

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO
LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO

LUCAS SACRAMENTO RESENDE

**TRADUÇÃO TEATRAL:
PRODUZINDO EM LIBRAS NO TEATRO SURDO**



BRASÍLIA - DF
2019

LUCAS SACRAMENTO RESENDE

TRADUÇÃO TEATRAL: PRODUZINDO EM LIBRAS NO TEATRO SURDO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Área de concentração: Tradução

Linha de Pesquisa: Tradução e práticas sociodiscursivas

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Soraya Ferreira Alves

BRASÍLIA – DF
2019

LUCAS SACRAMENTO RESENDE

TRADUÇÃO TEATRAL: PRODUZINDO EM LIBRAS NO TEATRO SURDO

Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília para a obtenção do grau de mestre, aprovada em 02 de Julho de 2019, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Professora Doutora Soraya Ferreira Alves
Orientadora (Presidente) POSTRAD/ LET/IL/UnB

Professora Doutora Maria da Glória Magalhães dos Reis
Membro Efetivo POSLIT/ IL/UnB

Professor Doutor Gláucio de Castro Júnior
Membro Efetivo PPGL/IL/UnB

Professora Doutora Alice Maria de Araújo Ferreira
Suplente POSTRAD/ LET/IL/UnB

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com
os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SL

Sacramento Resende, Lucas

Tradução teatral: produzindo em libras no teatro surdo / Lucas Resende Sacramento; orientador Soraia Ferreira Alves. -- Brasília, 2019.
95 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Estudos de Tradução)

1. Teatro surdo. 2. Tradução. 3. Sinais internacionais.
4. Língua de sinais. I. Alves, Soraia Ferreira , orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Preciso dizer, antes de tudo, que realizar esta pesquisa foi para mim um grande desafio e ao mesmo tempo oportunidade de muitas conquistas. Diante de mim, abriu-se um campo vasto e que me exigiu esforço, dedicação e firmeza de um verdadeiro pesquisador.

Primeiramente, agradeço a uma pessoa especial e fundamental na minha vida, minha avó Totonha (Antônia Sacramento). Eu sou o único surdo na minha família e enquanto meus pais viviam momentos de insegurança e aflição, por desconhecerem a comunidade surda, foi minha avó quem enfrentou os problemas e assumiu grande parcela da minha criação. Sempre me deu muita autonomia, nunca foi autoritária ou impôs regras rígidas a mim, deu-me liberdade para sempre seguir meus passos. Sempre me deixou ser protagonista em meu desenvolvimento, impulsionou-me a ir à escola, fazer novos amigos e acessar o mundo, porque ela teve a sensibilidade em perceber que lá fora, nas ruas, o mundo é também muito visual, cheio de informações interessantes. E sempre que eu chegava em casa relatando essas coisas do mundo era ela quem estava ali para dialogar comigo, me dar atenção e valor, sempre. Por tudo isso, muita gratidão a ela. Obrigado, vó!

Aos meus pais, Leila Sacramento e Lúcio Resende, que também se dedicaram ao meu crescimento, mas com o suporte da minha avó, pois enquanto prezavam pelo meu desenvolvimento ela continuava nos embates pela minha vida de surdo. Meu pai e minha mãe, pessoas boas... Ela sempre me levando à escola e ele se empenhando para prover a família, pagar as contas e manter nosso bem-estar. Sempre me reconheceram como surdo, minha capacidade para fazer o que eu desejasse, até hoje, acreditaram e acreditam nas minhas potencialidades. Obrigado, pai! Obrigado, mãe!

Também ao meu irmão, meu incentivador e admirador, que sempre esteve me animando a continuar, mesmo diante das dificuldades, lembrando que sou o único surdo desenvolvendo pesquisa sobre o teatro, até o momento, uma referência, e, importando-se comigo e me despertando para chegar às conquistas tão almejadas. E à minha irmã caçula, querida, que sempre me enxergou com muito carinho. Obrigado aos dois!

À minha orientadora, Soraya Ferreira Alves, que contribuiu para minha trajetória, desde o despertar para a pesquisa. Foram diversos encontros de orientação, regados a cafés, porque, sensível, sabia que eu, sendo um bom mineiro, amo café. Tivemos inúmeras conversas e não posso deixar de reconhecer a sua paciência comigo e sua postura instigadora e questionadora que me encorajaram significativamente em minhas produções.

E nas dificuldades mais profundas, no limite entre o seguir em frente ou desistir de pesquisar, a minha noiva Renata, à quem agradeço imensamente. Grande suporte nesse período, valorizando todo meu trabalho, a comunidade surda, qualquer detalhe para ela sempre foi de muito significado, estimulou-me em todos os momentos incansavelmente, por isso meu empenho e minha determinação dedicados neste trabalho. Por várias vezes senti o peso e o sofrimento com as pedras lançadas nas minhas costas, mas resisti, firmemente, com foco a ajuda dessa pessoa tão importante que acreditou em mim. Sei que a nossa família é um presente de Deus... Na minha só tem gente boa, que mesmo distante sempre demonstrou acreditar que sou capaz e independente como pesquisador. Busquei sempre integrar a Libras com a Comunidade Surda ...Obrigado, Renata!

Não poderia deixar de mencionar outras pessoas que contribuíram com meu desenvolvimento nesse processo e período do Mestrado: Carol Fomin e Natália Rigo, profissionais muito experientes da esfera artística, do teatro, detentoras de um conhecimento admirável, às quais enviei dúvidas, partes da minha produção de pesquisa e com as quais dialoguei bastante durante esse percurso e que prontamente aceitaram colaborar, sugerir, corrigir... Foi uma alegria poder ter contado com vocês. Obrigado!

Ao Silas Queiroz, meu "Pai do Teatro Surdo", ator, de quem recebi muito incentivo e que me mostrou como vivenciar cotidianamente e constantemente o teatro surdo. Trocamos conhecimentos, experiências e aprendizados com nossas conversas, ainda que a distância, por isso o tenho como "meu pai Silas". Muitíssimo obrigado!

Seria impossível citar todos os nomes daqueles que considero importantes, mas posso lembrar do rosto de cada um, de todos os atores surdos, competentes, pessoas valiosas às quais devo um incentivo: sigam seus caminhos!

Aos profissionais intérpretes e demais surdos da Comunidade Surda Brasileira, mas, especialmente aos meus primeiros intérpretes do Mestrado na UnB, Luciana Marques Vale e Raphael dos Anjos, que me acompanharam academicamente, porque pelos seus trabalhos pude adquirir conhecimentos... Meu obrigado!

Gostaria de deixar, por fim, uma mensagem em uma única palavra: MERDA! Desejo de "boa sorte", que no teatro é disparado entre os atores e artistas, como que em um ritual de desejo de sucesso e que engrandece a cada um, estimula a ir em frente. Por isso, MERDA! E MUITO OBRIGADO A TODOS!

RESUMO

Este estudo tem como objetivo apresentar tipos de tradução teatral de e para surdos, bem como descrever o ato tradutório entre a Libras e Sinais Internacionais. Esta pesquisa se caracteriza por ser de natureza aplicada, pois tem como objetivo solução de problemas apresentados a partir do emprego dos conhecimentos adquiridos. Dessa forma, após considerações sobre o teatro surdo, é apresentada a descrição da montagem da peça desse gênero, “Cidade de Deus – Casos e Conflitos”, e a proposta de tradução de Libras para Sinais Internacionais, uma vez que a peça foi encenada na França. Quanto aos procedimentos técnicos, é definida como uma pesquisa bibliográfica devido à revisão teórica realizada sobre o tema, com a pretensão de verificar quais aspectos já foram abordados, quais são as discussões pertinentes e quais podem ser melhor desenvolvidas e/ou inovadas. Enquadra-se como qualitativa e descritiva, uma vez que se centra em processos e seus significados. Foi necessária a participação do elenco surdo e da direção teatral na elaboração dos ensaios, e o ator surdo pôde atuar como o tradutor de línguas de sinais e opinar na tradução para Sinais Internacionais. Entendo que Sinais Internacionais não é a língua oficial de sinais, pois não tem uma comunidade de origem. Mesmo assim, serve como uma espécie de língua franca nos encontros internacionais da cultura surda. Os exemplos aqui apresentados permitiram comparações dos estudos do roteiro entre Libras e Sinais Internacionais na peça teatral dos surdos, mostrando que os aspectos teatrais surdos, no processo de elaboração do roteiro surdo para os ensaios do palco, vislumbram a mesma modalidade visual-espacial.

Palavras-chave: Teatro surdo; Tradução; Sinais Internacionais; Língua de sinais.

ABSTRACT

This study aims at presenting the categories of theatre translation by and for the deaf and describe the translation process from Brazilian Sign Language (BSL) to International Sign (IS). As an applied research, it aims at applying the acquired knowledge to solve a problem. Thus, after providing some insights on deaf theatre, we describe the staging of a deaf play, *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, and propose a translation from Brazilian Sign Language to International Sign, since it was performed in France. This study provides a literature review on this topic, analysing which aspects have already been researched, which could be further developed, and what innovations could possibly be introduced. We use a qualitative descriptive approach, focusing upon processes and their meanings. The deaf cast and the stage director were required to participate in the rehearsals, and the deaf actor functioned as a translator-actor of sign language and offered suggestions on the translation to International Sign. In our view, International Sign cannot be considered the official sign language, since it has no original community. The examples presented here allowed a comparison between Brazilian Sign Language and International Sign scripts and seem to show that in preparing a deaf script for rehearsal, these languages share visual and spatial aspects of the same kind.

Keywords: Deaf theatre; Translation; International Sign; Sign Language.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cartaz do Festival Clin D’Oeil - 2017	16
Figura 2 - Peça teatral dos surdos: Hospital Louco	25
Figura 3 - Peça “Cidade de Deus — Casos e Conflitos”	50
Figura 4 - Ato 1: Encontro na praia de Ipanema - posto 9	52
Figura 5 - Ato 2: Casa dos traficantes surdos	53
Figura 6 - Ato 3: Samba por hoje	53
Figura 7 - Ato 4: Baile Furacão 2000	53
Figura 8 - Ato 5: Amor frio	54
Figura 9 - Ato 6: Negócio fechado	54
Figura 10 - Ato 7: Jornal inimigo	54
Figura 11 - Ato 8: Guerra e Paz.....	55
Figura 12 - Montagem: Próprio do autor.....	57
Figura 13 - Montagem: Próprio do autor.....	57
Figura 14 - Foto do personagem Toninho em cena	59
Figura 15 - Foto do personagem Olavo em cena.....	60
Figura 16 - Foto da personagem Flora em cena	60
Figura 17 - Foto do personagem Rafael em cena	60
Figura 18 - Foto do personagem Dau em cena.....	61
Figura 19 - Foto do personagem Lua em cena	61
Figura 20 - Foto do personagem Théo em cena	61
Figura 21 - Foto da personagem Giuliana em cena	62
Figura 22 – Foto da personagem de Gudi em cena	62
Figura 23 - Foto do personagem Policial Russo em cena.....	63
Figura 24 - Foto da personagem Sabrina em cena.....	63
Figura 25 – Esquema do processo de interpretação dos atores surdos.....	65

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Ato 1	67
Quadro 2 – Cenas do Ato I.....	68
Quadro 3 – Cenas do Ato I.....	69
Quadro 4 - Ato 2.....	69
Quadro 5 – Cenas do Ato 2	70
Quadro 6 - Ato 3.....	71
Quadro 7 - Ato 4.....	72
Quadro 8 – Cenas do Ato 4	73
Quadro 9 - Ato 5.....	74
Quadro 10 - Ato 6.....	74
Quadro 11 – Cenas do Ato 6	75
Quadro 12 - Ato 7.....	76
Quadro 13 - Ato 8.....	78
Quadro 14 – Cenas do Ato 8	78

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – O TEATRO E O SURDO: UMA NOVA PERSPECTIVA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO	17
1.1 TEATRO PRODUZIDO EM LÍNGUA DE SINAIS	24
1.2 TEATRO SURDO E TEATRO NÃO-SURDO.....	27
1.3 CATEGORIAS DO TEATRO SURDO.....	31
1.3.1 Teatro de (dos) Surdos.....	32
1.3.2 Teatro com Surdos.....	32
1.3.3 Teatro para Surdos.....	33
1.3.4 Teatro Bilíngue.....	33
1.4 INTÉRPRETES/ATORES SURDOS, TRADUTORES/TRADUTORES SURDOS	35
1.4.1 Tradutor de língua de sinais.....	36
1.4.2 Ator, diretor e público surdos.....	42
CAPÍTULO 2 – O TEATRO SURDO E A MONTAGEM TEATRAL DA PEÇA “CIDADE DE DEUS – CASOS E CONFLITOS”	46
2.1. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	46
2.1.1 Tipo de pesquisa	46
2.1.2 Constituição do corpus	47
2.2 O TEATRO SURDO E A PEÇA “CIDADE DE DEUS – CASOS E CONFLITOS” ...	50
2.2.1. Concepção do espaço cênico (cenografia)	51
2.2.2. Concepção da iluminação cênica	56
2.2.3. Personagens do roteiro surdo no palco	57
CAPÍTULO 3 – TRADUÇÃO DE “CIDADE DE DEUS – CASOS E CONFLITOS” DA LIBRAS PARA SINAIS INTERNACIONAIS	63
3.1. DESCRIÇÃO E ANÁLISE.....	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	82
ANOTAÇÕES	86

INTRODUÇÃO

A Lei 10.436 de 2002, ou “Lei de Libras”, reconhece a Língua Brasileira de Sinais como forma de comunicação e expressão da comunidade surda, sistema linguístico de natureza visual-motora, com estrutura gramatical própria, capaz de transmitir quaisquer ideias e fatos. Em parágrafo único destaca que a Libras “[...] não poderá substituir a modalidade escrita da língua portuguesa” (BRASIL, 2002), uma vez que os surdos, diferentemente dos não-surdos, compreendem o mundo por meio da visualidade e difundem ou trocam informações gesto-viso-espacialmente.

Quadros e Karnopp (2004), em seus estudos linguísticos acerca das línguas de sinais, explicam que

Os seres humanos podem utilizar uma língua de acordo com a modalidade de percepção e produção desta: modalidade oral-auditiva (português, francês, inglês, etc.) ou modalidade visuoespacial (língua de sinais brasileira, língua de sinais americana, língua de sinais francesa, etc.) (QUADROS; KARNOPP, 2004, p. 24).

Devido à diferença de modalidade entre as línguas é possível identificar algumas peculiaridades, desde a sua aquisição. Sobre isso, Brito (1995) destaca que:

[...] a modalidade de língua (gestual-visual ou oral-auditiva) pode impor restrições à estruturação da língua [...] Entre as diferenças existentes entre as línguas orais (Francês, Português, Inglês...) e as línguas de sinais, salientamos a ordem sequencial linear da fala e a simultaneidade dos parâmetros na constituição dos sinais, assim como a simultaneidade de sinais na formação de várias orações em língua de sinais. Obviamente, apesar de se passar em espaço multidimensional, as línguas gestuais-visuais também fazem uso da linearidade temporal. Por outro lado, as línguas orais nem sempre são exclusivamente unidimensionais. Por exemplo, no caso da sequência de palavras acompanhadas de entonação e no caso dos traços distintivos dos fonemas, há simultaneidade (BRITO, 1995, p. 29).

Quando falamos em língua é possível identificar, também, a relação entre identidade e cultura, pois são compartilhadas entre os sujeitos surdos, parte integrante da sociedade maior. São esses sujeitos que, por meio da visualidade, compreendem os mais diferentes contextos como o escolar, artístico, laboral, do cotidiano social, de lazer, entre outros. Sendo assim, a presença dos surdos perpassou tempo e espaço durante toda a história, não é algo novo. E sobre isso Strobel (2008) afirma:

A presença do povo surdo é tão antiga quanto a humanidade. Sempre existiram surdos. O que acontece, porém, é que nos diferentes momentos históricos nem sempre eles foram respeitados em suas diferenças ou mesmo reconhecidos como seres humanos (STROBEL, 2008, p. 42).

Nesse sentido, Perlin (1998) apresenta algumas categorias de identidades surdas múltiplas e diferentes entre si que constituem esses sujeitos surdos e as quais podemos relacionar à importância da língua de sinais, da cultura visual e da visualidade ao processo de construção identitária individual, considerando algumas características essenciais. A autora, surda, traça alguns tipos de perfis e define as características dos que pertencem a cada grupo. Segundo ela, surdos com “Identidade Surda (identidade política)” são sinalizantes e têm experiência visual. A sua língua, cultura e seu comportamento estão fortemente marcados pela política e a língua de sinais foi adquirida precocemente (nativa), sabem que são surdos e se aceitam assim; destacam-se pela diferença e nesse grupo uma minoria é bilíngue. Outra denominação é a de “Identidade surda híbrida”, que categoriza aqueles que adquiriram surdez devido a alguma doença e utilizam recursos auditivos (aparelho auditivo ou implante coclear), tendo comportamento de pessoas ouvintes. Varia entre os que compreendem e os que não compreendem a língua de sinais, porém conhecem bem a estrutura da língua portuguesa e alguns utilizam a comunicação total (oralismo e sinais). Já à “Identidade Surda de transição” pertencem aqueles que têm “identidade incompleta” ou “flutuante”, que transitam, portanto, entre as culturas surda e ouvinte em um movimento de distanciamento ou aproximação delas. Nesse grupo estariam filhos surdos de pais ouvintes, com identidade surda, mas com condição social que os leva para o contato com os ouvintes. Fica evidente que suas identidades estão em construção, carregam “sequelas da representação” e vivem a transição do visual/oral para o visual/sinalizado, o que lhes cobra uma lenta adaptação. Somadas a essas há também a “Identidade Surda Flutuante”, que engloba os que não se aceitam como surdos, pois pensam e vivem como não-surdos. Sendo assim, não têm contato com a comunidade surda (têm vergonha dela), tampouco com os benefícios da cultura ou suas políticas e seguem a representação de identidade ouvinte (PERLIN, 1998).

A pesquisadora destaca também em suas reflexões o conceito de “ser surdo”, a partir da existência dessas diferentes identidades. Diz:

[...]os surdos se engajam em uma prática, um diálogo interno e externo contínuo. Este diálogo não somente reconhece que a existência enquanto uma pessoa surda é na verdade um processo de tornar-se e manter-se surdo, mas também reflete diferentes interpretações de *deafhood*, ou o que ser uma pessoa surda em uma comunidade surda pode significar (LADD *apud* PERLIN, 2003, p. 08).

Muitos surdos brasileiros se apropriaram da língua de sinais e a têm como língua materna e, por meio de seus contatos com a comunidade surda, passaram a desenvolver uma identidade que os motivam a lutar pelo acesso às informações em sua língua em diversos espaços sociais, inclusive no do teatro.

O conceito de identidade surda escolhida é daquele que se reconhece pertencente à comunidade surda, minoritária, algo fundamental e que pretendo destacar com este trabalho ao englobar o teatro surdo no campo da tradução teatral e o ator surdo na peça surda “Cidade de Deus – Casos e Conflitos”. Peça escrita e dirigida por mim, sujeito surdo, com um elenco de atores que também são surdos, e apresentada no Festival Clin D’Oeil, em Reims, na França, de 6 a 9 de julho de 2017.

Nesse sentido, esta pesquisa, que se insere e se fundamenta na área dos Estudos da Tradução (ET), linha de pesquisa “Tradução Prática Sociodiscursiva”, tem como objetivos da investigação apontar os tipos de teatro de e para surdos, bem como descrever a montagem da peça surda “Cidade de Deus – Casos e Conflitos” e a tradução da Libras para os Sinais Internacionais. Levei em consideração questões que estão imbricadas na criação de um espetáculo teatral, em uma direção de elenco de surdos, bem como o processo de tradução cultural até as adaptações necessárias para que o texto dramático pudesse ser posto em cena.

O corpus da pesquisa se constitui do registro do roteiro surdo e das suas traduções e da apresentação cênica sinalizada em Sinais Internacionais.

No ano de 2011 eu entrei a Universidade e daí surgiu a motivação da pesquisa nos semestres da faculdade de teatro da Universidade Federal de São João del Rei, em Minas Gerais, durante o processo criativo de cenas teatrais e estudos relacionados ao tema. Durante esse período, tive a oportunidade de encenar textos de autores conhecidos dos estudos teatrais, o que me levou a novos estudos acerca do processo de constituição de uma cena teatral com surdos; e foi nesse momento que eu criei a peça “Cidade de Deus – Casos e Conflitos” (ano de 2017).

