado pelos homens em volta do círculo formado pelas mulheres.

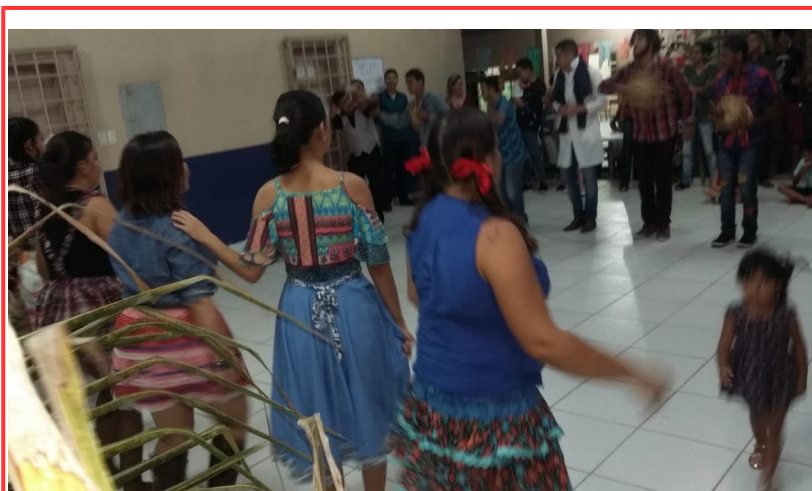


Figura 15: Quadrilha junina dos surdos, 03 de agosto de 2018, Boa Vista/RR. Foto: arquivo pessoal.



Figura 16: Quadrilha junina dos surdos dançando em círculos, 03 de agosto de 2018, Boa Vista/RR. Foto: arquivo pessoal.

A apresentação da quadrilha junina dos surdos se encerra. Logo após isso, começam a ser apresentadas contação de piadas por alguns surdos.

Todos esses fatores que observei e descrevi seriam comuns à qualquer apresentação de quadrilha junina em qualquer arraial ocorrido nas festas juninas típicos nos meses de junho e julho na cidade de Boa Vista/RR. Mas um elemento diferencia a apresentação da quadrilha junina dos surdos para qualquer outra

performada por ouvintes: a música.

Enquanto que nas quadrilhas de ouvintes a música é elemento fundamental para a performance da dança, dos movimentos e coreografias dos performers, na quadrilha de surdo não o é. No entanto, durante a apresentação da quadrilha dos surdos, havia músicas de quadrilhas juninas tocando na caixa de som.

E toda a apresentação das danças, do ritmo e da coreografia dos surdos parecia seguir e obedecer o que as músicas sugeriam, como se estivessem ouvindo as músicas. Mas em dado momento da apresentação da quadrilha, os movimentos e o ritmo da coreografia ou sequência da performance não estava mais em sintonia com a música que tocava na caixa de som, denunciando que a performance dos surdos era independente da música.

A música estava como elemento de animação para os ouvintes presentes na festa. Observar uma quadrilha dançando e animando sem nenhuma música poderia causar um sentimento de estranhamento por parte dos ouvintes na audiência? Sou levado a considerar que sim. Como Gediel (2010: 241) ponderou, para os ouvintes “a música parece preencher os espaços de silêncios”.

No arraial outros aspectos estavam em evidência para os surdos. Sua expressividade podendo ser realizada de maneira livre e sem limites, a sociabilidade de uma coletividade de surdos em grande número, as expressões e estilos individuais e a possibilidade de mostrar-se, na sua singularidade, frente aos seus pares surdos e aos ouvintes.

Magnani (2007) e Gediel (2010) também apontaram essas nuances em suas observações de campo. Magnani (2007: 12) afirma que nas festas juninas de surdos “é como se pudessem apreciar, para além da condição comum que as une, as diferenças entre elas, o que as torna interessantes umas em relação às outras”. E Gediel (2010: 240) considerou que:

As pessoas vivenciam as festas a partir de seus próprios referenciais, compartilhando significados e modos de sentir e de viver. Esses referenciais têm em comum a desinibição corporal bastante expressiva, a utilização dos sinais de forma expansiva, incluindo o gestual para contar histórias, além da evidente alegria das pessoas por estarem reunidas (GEDIEL, 2010: 240).