Durante a criação desse espetáculo foram focalizadas as diferenças sociais e problematizamos as dificuldades de comunicação. Mostramos, com os diálogos entre os personagens, que todos nós sentimos vontade de ultrapassar os limites e conflitos, e foram abordamos temas que envolveram sentimentos como raiva e situações de violência e estupro, dentre outros desse universo.

A tradução de qualquer obra, seja ela literária ou teatral, implica em muitas adaptações e adequações entre as línguas fonte e alvo e as cultura. Quando a tradução envolve duas línguas de modalidades diferentes, sendo uma oral-auditiva (Língua Portuguesa) e a outra espaço-gesto-visual (língua de sinais), diversos fatores devem ser considerados. A tradução cultural de uma obra teatral em Português para a Libras se faz necessária para que as diferenças entre as culturas surda e não-surdo sejam demonstradas a partir dessa perspectiva e assim possa atingir os públicos tanto de artistas profissionais surdos, atores surdos bem como de tradutores surdos e tradutores não-surdos.

As questões da tradução artística do texto teatral para Libras surgiram pelo fato de que a cultura surda é diferente da cultura ouvinte, o que leva à elaboração do processo a partir de uma perspectiva que considera o seguinte público-alvo: artistas profissionais surdos, atores surdos, tradutores/intérpretes surdos, tradutores/intérpretes não-surdos como apoio e consultores surdos e usuários não-surdos de Língua de Sinais Brasileira. Essa produção buscou atrair a atenção tanto de espectadores surdos e ouvintes como de autores e produtores para a importância de se produzir traduções que contemplem outras peças e fazê-los reconhecer o quanto esse processo pode contribuir para atingir esse público.

A pesquisa pretende somar-se aos demais trabalhos concluídos da área como os de Rigo (2013), Somacal (2014), Neto (2017) e Fomin (2018), que também abordam o tema do teatro e a língua de sinais na perspectiva visual.

O processo da pesquisa da direção teatral realizado procurou esclarecer as interfaces e os pontos de contato entre a peça teatral e o tradutor surdo, bem como descrever o processo tradutório baseado no aspecto da visualidade e adaptações, uma vez que a modalidade da língua as exige.

Membro da comunidade surda, eu, o diretor da peça “Cidade de Deus – Casos e Conflitos” e o elenco de atores surdos, tivemos reconhecimento mundial naquele Festival realizado na França em 2017. Pretendo, aqui, descrever os processos dos ensaios e de criação

da peça brasileira surda, bem como a tradução para Sinas Internacionais, realçando, assim, a importância da língua de sinais como uma forma de visibilidade da cultura surda.

Figura 1 - Cartaz do Festival Clin D'Oeil (2017)



Fonte: <https://www.clin-doeil.eu/en-gb/home>

Este trabalho está dividido em três capítulos, os quais foram organizados de maneira a abordar o processo tradutório apresentando diferenças primordiais entre as teorias que abrangem o teatro e as que abrangem outros artefatos culturais surdos com temática voltada para o âmbito literário.

O capítulo 1 traz a discussão sobre teatro surdo e ouvinte e os tipos de tradução e interpretação para esse gênero. O capítulo 2 os procedimentos metodológicos e a descrição e análise da direção do espetáculo “Cidade de Deus – Casos e Conflitos”.

No capítulo 2 apresento como se deu o processo de tradução da Libras para Sinas Internacionais, uma vez que o espetáculo foi apresentado na França.

Pretendo investigar e registrar uma nova experiência na produção de traduções e seus processos em peças teatrais com foco na língua de sinais, em consonância com Strobel (2013), quando a autora surda afirma que o sujeito surdo pode se desenvolver em qualquer área, como a da Literatura Surda, a do Teatro Surdo, da dança, mantendo os contatos entre as identidades surdas.

Por fim, apresento as considerações finais sobre a pesquisa, seguidas das referências e dos anexos.

CAPÍTULO 1

O TEATRO E O SURDO: UMA NOVA PERSPECTIVA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO

O teatro é uma encruzilhada de civilizações. É um lugar de comunicação humana.

VICTOR HUGO

No Brasil, segundo o último censo do IBGE, existem 9,7 milhões de pessoas surdas. Esse número justifica a importância da participação destas nas produções artísticas. Nesse caminho, observamos o anseio do movimento surdo pela acessibilidade em eventos culturais a exemplo do *slogan* da campanha nacional “Legenda para quem não ouve, mas se emociona”. A partir dessa demanda, direitos estão garantidos, do ponto de vista legal, em relação à acessibilidade em eventos culturais. Conforme prega a Constituição Federal Brasileira:

Art. 215 O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à:

I - defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro;

II - produção, promoção e difusão de bens culturais;

III - formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões;

IV - democratização do acesso aos bens de cultura;

V - valorização da diversidade étnica e regional. (BRASIL, 1988).

E mais especificamente, sobre o acesso das pessoas com deficiência à cultura, com a Declaração da Convenção dos Direitos das Pessoas com Deficiência, elaborada pela Organização das Nações Unidas – ONU – temos que:

Art. 30 Os Estados Partes reconhecem o direito das pessoas com deficiência de participarem da vida cultural para que elas possam ter acesso a bens culturais acessíveis, tais como teatros, museus, cinemas, bibliotecas e serviços turísticos,

bem como, tanto quanto possível, terem acesso a monumentos e locais de importância cultural nacional. (ONU, 2013)¹

Tendo-se garantido, portanto, esse direito, sobretudo de se ir ao teatro, podemos justificar a necessidade e a importância dos trabalhos de traduções teatrais em Libras, respeitando assim o que dizem a Lei de Libras nº 10.436, de 24 de abril de 2002 e o Decreto Federal nº 5.296 de 2004. Deste destacamos a seguir que:

§ 6º Para obtenção do financiamento de que trata o inciso III do art. 2º, as salas de espetáculo deverão dispor de sistema de sonorização assistida para pessoas portadoras de deficiência auditiva, de meios eletrônicos que permitam o acompanhamento por meio de legendas em tempo real ou de disposições especiais para a presença física de intérprete de Libras e de guias-intérpretes, com a projeção em tela da imagem do intérprete de Libras sempre que a distância não permitir sua visualização direta (BRASIL, 2004).

Tanto a Lei de Libras quanto o Decreto Federal, portanto, mencionam os aspectos físicos da acessibilidade em espaços culturais. Como o público surdo precisa de recursos que possibilitem o seu acesso à informação, para os que trabalham com textos teatrais essa é uma questão primordial. Esses profissionais devem considerar, desse modo, a inclusão de intérpretes de língua de sinais junto às peças de teatro.

A presença do profissional intérprete de Libras como direito garantido, também se complementa com a Lei Brasileira de Inclusão², em seu Capítulo IX, “Do direito à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer”, em que a acessibilidade para surdos no teatro é destacada. O texto do documento diz:

Art. 42. A pessoa com deficiência tem direito à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, sendo-lhe garantido o acesso:

- I - a bens culturais em formato acessível;
- II - a programas de televisão, cinema, teatro e outras atividades culturais e desportivas em formato acessível; e
- III - a monumentos e locais de importância cultural e a espaços que ofereçam serviços ou eventos culturais e esportivos.

¹<http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/sites/default/files/publicacoes/convencaoopessoascomdeficiencia.pdf>

² Mais informações no site: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113146.htm

Em se tratando de cultura, novos recursos para produções em língua de sinais são necessários. Os roteiros em português são de difícil acesso para os surdos, por isso a necessidade da tradução deles para a língua de sinais, que deve garantir a compreensão da peça apresentada. Nesse sentido, criam-se novas demandas por produções e serviços que viabilizem as suas implementações.

Contudo, a presença de intérpretes não elimina o problema da acessibilidade ou garante totalmente os direitos linguísticos da comunidade surda de produzir cultura em língua de sinais, haja vista que:

[...] o povo surdo brasileiro produz cultura, seus modos de se relacionar e de se expressar, através de literatura surda, poesia surda, teatro surdo, narrativas surdas em libras, e, também, acessa, participa, influencia e é influenciado pelas produções culturais do país em que vive, mesmo que produzidas em outra língua (português oral e/ou escrito). Assim sendo, para participar da cultura nacional necessita de acessibilidade comunicacional, contudo, pode e deve produzir cultura na sociedade que integra (FOMIN, 2018, p. 30).

Assim como posto por Fomin (2018), a comunidade surda é também produtora de cultura na sociedade em que integra e a função do intérprete de Libras, atualmente, está mais relacionada ao acesso ao que já está instituído. Questiono, porém, o que ainda não está estabelecido para os surdos, que é a garantia legal de se produzir em língua de sinais, uma vez que para aqueles surdos que adquiriram como primeira língua a Libras, é ainda mais significativa a criação dos roteiros de peças teatrais nas quais os próprios atores surdos sinalizam diretamente ao público-alvo em sua língua materna. Nesses casos, a atuação do intérprete de língua de sinais se dá de forma diferente, atuando no sentido de apoio de voz como “voicing reader” ao interpretar as vozes dos personagens surdos ao público ouvinte espectador. (FRISHBERG, 1990, p.136 *apud* FOMIN, 2018)

Com um elenco composto por surdos, temos a facilidade de a comunicação ser compartilhada entre toda a produção artística, diretor, produtor, cenógrafo, iluminador, figurinista e operadores técnicos. É possível contar com o apoio de intérpretes de língua de sinais e todos podem experimentar a visualidade nesse processo de montagem teatral. E para viabilizar a execução de todo o processo e conseguir manter todos os elementos necessários de um projeto, o interesse político e as reivindicações da sociedade são indispensáveis.

Nessa perspectiva de entendimento da acessibilidade por um prisma abrangente e não como um mero recurso que se esgota em uma dimensão física ou cognitiva, mas que nos remete ao sentimento de pertencimento a um determinado contexto social, discutimos a necessidade da luta não apenas pela inserção de recurso de acessibilidade, mas por uma política que inclua os direitos linguísticos da comunidade surda brasileira e que dê visibilidade e incentive o protagonismo de atores sociais surdos, para produzirem cultura em sua língua natural e não apenas terem acesso à cultura ouvinte. (FOMIN, 2018, p. 39)

Os espaços teatrais são de grande potencial para o incentivo de produções culturais em línguas de sinais. Salas amplas garantem o uso da língua com suas especificidades e são oportunidades para o teatro surdo se realizar. Ao utilizarem esses âmbitos acessíveis, os atores e a comunidade surdos têm seus direitos linguísticos garantidos e reconhecidos nas suas importâncias.

Na esfera artística, percebemos algumas divulgações com acessibilidade cultural através da presença intérpretes de Libras possibilitando que os surdos frequentem as peças de teatros acessando-as assim em língua de sinais. Também algumas apresentações de surdos com intérprete fazendo a interpretação na direção sinal- voz para que então os ouvintes consigam acompanhar o que é dito. Mas, ainda, identificamos a necessidade de as companhias teatrais contarem com representantes surdos nas suas adaptações e produções a partir de uma perspectiva bilíngue, considerando suas especificidades e experiências.

Santana (1992), faz uma reflexão nesse sentido e ressalta que:

[...]a cultura surda, além da língua, é composta de literatura específica, sua própria história ao longo do tempo, história de contos de fadas, fábulas, romances, peças de teatro, anedotas, jogos de mímica. O autor ressalta ainda que algumas peças de teatro chamam a atenção para algumas atividades ridículas dos ouvintes, como conversas intermináveis pelo telefone, o pânico de serem tocados, a falta de percepção visual, a falta de expressão dos rostos, nos quais apenas os maxilares se articulam, (SANTANA, 1992, p. 575-576)

A cultura surda e o teatro se relacionam amplamente, algumas peças teatrais priorizam grupos nos quais os membros da comunidade surda participam, onde buscam representar seus conhecimentos transportando-os para os palcos. O pesquisador Britto (2013) relata bem essa prioridade quando afirma:

[...] o teatro é muito rápido, é de uma forma visual muito forte. Então eu acho que nós conseguimos mobilizar através dos nossos militantes e nossa equipe de teatro, em Niterói, em Copacabana. Nas escolas existiam as disciplinas, mas os Surdos viam aquilo e ninguém explicava nada, pois o visual é mais forte para o Surdo...

A gente queria mostrar que, no teatro, a gente não precisava de fala e lutávamos em relação a isso [...] A primeira grande demonstração pública que deu visibilidade ao movimento social Surdo e a sua bandeira de oficialização da Libras foi uma passeata promovida pelo grupo Surdos. (BRITO, 2013, p. 146–147).

Essa rapidez para o público surdo é natural, os espectadores conseguem manter o foco na informação em Libras conforme suas experiências confortavelmente e isso comprova que a língua tem sua riqueza e que seus elementos artísticos são fortes e funcionam também no palco. O ator, para Grotowski (1988), é aquele que trabalha com seu corpo diante do público, a criação lhe permite performatizar o que quiser, é livre, não há limites e a variação entre essas incorporações pode ser infinita.

Todos os atores usam gestos, atitudes e ritmos extraídos da pantomima. Cada uma tem a sua silhueta própria, irrevogavelmente fixada. O resultado é uma despersonalização das personagens. Quando os traços individuais são removidos, os atores transformam-se: em estereótipos das espécies (GROTOWSKI, 1988, p. 59).

Alguns produtores teatrais, em respeito à legislação de acessibilidade, buscam incluir intérpretes de Libras nas suas produções, mas apenas por uma obrigatoriedade. Todavia não é qualquer profissional que tem a competência e as habilidades necessárias para atuar nesse contexto, que é tão específico e ao mesmo tempo complexo. Mesmo um profissional fluente em língua de sinais precisa se apropriar das técnicas teatrais para desenvolver sua atuação com eficácia. Sobre isso, Rigo (2013) complementa e diz que: “Dessa forma, para se traduzir um texto teatral o tradutor terá que ter também conhecimento de algumas técnicas teatrais, de interpretação, montagem ou encenação”. (RIGO, 2013, p. 72).

Além disso, seria necessário que os tradutores surdos os acompanhassem nessa performance, dando foco à montagem teatral em língua de sinais e vislumbrando o público-alvo.

Ainda sobre os profissionais intérpretes e suas funções nos espaços cênicos, a autora continua dizendo que

No caso das traduções de peças teatrais, o roteiro precisa ser analisado em seu nível de discurso o que permite a articulação dos personagens de acordo com seus gêneros e sua distribuição conforme cada tradutor-intérprete disponível para o trabalho. As autoras lembram a importância de uma atenção específica para as relações centrais dos atores principais, suas falas e diálogos da peça, de modo que

os profissionais possam dividir devidamente os turnos dos diálogos sem terem que passar grande parte da seção sinalizando sozinhos (RIGO, 2013, p. 52).

A compreensão das funções dos tradutores é de grande importância para atores no espaço cênico e reflete diretamente na escolha do espaço no palco, a fim de que a plateia consiga visualizar sua atuação.. Assim como os atores surdos no palco acompanham a obra literária e sua oralidade, os intérpretes também incorporam a personagem do texto e adaptam a obra ou o roteiro para a língua de sinais favorecendo a cultura surda.

Como a língua portuguesa, no Brasil, é majoritária em comparação a língua de sinais, a cultura surda e sua língua são tidas como minoria e se encontram desfavorecidas perante a sociedade. Barros (2016) fala a respeito das produções feitas por intérpretes de Libras e relata sobre a criação de sinais elencados entre os grupos com atores surdos e intérpretes ouvintes, com a finalidade de elucidar mais amplamente alguns léxicos da língua portuguesa, os quais não se encontrava nas línguas de sinais um significante correspondente.

Após as transcrições das falas dos entrevistados, as estórias foram apresentadas aos Surdos, com a presença do professor/ intérprete de Libras o qual contextualizava as palavras em português que não eram de conhecimento dos Surdos. Em seguida, para determinadas palavras os Surdos criavam o sinal, uma vez que tais palavras eram da localidade e não existiam em nenhum dicionário ou glossário palavras relacionadas aos léxicos em questão (BARROS, 2016, p. 12)

A peça no teatro em língua de sinais não exige a adaptação total, existe uma flexibilidade para poder interpretar o contexto dando preferência à língua e estabelecendo uma relação entre a cultura surda e à história na peça.

A história cultural é uma nova interpretação de caminhos percorridos, para a deferência do povo Surdo, dando lugar à sua cultura, valores, hábitos, leis, língua de sinais, bem como à política que movimenta tais questões, e não mais a excessiva valorização da história registrada sob as visões do colonizador, uma história que dá lugar ao sujeito (PERLIN; STROBEL, 2014, p. 21).

Os registros das peças em língua de sinais, também peças surdas, das adaptações das obras literárias, valorizam a importância do resgate histórico da comunidade surda (STROBEL, 2008). Na história cultural dos surdos há vários artefatos culturais que se inserem na experiência visual, literatura surda, artes e outros; “[...] o conceito ‘artefatos’ não se refere apenas a materialismos culturais, mas àquilo que na cultura constitui produções do

sujeito que tem seu próprio modo de ser, ver, entender e transformar o mundo” (STROBEL, 2008, p. 35).

A iluminação cênica também interessa ao público surdo, já que sua percepção é totalmente visual. Sobre isso, Rigo (2014) apresenta um exemplo e analisa criticamente a disposição da intérprete de Libras no palco e suas consequências, vejamos:

A disposição da tradutora-intérprete no palco no momento da interpretação do espetáculo teve de dar-se de modo relativamente distante da estrutura cênica da peça, uma vez que o foco de luz no rosto e nas mãos da autora – necessário para esta ser visualizada pelos espectadores sinalizantes – comprometia a composição de iluminação e a estética visual da peça (RIGO; FITA, 2014, 72).

A preferência do público em geral pelo lugar ocupado pelo intérprete de Libras no espaço cênico tem forte relação com a disposição da iluminação, com o foco de luz, que permite a visualização ampla e total da sinalização. Por outro lado, essa presença chama atenção de todos os espectadores, surdos e ouvintes, e, na maioria das vezes, concorre com a atuação dos atores em cena. Por isso a importância do estudo prévio e da preparação de todos os envolvidos e de se levar em consideração que

[...] durante o espetáculo, o relacionamento é ator/assunto/plateia. Durante o ensaio, é ator/assunto/diretor. O relacionamento inicial é diretor/assunto/cenógrafo. O cenário e os figurinos podem, às vezes, evoluir durante os ensaios ao mesmo tempo que evolui o resto do espetáculo (BROOK, 1970, p. 58)

Seguindo essa lógica de articulação entre os profissionais do elenco, não se pode esquecer de considerar a presença de representantes surdos e intérpretes de Libras com experiência em apresentações artísticas, pois esse relacionamento no teatro, envolvendo-os com os atores, o diretor, roteirista e equipe é fundamental para um bom resultado final.

1.1 TEATRO PRODUZIDO EM LÍNGUA DE SINAIS

O intelectual surdo britânico Paddy Ladd (2013) apresenta o reconhecimento da existência da pessoa surda como aquela que exige se manter e se tornar surda, mas que reflete

interpretações diferentes de surdidade³, que revela o “orgulho surdo” e suas manifestações e do que possa significar ser uma pessoa surda numa comunidade surda (p. 4). Ele desenvolveu uma analogia com a ideia de raiz da comunidade surda através das experiências com a língua e com o humor constante e coletivo. Ele mesmo diz:

[...]isto sugere que o Humor dos Surdos é coletivo e não competitivo. Se pararmos por um momento para comparar isto as línguas faladas, faz imenso sentido. É difícil embelezar uma observação engraçada de outro. Contudo, com as línguas visuais é mais fácil alargar ou refinar uma metáfora gestual (LADD, 2013, p.161).

Comprovando um pouco disso, no teatro surdo são produzidas várias e diferentes categorias cênicas, igualmente elementos cênicos em língua de sinais como piada, humor, poesia, contação de histórias. Os artistas surdos costumam apresentar suas peças em eventos nas associações de surdos, em auditórios e demais espaços públicos. As peças teatrais retratam, normalmente, uma representação cultural e visual da experiência surda no mundo. A militante mestra surda Shirley Vilhalva defende que “Hoje temos que aproveitar a disciplina de produção para que o Surdo tenha oportunidade de apresentar a sua arte surda de diversas maneiras” (VILHALVA *apud* MOURÃO, 2016, p. 165).

Outro nome importante do campo das artes é o de Silas Queiroz, pioneiro ator surdo no Brasil, aluno de teatro e desenho do Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES/RJ) entre 1955 a 1962, o qual guarda registros documentais arquivados no museu da escola de criações de cenas teatrais. Ele começou a atuar no teatro surdo em 1963. Iniciou com a apresentação de “Hospital Louco” e “Ponto de Ônibus” com dois atores surdos em datas comemorativas pelo aniversário da associação de surdos Alvorada. Atuou no Grupo Moitára e foi fundador do Grupo “Palavras Visíveis”, no Rio de Janeiro, sob a coordenação de Erika Rettl e Lanúcia Quintanilha. Queiroz é uma grande referência do teatro surdo brasileiro, pois fez nascer um novo teatro na comunidade surda

Figura 2 - Peça teatral dos surdos: Hospital Louco

³ “O conceito de Surdidade foi ilustrado antes: porém, mais precisa de ser dito. Alguns de vós podem ter ficado confusos, afrontados até, pela aparente celebração da ‘surdez’. De facto, se por surdez se entende a perda da audição durante a vida adulta (uma fatalidade ou antes o destino inevitável para até 10% população), então é possível perceber porque é confusa a ideia do orgulho Surdo.” (LADD, 2013, p. 15)



Fonte: Arquivo Silas Queiroz (1981)

Quando estudamos a história do teatro, também refletimos sobre o teatro surdo. O ator e diretor, também monitor do “Palavras Visíveis”, Silas Queiroz, em entrevista publicada em uma rede social, destacou os dez anos do Grupo carioca completados no ano de 2018 e comemorados com uma programação repleta de atividades⁴. Isso é parte da história do teatro surdo, que dá visibilidade e valor à arte, em que o ator pode criar seus personagens tomando como referência o que existe na própria comunidade surda.

Também outro artista surdo, bastante conhecido no Brasil, Nelson Pimenta tem formação em curso técnico realizado em Nova York, nos Estados Unidos, no “National Theatre of the Deaf” - NTD (Teatro Nacional dos Surdos) em 1997.

Mais um elemento importante que compõe a história do teatro surdo vem do “Centro Integração Arte da Cultura Surda”, com o “Grupo Silencioso”, composto de atores surdos, o qual exerceu suas atividades de 1983 a 1992.

O ator profissional, surdo, Carlos Alberto Goés pode ser lembrado também como representante no campo da arte teatral. Sua formação conta com uma oficina realizada também no NTD, que lhe proporcionou a inauguração do “Centro de Integração de Artes Cênicas” – CISACEN – em 1989 em parceria com a fonoaudióloga e pedagoga Lanúcia Quintanilha (do atual “Palavras Visíveis”). Goés participou de espetáculos como “Bar da vida”, “A metamorfose”, “O jornaleiro sofredor”, além da ópera “Lá Boheme” e “A criação”.

⁴ Disponível em: <<https://www.facebook.com/palavrasvisiveis2/>>. Acesso em: 04 mai 2017.

A língua de sinais no teatro brasileiro começou com o movimento do teatro surdo na década 60, por isso, nessa época, os atores profissionais e atores amadores surdos passaram a buscar esse aprimoramento em oficinas.

Outros grupos que iniciaram a inserção do sujeito surdo na esfera teatral foram o “Companhia Surda de Teatro”, entre 1993 e 1997; o “Teatro AbSurdo”, entre 2001 e 2003; e o “Teatro Brasileiro dos Surdos”, entre 2005 e 2008. Destacam-se alguns espetáculos apresentados: “Auto de Natal de Patativa do Nazaré” (2005), “Mestre da Paciência” (2006) e “Meu Caro Jumento” (2006). Após esses marcos, foi que o Grupo Moitára criou o “Projeto Palavras Visíveis”, em 2008, o qual mantém suas atividades até o momento, conforme bem destacou uma vez o ator surdo Silas Queiroz⁵. Fazem parte do Projeto, ainda, os atores surdos Alexandre Pinto e Marcelo William, parte do elenco que apresentou o espetáculo “A busca de Seo Peto e Seo Antônio”, em 2017, sob a direção artística de Erika Rettl.

Signatores⁶, formado em 2010 em Porto Alegre, é mais um que se soma à esfera artística. O nome é um trocadilho com as palavras “signatário” e “signatura”, de origem latina “singare”, e objetiva aproximar jovens e adultos surdos das artes cênicas. Suas produções também se baseiam em processos de construção da linguagem teatral própria da cultura surda. A idealizadora deste, Adriana de Moura Somacal, pesquisadora da área, desenvolveu sua dissertação de mestrado em que discorre acerca do teatro e suas relações com o surdo. Conforme apresenta a autora,

Existe uma variedade de propostas no que se pode chamar teatro “com” e teatro “para” surdos. O teatro com surdos, no qual o sujeito é agente cultural, pode ter ou não objetivo o público surdo; por exemplo, nas apresentações com recurso de mímica, técnica das artes cênicas utilizada pelos atores surdos como facilitador de

⁵ “O Projeto Palavras Visíveis, desenvolvido e coordenado pelo grupo teatral Moitára, promove capacitações técnicas para atores surdos, no Rio de Janeiro. “A Máscara Teatral, como a Surdez, transmite as experiências de vida por um canal visual, sem se apoiar em bases de oralidade, mas em uma linguagem que é, antes de tudo, construída corporalmente. As afinidades entre essas duas naturezas de discurso (a Máscara e a expressão do Surdo) é um potencial importante a ser desenvolvido como estratégia para uma integração social e cultural que toda nação busca” (retirado do site do projeto). Um esforço conjunto de profissionalização artística, de reflexão sobre as artes e o fazer teatral, de valorização das identidades surdas e de formação de atores e públicos, reunindo surdos e ouvintes para o enriquecimento das culturas locais.” (<https://culturasurda.net/2012/05/29/projeto-palavras-visiveis/>).

⁶ “A nossa proposta é investigar as possibilidades de criação artística dos surdos, incentivar a formação de docentes e pesquisadores na área teatral, aproximar jovens e adultos surdos das artes cênicas. O Signatores estimula um espaço de experimentação onde os surdos são os principais autores da produção artística, em um processo de constante diálogo e troca entre surdos e ouvintes. O nome do grupo vem da junção das palavras ‘signo’ e ‘atores’, um grupo de criação e pesquisa teatral composto por artistas que se utilizam da Língua de Sinais.” (<http://www.signatores.com.br/#>)

comunicação com a plateia ouvinte. Já o teatro para surdo é direcionado para esse público, mas sem necessidade de apresentações encenadas por atores surdos; como é o caso de peças com atores ouvintes acompanhadas por intérpretes de Libras (SOMACAL, 2014, p. 21).

O conceito “teatro surdo” passou a ganhar visibilidade com o crescimento das produções artísticas surdas e carrega significado importante da língua visual através da qual as apresentações acontecem. Faz referência aos atores e público surdos, que constituem esse universo.

Torna-se importante resgatar e se fazer um registro dos importantes festivais artísticos surdos brasileiros como o “Festival de Folclore Surdo, em 2014 e 2016”⁷, em Florianópolis (SC); o “Festival Cultural e Literário em Libras, nos anos de 2016 e de 2018”⁸, realizados em Recife (PE); e o “Festival Despertacular”, em 2018⁹, em Brasília (DF), assim como outros menores também relevantes. Neles identificamos as diferentes categorias cênicas inseridas na comunidade surda que contribuem para a difusão das informações, de novas experiências artísticas e conhecimentos relacionados à arte surda e à língua de sinais através da oportunidade de participação em oficinas, de apresentações e exposições de trabalhos.

Diante disso, e aproveitando o avanço do teatro surdo produzido em Libras, neste trabalho enfoco esse tópico e desenvolvo uma nova metodologia de investigação, de modo a contribuir com o campo dos estudos da Língua de Sinais Brasileira e da tradução.

1.2 TEATRO SURDO E TEATRO NÃO-SURDO

A cultura surda estabelece uma diferença entre Teatro Surdo e Teatro Não-Surdo, porque o propósito do tradutor no palco se delimita a interpretar falas de personagens ouvintes na peça, é sua função tradicional. O Teatro Surdo sempre considera as subjetividades dos atores surdos, a forma como sinalizam a história da cultura surda. Trata-se de uma adaptação, configurando assim uma outra história.

O papel do Tradutor Surdo é incluir o ator surdo. Segundo Anne Ubersfeld (2005, p. 87) uma encenação de qualidade: “[...] é precisamente o lugar onde se pode ver, analisar e compreender a relação da palavra com o gesto e a ação [...]” portanto o tradutor Surdo e o

⁷ Acessar maiores informações no site: <https://festivaldefolcloresurdo.com/>

⁸ Acessar maiores informações no site: <http://festivalcllufpe.wixsite.com/festivalculturaufpe>

⁹ Acessar maiores informações no site: <https://despertacular.wixsite.com/festival2018>

Ator Surdo incluem um mesmo personagem no palco. Os atores Surdos sinalizam a língua de sinais no palco, trazendo visibilidade a ela e ressaltando seu aspecto visual. Os personagens surdos têm suas falas em roteiro escrito em português, mas sua importância é evidenciada com a inclusão da função-papel, que é a competência do tradutor.

[...] se Phyllis Zatlin (2005), como afirmamos, atribui ao tradutor a função de dramaturgo, propomos, para a teoria da tradução, algo um pouco mais amplo (já que o dramaturgo se limita à escrita); postulamos para o tradutor o papel de ator, dramaturgo e diretor ao mesmo tempo. Enquanto ator, ele marca o texto traduzido com sua personalidade, ideologia e corpo; enquanto dramaturgo, ele translada as estratégias de teatro na costura de seu texto (com isso, evidentemente, altera a sintaxe, a pontuação, as lacunas dos subentendidos etc.), e enquanto diretor, ele elabora (por causa de suas escolhas lexicais e sintáticas, de remanejamentos e manipulações, de ênfases, de tons etc.) uma proposta de espetáculo-cultural-virtual ou, em outros termos, de situação de acontecimento do evento textual. Nessa altura oferecemos uma segunda dica de tradução: os textos das personagens (como as traduções dos tradutores) devem ter marcas particulares, de modo que se apresentem, elas mesmas, simultaneamente como personagem feita “espírito” (com significado, alma, intensidade, personalidade) e “letras” (desenhadas com forma, textura, tamanho, movimento e volume). (BARBOSA. 2014, p. 31)

As subjetividades dos atores surdos estão contidas no tradutor surdo (intérprete surdo), como se ele fosse um estrangeiro e embora possua a identidade surda, procura observar os estudos da tradução para teatro. Algumas reflexões do autor Lauro Amorim sobre isso foram destacadas:

Embora se afirme que o tradutor faça uma leitura da identidade do Outro estrangeiro em sua própria língua e cultura, deve-se salientar que a identidade é, em si mesma, uma forma de tradução (em um sentido mais amplo) de significados e valores tanto sociais e comunitários quanto psicológicos, na medida em que traduz a complexidade de sentimentos e autoimagens dos indivíduos em uma sociedade. (AMORIM, 2015. p. 158)

Campello (2014) realizou pesquisas sobre o intérprete surdo e Segala (2010) sobre tradução, ambos desenvolveram conceitos da tradução para língua de sinais, por isso há o reconhecimento e a valorização dos intérpretes surdos como tradutores. A identidade em questão é a identidade surda (PERLIN, 2006), ao denominar o termo tradutor surdo com base em Stuart Hall:

[...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência, no momento do

nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre sendo “formada” (Hall, 2001, p.38).

As relações da identidade e da identidade surda são humanas, acontece uma transferência cultural ao elaborar os estudos artísticos e culturais em culturas diferentes, a responsabilidade está na tradução literária que poderá ajudar nesse processo do tradutor surdo, ator surdo e o papel do tradutor na formação de identidades culturais. Refere-se ao papel do tradutor surdo pela tradução realizada na construção da identidade visual:

O ILS é para intermediar a cultura surda e a outra cultura pautada na audição e na fala. Não se deve negar aqui que as narrativas culturais assumem o momento da tradução/interpretação. Entendo aqui por narrativa o tipo de discurso que o ILS assume no momento que traduz os diálogos de uma cultura a outra. A fidelidade da tradução acontece à medida da compreensão do outro, acontece à medida da compreensão cultural. O poder se insere no discurso da narrativa (PERLIN, 2006. p. 142).

A tradução feita pelo intérprete surdo em que a cultura surda se encontra faz-se mediante constantes buscas da comunidade surda por informações sobre políticas, movimentos surdos, ideológicos, críticos relacionados à história da própria comunidade. Isso porque o surdo merece atenção em sua própria língua, a língua de sinais, e ao que vai muito além da língua.

Lawence Venuti (2002), em “Escândalos da Tradução”, aborda o tema da formação de identidades culturais pela tradução, trata também da tradução literária e da tradução interlingual, do processo tradutório realizado, dos diferentes papéis das identidades culturais e de como são formadas as identidades artísticas. A partir de sua teoria, pode-se pensar a identidade surda como a de um estrangeiro, que precisa ser considerada na construção da tradução, representando os valores dessa comunidade, isso significa que os leitores visuais na peça adaptada irão observar na tradução os estudos das culturas que os representam na sociedade, como uma forma de representação cultural. Segundo Venuti (2002):

A tradução exerce um poder enorme na construção de representações de culturas estrangeiras. A seleção de textos estrangeiros e o desenvolvimento de estratégias de tradução podem estabelecer cânones peculiarmente domésticos para literaturas estrangeiras, cânones que se amoldam a valores estéticos domésticos para literaturas estrangeiras, revelando assim exclusões e admissões, centros e periferias

que se distanciam daqueles existentes na língua estrangeira (VENUTI, 2002. p. 130).

A construção do tradutor surdo é similar à do intérprete surdo, funcionando da mesma forma. A palavra “tradutor surdo” carrega ricas potencialidades, de quem conhece os elementos das teorias teatrais e teorias da Tradução e a partir dessa base teórica ganha a experiência para realizar os trabalhos de montagem do teatro Surdo. Ao ter esse profissional, o tradutor surdo, no elenco da peça “Cidade de Deus – Casos e Conflitos” proporcionou-me pensar que num futuro se possa trazer o ineditismo desse papel, que me foi atribuído no processo de construção e realização de uma peça teatral surda, além de contribuir com o desenvolvimento da identidade artística surda.

Um aspecto de “Estruturação do Teatro Surdo” veio de um sistema teatral semiótico, porque é a cultura visual que os atores surdos sinalizam e que têm muitos significados.

[o] sentido de um signo é sua tradução por outro signo, pouco importa se ele seja visual (língua escrita ou “língua de sinais”), fonético (língua oral), tátil (alfabeto braile) etc., isto é, ele é resultante de vários sistemas de signos ao mesmo tempo. [...] Ao operar com signos, a tradução não decorre apenas da linguística, mas de um domínio mais vasto, o domínio do estudo de seus signos, a semiótica (OUSTINOFF, 2011, p. 24-5).

Os signos são as palavras construídas num contexto de roteiro adaptado para os atores surdos, o tradutor estuda as relações entre teatro surdo e tradução, e em todo esse sistema de organização é de suma importância incluir o estudo da gramática da Libras. Nesse contexto, chama-se atenção para a tradução não somente em relação à prática da estruturação do teatro especificamente surdo, pois há uma língua que será traduzida para outra, a língua de sinais, mas também se faz necessário operar o sistema de signos textuais e signos visuais.

As operações realizadas integram a criação cênica em uma estrutura semiótica através da qual representam com profundidade a cultura visual no palco cênico, servindo para a construção do expressivo e dramático teatro surdo no contexto sinalizado.

Uma das características da gramática da Libras em uma tradução de texto escrito em português para a língua de sinais é a sua estrutura e organização, a serem consideradas na adaptação teatral no palco. Nas produções em Libras, outras questões podem ser levantadas gerando novas pesquisas, por exemplo, os aspectos da estrutura do teatro surdo em língua

de sinais, que são organizados nos atos, nas marcações do espaço visual, explicações e comentários do roteiro em Libras na etapa de discussão.

1.3 CATEGORIAS DO TEATRO SURDO

Este subcapítulo apresenta com importância e como temática central quatro diferentes categorias do teatro surdo, conforme a linguagem teatral utilizada pelos atores surdos e os métodos aplicados, de modo a ampliarem as questões pertinentes ao campo da arte teatral e contribuírem com técnicas e elementos que compreendem essa esfera. Ao sistematizar e separar os diferentes tipos de teatro surdo para a comunidade surda podemos contribuir para as discussões acerca do teatro surdo brasileiro.

Todo corpo surdo é capaz de usar e expressar as categorias do teatro surdo, que se diferem no contexto nacional. Conforme apresentado, o teatro surdo representa um elemento visual de significado importante, utiliza a língua de sinais em todas as suas categorias. “Quem faz teatro faz pelo prazer de atuar, de ser ativo de se dizer ao mundo e expressar o que pensa.” (BERGER. 2012. p. 112), por isso o pensamento do teatro surdo abre oportunidade para a expressão de ideias dos próprios atores surdos na constituição dos personagens surdos e da cultura no palco teatral.

A arte surda do Brasil deve valorizar esses movimentos do corpo do ator surdo que se inserem nas categorias teatrais surdas na medida em que dão destaque às identidades. O teatro e o ator surdo, unidos, constroem a experiência visual na sociedade e conquistam os protagonismos surdos dentro de cada um desses contextos de atuação. Assim, o teatro surdo contribui para o desenvolvimento cultural de uma comunidade surda que tem entrado no novo mundo de arte surda.



Ilustrações: Fábio Sellani

O teatro surdo brasileiro pode ser organizado, portanto, atualmente, a partir de quatro diferentes categorias que apresento e descrevo a seguir:

1.3.1 Teatro de (dos) surdos

É aquele constituído não apenas de surdos ou pela comunidade surda, mas sua criação e seu desenvolvimento também são de responsabilidade dos surdos. Diretor(es), iluminadores, atores e cenógrafos, que compõem a equipe de trabalho, são surdos e nesse arranjo não são consideradas as presenças de intérpretes de língua de sinais ou de qualquer outro ouvinte. São os surdos que apresentam as peças, exclusivamente em língua de sinais, sem qualquer produção em língua oral (Língua Portuguesa). Desse modo, o teatro é feito por surdos, bem como seu elenco se constitui por eles. As encenações se organizam

fidedignamente a partir da língua de sinais, do corpo e dos elementos da própria cultura surda e se destinam ao público que sabe Libras, o que inclui, além dos surdos, seus familiares, intérpretes e demais ouvintes que compreendem os textos encenados nessa língua.

1.3.2 Teatro com surdos

É o teatro feito por surdos e ouvintes e que conta com elenco misto. A autoria da peça pode ser de um surdo e os ouvintes fazem os personagens como intérpretes, professores ouvintes e outros sujeitos que também tenham relação com a comunidade surda. Os atores são, portanto, surdos ou ouvintes e estes, necessariamente, utentes da Libras, assumindo papéis fictícios de sinalizantes. A equipe de trabalho se divide entre esses colaboradores, que se mesclam e podem assumir as funções de diretor(es), atores etc, de forma a aproximar e incluir surdos e ouvintes.

1.3.3 Teatro para surdos

Neste, a equipe técnica se constitui somente de ouvintes, mas conta com elenco surdo. O produto teatral é pensado a partir dos ouvintes e o texto da peça, escrito e organizado por estes, é entregue a artistas surdos que o estudam e preparam-no para ser adaptado para língua de sinais no palco, pensando focalmente no público surdo, que trabalha com essa proposta de teatro direcionado aos surdos, encenada por eles, o texto inicialmente não pensado para surdos foi adaptado e apresentado na versão em língua de sinais, proporcionando ao público o acesso à arte surda, à emoção, tanto através da Libras quanto da Língua Portuguesa, pois conta com a presença de intérpretes fazendo a interpretação simultânea do texto teatral.

1.3.4 Teatro bilíngue

Este tipo de teatro surge como uma nova proposta, um conceito que engloba a constituição teatral por surdos e ouvintes, com elenco misto, muito semelhante à composição

que mencionamos na categoria “Teatro com surdos”. Porém, a execução da peça no palco acontece com a presença dos atores, surdos e ouvintes, que juntos dividem o texto tanto em língua de sinais quanto em língua portuguesa e assim, lado a lado e concomitantemente em cena, eles representam em igualdade de valor uma forma de inclusão artística. Desse modo, o público assiste à apresentação sem quaisquer barreiras. Apesar da aparente sobrecarga de informação visual, não é isso que acontece, uma vez que tudo é pensado em harmonia, sem concorrências, e toda composição cênica dialoga entre si como figurino, iluminação e demais componentes que se conectam e funcionam perfeitamente durante as encenações.

Atualmente, existem poucas apresentações teatrais bilíngues no País, mas o desenvolvimento delas é crescente. Nessa configuração, a equipe técnica, que agrega surdos e ouvintes, pode trabalhar sob duas vertentes: a da adaptação de textos de ouvintes ou a partir da criação de originais pelos próprios artistas surdos. Assim, a integração acontece de forma harmônica e proporciona a compreensão da arte pela sociedade de modo geral.