Essa alegria de estarem em uma festa de surdos, com maioria de pessoas surdas e com a língua de sinais sendo a língua majoritária pode perceber em alguns

relatos de surdos. Uma surda disse: “ESTOU FELIZ DE ESTÁ AQUI NO ARRAIAL DOS SURDOS PROMOVIDO PELA ASSOCIAÇÃO. ESTOU GOSTANDO MUITO!”.

Outro surdo me relatou: “VAI TER O TEATRO DO CASAMENTO. ESTOU ANSIOSO”. E ainda outro surdo disse: “HOJE TEM A APRESENTAÇÃO DOS SURDOS. PORQUE NÓS SURDOS ESTAMOS ANIMADOS COM A QUADRILHA POIS TREINAMOS MUITO. E APRENDEMOS PARA APRESENTAR. ESTAMOS FELIZES POR ISSO.



Figura 17: Surdos momentos antes da apresentação da performance teatral do casamento e da quadrilha junina, 03 de agosto de 2018, Boa Vista/RR. Foto: arquivo pessoal.

Assim sendo, entendo que a festa do arraial dos surdos é uma performance na medida que também produz uma interrupção ou suspensão do teatro da vida cotidiana e de seus papéis sociais que os diferenciam no fluxo do dia a dia (CAVALCANTI, 2013: 413; DAWSEY, 2005: 166). O foco está na celebração do surdo e na valorização e exibição da Língua Brasileira de Sinais, por meio do teatro apresentado e de outras performances como as contações de piadas.

O arraial é também performance pois, ao menos ali, há uma inversão dos papéis e das condições que diferenciam surdos e ouvintes no curso da vida cotidiana. Os surdos são a maioria e a Língua Brasileira de Sinais o idioma dominante. Os ouvintes são a minoria e muitos deles, familiares de surdos, sabem pouco ou quase nada da língua de sinais, deixando-os tímidos para interagirem

nessa língua, produzindo “efeitos de estranhamento” (DAWSEY, 2006: 18).

E por fim, o arraial do surdo é performance pois o que está em evidência e em relevo é a **experiência**. A experiência da alteridade surda. Alteridade na maneira de se relacionar com o mundo, alteridade de modalidade linguística. A experiência de sociabilidade entre si e com os ouvintes. A experiência de se divertirem e festejarem, de trocarem significados e compartilharem sensações e modos de sentir.

A experiência de encenarem um drama teatral em língua de sinais e de dançarem quadrilha, não dependendo de música para performarem o ritmo, a coreografia e a animação em sua apresentação.

E a experiência de serem surdos sem limitações para expandir suas expressividades, seus corpos, seus espaços e sua língua sem se sentirem excluídos ou diminuídos por uma dominância ouvintista. Em sua condição de ser e existir, a grande experiência de ser surdo *qua* surdo (MAGNANI, 2007: 12).

4. CONCLUSÕES

A passeata dos surdos no dia 26 de setembro de 2018, após fazer todo o trajeto programado retornou ao seu ponto de origem, o prédio do CAS/RR e da Associação dos Surdos, por volta das 10 horas. Eu também voltei para dentro do prédio. Tinha ido de motocicleta e deixado meu capacete guardado dentro da sala da secretaria da associação dos surdos.

Estava cansado da passeata, pois além de fazer todo o percurso a pé, foi uma manhã quente. Tomei água e estava sentado descansando, me preparando para ir embora. Muitas pessoas também ainda estavam no local, surdos e ouvintes, socializando e se servindo do coquetel que sobrara do café da manhã.