Essas quatro possibilidades de organização do teatro surdo, portanto, têm grande relevância e papel fundamental no contexto nacional, uma vez que proporcionam a difusão do conhecimento através da arte e do respeito à comunidade surda. Dentre os tipos apresentados, o que mais observamos acontecendo, e que oferecem momentos de encontros e de lazer para a comunidade surda é o “Teatro de (dos) surdos”, porque nele as interações e os acordos se dão em língua de sinais, toda sua riqueza é compartilhada entre os pares e se reflete nas apresentações teatrais muito apreciadas pelo público. Já no “Teatro com surdos” percebemos que algumas sutilezas não chegam aos espectadores, a emoção fica em segundo plano, há elementos concorrentes que interferem na compreensão da essência das cenas, o que não acontece no teatro feito e apresentado por surdos, em que há o reconhecimento da identidade surda, emoção e sensibilidade compartilhadas. Dentro da terceira categoria tudo é feito “para” os surdos, que são espectadores, curiosos por saber como os ouvintes apresentam aquele produto teatral. Nesse caso, a percepção das emoções vai depender da experiência de cada um com a arte, pois alguns estarão na plateia por apenas gosto ou interesse ou porque de fato conhecem o mundo artístico ou, ainda, por simples curiosidade e sem muita pretensão. Considerando esses diferentes desenhos do teatro surdo e que todas as configurações tem igual importância, portanto, pode-se destacar o respeito à comunidade surda, as parcerias entre surdos e ouvintes e a inclusão social que emergem da arte teatral.

O objetivo é oferecer a compreensão acerca das lutas e dos movimentos do teatro surdo através da representação e da difusão da arte dramática. O teatro “de surdos” surge em um momento em que barreiras ainda existem, em que não há total acessibilidade e atenção por parte do governo, das empresas ou produtoras culturais promotoras da arte em geral. Problemas que se justificam pela falta de orçamento e incentivo, sobretudo para a comunidade surda, que fica sem o acesso cultural, ao passo que os ouvintes continuam desfrutando dos produtos artísticos, seus textos são de fácil acesso, produzidos em suas línguas, o que lhes garante o sucesso pretendido. Por outro lado, o teatro “para” e “com” surdos, que incluem os ouvintes, com textos desenvolvidos a partir da língua portuguesa, contam com apoio financeiro e estímulo. Diante disso, torna-se fundamental que defendamos a comunidade surda e a estimulemos para o desenvolvimento da sua arte, independente de como o teatro surdo se apresente.

Para as pessoas surdas que adquiriam como primeira língua a Libras – Língua Brasileira de Sinais, seria ainda melhor, poderia afirmar, a tradução e adaptação dos roteiros para a compreensão da peça teatral na qual os próprios atores e figurantes surdos sinalizam a peça diretamente ao público alvo em sua língua materna; ou, contar com o apoio de voz “vocal reader” dos intérpretes, que interpretam as vozes dos personagens surdos ao público ouvinte em geral.

1.4 INTÉRPRETES/ATORES SURDOS, TRADUTORES/TRADUTORES SURDOS

A tradução e a interpretação para a língua de sinais envolvem o trabalho do corpo do tradutor/ator diante do público, diferentemente da tradução ou da interpretação entre línguas orais. O processo tradutório e interpretativo entre uma língua oral e outra sinalizada envolve, portanto, a presença corporal e a sua exposição. Mas o ator não é um tradutor, que se dedica aos estudos tradutórios, aquele empresta o corpo, é um performer e atua fazendo a interpretação teatral.

[...] interpretar entre línguas de uma mesma modalidade (de uma língua oral para outra língua oral ou de uma língua de sinais para outra língua de sinais) impõe a restrição de não se poder articular palavras ou sinais simultaneamente nas duas línguas, visto que os articuladores envolvidos no processo de tradução ou interpretação seriam os mesmos. Assim, para usar as duas línguas ou palavras/

sinais das duas línguas numa mesma fala, os intérpretes monomodais precisam fazer uma alternância de códigos (code-switch) (RODRIGUES, 2013, p. 271).

O processo tradutório entre línguas de sinais envolve a mesma modalidade de produção e percepção linguística e no teatro temos a interpretação do texto para o palco, a presença dos elementos cênicos (iluminação, figurino, dramaturgia do texto para o palco). Em cena, a interpretação (pelo ator surdo) em língua de sinais é artística e muito mais técnica, uma vez que:

[...] as línguas de sinais realizam-se de maneira externa ao corpo por meio de seu movimento no espaço. O sinal gestual-visual envolve a articulação de diferentes partes do corpo, as quais constituem a língua, basicamente a cabeça, o tronco e os braços. Nesse sentido, temos a combinação de diversos movimentos corporais, os quais envolvem: (i) expressões faciais, marcadas por ações dos olhos, sobrancelhas e boca; (ii) movimentos de braços, com destaque para as formas e movimentos das mãos, pulsos e dedos; e (iii) movimentos de tronco e cabeça, dentre outros (RODRIGUES, 2018, p. 111 – 129).

Podemos incluir, também, os movimentos da cintura e das pernas no espaço que o tradutor de língua de sinais e o ator surdo utilizam como parte da técnica corporal no momento da interpretação simultânea do roteiro surdo no palco, assim agregando conhecimento das ações do corpo e de movimento do tradutor/ator surdo.

As línguas de sinais exigem que seus falantes dominem bem os movimentos do corpo no espaço. Entretanto, para falantes nativos de línguas orais, a aquisição e o desenvolvimento de habilidades linguísticas gestuais requeridas pela performance corporal-visual das línguas de sinais é algo marcado por uma modalidade de língua distinta daquela com a qual estão habituados. (RODRIGUES, 2018, p. 122)

1.4.1 Tradutor de língua de sinais

A profissão do tradutor/intérprete de língua de sinais - TILS – foi regulamentada pela Lei nº 12.319/2010 e é exigência do Decreto nº 5626 de 2005 que tenha formação em tradução e interpretação de Libras e Língua Portuguesa. O Decreto traz e define, ainda, o tradutor surdo, que é aquele “[...] profissional surdo, com competência para realizar a interpretação de línguas de sinais de outros países para a Libras, para atuação em cursos e eventos.”

Quadros (2007) destaca as possibilidades de tradução a depender da direção podendo se dar da Libras para português oral, de sinais para a escrita, do português oral para a língua de sinais e para escrita de sinais.

São variadas as possibilidades de esferas de atuação para os tradutores e intérpretes de língua de sinais. É comum os vermos atuarem no contexto religioso, comunitário, educacional, digital, entre outros, mas também, mais recentemente, na esfera artística-cultural, ainda que sejam poucos os surdos protagonistas nesses espaços, como são também raros os surdos tradutores no teatro.

Vale acrescentar que a história dos intérpretes de línguas de sinais no Brasil teve seu início no contexto religioso, por volta dos anos 80 (QUADROS, 2007). E foi com a comunidade surda, na década de 1990, com líderes surdos e ouvintes, familiares de surdos e aliados do movimento surdo, que se organizaram as formações iniciais junto à Federação Nacional de Educação e Integração dos Surdos (FENEIS)¹⁰ desses TILS. A proposta englobava, inicialmente, cursos de curta duração para instrutores (surdos) e intérpretes (surdos e ouvintes), com metodologias específicas desenvolvidas.

Para os cursos de Libras era utilizado como referência o “Libras em Contexto” (FELIPE, 2007), livro desenvolvido e adotado em nível nacional por associações de surdos e pelas FENEIS regionais (RS, MG, SP, RJ, CE, PE e PR). Atualmente, o reconhecimento e a valorização dos profissionais tradutores intérpretes é resultado de um processo vitorioso. Esses profissionais estão organizados pelo País em diferentes espaços públicos em que a comunidade surda está presente e são representados pela Federação Brasileira das Associações dos Profissionais Tradutores e Intérpretes e Guia-Intérpretes de Língua de Sinais (FEBRAPILS)¹¹, a qual tem representação junto à “Word Association of Sign Language Interpreters” (WASLI)¹² (órgão internacional que representa os TILS em nível mundial).

Já a formação do tradutor surdo começou na década de 1990, mesmo período em que o experiente e renomado ator e educador de surdos, Nelson Pimenta, realizou atuações em teatro e produções de cinema e vídeo (PIMENTA, 2012, p. 24). Segundo ele menciona, o “vídeo” é o suporte escolhido para a tradução para a Libras, pois é onde os atores assistem a suas práticas.

¹⁰ Acesse as informações no site: <https://feneis.org.br/>

¹¹ Acesse as informações no site: <http://febrapils.org.br/>

¹² Acesse as informações no site: <https://wasli.org/>

O pesquisador surdo Pimenta foi quem importou para a comunidade surda a história das poesias e fábulas, proporcionando aos tradutores surdos oportunidades de buscarem conhecimento sobre o teatro de surdos no Brasil e internacionalmente, observando principalmente a narração em Libras nas produções.

Todo contador de histórias oral, de qualquer língua, faz uso da figura do narrador, inclusive em língua de sinais. A figura do narrador é conseguida por meio de posturas corporais, expressões faciais e um grau maior de formalidade na fala (oral ou de sinais) que se intercala com os papéis assumidos pelo narrador para representar os demais personagens do enredo (PIMENTA, 2012, p. 107).

Segundo Quadros (2007, p. 27), como o tradutor, o intérprete de língua de sinais é “o profissional que domina a Língua de Sinais e a língua falada do país e que é qualificado para desempenhar a função de intérprete”, que traduz de uma língua de sinais para outra, podendo partir do texto escrito, até mesmo entre línguas de sinais brasileiras.

Para realizar a sua tarefa, o tradutor se apropria dos significados, a partir do contexto e, nesse sentido, representa um papel imprescindível ao relacionar os contatos entre as pessoas da comunidade surda e as produções culturais existentes.

O surdo pode atuar como tradutor de línguas de sinais, trabalhar com Sinais Internacionais ou com línguas de sinais naturais em eventos que agreguem surdos de diferentes nacionalidades. Nesse caso, tendo acesso aos conteúdos em Sinais Internacionais, os participantes têm a oportunidade de compreender mais facilmente os conteúdos e de se comunicarem entre si através de um recurso comum.

A formação do tradutor surdo é de grande responsabilidade, pois o seu trabalho relaciona informações entre culturas e línguas dentro de uma comunidade, compreende um conhecimento local e de regiões do Brasil e fora dele. É ele que tem a noção da língua alvo, na qual fará a tradução ou interpretação, das diferenças intermodais e das especificidades de cada uma.

Rimar Segala, surdo, em sua dissertação de mestrado desenvolvida no campo dos Estudos da Tradução (UFSC), intitulada “Tradução intermodal e intersemiótica/interlingual: Português Brasileiro escrito para Língua Brasileira de Sinais” (2010), abordou a temática da tradução do texto escrito em Língua Portuguesa para uma língua de sinais. Segundo ele, exige-se, nesse processo, o desenvolvimento de uma tradução visual pelo tradutor/ator/co-

autor. Também, e nesse mesmo sentido, em um artigo de sua publicação em vídeo registro, apresenta “As estratégias de tradução: português escrito para Libras.” (2017). Destaca que a tradução observa a diferença entre culturas e que o tradutor precisa se munir de muitos conhecimentos acerca do contato intercultural e interlíngua, uma vez que pode se deparar com as gírias, os sotaques, regionalismos, entre outros fenômenos nas línguas.

A tradução visual caminha com a cultura e a experiência visual e assim com a representação que se constitui nessa modalidade. Esta

[...] para um sujeito Surdo é dinâmica e um signo é como uma energia visual. Não há apenas uma combinação de signos, cores e formas, movimentos e tamanhos: a representação visual é assim como a melodia de uma música presente em interações dialógicas mediadas pela visualidade (CAMPELLO, 2008. p. 117).

A experiência visual acontece constantemente através dos contatos visuais, nos espaços sociais transitados pelos tradutores surdos, onde se produzem os acontecimentos que lhes permitem trocar conhecimentos e informações, sejam esses encontros com outros surdos ou com ouvintes, representando, desse modo, os diálogos culturais. Nesse sentido e complementando, Ana Regina Campello (2008), pesquisadora surda, afirma que há também um “espaço de produção” que vem dessa experiência. Segundo ela, com base nos estudos surdos acerca da teoria cultural, desenvolvem-se também “aspectos da visualidade na educação de surdos” com suporte de artefatos como a língua de sinais, a história cultural, a identidade, a literatura, as artes, o teatro, a dança, a pintura etc.

Conforme Quadros (2007) e Strobel (2013) “o artefato cultural tem validação enquanto sustenta o pertencimento cultural” e “desta experiência visual surge a cultura surda representada pela língua de sinais, pelo modo diferente de ser, de se expressar, de conhecer o mundo, de entrar nas artes, no conhecimento científico e acadêmico” (STROBEL, 2013, p. 45). E se aplica ao que tradutor surdo carrega em sua identidade visual, construída mediante experiência visual advinda dos processos culturais na comunidade surda.

Como já explanado, o tradutor surdo dedica-se ao trabalho com duas ou mais línguas e experiencia as culturas surdas envolvidas, deve ter conhecimento das normas da língua materna e da língua estrangeira ao atuar em encontros, associações, espaços públicos e privados. Também precisa relacionar as culturas e as línguas para as quais está traduzindo e não, necessariamente, reproduzir palavra por palavra o que é dito.

A representação teatral das culturas carrega informação tanto da estrangeira quanto da doméstica (PAVIS, 2015). No teatro também sabemos das dificuldades em se traduzir/visualizar os elementos de uma cultura e seus valores, suas crenças, suas identidades e suas questões políticas, econômicas, por isso na tradução teatral, assim como na literária, esse encontro de culturas exige um conhecimento bicultural.

Sobre esse conhecimento mínimo e necessário de que estamos falando, Quadros (2007) pode contribuir ao definir “competência bicultural”. Segundo ela, tal habilidade exige

profundo conhecimento das culturas que subjazem as línguas envolvidas no processo de interpretação (conhecimento das crenças, valores, experiências e comportamentos dos utentes da língua fonte e da língua alvo e apreciação das diferenças entre a cultura da língua fonte e a cultura da língua alvo) (QUADROS, 2007, p. 74).

Esse domínio, portanto, na tradução teatral vem também de forma empírica, do contexto social, e visa propor adaptações que empoderem ainda mais as línguas de sinais e os surdos.

A função do tradutor surdo de língua de sinais, especificamente no teatro surdo, precisa contemplar a função do ator no trabalho com as obras literárias em cenas surdas (espetáculos surdos). E, certamente, diante dessas produções observaremos que “cada tradutor/ator tem seu jeito peculiar de traduzir, de antropomorfizar de acordo com sua experiência linguística, conhecimento do mundo e cultura surda” (ANDRADE, 2015, p.98). Podem se tornar referências para futuros surdos que desejem o mesmo caminho na esfera artística diante do leque de possibilidades nas traduções de obras literárias em língua de sinais.

Os atores e “tradutores” surdos fazem uso da língua de sinais no seu cotidiano e por se tratar de seus próprios signos, de sua cultura vivenciada desde a infância, a representação em uma peça flui naturalmente. Vejamos o depoimento de Clélia Regina Ramos:

[...] realizei em conjunto com uma pessoa surda, Marlene Pereira do Prado, durante três anos, qual seja, a tradução do texto de Lewis Carroll – Alice no país das maravilhas, buscando (e trazendo para discussão) as conexões possíveis e as divergências inevitáveis, tentando com isso construir um pequeno corpus de questionamentos a serem melhor tratados em pesquisas futuras. Sendo esta a primeira tradução desse gênero da qual tenho notícia no Brasil (e, até onde vão meus conhecimentos, no mundo) e que, exatamente por esse motivo, esteve sujeita aos acidentes de percurso previstos em iniciativas pioneiras (RAMOS, 2004, p. 01)

No artigo de publicação do livro *Arara Azul*, a autora Clélia Regina Ramos (2004) revela que a primeira tradução em Libras foi feita pela atriz Marlene Prado, membro da CIACS, a qual elaborou a interpretação da obra literária, bem como as informações sociais e outros projetos de produções literárias. A obra literária dos surdos é o instrumento da comunicação bilíngue, é uma ponte entre o texto em português e a linguagem visual e a Libras.

Os tradutores, portanto, poderiam traduzir, discutir e elaborar os estudos das obras literárias para Libras, evidenciando a cultura surda e o teatro surdo marcando identitariamente desde o início a sua língua já na preparação teatral. Patrice Pavis (2015, p.186) se dedica à gênese da encenação, essa fase de preparação antes do ajuste da atuação, quando se faz a análise dramaturgica para determinar o tempo, o lugar e os protagonistas da ação; momento da leitura pelos atores e encenador, da intervenção do cenógrafo, do figurinista, do iluminador, de experimentação, ativação e rejeição de pistas de leituras possíveis; e quando também se fazem as tentativas de vocalização e o estabelecimento progressivo da partitura vocal e gestual (PAVIS, 2015. p. 186).

O processo teatral em língua de sinais pode incluir os surdos e ouvintes da comunidade surda, compondo o elenco com a cultura surda e a língua de sinais, junto aos trabalhos do tradutor e intérprete, em uma nova costura entre teatro e tradução. Virgílio Silva Neto (2017), ao desenvolver sua pesquisa de mestrado sobre a formação de tradutores intérpretes e a partir de sua atuação como tradutor ouvinte em espetáculos teatrais, defende que:

[...] Não poderia [...] propor uma ementa acabada com uma formação voltada para o tradutor. Muito menos problematizar em profundidade todo o universo cênico do teatro, seus elementos e desdobramentos e as respectivas teorias. [...] poderão ser constitutivos para a formação dos tradutores nesta área específica, além de instrumentalizar os profissionais na elaboração de projetos de tradução para atuarem nesse seguimento crescente e importante para proporcionar aos Surdos uma experiência de acesso a uma tradução estética e não meramente comunicativa (SILVA NETO, 2017, p.79).

Diante desse conceito, “tradutor”, algumas questões se aplicam ao contexto que viemos discutindo: Poderia ser empregado à atuação de um ator surdo? Este lê o roteiro e se dedica ao texto para interpretar a personagem? Será mais produtivo para o produto final se o tradutor for o responsável pela adaptação do roteiro original por conhecer as culturas

envolvidas sendo capaz de transmitir com maior eficácia a mensagem pretendida por determinada peça?

Em um estudo sobre tradução e teatro, a pesquisadora Barros (2015) destaca que “o tradu-ator transpõe o poema performaticamente. O ícone invade o corpo. Os procedimentos de tradução envolvem questões associadas à captura e edição de vídeo além do estudo da iluminação, adereços e do corpo cênico (BARROS, 2015 p. 125).

Isso talvez nos ajude a esclarecer essas indagações e se pensarmos que também a função do tradutor teatral surdo, ou “traduator”, é deixar fluente na Libras os textos e os ensaios teatrais, devido à sua experiência com espetáculos existentes, tenhamos algumas delas esclarecido. E mais, seu papel é controlar, no conjunto do teatro surdo, os elementos cênicos como imitação, pantomima, mímica corporal, ações, improvisações e outras categorias, da técnica à representação, sistematizando as competências corpóreas e vocais de representação para o ator.

Burnier (2002) discorre sobre o intérprete teatral, o ator e seu papel, e defende claramente, contribuindo com nossas reflexões, que

Todo intérprete é um intermediário, alguém que está entre. No caso do teatro, ela está entre o personagem e o espectador, portanto, entre algo que é ficção e alguém real e material. A noção do intérprete tem suas raízes na literatura dramática. O texto propõe o personagem, que é interpretado pelo ator. No entanto, no momento da ação teatral, em que a arte de ator acontece, nós temos [...]um espaço vazio, um ator e um espectador, como testemunha, vê, lê e interpreta essas ações criando um sentido. O personagem, fruto da relação ator-espectador, será criado entre os dois. Não é ator quem está entre o personagem e o espectador, mas, o personagem que está entre o ator e o espectador. O intérprete, nesse caso, não é o ator, mas o espectador. O texto, segundo esse raciocínio, procede da ação teatral (BURNIER, 2002, p. 22).

Seguindo esse ponto de vista, o traduator surdo está entre o personagem e o ator surdo(s), inserido na cultura surda.

1.4.2 Ator, diretor e público surdos

O teatro surdo é vida e através da arte surda inserida no espetáculo pela comunicação visual-espacial, contemplamos as histórias vivenciadas, as experiências e podemos contar

com o trabalho colaborativo dos intérpretes ouvintes que dão voz aos textos e disseminam a cultura.