Os dois surdos que atuaram na passeata como mímicos começaram, no pátio do CAS/RR, a contarem piadas para as pessoas que ainda permaneciam ali. Ainda caracterizados como mímicos performaram em suas contações de piadas. Mas diferente de como atuaram nas ruas do centro de Boa Vista, interagindo com as pessoas nas ruas somente performando através de mímicas, dentro do recinto com seus pares surdos e os ouvintes que participaram da passeata, suas performances incorporaram mais sinais da Língua Brasileira de Sinais.

Essa situação me fez refletir acerca do propósito e do papel das performances. Como foi dissertado durante todo esse trabalho, à base das abordagens de Turner, Schechner e Bauman as performances “revelam àquilo que está suprimido ou contido” (TURNER, 1982: 13-4). As performances comunicam através dos corpos, fantasias, tempo e ritmo cruzando a fronteira do teatro da vida cotidiana gerando uma “energia coletiva” em que a audiência é “comovida e tocada” pelos performers (SCHECHNER, 2011: 217-8).

Pensando nisso, volto à minha reflexão sobre a atuação dos surdos mímicos nas ruas do centro de Boa Vista e dentro do prédio do CAS/RR. Ainda no primeiro capítulo desta dissertação suscitei um questionamento acerca da atuação dos surdos mímicos durante a passeata: se por estarem atuando através de mímicas não reforçaria no público a ideia de que a língua de sinais não seria apenas representações de gestos e mímicas.

Assim, com uma análise mais cuidadosa sobre as interações entre os

performers surdos mímicos, com duas audiências distintas, apreendo que suas performances, a fim de alcançar o objetivo, ou seja, sua eficácia de fazer a audiência, de modo coletivo, sentir profundamente alguma mudança não poderiam ser as mesmas para as duas audiências. Nas abordagens de Turner e Schechner, essa provocação de “mudança sentida profundamente” no performer e na audiência satisfaz o propósito da performance (COSTA, 2015: 89-90).

É nesse aspecto que as performances assumem a sua qualidade de transformação da consciência do performer e da audiência, e quando isso não acontece “a performance falha” (SCHECHNER, 2011: 217-8).

A *competência comunicativa* dos performers surdos atuando como mímicos, “frente aos outros”, também compõem os processos performáticos, sobretudo nas performances como arte verbal (BAUMAN, 1974: 293; LANGDON, 2008: 168).

Os surdos atuando como mímicos durante a passeata estavam performando para uma audiência que lhes era estranha. Uma audiência de ouvintes que possivelmente não seria envolvida e nem transformada se os performers surdos interagissem por meio da Língua Brasileira de Sinais.

Já para a audiência constituídas por seus pares surdos e ouvintes familiarizados com a LIBRAS dentro do seu *pedaço*, a interação dos performers surdos ainda que caracterizados como mímicos e usando de gestualidades já foi outra, incorporando em suas performances mais elementos e sinais da LIBRAS (MAGNANI, 2007: 17).

Essas observações apontam para as performances tanto como rituais quanto como artes. Performances são rituais porque elas incorporam elementos como símbolos, processos ou fases de inicialização e desfecho, além de interação entre os que conduzem e os que assistem o ritual (TURNER, 1996; 1974).

São artes na medida em que são necessários competência e domínio para suscitar interrupção do fluxo cotidiano de comunicação e produzir efeitos de estranhamento, tanto no performer quanto na audiência (BAUMAN, 1974).

Em ambas as abordagens de performance em que me propus a refletir e analisar as atuações dos surdos através da língua de sinais em momentos de suspensão da vida e da comunicação cotidiana, a experiência em relevo é o fator comum.

Na abordagem de Bauman (1974) da performance como arte verbal, a experiência é invocada e enfatizada em “consequência dos mecanismos poéticos e estéticos produzidos através de vários meios comunicativos simultâneos” (BAUMAN, 1974: 293; LANGDON, 2008: 163, 166). Enquanto que na abordagem de Turner (1982; 1986; 1987) e Schechner (1985) da performance como dramatúrgica, a performance é o momento da expressão que completa uma experiência. Nessa abordagem teatral, as categorias de drama ritual, drama estético e drama social são centrais para pensar diferentes gêneros de performance (TURNER, 1982: 13-4; DAWSEY et. al. 2013: 24).