Bernard Bragg, ator, diretor, mímico surdo, foi fundador do Teatro Nacional dos Surdos em 1967. Estudou na universidade de surdos “Gallaudet University” (nos Estados Unidos) e foi docente do mestrado na “Escola de Surdos da Califórnia”, em Berkeley, onde dirigiu produções teatrais dos alunos. Depois de alguns anos ele conheceu o ator mímico Marcel Marceau, que se ofereceu para ensiná-lo a técnica corporal na França em 1956. Um artigo de 1979 publicado no Washington Post o chamou de “o homem que inventou o teatro como uma carreira profissional para surdos”¹³ ou seja uma grande referência de teatro surdo no mundo.

O ator surdo relaciona-se com o texto original do autor, desempenha a sua personagem e faz seu trabalho incorporado na identidade surda. O conceito de “ator surdo” da comunidade surda significa “palco e vida” junto a sua cultura surda. A personagem surda veio como marca das histórias culturais da comunidade surda, assim como a literatura surda que serve de preferência para a criação dos personagens.

O ator é sempre um intérprete e um enunciador do texto ou da ação: é, ao mesmo tempo, aquele que é significado pelo texto (cujo papel é uma construção metódica a partir de uma leitura) e aquele que faz significar o texto de uma maneira nova a cada interpretação. A ação mimética permite ao ator parecer inventar uma fala e uma ação que na verdade lhe foram ditadas por um texto, um roteiro, um estilo de representação ou de improvisação (PAVIS, 2008, p. 30-31).

O ator surdo é como o intérprete surdo, suas interpretações em língua de sinais são carregadas de significados a partir da visualidade. Os atores surdos sinalizam no palco, demonstrando sua performance intrinsecamente relacionando-a ao roteiro original.

Segundo Somacal (2014), esse relacionamento íntimo do ator surdo se dá pelo “fato de o corpo do ator surdo ser cinestésico” (p. 43) e isso ocorre devido a sua eficiência nas técnicas corporais. Para atuar, ele deve se construir como um ator que traduz sua linguagem corporal, refazendo as cenas por meio da linguagem teatral dos surdos. Esse modelo do corpo do ator surdo no espaço e sua visualidade no espetáculo teatral em língua de sinais é que dá

¹³ “the man who invented theater as a professional career for the deaf”
(<https://www.nytimes.com/2018/11/01/obituaries/bernard-bragg-dead.html?partner=rss&emc=rss>)

significado real a sua performance. O trabalho do ator surdo e suas capacidades com técnicas expressivas é aquele que pode representar a comunidade surda.

A respeito da Literatura Surda, Mourão (2016) diz a entrevista do surdo André Paixão:

[...] é importante termos o entendimento do SER Surdo porque a minha identidade surda é representada na Literatura Surda, a terminologia literatura “SURDA” é fundamental, pois identifica toda uma geração de Surdos através de um modelo e torna-se uma representação de mim mesmo (MOURÃO, 2016, p. 148).

Através dela os atores surdos tem a oportunidade de apresentar a comunicação em língua de sinais.

No caso do aluno ator Surdo, a comunicação em Libras possui um rico potencial cênico, e acredita-se que esse aspecto deveria ser estimulado primeiramente, para então, num segundo momento, chegar-se à construção das cenas e posterior construção de espetáculos (SOMACAL, 2014. p. 59).

O corpo do ator surdo é seu próprio instrumento artístico, é parte da identidade surda, porta todas as construções gramaticais da língua.

O ator surdo deve buscar conceitos gerais para subsidiarem seus trabalhos artísticos em autores como Pavis (2008), Brook (2008), Artaud (2006), Stanislavski (2010), Grotowski (1988), Roubine (2011), de modo a aprofundar seus conhecimentos como profissional do palco.

O ator surdo tem sua cultura arraigada em si e ao sinalizar no palco dá evidência a sua experiência como nativo dela, conseguindo então relacionar a importância do artefato da cultura surda, valorizando-a e demonstrando respeito à comunidade à qual pertence. Strobel (2013) faz uma relação interessante entre a cultura e as expressões da identidade do sujeito surdo:

No teatro, a expressão através das feições, corpo e língua de sinais é constantemente praticada pelos sujeitos Surdos; por isso eles têm grande talento para expressar as suas identidades culturais através de desenho no ar: as poesias, as narrativas e as contações de histórias (STROBEL, 2013, p. 84).

Por isso, um dos papéis do ator surdo é representar a comunidade surda e favorecer essa identidade espelhando seus pares por meio do seu talento envolvendo as artes visuais e a literatura.

[...] os objetos que representam no palco um papel de signo assumem, na representação, traços, qualidades e marcas que não têm na vida real. As coisas, tal como o próprio ator, renascem no teatro, diferentes. Assim como o ator se transforma, no palco, em uma outra pessoa (um jovem em velho, uma mulher em homem etc.) (GUINSBURG, 1978, p.75).

A comunicação das mãos literárias é reconhecida pela comunidade surda, o ator surdo transforma o personagem surdo no palco com a cultura surda e a língua de sinais, na contação de histórias assume também o papel de narrador sinalizado, na criação da poesia em língua de sinais cria a poética sinalizada. O autor também afirma que

a expressão linguística no teatro é uma estrutura de signos constituídos não apenas por signos do discurso como também por signos outros. Por exemplo, o discurso teatral que deve ser o signo da situação social de uma personagem é acompanhado pelos gestos do ator completado por seu traje, o cenário etc. (GUINSBURG, 1978, p. 81).

O ator surdo incorpora a linguagem teatral. O diretor surdo, que dirigirá sua produção para a montagem teatral em língua de sinais e que envolverá sua cultura surda, será um facilitador na compreensão do público alvo. O papel do ator surdo é se apropriar da estruturação do teatro surdo para o desenvolvimento do sistema teatral.

CAPÍTULO 2

O TEATRO SURDO E A MONTAGEM TEATRAL DA PEÇA “CIDADE DE DEUS – CASOS E CONFLITOS”

Neste capítulo, objetiva-se apresentar a construção do teatro surdo e a montagem teatral a partir do ato tradutório e dos procedimentos técnicos desenvolvidos em uma pesquisa bibliográfica e da criação do roteiro surdo. Apresento os conceitos técnicos envolvidos na montagem teatral, seus significados e os perfis dos personagens do elenco. Ainda, trago a elaboração do teatro surdo com base nas plantas do palco e público desenvolvidas.

O vídeo completo da peça pode ser assistido no YouTube pelo link: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&feature=youtu.be

2.1. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

2.1.1 Tipo de pesquisa

De acordo com Silva e Menezes (2005), esta pesquisa se caracteriza por ser de natureza aplicada, pois tem como objetivo solução de problemas apresentados a partir do emprego dos conhecimentos adquiridos.

Dessa forma, após considerações sobre o teatro surdo, é apresentada a descrição da montagem da peça desse gênero, “Cidade de Deus – Casos e Conflitos”, e a proposta de tradução de sinais de Libras para Sinais Internacionais.

Quanto aos procedimentos técnicos, é definida como uma pesquisa bibliográfica devido à revisão teórica realizada sobre o tema, com a pretensão de verificar quais aspectos já foram abordados, quais são as discussões pertinentes e quais podem ser melhor desenvolvidas e/ou inovadas.

De acordo com Triviños (1987), a abordagem desta pesquisa se enquadra como qualitativa, pois

Os pesquisadores que utilizam os métodos qualitativos buscam explicar o porquê das coisas, exprimindo o que convém ser feito, mas não quantificam os valores e as trocas simbólicas nem se submetem à prova de fatos, pois os dados analisados

são não-métricos (suscitados e de interação) e se valem de diferentes abordagens. (TRIVIÑOS, 1987, p.32).

É também descritiva, uma vez que se centra em processos e seus significados.

O objetivo principal desta pesquisa é propor a tradução da peça “Cidade de Deus – Casos e Conflitos” para Sinais Internacionais. E como objetivos específicos:

- a) Descrever os passos e processos envolvidos na criação do roteiro surdo;
- b) Apresentar o processo de ensaios e adaptações necessárias para encenação por atores surdos; e
- c) Apontar desafios e enfrentamentos durante o processo da tradução cultural envolvendo Libras e Sinais Internacionais, e como tais problemas foram solucionados.

2.1.2 Constituição do corpus

Este trabalho nasce de uma inquietação sofrida por mim e meus pares, também atores surdos, quando fomos apresentar a referida peça teatral no festival Clin D’Oeil, em Reims, na França, no ano de 2017. O roteiro original sobre o qual nos debruçamos havia sido idealizado para filmagem com base na língua portuguesa sem nenhuma adaptação cultural ou visual.

Ao aceitar um convite especial dos primeiros atores surdos idealizadores dessa obra, coloquei-me, então, como diretor da peça baseada nas histórias da comunidade surda e suas ideologias no estado do Rio de Janeiro e também no reconhecido internacionalmente filme “Cidade de Deus” (2002), do diretor Fernando Meirelles, com adaptação de roteiro iniciada em 1997 por Bráulio Mantovani.

Uma análise do roteiro original de “Cidade de Deus” nos conduziu à conclusão de que este não seria eficaz ao grupo dos atores surdos, pois precisaria de uma longa adaptação para o roteiro surdo. Diante disso, após algumas reuniões e discussões, decidimos que um novo roteiro seria escrito pelo próprio diretor para ser encenado pelo grupo em língua de sinais.

Até se chegar à tradução final da peça teatral dos surdos, os atores precisaram estudar diferentes gêneros literários como poesias, contação de histórias, como também elementos

classificadores e de visualidade vernacular. O ponto de partida do trabalho incluiu, ainda, uma busca pelas histórias da comunidade surda carioca, dos personagens surdos da peça, com a finalidade de conhecer o contexto em que o enredo tinha sido criado para se chegar aos ensaios teatrais.

Foi desafiador todo esse processo, sobretudo pelas dificuldades de compreensão do texto em português. Botelho (2002) fala como se dá o pensamento do surdo em língua de sinais, da sua importância e da relação com o a língua portuguesa, algo importante a se destacar. A autora diz:

Além das imagens sensoriais de toda espécie, com significados culturais a elas associados, o sistema simbólico inclui símbolos linguísticos sofisticados: as palavras faladas, as palavras escritas e, no caso de muitos Surdos e ouvintes, os sinais das línguas de sinais. Pensamos, assim, com que dispomos. E por essa razão a língua de sinais é fundamental para o Surdo, já que lhe dá outras condições de pensar, diferentemente daquele Surdo que dispõe de fragmentos de uma língua oral. Sistemas simbólicos disponíveis são ingredientes do ato de pensar e não apenas meios de expressão do pensamento (BOTELHO, 2002, p. 55).

As adaptações cênicas que fizemos para a encenação em Libras foram baseadas nos estudos das técnicas da interpretação teatral. Para a construção dos personagens foi preciso lembrar que “o ator vive, chora, ri, em cena, mas enquanto chora e ri ele observa equilíbrio entre a vida e a atuação, é isso que faz a arte” (STANISLAVSKI, 1982. p. 237). E é assim também que funciona a criação e a montagem teatral (linguagem teatral), sempre com o objetivo de alcançar os espectadores, para que estes compreendam a cena teatral, no nosso caso, apresentada por surdos. Patrice Pavis, em seu “Dicionário de Teatro” (2008, p. 212) muito bem aborda a interpretação teatral sob a crítica do leitor ou do espectador do texto e da cena e tendo essa premissa é que podemos então criar.

A peça sob análise é composta de oito atos em Libras e tem como foco principal chamar a atenção dos espectadores para a importância da língua de sinais e da comunidade surda no País, contribuindo com uma nova marca cultural nesse campo. “Cidade de Deus – Casos e Conflitos” foi assim denominada em homenagem ao filme que levantou questões importantes sobre o crime em uma comunidade do Rio de Janeiro, ainda que tenha sido construída a partir de pontos de vistas culturais diferentes, e quer denotar ausência de comunicação e destacar a existência do preconceito que a própria sociedade construiu em relação ao surdo. Pretende mostrar como vivem as pessoas, sua moral e suas relações de

pertencimento a um grupo, a uma comunidade. As histórias e os personagens são fictícios, porém os casos poderiam ser reais; devido à falta de comunicação impera o medo, o pânico, a ansiedade dentro de um campo de batalha onde permeia a guerra do tráfico e tiroteios constantes. A violência, o ódio e a vingança afloram dos donos do tráfico e dominam os espaços dentro da comunidade, onde se matam as pessoas, estupram-nas e disseminam-se preconceitos. Os personagens principais são assassinos vingativos que no final da cena aparecem comovidos e tomados pela dor da morte dos chefes do tráfico.

Com acordos de paz ou de guerra, negociantes pagam fianças e os bandidos acabam sendo soltos das prisões. Os surdos que moram e vivem na comunidade sentem medo todos os dias e acabam criando um código de sobrevivência utilizado entre si e assim conseguem trocar informações e guardar segredos, resolver problemas ou manter os negócios. As cenas se constituem com a nossa equipe inserida na comunidade como pessoas surdas e moradoras de favela e que realizam ações distintas: flerte, namoro, traição e trocas de informações sigilosas que podem culminar em mortes motivadas por raiva ou por vingança.

Em relação à Libras e à comunidade surda, podemos nos juntar a outros trabalhos literários já traduzidos e publicados no campo da Arte Surda como os de Martins (2015), Mourão (2017), Pimenta (2015), Peixoto (2015), Rosa (2006), Ramos (2018), Machado (2013 e 2017) e Segala (2010).

Há, na comunidade surda, uma luta constante pelo valor da cultura e por direitos das pessoas surdas. Através das expressões corporais conseguimos dar ainda mais ênfase ao poder de nossas mãos. A diferença cultural é encontrada entre o movimento social e o movimento surdo. Nesse sentido, a autora surda Carilissa Dall Alba traz um momento histórico de como foi um movimento surdo ocorrido em Brasília/DF, que incluiu essa luta, e relata que na época

[...] foram postados vídeos de pessoas ouvintes que apoiam a comunidade surda: atores, artistas, políticos, educadores, interpretes de Libras, médicos. [...] da atriz Marieta Severo que relatou no vídeo que tem uma irmã surda e sabe que a educação bilíngue é muito importante aos Surdos e da artista Elke Maravilha que postou um vídeo animando o pessoal da organização e avisando que iria para Brasília apoiar o movimento (DALL ALBA, 2013, p. 36).

Os sujeitos surdos (povos surdos) e usuários da Libras respeitam as trocas de opiniões, de forma democrática, que se manifestam na esfera da cultura, arte e literatura. Por isso, com este trabalho, tenciono destacar a comunidade surda e seus aspectos artísticos através da peça

teatral, propiciando assim a valorização desse sujeito, das suas reivindicações, o direito do espectador a um espetáculo surdo tanto quanto a maioria ouvinte.

A seguir, trecho de matéria sobre a peça no jornal Dia:

O cenário da obra é a favela, marcada pela violência e perigo. Segundo Lucas, mostra **a diferença de um meio semiótico constituído pela língua visual dos Surdos brasileiros**. A linguagem é rica em vocabulário, gírias e expressões particulares de usuários moradores da favela (Jornal Dia – 25/04/2017).

Os atores surdos sentiram prazer e facilidade para interpretar os personagens também surdos do roteiro reescrito e foi de grande relevância para o grupo essa aproximação com os estudos teatrais evidenciando a interpretação da cultura surda durante os seis meses de trabalho, totalizando dezesseis ensaios realizados no Rio de Janeiro em parceria com o Centro Integração Arte de Cultura Surda - CIACS.

Figura 3 - Peça “Cidade de Deus — Casos e Conflitos”



Fonte: Jornal Dia – 25/04/2017 in: Facebook Direção Teatral dos Surdos

Além da experiência com a elaboração do roteiro e direção da peça, deparei-me com mais um desafio: traduzir a peça para a Sinais Internacionais, uma vez que iríamos apresentá-la na França, para um público internacional.

2.2 O TEATRO SURDO E A PEÇA “CIDADE DE DEUS – CASOS E CONFLITOS”

Conforme venho destacando, o interesse sobre esta pesquisa tem sua motivação a partir da apresentação teatral de “Cidade de Deus – Casos e Conflitos”, a qual se encaixa na

categoria de “Teatro de (dos) surdos”, já descrita anteriormente, uma vez que sua produção e execução foram feitas por surdos.

O objetivo do estudo desenvolvido pela equipe, e da sua apresentação teatral, demandou a integração dos colaboradores, desde a constituição cenográfica, em que foi preciso atentar para os elementos estruturais que priorizassem visualidade ao público espectador. Desse modo, estaria se preservando a relação identitária com o público surdo e propiciando aos ouvintes na plateia a compreensão das diferenças e do respeito a esses aspectos evidenciados pela apresentação do grupo.

Os componentes que fazem a peça teatral estão em total sintonia com a iluminação sobre o palco e juntos operam de forma coesa. Através da identidade visual é possível perceber de forma sensível a língua de sinais e seu devido valor. Nesse sentido, a sinalização precisa se direcionar ao público (de frente, não de lado), as interferências devem ser inconcebíveis (ex: trânsito de personagens ao fundo do sinalizante), de modo a evitar a poluição visual que pode concorrer com a cena. Com isso, o objetivo fundamental é fazer com que haja compreensão do espetáculo e de todos os elementos visuais no palco pela plateia.

Para que a conexão entre público e atores se mantivesse, desejando que a visibilidade e o entendimento do que está sendo sinalizado fossem possíveis, foi importante a realização de demarcações de pontos sobre o tablado em que os atores deveriam se manter, de modo que entre si pudessem se visualizar e que também a plateia conseguisse acompanhar as cenas. No chão, portanto, triângulos serviram para delimitar os espaços e ajudar na organização cenográfica, de modo que os personagens, posicionados um em cada vértice, pudessem manter contato visual e alternar os turnos das suas falas/textos.

2.2.1. Concepção do espaço cênico (cenografia)

O espaço cênico (ou cenografia) é um desafio para a tradução teatral, tanto para atores e tradutores surdos como também para os ouvintes. Um estudo prévio acerca das estratégias visuoespaciais, com base no texto do roteiro surdo traduzido para a língua de sinais, foi realizado pelos atores surdos, incluindo o projeto da peça, como mostram as plantas dos atos a seguir. Através destes é possível perceber a relação entre texto e sua realização em cena

que se juntam às tomadas de luz e cores e, estas, por sua vez, que remetem a sentimentos previamente descritos no roteiro. A prioridade da cenografia é propiciar aos atores uma noção de tempo, através da marcação do triângulo sobre o chão do palco e a posição dos personagens no espaço durante os diálogos. Em trecho retirado do “diário de campo”, vemos o seguinte:

Primeiro tem o texto, depois tem o ator. Eles têm que se juntar para formar a cena. E quando você pensa nesses dois separados, você pensa: será que ele dá conta de fazer da maneira que eu pensei? (Diário de campo, 30.5.2010) (link: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-36872011000300015).

Conforme registro, primeiramente vem o texto e como parte da metodologia assumida o processo de tradução teatral em língua de sinais se desenvolveu. “Cidade de Deus – Casos e Conflitos” traz elementos da cultura surda, do roteiro surdo, do texto, para o palco por meio da atuação dos atores no espaço cênico.

A planta cenográfica da peça, com seus oitos atos, explicita os artistas posicionados em cada um deles, determina os espaços acessíveis em que os atores puderam se posicionar, configurando, assim, como uma metodologia de estudos das unidades que compõem o produto teatral. Delimitar esses espaços foi imprescindível à visualidade e, conseqüentemente, à compreensão de “Cidade de Deus – Casos e Conflitos” no festival internacional Clin D’ Oeil.

PLANTAS DOS ATOS

Figura 4 - Ato 1: Encontro na praia de Ipanema - posto 9



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&feature=youtu.be

O ato 1 faz referência à cidade do Rio de Janeiro em que vemos cenograficamente o posto 9 na praia de Ipanema, local bastante frequentado pelos surdos, facilmente reconhecido também por ouvintes e que ali se concentram através da Libras. Estão em cena quatro personagens surdos, dois melhores amigos da comunidade (favela). Um deles sonha em ser salva-vidas, enquanto o outro almeja trabalhar como vendedor de mate nas praias. Uma das personagens pertence à classe média-baixa e o outro, rico, é morador de um condomínio em frente à praia.

Figura 5 - Ato 2: Casa dos traficantes surdos



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&feature=youtu.be

No segundo ato o palco é a casa de traficantes surdos localizada na comunidade (favela). Simples, com uma mesa ao centro e muitas drogas como maconha e cocaína em que os dois personagens, armados, se dispõem em duas cadeiras. Um dos personagens é chefe, detentor de grande poder, na comunidade, responsável por duas localidades dentro dela. Já, o outro, é responsável pelo controle dos negócios e do tráfico de drogas.