O percurso da pesquisa foi desafiador no sentido de olhar o campo com o estranhamento antropológico que, segundo Magnani (2007: 10), é o “responsável por uma das condições clássicas de realização da pesquisa etnográfica”. No entanto, apesar do meu envolvimento com os surdos do campo de pesquisa e de certa fluência na Língua Brasileira de Sinais, os momentos de contação de piadas e de recitais de poesias sempre me instigaram curiosidade.

Desde minha pesquisa anterior (ANICETO JR, 2017) com os surdos de Boa Vista/RR, à maneira diferenciada de comunicação nos momentos narrativos de piadas e poesias me causaram um certo estranhamento.

A oportunidade de fazer o mestrado em Antropologia Social me deu ânimo e entusiasmo para aprofundar teoricamente, nos estudos do campo da Performance, minhas inquietações científicas acerca do teatro dos surdos através da língua de sinais em momentos de interrupção ou suspensão da vida cotidiana.

Esta dissertação, resultado de um longo percurso de estudos teóricos da antropologia, sobretudo do campo da performance, e de um campo intenso e enriquecedor com os surdos é um ponto positivo na contribuição dos estudos sobre performances voltados para esses sujeitos e para a Língua Brasileira de Sinais. Pois a pesquisa, enquanto resultado de uma etnografia das performances de poesias, de piadas, de movimento político e de sociabilidade pelas festas aponta esses momentos como sendo especiais em que o fluxo comunicativo da vida cotidiana dos surdos é interrompido. A visualidade e a corporificação do espaço nas performances dos surdos suscitaram possíveis reflexões para outros elementos e “acessórios comunicativos” acessados por eles nesses momentos específicos.

Pode-se concluir que duas abordagens teóricas conduziram a dinâmica da dissertação no campo da performance: a abordagem da performance dramatúrgica, que nasce dos estudos sobre ritual e teatro de Turner (1982; 1986; 1987) e Schechner (1985); e a abordagem da performance como arte verbal, desenvolvida por Bauman (1974).

A primeira possibilitou minhas reflexões e análises sobre os dados de campo que dizem respeito à festa junina dos surdos e à passeata organizada pelos surdos no dia nacional do surdo. Entender como esses momentos podem suscitar “paralisia em relação ao fluxo da vida cotidiana” e interrupção dos papéis sociais, numa espécie de liminaridade ou *communitas* entre os surdos foi um salto para mim e abriu uma nova perspectiva para pensar as relações sociais e simbólicas desse grupo.

Além disso, o conceito de *drama social* alinhada a essa abordagem da performance também possibilitou análises sobre os conflitos e tensões suprimidos e que são revelados pelas performances por exemplo, das festas juninas de surdos e da manifestação através da passeata dos surdos.

Os dados etnográficos revelaram os sinais diacríticos evocados e agenciados nesses momentos performáticos. A concepção de surdez como diferença e não como deficiência, a diferença linguística centrada na Língua Brasileira de Sinais como encruzilhada de lutas sociais, políticas e educacionais foram alguns dos pontos trazidos para a discussão nesse trabalho.

A abordagem da performance como arte verbal, de Bauman (1974), me possibilitou desenvolver análises para alguns momentos específicos que tive a oportunidade de observar na pesquisa etnográfica: performances de poesias e de contação de piadas em Língua Brasileira de Sinais por surdos.

Nessas performances as análises se voltaram para os efeitos de suspensão do fluxo de comunicação na Língua Brasileira de Sinais. Como proposto por Bauman (1974), a performance é um evento comunicativo em que a função poética e estética são dominantes.