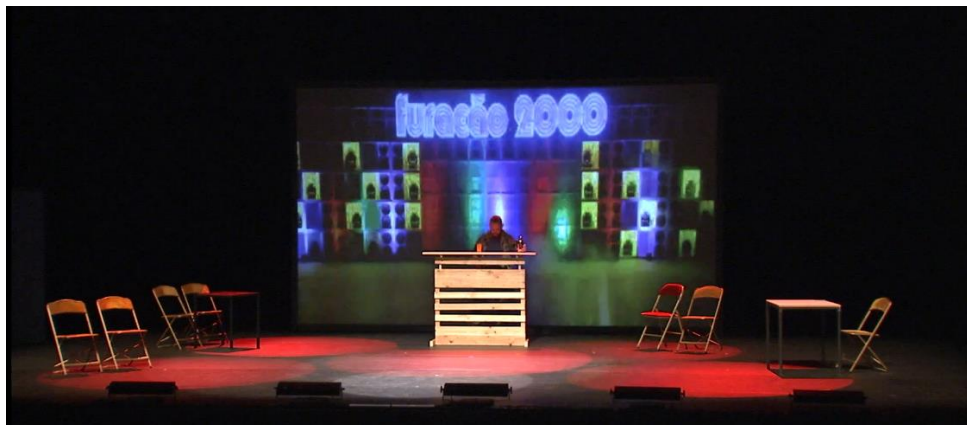
Figura 6 - Ato 3: Samba por hoje



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&feature=youtu.be

Nas comunidades cariocas é comum acontecerem eventos de funk, pagode e samba, normalmente em frente a um dos bares frequentado por surdos, já que o proprietário é também um utente da Libras. No local tocam muitos sambas que podem ser apreciados devido às vibrações que provocam. Esse terceiro ato conta com quatro personagens, três surdos e um policial que desconfia da venda de drogas por aqueles.

Figura 7 - Ato 4: Baile Furacão 2000



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&feature=youtu.be

Nesta parte acontece a representação do maior baile das comunidades conhecido como “Furacão 2000”. Nele as vibrações sonoras são muito fortes e na tela estão as caixas de som que representam essa realidade. Em cena estão também cadeiras e mesas de alumínio, o balcão de venda das bebidas apreciadas na festa como caipirinhas e cervejas. Compõem o enredo alguns personagens que representam convidados da classe média que pela primeira vez participam do evento que, aliás, não representa segurança alguma, pois o dono da festa é chefe do tráfico.

Figura 8 - Ato 5: Amor frio



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&feature=youtu.be

Esse ato se desenvolve em um cenário triste, lugar muito escuro, com pontos de luzes vermelhas suaves. Lugar que gera medo e com um muro de tijolos projetado em imagem ao fundo do palco. Há dois personagens nesse contexto: um que é o chefe do tráfico que na madrugada do baile, após o evento, estuprou a namorada de um outro homem.

Figura 9 - Ato 6: Negócio fechado



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&feature=youtu.be

Neste a cena é noturna e se dá em um ambiente da casa do homem, chefe do tráfico, que assassinou sua própria namorada. A casa é simples e limpa, no centro está uma mesa e uma cadeira sob a luz vermelha, enfraquecida, trazendo a ideia de luto por conta da namorada morta, e onde o personagem, com raiva, está sentado.

Figura 10 - Ato 7: Jornal inimigo



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&feature=youtu.be

No cenário do sétimo ato está a representação de um muro grafitado, sob a luz do dia, onde acontece um encontro entre dois personagens que são inimigos no enredo. O chefe do narcotráfico apresenta uma foto sua publicada na capa de um jornal e se mostra todo orgulhoso, já que é retratado como responsável pela vigilância e pelo zelo da comunidade. O outro personagem então, em tom provocativo, diz que aquela foto teria sido “comprada” e que não representa a realidade, mas uma mentira e que ele teria conseguido essa visibilidade porque o fotógrafo se sentiu coagido e em risco de vida, caso não fizesse essa publicação.

Figura 11 - Ato 8: Guerra e Paz



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&feature=youtu.be

No último ato da peça os personagens passam de uma situação de guerra para o arrependimento do fotógrafo que confessa ter mentido ao publicar a foto no jornal. A cena se passa à noite e na tela ao fundo está o morro e não há a preocupação com a chegada de policiais. São dois grupos rivais, inimigos de guerra, em cena, atacando-se e ao centro o fotógrafo está a pedir pela paz, em meio ao cerco, implorando a Deus pelo fim do embate.

2.2.2. Concepção da iluminação cênica

Na linguagem teatral, a escolha da iluminação cênica dialoga com a definição do espaço de encenação da peça e são os atores surdos que compõem essa relação em “Cidade de Deus – Casos e Conflitos”. Sobre isso, Forjaz (2005) já destacava que

De seu início até o século XV, o teatro é iluminado basicamente pela luz do Sol, e a palavra determina o tempo e o lugar da ação por um princípio épico, ou seja, a narrativa. Enquanto o teatro acontece à luz do dia não é necessário, nem possível, à luz imitar a natureza. Nesse longo período, que poderíamos chamar livremente de uma *pré-história* da iluminação cênica, a questão da visibilidade estava resolvida *a priori* com a luz do Sol, portanto, a utilização da luz artificial tinha por função primordial realizar efeitos especiais (FORJAZ, 2005, p. 118).

Era, basicamente, a luz do sol que fazia função de iluminar as apresentações teatrais. Porém, a iluminação cênica, hoje, tem papel fundamental, porque contribui, num conjunto, também para a construção da tradução das falas atreladas aos sentimentos gerados pelo texto quando o surdo sinaliza sob os focos de luz.

[...] o artista da língua manipula a palavra, o encenador ou o iluminador manipulam as imagens através da luz criando uma linguagem visual, que se justapõe ou se contrapõe ao texto ou à música, como parte do todo do espetáculo teatral (FORJAZ, 2005, p.122).

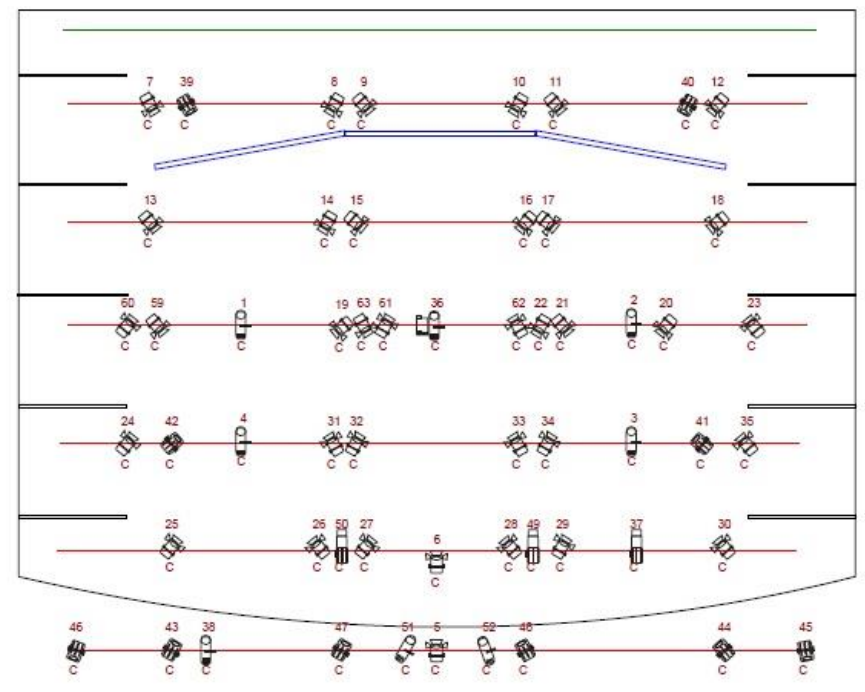
A metodologia traz contribuições para a elaboração da tradução considerando o ator, a luz e o texto no palco. Sob a luz o ator se movimenta e nessa relação se evidenciam cores, emoções, sempre em consonância. Já o texto determina os espaços sobre o tablado e nessa relação, texto e palco, são construídas as cenas. É preciso, portanto, considerar toda a estrutura da iluminação cênica e a função do roteiro surdo no processo de tradução, sob o ponto de vista de cada personagem, de suas falas e da conexão entre estes a as cores de luzes respectivas a cada ato. Assim, o ator conduz e é conduzido pelo movimento de cada parte de espaço iluminado e se desloca conforme o foco iluminado também se movimenta. Com a vantagem da percepção visual aguçada, o ator surdo rapidamente consegue traduzir esses movimentos em ações que precisam ser realizadas. Através da visualidade, o artista pode correlacionar o que está no roteiro com a realização das cenas e identificar os papéis a serem representados. Nele constam as descrições e os elementos necessários, tanto de estrutura quanto para a construção dos personagens, sobre os quais o ator vai se embasar. Ainda, contém a identificação de cada personagem, as respectivas cores de luzes a serem projetadas naquela cena juntamente ao texto das falas a serem sinalizadas e toda integração necessária entre figurinos, luzes, texto e posições no palco. As plantas contemplam com toda a riqueza de detalhes como se relacionam todos esses elementos e seus papéis do roteiro à cena propriamente dita.

O papel de iluminação, segundo Adophe Appia (1988), que é o grande profeta do teatro do futuro, é de comunicação direta do roteiro à luz. Ele divide as fontes de luzes entre diferentes funções simultâneas. A ideia de escrita de luz no tempo, a elaboração do tempo do roteiro dos atores surdos sinalizado junto aos jogos de luzes evidencia o roteiro no palco através do elemento da visualidade que traz ao final, a compreensão de todo o desenho

traçado com o mapa de luz (perspectiva). Com base no desenho técnico da iluminação, as posições das fontes de luz sobre os atores surdos os conduzem nas suas experiências de trabalho com o corpo durante a execução da cena proposta.

A seguir, a planta de iluminação da peça “Cidade de Deus – Casos e Conflitos”.

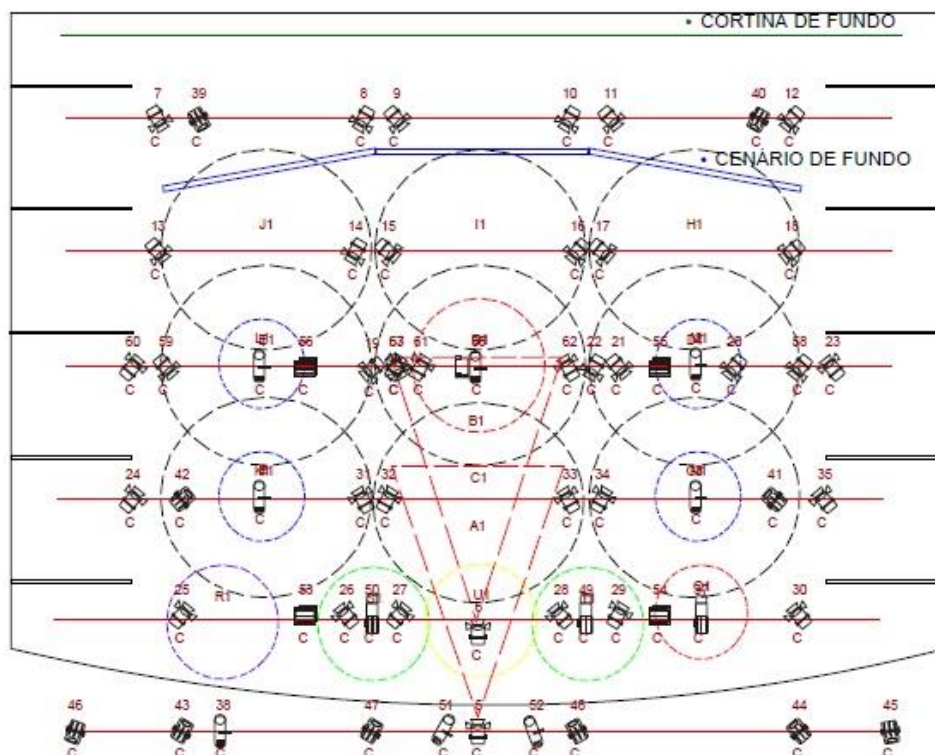
Figura 12 - Montagem: Próprio do autor



Fonte: Elaborado pelo autor.

E na Fig. XXX podemos observar a organização completa da iluminação cênica com as formas, os tamanhos e as cores incluídos no roteiro de estudo prévio dos atores, com a finalidade de explicitar e internalizar as relações entre o texto e os posicionamentos e as composições das luzes no palco. Esta inclui, ainda, as sombras nos espaços entre o corpo do ator e o palco.

Figura 13 - Montagem: Próprio do autor



Fonte: Elaborado pelo autor.

Com a montagem dos mapas de luzes fica mais seguro e fácil o entendimento do roteiro surdo da peça de modo que se pode transpor para o palco os espaços a serem ocupados pelos atores. Desse modo, metodologicamente, tendo a produção teatral em língua de sinais, pode-se contribuir para a propagação e o desenvolvimento do teatro surdo, uma vez que os atores se envolvem, memorizam visualmente e se empenham na criação dos sinais associados aos sentimentos que se traduzem nas cores das luzes durante a apresentação ao grande público

2.2.3. Personagens do roteiro surdo no palco

A palavra personagem, do grego *prosopon* (rosto) e do latim *persona* (máscara), significa as encenações teatrais realizadas na antiga Grécia, nas quais os atores utilizavam máscaras. Já o sinal para o mesmo conceito, em Libras, é representado pela composição PAPEL-PESSOA (no corpo), correspondendo à personagem que busca na realidade da comunidade surda referências a serem reproduzidas no palco do teatro surdo.

[...] apesar da “evidência” desta identidade entre homem vivo e uma personagem, esta última, no início, era apenas uma máscara – uma persona – que correspondia ao papel dramático, no teatro grego. É através do uso de persona em gramática que a persona adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana (PAVIS, 2008, p. 285).

A subjetividade do sujeito surdo no teatro surdo pode ser representada por personagens surdos e as várias identidades surdas que vivem nas comunidades surdas. “[...] A realidade corporal do ator é a imitação da personagem - texto. (UBERSFELD, 2005, p. 72) e, nesse sentido, na personificação do sujeito surdo e baseado em fatos da comunidade surda são criados os personagens a serem trabalhados no corpo do ator e apresentados aos público na peça surda.

O ator surdo está completo quando já se apropriou dos elementos necessários à construção do personagem, passando pela tradução dos sentidos e fazendo a costura entre os conhecimentos adquiridos e o roteiro. Carrega consigo as especificidades da sua identidade surda e transporta ao palco outra identidade advinda do papel a ser representado. Dessa forma, tem-se um sistema que promove e fortalece a cultura e a comunidade surdas com mais produções nesses moldes. De acordo com Ramos (2017), ator surdo e integrante do elenco de “Cidade de Deus – Casos e Conflitos”, personagem do malandro conhecido como Lua :

O poeta ouvinte não compartilha de sua condição e da experiência surda que o próprio poema apresenta como temática, diferentemente de um poeta surdo, por exemplo, que tem uma proximidade maior com seu público, uma vez que o poeta surdo tem a mesma experiência e identidade (RAMOS, 2017, p. 33).

Essa experiência, como requisito para o personagem surdo se dá como a do tradutor surdo que precisa buscar as relações entre os capítulos do roteiro e a realização da arte no palco. É a internalização dessa estratégia que produz e traduz os aspectos da produção textual sobre o personagem surdo, a metodologia escolhida para a construção do personagem embasa os modos como este será representado, através de estratégias específicas que se refletem em duas possibilidades ao artista do teatro surdo:

O personagem surdo está no ator surdo: O ator surdo compreende e respeita o trabalho no roteiro do personagem que escolheu, interpreta as ações no palco, também busca

entender o funcionamento da iluminação cênica do espaço. Seu processo de trabalho é a construção da identidade do personagem surdo no desenvolvimento teatral.

O ator surdo está no personagem surdo: O personagem surdo é a forma de valorização da cultura surda, de uma minoria. Há espetáculos com personagens que representam a vida dos sujeitos surdos na sociedade e o objetivo do ator surdo nesse caso é o de trabalhar o papel do personagem no roteiro adaptado de textos literários.

Stanislavsky (2010) fala da “construção da personagem” e aponta os tipos de tradutor como ator nos seus modos na adaptação.

Você pode pensar que os seus gestos, seu modo de andar e de falar são seus. Mas não são. São maneirismos universais e generalizados, amoldados em férrea forma permanente por atores que trocaram a arte pelo negócio (STANISLAVSKI, 2010, p. 53).

A adaptação teatral em Libras segue uma linha de pensamento que, por meio das ações de texto foca-se no corpo do ator surdo, nas memórias das emoções, ligando-as ao texto. Entre outros recursos, é usada também a “criação de um papel” nas ações, a explicação desse posicionamento é explicitada pelo mesmo autor:

O ator pode submeter-se aos desejos e às indicações de um escritor ou de um diretor, e executá-los mecanicamente, mas para sentir seu papel é preciso que use seus próprios desejos, engendrados e elaborados por ele mesmo, e que exerça sua própria vontade, não a de outros. (STANISLAVSKI, 2011, p. 71).

Os personagens surdos do elenco “Cidade de Deus – Casos e Conflitos” são:

- a) Toninho: Vendedor de mate nas praias, é um sujeito legal, sincero e está sempre aconselhando o seu melhor amigo, Olavo, e demais amigos da favela e da comunidade surda.

Figura 14 - Foto do personagem Toninho em cena



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&feature=youtu.be

- b) Olavo: Malandro, divertido, alegre, paquerador, sonha em ser salva-vidas e fotógrafo. Está sempre convidando seus colegas surdos para subirem a comunidade (favela) e por diversas vezes se mete em confusões que se criam entre moradores e esses seus convidados que desconhecem a comunidade. É melhor amigo de Toninho e frequenta as praias para fazer amizade com outros surdos.

Figura 15 - Foto do personagem Olavo em cena



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&feature=youtu.be

- c) Flora: Mora pela região, na praia, é sincera e corajosa. Tem vontade de subir a comunidade e conhecer a favela. Até já foi convidada por Olavo, mas sentiu receio

e insegurança. Mas o que ela mais ama mesmo é frequentar a praia de Ipanema, Posto 9. É namorada de Rafael.

Figura 16 - Foto da personagem Flora em cena



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&feature=youtu.be

- d) Rafael: Rico, playboy, ostentador, é morador de um apartamento em frente ao mar de Ipanema, Posto 9. É viciado em cocaína e a comunidade surda da praia conhece bem a sua “fama”.

Figura 17 - Foto do personagem Rafael em cena



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&feature=youtu.be

- e) Dau: Exímio negociador, extremamente inteligente e habilidoso, honesto e destemido. Sobe a favela tranquilamente, ostentando joias caríssimas, é bem conhecido da comunidade pelas suas negociações com o tráfico de armas e drogas. É referência na comunidade surda, mas seus amigos surdos nem desconfiam da sua fama no mundo do narcotráfico e do negócio de armas, pois disfarça muito bem o seu envolvimento com o crime.

Figura 18 - Foto do personagem Dau em cena



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&feature=youtu.be

- f) Lua: É o traficante bonzinho, educado, inteligente, esperto e que conhece muito bem os negócios envolvendo armas e drogas. Adora exhibir seu estilo irreverente, usar roupas de marcas caras e acessórios caros que realçam o look. Zela pelos lugares dentro da comunidade, ajuda com frequência os moradores e a comunidade confia muito nele por isso. Está sempre tentado controlar os exageros do amigo Théo, que é muito teimoso convencido. É muito apaixonado por Flora, quem conheceu no baile do Furacão 2000.

Figura 19 - Foto do personagem Lua em cena



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&feature=youtu.be

- g) Théo: Personagem principal, é um poderoso chefe do tráfico de armas e drogas da comunidade (favela), líder autoritário, teimoso, não aceita opiniões, tampouco sugestões, é o dono da razão e intransigente. Frequentemente equivocado com as negociações que faz com outros personagens e metido em confusões. Morre de inveja de Lua, por este ter conseguido uma chance com Flora e paquerá-la no baile.

Figura 20 - Foto de Théo em cena



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&feature=youtu.be

- h) Giuliana: Enfermeira surda e conhecida da comunidade (favela). Sobe o morro com frequência para fazer seu trabalho, aplicar vacinas, verificar pressão arterial e atender aos moradores de modo geral com cuidados de saúde. É uma ótima pessoa, trata bem as pessoas, solícita e é uma mulher corajosa, defensora da comunidade. Tem “sangue” feminista e enfrenta com firmeza os homens de mau caráter que se aproximam dela querendo caso ou algum tipo de relacionamento desaprovado por ela .