A partir desse pressuposto teórico e dos dados observados no campo, no Sarau Bilíngue, analisei que os momentos de performance de poesias e de piadas são marcados por *keying* ou sinalização peculiares na Língua Brasileira de Sinais

para a “ruptura do fluxo normal de comunicação. São momentos sinalizados (ou keyed) para estabelecer o evento da performance” (LANGDON, 2008: 168-9).

As poesias e piadas em Língua Brasileira de Sinais manifestam suspensão do fluxo de comunicação cotidiano pelas expressividades das línguas de sinais e pela “forma intensificada de linguagem [sinal arte] para efeito estético” (QUADROS; SUTTON-SPENCE, 2006: 112 *apud* SILVEIRA; KARNOPP, 2013: 5).

Nas performances de poesias as construções imagéticas e expressões faciais e/ou corporais são latentes e constituem o cenário de atuação do surdo; o corpo e a utilização do espaço com extensão deste, a modulação, o ritmo, a repetição e a sincronia dos sinais dão o “colorido” estético das rimas nas construções narrativas.

Nas performances de piadas, a ênfase é na expressividade e na gestualidade. O uso do espaço performático (palco), a incorporação das personagens da narrativa, a interação e a avaliação da audiência também marcam as piadas dos surdos.

Além do mais, observei, assim como Gediel (2010), outras duas características das performances de piadas. As piadas trazem temáticas sobre a surdez e a incompreensão da alteridade surda, além de situações do cotidiano que envolvem as relações entre surdos e ouvintes em que a surdez provoca comportamentos inusitados e embaraçosos.

A outra característica foi o que propus chamar de *metapiada* a piada contada por um surdo, ou seja, são piadas na maneira em que contam piadas. Pois diferente das piadas de ouvintes, nas piadas dos surdos o objetivo é entreter e fazer a audiência rir do início ao fim da piada, como também já observou Gediel (2010).

As discussões e análises trazidas para o debate dentro da temática desta pesquisa se mostraram muito produtivas e potencialmente férteis para pensar as manifestações performáticas dos surdos através da língua de sinais dentro da antropologia e dos chamados Estudos Surdos. Por exemplo, as poesias e piadas dos surdos consideradas como parte de um Literatura Surda ou de um movimento artístico surdo.

Apesar disso, os questionamentos em relação à performatividade do surdo e da língua de sinais não se encerra por essa pesquisa. Outros aspectos suscitados

durante o trabalho de campo não tiveram uma discussão e análise aprofundada devido ao recorte metodológico, que teve como foco os momentos descritos nesta dissertação. Mas outras situações como as fofocas e os segredos contados em Língua Brasileira de Sinais também apresentam especificidades na maneira de serem contadas e que seriam interessantes para a pesquisa. Essas especificidades já foram sinalizadas por Gediel (2010). As metáforas, as figuras de linguagem e o uso de *exemplos* em língua de sinais também são outros dados acessados no campo de pesquisa e que não tiveram espaço para apreciação nesta pesquisa.

Outro aspecto importante e que também não foi contemplado como objeto de análise é pensar os espaços onde as performances acontecem, como no sarau bilíngue, no arraial dos surdos e na passeata dos surdos como espaços de sociabilidade dos surdos, como apontado por Magnani (2007).

Ou seja, pensar nesses espaços de momentos performáticos como eventos de sociabilidade entre os surdos em que se favorecem o estreitamento dos laços afetivos que ligam os surdos, a troca de experiências de viver e de sentir, o compartilhamento das memórias e identidades que constituem e atravessam as histórias individuais e coletivas dos surdos.

E ainda, pensar nesses momentos performáticos como eventos em que acontece a transmissão de conhecimentos do que os surdos chamam de Cultura Surda.

Por fim, chego ao final desta dissertação me encontrando diante de um horizonte extenso de possibilidades e potencialidades de pesquisas com os grupos e comunidades surdas. Meu movimento enquanto pesquisador, que inicialmente foi dos estudos sobre os surdos e da Língua Brasileira de Sinais e que me levou ao campo da antropologia da performance, me traz de volta ao lugar de onde tudo começou. Agora com outros questionamentos, outras possibilidades e outros olhares para pensar a complexidade do surdo e de sua língua.