Figura 21 - Foto da personagem Giuliana em cena



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&feature=youtu.be

- i) Gudi: Estrangeiro, namorado de Giuliana, veio morar na favela por conta de dívidas que deixou lá fora. É calmo, tranquilo, não cria problemas nem se envolve em conflitos. Vive sua rotina de trabalhador normalmente, entrando e saindo da comunidade sem criar confusão. Ao contrário de Théo, que está sempre desconfiado sobre o que esse homem faz ou deixa de fazer, Gudi não cria problemas, evita-os.

Figura 22 - Personagem de Gudi em cena



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&feature=youtu.be

- j) Policial Russo: Personagem ouvinte, corrupto, conhecido na comunidade por subornar os traficantes. Recebe dinheiro destes por “aliviar as suas barras” e para ficar de “bico calado”. Não faz nada pela segurança, fica à toa, o tráfico acontece normalmente, por isso pensam que ele é bobo, porque não toma nenhuma atitude. Acha que os surdos são muito espertos porque conseguem escapar das situações e não são facilmente detidos.

Figura 23 - Foto do personagem Policial Russo em cena



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&feature=youtu.be

- k) Sabrina: É dançarina, muito animada, costuma frequentar os bares com roda de samba e também assiduamente o Furacão 2000, onde tem entrada liberada porque atrai clientes e faz girar financeiramente os negócios da boate. É a rainha do baile!

Figura 24 - Foto da personagem Sabrina em cena



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&feature=youtu.be

CAPÍTULO 3

TRADUÇÃO DE “CIDADE DE DEUS – CASOS E CONFLITOS” DA LIBRAS PARA SINAIS INTERNACIONAIS

Este capítulo é dedicado a apresentar como ocorreu o desenvolvimento da peça em Libras e Sinais Internacionais, de que modo os atores surdos brasileiros trabalharam as línguas e como se desenrolou essa mesclagem dentro do texto apresentado no palco. Sobre SI e sua definição como língua (ou não), vale destacar o seguinte:

International Sign? É uma língua? Campello (2014) define o termo Língua de Sinais Internacionais é como “um sistema de sinais internacionais com o objetivo de melhor entendimento o uso de várias línguas de sinais, para criar uma língua fácil de aprender e de se comunicar” (GRANADO, 2019, p. 29).

É possível entender essa “língua”, se pensarmos a partir da Libras, como meio de comunicação e expressão dos surdos, que está explícito na Lei de Libras que a reconhece. Então Sinais Internacionais pode ser assumido nesse sentido como “um meio de comunicação equidistante, cada vez mais conhecido na comunidade surda, no mundo e em todo Brasil” (GRANADO, p. 46).

Optei por utilizar Sinais Internacionais - SI – em respeito à comunidade surda, como forma de defender a língua dos surdos que recorrem a um sistema de sinais comum, uma língua franca, quando em encontros entre muitos surdos de diferentes países. Diante disso, houve a proposta de se discutir e analisar o roteiro surdo do espetáculo em que também foi utilizado SI com a finalidade de se alcançar os estrangeiros espectadores da peça, a qual foi encenada na França.

[...] o termo “Língua de Sinais Internacionais” não é mais usado: a World Federation of the Deaf (WFD) votou contra a proposta para reconhecer Sinais Internacionais como uma língua, o que aconteceu provavelmente porque os pesquisadores em linguística e usuários de Sinais Internacionais não aprovaram essa ideia (MOODY, 2008, p. 26). Mesch (2010, p. 4) também acrescenta que atualmente o termo “ International Sign é preferido, porque SI pode variar dependendo do contexto linguístico dos sinalizadores que o utilizam” 1. Esse contexto pode variar de língua, cultura, história dos sinais de seu país de origem. “O uso do termo International Sign, ao invés de International Sign Language, enfatiza que International Sign não é reconhecido como um status linguístico completo” 2 (ADAM, 2012, p. 853). No Brasil, adotamos o termo “Sinais Internacionais”, em português, amplamente utilizado pela comunidade surda.

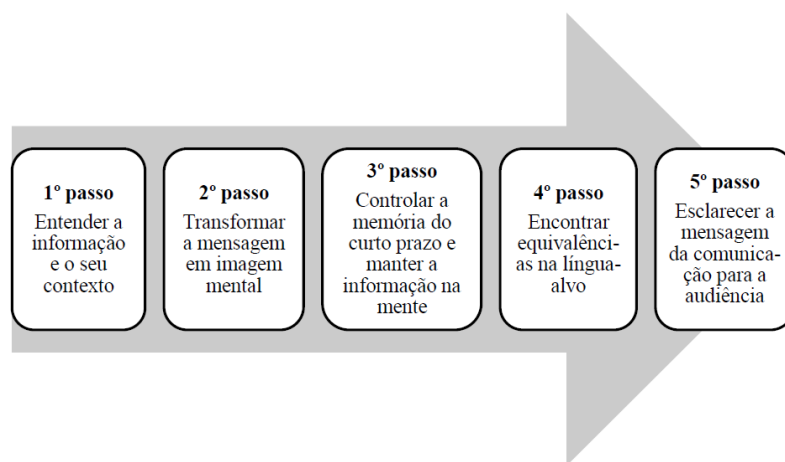
Sinais Internacionais não é considerado como uma língua oficialmente, pois ele não tem uma comunidade de origem definida (GRANADO, 2019, p. 212).

Mantenho, portanto, o uso do termo “Sinais Internacionais” que utilizo nos estudos e nas análises no espetáculo teatral. No processo de tradução o objetivo principal foi de verificar a semelhanças e diferenças entre os sinais em Libras e em SI utilizados pelas comunidades surdas.

Através dos Sinais Internacionais o ator surdo pode trabalhar em diferentes espetáculo e apresenta-los em outros países para o público surdo espectador que domine o sistema dessa língua franca. Ao trabalhar entre duas línguas temos a interpretação interlingual, de uma língua de sinais para outra língua de sinais, e intramodal, ou seja, duas línguas diferentes de mesma modalidade (visual-espacial), de uma língua de sinais nacional para Sinais Internacionais, “uma interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua” (JAKOBSON, 1992 *apud* CAMPELLO, 2014, p. 154). E traduzir especificamente para o teatro surdo em língua de sinais só é possível se os atores surdos forem qualificados a trabalhar com a interpretação interlingual na elaboração do roteiro surdo a ser apresentado no espetáculo teatral dos surdos.

Na figura a seguir podemos observar o processo de interpretação pelo qual os atores precisam passar durante o estudo do roteiro:

Figura 25 – Esquema do processo de interpretação dos atores surdos



Fonte: Moody, 2008 *apud* Granado, 2019, p. 59.

Os ensaios teatrais seguiram esses passos buscando evidenciar os aspectos culturais na peça brasileira, mais especificamente carioca, para que a comunidade surda mundial tivesse a oportunidade de entender como é essa cultura e pudesse conhecer que comunidade é a favela do Rio de Janeiro e de demais localidades frequentadas pelos surdos.

Nos quadros elaborados como parte da metodologia e das análises, é possível identificar as correspondências entre os sinais nas duas línguas, relevando os aspectos da cultura e o contexto mencionado.

A metodologia se interessa pela validade do caminho escolhido para se chegar ao fim proposto pela pesquisa; portanto, não deve ser confundida com o conteúdo (teoria) nem com os procedimentos (métodos e técnicas) (GERHARDT, 2009, p. 13).

A seguir, apresento os procedimentos (métodos e técnicas) e exemplos de sinais utilizados na peça em Libras, SI, escrita de sinais e suas respectivas traduções e descrições em língua portuguesa.




3.1. DESCRIÇÃO E ANÁLISE

Desde o início, a tradução entre a Libras e SI foi necessária para levar peculiaridades da cultura brasileira para a comunidade surda e os surdos pelo mundo.

A parte prática consiste no estudo do espetáculo durante o processo tradutório, a montagem teatral com atores surdos sinalizantes no palco e elementos como iluminação, cenografia e figurinos dos personagens e os quadros de análise.

A partir da observação do vídeo completo do espetáculo “Cidade de Deus – Casos e Conflitos” realizei um recorte com os sinais considerados mais interessantes para a descrição que se pretende neste trabalho.

Como resultado do processo de tradução e da relação entre os elementos cênicos, figurino, iluminação, cenários, atores, os quadros destacam na Libras e em SI os sinais correspondentes às imagens e à tradução em língua portuguesa.

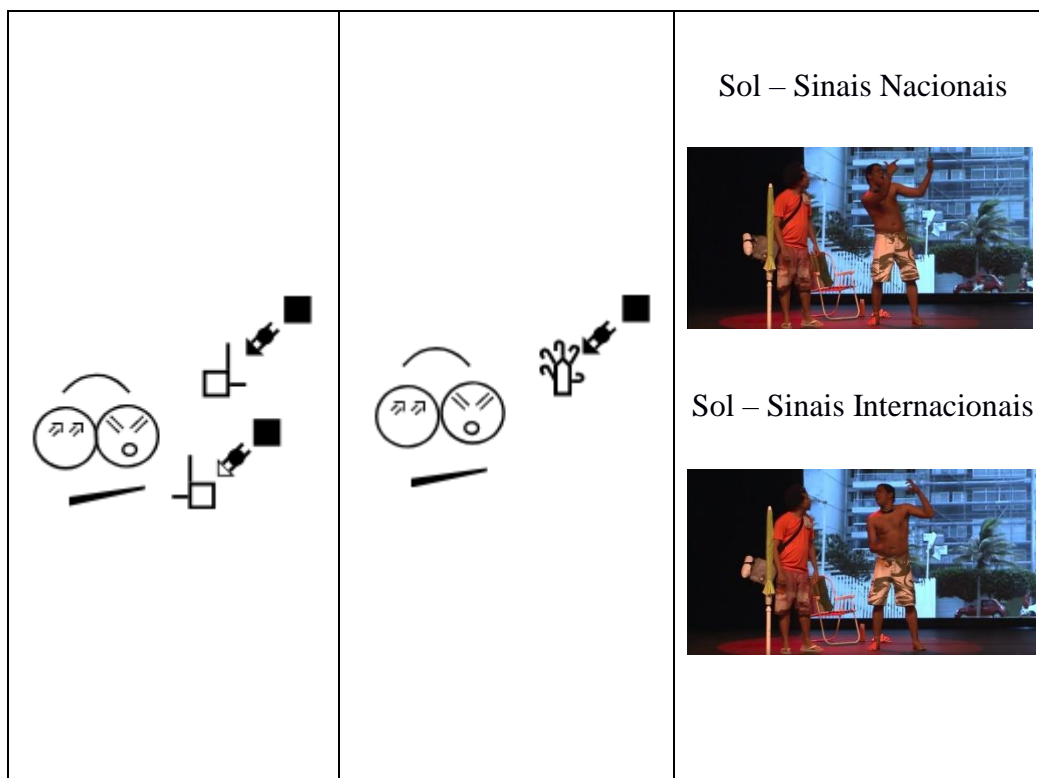
Libras	Sinais Internacionais	Tradução Português
		<p data-bbox="1084 359 1138 390">Mar</p> 

Fonte: Elaborado pelo autor.

Descrição: Os sinais não possuem alteração de ordem e cultural. A iconicidade que faz referência ao movimento que as ondas do mar fazem está contida no contexto de partida e contexto de chegada. Os sinais de Libras e dos Sinais Internacionais se realizam com a configuração de mãos (CM) nº 53 respectiva da tabela elaborada por Faria-Nascimento (2010, p.37).

Quadro 2 – Cenas do Ato I

Libras	Sinais Internacionais	Tradução Português
--------	-----------------------	--------------------

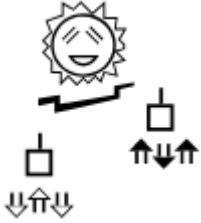




Fonte: Elaborado pelo autor.

Descrição: Os dois sinais se diferem em configuração de mão, CM inicial em nº02 e final em nº 30 (FARIA-NASCIMENTO, 2010, p.37), do alto da lateral da cabeça em direção a esta, sem tocá-la. Não diferem na direção desse movimento nem na realização da expressão facial, que se mantêm (como observa-se no registro em escrita de sinais – SW). O sinal realizado em SI pretende explicitar a beleza do sol carioca, da orla do mar e do movimento de se ir à praia em dias ensolarados. Traz, portanto, características culturais demarcadas pela realização do sinal e expressão facial de “quente, calor” da cidade carioca.

Quadro 3 – Cenas do Ato I




Libras	Sinais Internacionais	Tradução Português
--------	-----------------------	--------------------

		<p>Maneiro – Sinais Nacionais</p> 
---	---	--

Fonte: Elaborado pelo autor.

Descrição: Os sinais se diferem pelas configurações de mãos, CM nº 05 em Libras e CM nº 50 em SI conforme a tabela de Faria-Nascimento (2010, p.37), pelo movimento e pela localização nas suas realizações. A expressão “maneiro” corresponde a um cumprimento, um “oi”, porém no contexto da cultura carioca. Assim como a gíria “suave”, que também denota um cumprimento positivo em “carioquês”. Para achar um correspondente em Sinais Internacionais, foi realizado um cumprimento com expressão potencializada e com a mesma lógica de repetição de movimento e alternância das mãos de modo a atrair a atenção do interlocutor, de quem vê.

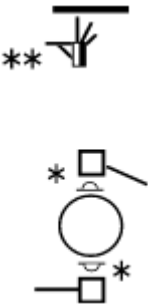


Quadro 4 - Ato 2

Libras	Sinais Internacionais	Tradução Português
		

Fonte: Elaborado pelo autor.

Descrição: O sinal utilizado em SI para um correspondente a focar em Libras seguiu a ideia de iniciar na boca e avançar para frente, partido com as duas mãos em configuração de nº 03 que em movimento se “esplana”, como em sentido literal do conceito, espalha-se para frente finalizando com a CM nº 53 (cf. FARIA-NASCIMENTO, 2010, p.37). Assim, mantendo-se o sentido de propagar um acontecimento e que se traduz nesse movimento das mãos atrelado ao movimento de abrir a boca em formato arredondado, denotando a “explosão” de uma notícia, uma informação, podendo-se associar a um movimento da língua. Como o conceito em Libras e SI são bastante diferentes no que se refere à forma, foi importante destacar a expressão facial e associá-la ao movimento que, juntos, deram o sentido pretendido e a compreensão ao público.

Quadro 5 – Cenas do Ato 2




Libras	Sinais Internacionais	Tradução Português
		<p>Policia (Bope) - Sinais Nacionais</p> 

Fonte: Elaborado pelo autor.

Descrição: Há dois sinais para polícia/policial em SI e um em Libras. Os três são realizados sobre o peito mais à esquerda ou à direita. Porém, no contexto em que se realiza o enredo é forte a presença do BOPE em combate ao narcotráfico. Sendo assim, e tomando como referência o símbolo do Batalhão, uma caveira com uma faca cravada na cabeça e que,

atravessando-a termina sob o queixo e sobre um fundo preto, como o do uniforme dos policiais que compõem o grupo. A imagem é unanimemente reconhecida como uma “ameaça”, pois o BOPE sobe frequentemente sobe a favela. Então o sinal se constitui a partir desse recorte, como pode-se ver no personagem que está sinalizando acima ao conversar com o traficante.

Quadro 6 - Ato 3




Libras	Sinais Internacionais	Tradução Português
		

Fonte: Elaborado pelo autor.

Descrição: A expressão é sinalizada pela composição de dois sinais realizados na região da cabeça, iniciando com o dedo indicador que toca uma das têmporas seguido de um correspondente à “não entender”, porém em CM realizada conforme nº 14 do quadro de Faria-Nascimento (2010) e com um movimento de semi-rotação. Significando, portando, uma falha na comunicação, a incompreensão de algo pelo interlocutor. No contexto da cena, temos o policial a fazer perguntas e a mulher a responder, mas ele não a compreende, então nesse momento ela sinaliza “não entendeu nada, idiota!”.

Quadro 7 - Ato 4




Libras	Sinais Internacionais	Tradução Português

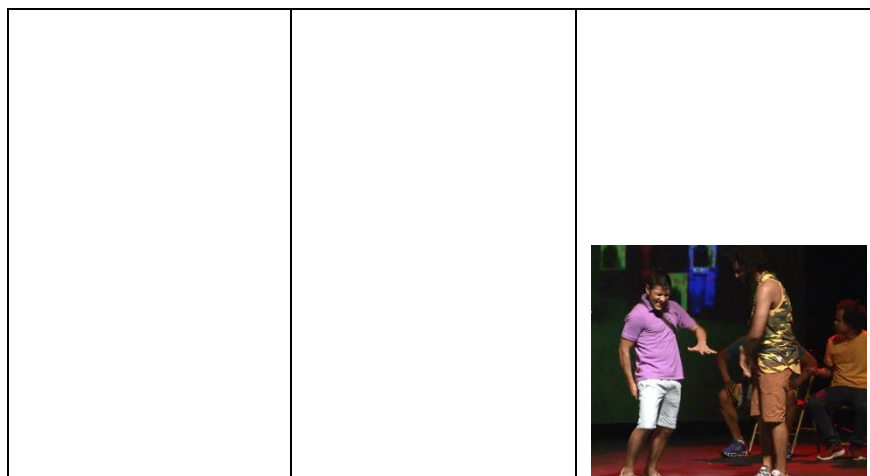
		<p>Cala – Boca – Sinais Internacionais</p> <p>Paquerar – Sinais Internacionais</p> 
---	---	---

Fonte: Elaborado pelo autor.

Descrição: A cena contém esses dois sinais, correspondentes à expressão “cala a boca!” e ao vocábulo “paquerar”. Nela Toninho está paquerando Flora quando é interrompido pelo seu melhor amigo. Nisso ele se vira e diz para o amigo: “cala a boca!”. Então o amigo se desculpa, mas Toninho, bravo e irritado diz que estava paquerando Flora, que não podia ser interceptado a toda hora.

Quadro 8 – Cenas do Ato 4




Libras	Sinais Internacionais	Tradução Português
		



Fonte: Elaborado pelo autor.

Descrição: Os sinais realizados, tanto em Libras quanto em SI, mantêm a mesma expressão facial, de “não saber nada”, com movimento de cabeça (negação), porém as configurações de mão se diferem. No contexto da cena estão dois personagens, o rico e o playboy, que não se entendem num determinado momento, quando o playboy questiona o outro personagem e este diz não saber nada.





Quadro 9 - Ato 5

Libras	Sinais Internacionais	Tradução Português
		<p>Namoro – Sinais Internacionais</p> <div style="text-align: center;">  </div>

Fonte: Elaborado pelo autor.

Descrição: O sinal de “namoro” em Libras e SI são diferentes. Nesta há um influencia clara da ASL, pois usa-se o mesmo sinal para o conceito. Na cena, à noite e sob uma luz vermelha, triste, aparece a personagem a procura do seu namorado. Todas as composições cênicas, também do figurino, concordam com o sentimento de dor que está passando.

Quadro 10 - Ato 6




Libras	Sinais Internacionais	Tradução Português
		<p>Problema – Sinais Nacionais</p>  <p>Problema – Sinais Internacionais</p> 

Fonte: Elaborado pelo autor.

Descrição: Em Libras o sinal se repete, significando um “grande problema”, enquanto que em Sinais Internacionais há expansão do movimento do sinal, que se amplia para dar esse mesmo sentido, ligados à expressão facial correspondente intensificada em ambos. Como o público desconhece o sinal de “problema” em Libras, com as configurações de mãos

que são realizadas para a sua constituição, foi utilizada a composição para o sinal correspondente em SI, conhecido pela plateia. A expressão facial é a mesma para a realização de ambos os sinais, então ela permanece na produção de “problema” em SI na cena.

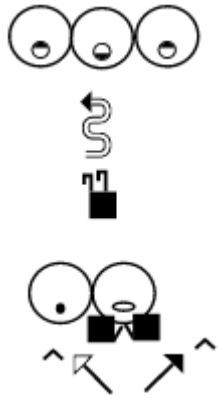
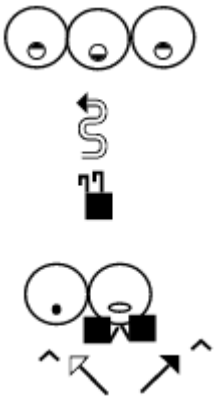

Quadro 11 – Cenas do Ato 6

Libras	Sinais Internacionais	Tradução Português
		<p>Raiva – Sinais Internacionais</p> 

Fonte: Elaborado pelo autor.

Descrição: O contexto da cena é de uma situação de raiva por acontecimentos passados, devido a problemas e males entendidos que ocorreram. Então a expressão do sentimento está na face e é acompanhada pelo sinal sobre o peito, com as duas mãos como que se arranhassem o corpo, aproveitando da iconicidade que deixa o sinal mais transparente ao público, uma vez que este desconhece o sinal de “raiva” em Libras.