O teatro no corpo do surdo através da língua de sinais, do próprio corpo e do espaço corporificado deixa um roteiro em aberto, sem desfecho e fértil para ser explorado e compreendido como tramas dramáticas e arte verbal de um multiverso que cada vez mais se descortina para uma audiência ansiosa pelo espetáculo da visualidade do mundo surdo.

REFERÊNCIAS

- AGIER, Michel. **Distúrbios identitários em tempos de globalização**. *In: MANA*, 7(2): 7-33, 2001.
- ALPENDRE, Elizabeth Vidolin. **Concepções sobre surdez e linguagem e a aprendizagem de leitura**. Secretaria de Estado da Educação do Paraná – Programa de Desenvolvimento Educacional, 2008.
- ANICETO JR. Dalcides dos S. **Por uma etnografia de pessoas surdas na cidade de Boa Vista: construção social de identidade nos discursos surdos**. Monografia – Instituto de Antropologia da Universidade Federal de Roraima, 2017.
- ARAÚJO, Karla. **A teatralidade do surdo na Performance**. Dissertação de Mestrado em Performances Culturais – Universidade Federal de Goiás, 2015.
- BARBERENA, Cinara Franco R. A educação de surdos e os diferentes atravessamentos sociais, educacionais e políticos. *In: FREITAS, Déborah de B. A. P; CARDOZO, Sandra M. da S. (Org.). Inclusão e diferenças: ressignificando conceitos e práticas*. Boa Vista: Editora da UFRR, 2014. p. 13-30.
- BARTH, F. Grupos étnicos e suas fronteiras. *In: POUTIGNAT, P.; STREIFF-FENART, J. Teorias da etnicidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- BAUMAN, Richard. **Verbal Art as Performance**. University of Texas at Austin, 1974, pp. 290-311. *In: American Anthropologist*, 2009.
- BERGAMO, Alexandre; SANTANA, Ana Paula. **Cultura e Identidade Surda: Encruzilhada de Lutas Sociais e Teóricas**. Educ. Soc., Campinas, vol. 26, n. 91, p. 565-582, Maio/Ago. 2005.
- BERGER, P. L; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade: tratado sobre a sociologia do conhecimento**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.
- BRASIL, Presidência da República Casa Civil. **Decreto nº 5.626**, de 22 de dezembro de 2005. Regulamenta a Lei no 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - LIBRAS, e o art. 18 da Lei no 10.098, de 19 de dezembro de 2000.
- BRASIL, Presidência da República Casa Civil. **Decreto de lei nº 11.796**, de 29 de outubro de 2008. Institui o dia 26 de setembro como o Dia Nacional do Surdo.
- BRASIL, Presidência da República Casa Civil. **Lei nº 10.436**, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS.
- BRASIL. **Lei n.º 9.394/96, Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Brasília: Ministério da Educação – Imprensa Oficial, 1996.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. **Parecer nº 13/2009**. Brasília: Ministério da Educação – Câmara de Educação Básica - 2009.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Especial. Política Nacional da Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva. MEC, 2008. P. 9-26. *IN: Marcos Político-Legais da Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva*. Secretaria de Educação Especial. - Brasília: Secretaria de Educação Especial, - 2010.

CAMPELLO, Ana Regina. **Pedagogia Visual na Educação dos Surdos**. 2008. Tese Doutorado – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

CASTRO, Celso. **Evolucionismo Cultural: textos de Morgan, Tylor e Frazer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CASTRO, Eduardo V. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. *IN: MANA* 2(2): 115-144, 1996.

CAVALCANTI, Maria Laura V. de. **Drama, ritual e performance em Victor Turner**. *Sociologia&Antropologia*, Rio de Janeiro. Vol. 03.06: 411-440, 2013.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

COSTA, Grasielle A. da. **Ritual em Richard Schechner e Victor Turner: aspectos de um diálogo interdisciplinar**. Dissertação de Mestrado em Performances Culturais: UFG, 2015.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**; tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.

DAMÁZIO, Mirlene Ferreira Macedo. **Atendimento Educacional Especial: Pessoa com Surdez**. SEESP/SEED/MEC. Brasília, DF, 2007.

DAWSEY, John C. et. Al. **Tranças**. *In: DAWSEY, John C. et. Al. Antropologia e performance: ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro nome, 2013, pp. 17- 36, 2013.

_____. **Schechner, teatro e antropologia**. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 20, p. 207-210, 2011.

_____. **Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas**. *Campos* 7(2): 17-25, 2006.

_____. **Victor Turner e antropologia da experiência**. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 13: 163-176, 2005.

DE PAULA, Liana Salmeron Botelho. **Cultura escolar, cultura surda e construção de identidades na escola**. Rev. Bras. Ed. Esp., Marília, v.15, n.3, p.407-416, Set.-Dez. 2009.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

FELIPE, T. A. **Libras em contexto**. ed. 8. Rio de Janeiro: WalPrint Gráfica e Editora, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970; tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

GEDIEL, Ana Luisa. **Falar com as mãos e ouvir com os olhos? A corporificação dos sinais e os significados dos corpos para os surdos de Porto Alegre**. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. *In*: GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1. ed. 13. reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008. p. 3-24.

GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**: Estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Tradução de Mariano Ferreira. Ed. 3. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**; tradução de Maria Célia Santos Raposo. 10ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

_____. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

KLEIN, Madalena. Os discursos sobre surdez, trabalho e educação e a formação do surdo trabalhador. *In*: SKLIAR, Carlos (Org.). **A Surdez: um olhar sobre as diferenças**. 4. ed. Porto Alegre: Mediação, 2010. p. 75-92.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico. **Ilha – Revista de Antropologia**, vol 8, n. 1 e 2, p. 163-184, 2008.

LIMA, Guiomar Dutra. Imaginário: a teoria do imaginário segundo Gilbert Durand. **Blog Imaginário – Guiomar Dutra Lima**. 7 de setembro de 2011. Disponível em: <<http://guiomardutralima.blogspot.com/2011/09/imaginario-teoria-do-imaginario-segundo.html?m=1>>. Acesso em 02 ago. 2019.

LOPES, Maura Corcini. As políticas de inclusão: movimentos da educação especial

à educação inclusiva. *In*: LOPES, Maura Corcini. **Inclusão e Educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 77-114.

_____. Norma, normação, normalização, normatização e normalidade. *In*: LOPES, Maura Corcini. **Inclusão e Educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 41-76.

MAGNANI, José Guilherme C. **“Vai ter música?”: para uma antropologia das festas juninas de surdos na cidade de São Paulo**. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP, 1, 2007.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. Tempo e tradição: interpretando a antropologia. **Anuário Antropológico**, 1984, pp. 191-203.

_____. **O trabalho do antropólogo**. 2. ed. Brasília: Paralelo 15; São Paulo Editora UNESP, 220 p. 2000.

PALMA, Naiana de Oliveira. **Libras: instrumento de inclusão escolar do aluno surdo**. Monografia – Centro Sul Brasileiro de Pesquisa, Extensão e Pós-graduação. São Joaquim, 2012.

PEDROSA, Clara Ramos; ALCÂNTARA, Katicilayne Roberta. **A descrição imagética como suporte estratégico no processo de ensino da literatura surda**. Congresso Nacional de Pesquisas em Linguística das Línguas de Sinais – Florianópolis/SC, 2016.

SAHLINS, Marshall. **O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (Parte I)**. MANA 3(1): 41-73, 1997.

SANTOS, W. C; CASTRO, M. G. F. de. **As diferentes terminologias da Libras para o conceito da descrição imagética: uma discussão acadêmica**. Congresso Nacional de Pesquisas em Linguística das Línguas de Sinais – Florianópolis/SC, 2016.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University Pennsylvania Press, 1985.