Quadro 12 - Ato 7

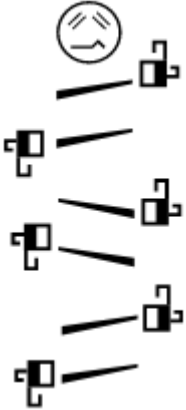
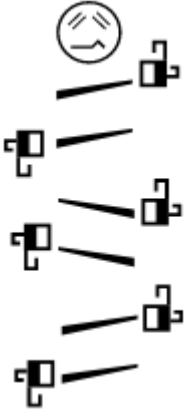

Libras	Sinais Internacionais	Tradução Português
		<p data-bbox="1003 415 1182 499">Cobra-veneno (fofocar)</p> 

Fonte: Elaborado pelo autor.

Descrição: De forma ainda mais visual, devido à diferença entre as línguas e à impossibilidade de achar um correspondente em sinais, a representação de “fofoca” ou “veneno” se deu pelo rastejar da cobra, feito com um sinal classificador com uma das mãos

em CM nº 50 (FARIA-NASCIMENTO, 2010, p. 37) simultaneamente a um movimento da língua (como faz de fato o animal) e o veneno que se espalha, saindo da boca, se dissipando. Assim como se espalha uma notícia, quando algo vira fofoca, rapidamente “contamina” e chega até as pessoas. Há uma ênfase no uso dos elementos visuais, um pouco de uso de CL e repetição de movimentos, que contribuem então para a compressão do público sobre a cena. Nas favelas é comum a comunicação via rádio e recursos de voz, mas os surdos espalham as informações entre si de forma diferente, acionando uns aos outros visualmente.




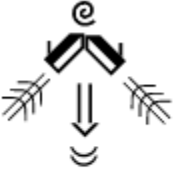


Quadro 13 - Ato 8

Libras	Sinais Internacionais	Tradução Português
		<p data-bbox="1029 863 1157 894">Malandro</p> 

Fonte: Elaborado pelo autor.

Descrição: A representação do “malandro” se dá majoritariamente pelo uso do recurso da visualidade, da evidência dos trejeitos do personagem e através de sinais Classificadores (CL) que descrevem as suas características. É um sujeito da comunidade (favela), do Rio de Janeiro, bem caricato, que ostenta armas e poder, sua expressão facial é visualmente destacada por movimentos de boca e direcionamentos do olhar que remetem ao referente real, esse “malandro carioca”, figura de representação cultural da cidade.

Quadro 14 – Cenas do Ato 8

Libras	Sinais Internacionais	Tradução Português
  	 	<p>Favela (comunidade) acabado – Sinais Internacionais</p> 

Fonte: Elaborado pelo autor.

Descrição: “O fim da favela”, aqui é sinalizado pelo recorte das casas que comumente compõem a favela, visualmente a sinalização explicita a situação decadente dessas residências e o fim da comunidade, que se desfaz nas mãos da personagem como que se “esfarelasse” até virar pó, nada. Apesar de o sinal mais utilizado pela comunidade surda evidenciar o movimento das pessoas subindo o morro, a favela em si, o deslocamento de baixo para cima, nessa cena optou-se pela sinalização mais icônica de “casas irregulares/mal feitas” (favela, habitação popular).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizar e chegar ao fim desta dissertação foi um trabalho desafiador, mas que oportunizou-me a reflexão acerca da pesquisa sobre os aspectos do teatro surdo, da tradução teatral e também os atores surdos (tradutores surdos) participantes da comunidade surda. Como objetivo principal, busquei apresentar um breve estudo comparativo das traduções da Libras para Sinais Internacionais – SI – no contexto de um espetáculo teatral surdo. Nesse sentido, foi possível identificar os vários elementos que necessitam de tradução, que exigem o conhecimento por meio de estudos, de como fazer a montagem teatral de modo a contribuir com o elenco e com as próprias comunidades surdas. A apresentação do produto cênico em língua de sinais proporciona uma conscientização, o respeito e a valorização através do acesso a essa leitura pelo público. Os ensaios teatrais, feitos por longos seis meses, contemplaram momentos de estudos que deram subsídio à realização da cena teatral dos surdos. A partir dos dados coletados e da metodologia seguida, foi possível relacionar o ator surdo e roteiro surdo com contexto no roteiro.

Os sujeitos Surdos constituem-se como sujeitos mediados por referências diferentes das dos não-surdos. Mesmo vivendo num ‘mundo sem som’ verifica-se que há um processo de adaptação dos sujeitos Surdos ao mundo sonoro, [...] (CAMPELLO, 2008, p. 204).

Nas categorias do teatro surdo, trouxemos, sobretudo, as diferenças entre os papéis que estes assumem conforme cada aspecto descrito. Ao mergulhar na cultura surda se pode mostrar as existências da identidade surda.

A tradução teatral reproduz a intenção dos sinalizadores no palco, descreve os objetos, os lugares ou espaços. O objetivo da tradução pode estar no receptor (ator surdo) e na informação atrelada à cultura do “teatro surdo”. Esta pesquisa abre um novo campo de elaborações do texto e de desenvolvimento do teatro surdo aliando os estudos da tradução aos estudos das traduções teatrais.

Torna-se muito importante refletir sobre a constituição de um roteiro e sua tradução teatral com atores surdos como pesquisa. E, futuramente, com mais investigações, pode ser possível explorar ainda a direção teatral nas categorias de teatro surdo apresentadas. O sistema da tradução teatral dos surdos possibilita uma descrição detalhada dos estudos

desses atores e o produto em língua de sinais, por ser esta sua língua, de modalidade visual-espacial.

A metodologia utilizada para esta pesquisa inicia na produção do roteiro surdo e do espetáculo teatral em que se pôde desenvolver um estudo comparativo entre línguas de sinais utilizadas na peça, conforme apresentado nas análises e descrições, com recursos de imagem e de vídeo gravado do espetáculo “Cidade de Deus – Casos e Conflitos” (como materiais de estudos da tradução teatral), como amostra de dados que serviram para as análises.

O capítulo 1 destacou novos conceitos e as categorias do teatro surdo. Discutimos a diferença entre teatro surdo e teatro ouvinte por a comunidade surda, também as especificidades de uma direção teatral com elenco de surdos. No segundo capítulo, direcionamos a discussão para os métodos empregados na montagem teatral e suas contribuições para a elaboração do roteiro surdo e o ato tradutório na esfera do teatro, considerando o espaço cênico (cenografia), a iluminação cênica e os personagens do roteiro surdo no palco. O capítulo 3 trouxe as descrições e análises junto aos resultados advindos da comparação entre o original e a tradução da peça “Cidade de Deus – Casos e Conflitos”, entre a Libras e Sinais Internacionais para o mesmo roteiro surdo.

A língua permite o conhecimento universal, seja ela qual for e em que modalidade se constituir. A Língua Brasileira de Sinais (Libras), assim como qualquer outra língua humana – seja oral (LO) ou demais línguas sinalizadas existentes no mundo – pode ser empregada e aplicada em diferentes registros e gêneros textuais, incluindo os gêneros literários. Sem dúvida, em todos os casos, a língua de sinais, seja de que país for, trata-se de um importante instrumento de trabalho de professores, agentes da Educação de Surdos, poetas, atores, artistas e demais profissionais surdos (RAMOS, 2017, p. 133).

Podemos considerar a importância deste estudo no sentido de promover a reflexão a partir do questionamento que o título, e tema da pesquisa, sugere : “tradução teatral: produzindo em Libras no teatro surdo”, ou seja, se é possível produzir teatro em Libras a partir de uma tradução teatral, em que no palco estão atores surdos que sinalizam em frente ao seu público impulsionando-o à valorização da Libras, em toda sua riqueza, com a presença também dos Sinais Internacionais nesse processo.

Não é tarefa fácil se valer da memória para a execução do roteiro surdo, passando pela tradução que culminou no espetáculo com a presença das línguas de sinais, uma nova demanda para a elaboração do texto e o desenvolvimento dos estudos e ensaios entre a Libras e SI, mas que podem proporcionar o aumento da visibilidade do teatro surdo brasileiro.

Com essa pesquisa, abre-se uma oportunidade para o desenvolvimento de outros trabalhos que envolvam as temáticas “atores surdos” e “direção teatral” a partir das categorias do teatro surdo e as formas de tradução teatral de roteiros. Mas fica, ainda, o questionamento: Quais aspectos estão envolvidos na elaboração do roteiro surdo e de que modo podem contribuir com os atores surdos no palco? Algumas questões foram respondidas nesta pesquisa apontando para discussões futuras.

O corpo traz a discussão do eu e do outro ator surdo, do roteiro surdo e sobre o movimento dos corpos dos atores no espaço, além da reflexão acerca dos estudos teatrais surdos que se constituem da integração das ideias entre elenco e diretor. A realização do espetáculo dá lugar também a buscas de superação de barreiras no roteiro e nas traduções. O corpo do ator surdo é sua própria performance, é a expressão da identidade surda na presença física dele; a relação com o espaço que ocupa contribui para a compreensão da escrita pelos utentes da língua de sinais e dos sentidos pelos atores surdos. Carregando suas subjetividades de dentro da comunidade surda abrem a oportunidade do teatro surdo e esse novo conceito para uma discussão sobre qual a melhor forma de representar a comunidade surda no palco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, LM. Tradução & identidade. In: AMORIM, LM., RODRIGUES, CC., and STUPIELLO, ÉNA., orgs. **Tradução &: perspectivas teóricas e práticas** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 155-182. ISBN 978-85-68334-61-4. Available from SciELO Books. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acesso em: 24 abr 2017.

ANDRADE, Betty Lopes L´Astorina. A Tradução de Obras Literárias em Língua Brasileira de Sinais: Antropomorfismo em Foco. 2015. 121f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2015.

APPIA, A. L´avenir du drame et de la mise en scène. In: _____. **Oeuvres complètes**. Tome III. Lausanne: Société Suisse du Théâtre, 1988.

ARAUJO, Fernanda Machado de. **Antologia de Poética em língua de sinais brasileira**, 2017, 92f. Tese (Doutorado em Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2017.

ARAUJO, Fernanda Machado de. **Simetria na Poética Visual na Língua de Sinais Brasileira**. 2013. 149 p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2013.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. SP: Martins Editora, 2006

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. O tradutor de teatro e seu papel. **Itinerários**, Araraquara, n. 38, p.27-46, jan./jun. 2014.

BARROS, Thatiane do Prado. **Experiência de transmutação poética de português para Libras: três poesias de Drummond**. 2015. 171 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

BARROS. **TEATRO EM Libras: NARRAÇÕES DE LENDAS AMAZÔNICAS ATRAVÉS DA LÍNGUA DE SINAIS (PROEX)**. **Revista de Extensão do IFAM**

BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. (Orgs.). **Translation, History and Culture**. London: Pinter, 1990.

BERGER, William. **O Teatro do Poder e o Teatro do Oprimido**: formas de resistência e intervenção social em Caieiras Velhas Aracruz, ES (2006 – 2011). 2012. 183f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2012.

BOTELHO, P. **Linguagem e letramento na educação dos surdos**. Ideologias e práticas pedagógicas. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

BRITO, FB. **O movimento social Surdo e a campanha pela oficialização da Língua Brasileira de Sinais**. 2013. 276 p. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BRITO, L. F. **Por uma gramática de língua de sinais**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

BROOK, Peter. **O Teatro e Seu espaço**. 1970. Disponível em: <https://rafaelbouglex.files.wordpress.com/2013/05/peter-brook-o-teatro-e-seu-espaço.pdf>. Acesso em: -2 mai 2017.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, FAPESP e Imprensa Oficial, 2002.

CAMPELLO, A. R. e S. Intérprete surdo de língua de sinais brasileira: o novo campo de tradução / interpretação cultural e seu desafio. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 33, p. 143-167, jul. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2014v1n33p143>>. Acesso em: 24 abr 2017.

CIACS. **O ELENCO CIDADE DE DEUS: CASOS E CONFLITOS FOI SELECIONADO PARA APRESENTAR NO FESTIVAL CLIN D'OEIL EM REIMS, FRANÇA, EM JULHO!!!**. In: Portal CACS. Disponível em: < <https://ciacs.webnode.com/>>. Acesso em: 28 abr 2017.

DALL´ALBA, Carilissa. **Movimentos Surdos e Educação**: Negociação da Cultura Surda. 2013. 94f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Santa Maria. 2013.

FARIA – NASCIMENTO, Sandra Patrícia e NASCIMENTO, Cristiane Batista. Introdução aos Estudos Linguísticos: **Língua de Sinais Brasileira e Língua Portuguesa em foco**. 2º edição. Florianópolis, SC: UFSC, 2010. ISBN: 978-85-60522-25-5

FELIPE, Tanya A. **Libras em Contexto**: Curso Básico: Livro do Professor. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Especial, 2006. 6ª. Edição. 448p.: il.

GASPARINO, Renata Cristina.; GUIRARDELLO, Edinêis de Brito. **Tradução e adaptação para a cultura brasileira do “NursingWork Index. 2009, vol. 22, n. 3, pp. 281-287**. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-21002009000300007>.

SOARES, Nana. **Teatro em Libras: a arte como ponte entre os mundos surdo e ouvinte**. São Paulo, 30 de Janeiro de 2018. Disponível em: <http://educacaointegral.org.br/experiencias/teatro-em-Libras-arte-como-ponte-entre-os-mundos-Surdo-e-ouvinte/>

GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GEHRING, Adrielle.; FLORY, Alexandre Villibor. **MACUNAÍMA: ENTRE A RAPSÓDIA E O TEATRO**. IV CONALI - Congresso Nacional de Linguagens em Interação Múltiplos Olhares. 2013. Disponível em: <<http://www.dle.uem.br/conali2013/trabalhos/162t.pdf>>. Acesso em: 03 mai 2017.

GRANADO, Leticia Fernandes Garcia Wagatsuma. **Identificação de Estratégias de Interpretação Simultânea Intramodal: Sinais Internacionais para Libras**. 2019. 173f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. 2019

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 1987.

GRUPO TEATRAL MOITARÁ. Disponível em: <<http://www.grupomoitara.com.br/>>. Acesso em: 28 abr 2017.

GUINSBURG. Jacó. **Círculo linguístico de Praga**. São Paulo, Perspectiva, 1978

LUVIZOTTO, CK. **As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia [online]**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 140 p. ISBN 978-85-7983-088-4. AvailablefromSciELOBooks .

NATIONAL THEATRE OF THE DEAF. **TEATRO NACIONAL DOS SURDOS VIDA TRANSFORMADORA**. In: Portal NTD. Disponível em: <<http://www.ntd.org/index.html>>. Acesso em: 28 abr 2017.

OHNO, Kazuo. **Catálogo da “Temporada SESC Outono 97”**. SESC SP, Maio, 1997.

OUSTINOFF, M. **Tradução: história, teorias e métodos**. Tradução de Marcus Marciolino. São Paulo: Parábola, 2011.

PAVIS, P. **O teatro cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008. PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008

PERLIN, Gladis. A CULTURA SURDA E OS INTÉRPRETES DE LÍNGUA DE SINAIS. 2006. **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, v.7, n.2, p.136-147, jun. 2006 – ISSN: 1676-2592.

PERLIN, Gladis.; STROBEL, Karin. História cultural dos Surdos: desafio contemporâneo. In: **Educar em Revista**, Curitiba, Edição Especial, n. 2/2014, p. 17-31. Editora UFPR, Curitiba, 2014.

QUADROS, Ronice M. **O tradutor e intérprete de língua brasileira de sinais e língua portuguesa**. Secretaria de Educação Especial; Brasília: MEC; SEESP, 2007.

RIGO, Natália Schleder. **TRADUÇÃO DA PEÇA O SOM DAS CORES PARA A LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS**. I Colóquio Internacional FITA, Florianópolis, 2014.

RODRIGUES, Carlos Henrique. INTERPRETAÇÃO SIMULTÂNEA INTERMODAL: SOBREPOSIÇÃO, PERFORMANCE CORPORAL-VISUAL E DIRECIONALIDADE INVERSA INTERMODAL SIMULTANEOUS INTERPRETING: CODE-BLENDING, BODY-VISUAL PERFORMANCE AND INVERSE DIRECTIONALITY. In: **Revista da Anpoll**, v. 1, nº 44, p. 111-129, Florianópolis, Jan./Abr. 2018

RODRIGUES, Sergio Manoel. A personagem teatral e o pícaro espanhol em Dois perdidos numa noite suja, de Plínio Marcos. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 234-242, abr.-jun. 2017.

SANTANA, Ana Paula.; BERGAMO, Alexandre. **CULTURA E IDENTIDADE SURDAS: ENCRUZILHADA DE LUTAS SOCIAIS E TEÓRICAS**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v26n91/a13v2691.pdf>>. Acesso em: 03 mai 2017.

RIGO, Natália Schleder. **Tradução de Canções de LP para LSB: Identificando E Comparando Recursos Tradutórios Empregados Por Sinalizantes Surdos E Ouvintes**. 2013. 195f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. 2013.

SEGALA, Rimar. Tradução intermodal e intersemiótica/interlinguística: português escrito para a língua de sinais. 2010. 74f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina. 2010.

SIGNATORES. In: Portal Signatores. Disponível em: <<http://www.signatores.com.br/>> Acesso em: 29 abr 2017.

SILVA, Eduardo Robini da. et al. Caracterização das Pesquisas de Teses em Administração com Abordagem Quantitativa. In: **XV Mostra de Iniciação Científica, Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão**. Programa de Pós-Graduação em Administração – UCS, 2018. p. 4

SILVA NETO, Virgílio Soares da. **A Formação de Tradutores de Teatro para Libras: Questões e Propostas**. 2017. 121f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília. 2017.

SIMÕES, Cibele Forjaz. À luz da linguagem – um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica. **Revista Sala Preta**, v. 5, n. 2, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/105752/107054>>. Acesso em: 3 mai 2017

SOMACAL, Adriana de Moura. **Memória na ponta dos dedos: Sistematização de Práticas de Teatro com Surdos**. 2014. 128f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2014.

SOUZA, TP., transl. MILTON, J. Tradução & adaptação. In: AMORIM, LM., RODRIGUES, CC., and STUPIELLO, ÉNA., orgs. **Tradução &: perspectivas teóricas e práticas** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 17-43. ISBN 978-85-68334-61-4. Available from SciELO Books. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acesso em: 24 abr 2017.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do autor**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

STROBEL, Karin. **Surdos: vestígios não registrados na história**. 2008. 176f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2008.

Tradução Cultural: Uma proposta de trabalho para Surdos e ouvintes
Reflexões sobre trabalho de tradução de textos da literatura para a Libras, realizado na Faculdade de Letras da UFRJ entre os anos de 1992 a 2000. Disponível em: <https://cultura-sorda.org/wp-content/uploads/2015/03/Ramos_Traduccion_cultural_2001.pdf>. Acesso em: 3 mai 2017.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ANOTAÇÕES

CIDADE DE DEUS – DIREÇÃO TEATRAL DOS SURDOS. In: Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pages/category/Art/Cidade-de-Deus-Dire%C3%A7%C3%A3o-teatral-dos-Surdos-353504131672433/>>. Acesso em: 29 abr 2017.

JORNAL O DIA. **Peça carioca feita por surdos participa de festival em Paris**. In: O dia. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/_conteudo/rio-de-janeiro/2017-05-07/peca-carioca-feita-por-surdos-participa-de-festival-em-paris.html>. Acesso em: 29 abr 2017.

REIS, Juliana. **Cidade de Deus: teatro de surdos se apresenta em festival internacional.** In: Portal Aceso. Disponível em: < <https://www.portalacesse.com/2017/07/06/cidade-de-deus-teatro-de-surdos-se-apresenta-em-festival-internacional/>>. Acesso em: 29 abr 2017.

ROQUETTE PINTO. **Grupo de teatro com atores surdos participará de festival francês.** In: Roquette Pinto Comunicação Corporativa. Disponível em: <<http://roquettepinto.org.br/grupo-de-teatro-com-atores-surdos-participara-de-festival-frances/>>. Acesso em: 29 abr 2017.

TV INES. **Panorama visual – Grupo de teatro – França.** In: TV Ines. Disponível em: <<http://tvines.org.br/?p=16072>>. Acesso em: 30 abr 2017.

UNLIMITED. **Clin D’oeil: Deaf Arts Extravaganza.** In: Weareunlimited. Disponível em: <<https://weareunlimited.org.uk/clin-doeil-deaf-arts-extravaganza/>>. Acesso em: 01 ago 2017.