_____. **Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral**. Tradução de Ana Leticia de Fiori. Cadernos de campo, São Paulo, n. 20, p. 213-236, 2011.

_____. Performance Theory. 2009. **Icosilune**. Disponível em: <www.icosilune.com/2009/01/richard-schechner-performance-theory/>. Acesso em: 02 jun. 2019.

SEYFERTH, Giralda. Minoria. *In*: LIMA, Antônio Carlos de S. **Antropologia e direito: temas antropológicos para estudos jurídicos**. Brasília, Rio de Janeiro, Blumenau: Associação Brasileira de Antropologia, LACED, Nova Letra, 576 p. 2012.

SETEMBRO AZUL: o que é Setembro Azul? Disponível em: <<http://www.libras.com.br/setembro-azul/>>. Acesso em: 06 jul. 2019.

SIGNIFICADOS. O que é Performance. Disponível em: <<http://www.significados.com.br/performance/>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

SILVA, A.C.; NEMBRI, A. G. **Ouvindo o Silêncio: Surdez, linguagem e educação**. Porto Alegre: Mediação, 2008.

SILVA, Márcia do S. E. da. **Um olhar sobre a identidade surda**. Fórum Nacional de Crítica Cultural 2. Educação básica e cultura: diagnósticos, proposições e novos agenciamentos. 18 a 21 de novembro, 2010. p. 272-279.

SILVEIRA, C. H; KARNOPP, L. B. **Literatura Surda: análise introdutória de poemas em LIBRAS**. Nonada: Letras em Revista, vol. 2, nº 21, 2013.

SKLIAR, Carlos. Os estudos surdos em educação: problematizando a normalidade. *In*: SKLIAR, Carlos. (Org.). **A surdez: um olhar sobre as diferenças**. 4. ed. Porto Alegre: Mediação, 2010. p. 7-32.

SOU SURDA e não sabia. Direção: Igor Ochronowicz. França: 2009. 1 CD-R.

STUMPF, Marianne Rossi. A educação bilíngue para surdos: relatos de experiência e a realidade brasileira. *In*: QUADROS, Ronice Müller; STUMPF, Marianne Rossi. **Estudos Surdos IV**. Petrópolis, RJ: Arara Azul, 2009. p. 425-450.

TAYLOR, Diana. Traduzindo performance. *In*: DAWSEY, John et. Al. **Antropologia e performance: ensaios Napedra**. São Paulo: Terceiro nome, 2013, pp. 9-16.

TEZANI, Thaís C. R. **A relação entre gestão escolar e educação inclusiva: o que dizem os documentos oficiais?** 2004. Disponível em: http://portal.fclar.unesp.br/publicacoes/revista/polit_gest/edi6_artigothaitezani.pdf. Acesso em: 01 Mai. 2014.

TRAVASSOS, Rosangela Jimenez. **O leitor surdo e o Alienista : Um encontro cultural**. Universidade Candido Mendes Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa Pós-Graduação “Lato sensu” em Educação Especial/Inclusiva. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://editora-araraazul.com.br/cadernoacademico/O_Leitor_Surdo_e_o_Alienista.pdf>. Acesso em: 09 fev. 2019.

TURNER, Victor Witter. Dewey, Dilthey and drama: an essay in the anthropology of experience. *In*: TURNER, Victor; BRUNER, Edward. **The Anthropology of Experience**. Chicago: University of Illinois Press, 1986, pp. 33-44.

_____. **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play.** New York: PAJ Publications, 1982.

_____. **O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura.** Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

_____. **Schism and continuity in a African Society: a Study of Ndembu Village Life.** Washington, D. C, Oxford: Berg, 1996 [1957].

_____. **The Anthropology of Performance.** New York: PAJ Publications, 1987.

WEBER, Max. **Economia e sociedade:** fundamentos da sociologia compreensiva; tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa; Revisão técnica de Gabriel Cohn. Brasília, DF : Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.