



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

LUCAS SACRAMENTO RESENDE

**TEATRALIDADE NO TEATRO SURDO BRASILEIRO:
CONCEPÇÕES LITERÁRIAS, DRAMÁTICAS E TEATRAIS NO TEATRO SURDO EM
LÍNGUA DE SINAIS**



BRASÍLIA/DF

2023

LUCAS SACRAMENTO RESENDE

**TEATRALIDADE NO TEATRO SURDO BRASILEIRO:
CONCEPÇÕES LITERÁRIAS, DRAMÁTICAS E TEATRAIS NO TEATRO SURDO EM
LÍNGUA DE SINAIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Área de Concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis.

BRASÍLIA/DF

2023

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

RR433t Resende, Lucas Sacramento
Teatralidade no Teatro Surdo Brasileiro: concepções literárias, dramáticas e teatrais no Teatro Surdo em Língua de Sinais / Lucas Sacramento Resende; orientador Maria da Glória Magalhães dos Reis . -- Brasília, 2023.
216 p.

Tese (Doutorado em Literatura) -- Universidade de Brasília, 2023.

1. Teatro Surdo. 2. Dramaturgia sinalizada. 3. Teatro em Língua de Sinais. 4. Cultura Surda. I. da Glória Magalhães dos Reis, Maria, orient. II. Título.

LUCAS SACRAMENTO RESENDE

**TEATRALIDADE NO TEATRO SURDO BRASILEIRO:
CONCEPÇÕES LITERÁRIAS, DRAMÁTICAS E TEATRAIS NO TEATRO SURDO EM
LÍNGUA DE SINAIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Literatura, da Universidade de Brasília, como requisito
para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Data de defesa: 13 de Dezembro de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis
Presidente – Membro Inteiro do Programa
Universidade de Brasília

Prof. Dra. Rachel Louise Sutton Spence
Membro Externo
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. Natália Schleder Rigo
Membro Externo
Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof. Dr. André Luís Gomes
Membro Interno do Programa
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas
Membro Suplente
Universidade de Brasília

BRASÍLIA/DF

2023

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero expressar minha profunda gratidão às forças e energias que guiam o Universo e me conduziram até este momento.

Aos meus avós maternos, Totonha (Antônia Sacramento) (*in memoriam*) e José Sacramento (*in memoriam*). Meus queridos avós, vocês são meus exemplos de carinho e amor. Obrigado por cuidarem de mim com tanto carinho e amor ao longo de minha vida. A influência de vocês é inestimável.

À minha família Sacramento, incluindo minha mãe, irmão Vinicius, tias, tios, bem como minha família Resende, composta por meu pai, avó Zélia, irmã Yasmim, madrasta, tias, tios e todos os primos das famílias Sacramento e Resende. Quero expressar minha profunda gratidão, pois cada um de vocês desempenhou um papel fundamental nessa conquista. Vocês têm minha admiração, meu amor, meu respeito e meu eterno agradecimento. Vocês são essenciais em minha vida, e eu os amo incondicionalmente.

E, por fim, não posso deixar de agradecer à minha noiva, Renata Rezende, por seu apoio eterno durante esse período. Sua paciência, humildade e estímulo foram inestimáveis, e acredito em suas palavras quando diz que minha pesquisa é valiosa. Renata, eu te amo e sou profundamente grato por tudo que você fez por mim.

Também desejo expressar meus sinceros agradecimentos a todos que contribuíram para o sucesso deste trabalho. À minha orientadora, Glória, agradeço imensamente por sua orientação inestimável ao longo de toda a minha pesquisa. Ela é uma pessoa sorridente, pronta para orientar, discutir e contribuir para o meu desenvolvimento acadêmico. Lembro-me bem de quando disse no nosso primeiro encontro de orientação: “Esqueça a literatura surda, olhe para o seu teatro surdo, isso é seu, você o faz aqui”. A pesquisa foi um desafio significativo, especialmente ao tentar expressar o que é o Teatro Surdo. Enfrentei desafios nas leituras dramáticas e teatrais, tanto no conteúdo programático das disciplinas como no grupo de pesquisa LEDRAC, mas aprendi muito durante o desenvolvimento das minhas produções. Gratidão, Glória! Você é uma orientadora maravilhosa, que teve muita paciência comigo!

O Teatro Surdo é uma paixão que busquei sempre integrar com a Língua Brasileira de Sinais (Libras) e a Língua de Sinais na Comunidade Surda. Não posso deixar de mencionar outras pessoas que contribuíram para o meu desenvolvimento nesse processo de doutorado: o Projeto Quartas Dramáticas, o elenco de *O Grito da Gaivota* e os atores surdos, atrizes surdas e profissionais no âmbito do Teatro Surdo. Foi uma grande alegria contar com todos vocês!

Por fim, gostaria de deixar uma mensagem em uma única palavra: MERDA! Esse desejo de “boa sorte”, tradicionalmente compartilhado entre atores e artistas, é um ritual que deseja sucesso a todos e os estimula a seguir em frente. Portanto, MERDA! E muito obrigado a todos!

TEATRALIDADE NO TEATRO SURDO BRASILEIRO:

concepções literárias, dramáticas e teatrais no Teatro Surdo em Língua de Sinais

Resumo

Minha pesquisa de tese explora o conceito de Teatro Surdo, que foi desenvolvida a partir da minha experiência no campo das Artes Cênicas, incluindo a análise de categorias teatrais, a investigação de elementos da dramaturgia sinalizada e o estudo do teatro surdo. Para contextualizar o Teatro Surdo no cenário contemporâneo, estabeleci conexões entre o teatro épico e o teatro dramático, buscando modelos de reflexão que enriquecem a prática teatral surda. Nesse processo, incorporei elementos do teatro, como conceitos, significados, perspectivas e eventos históricos, unindo o teatro visual e o teatro acessível. O objetivo desta pesquisa é expor um estudo dramático que integra o Teatro Surdo em uma forma de arte e literatura dramática reconhecível. O cerne da investigação reside na análise do papel da produção teatral na construção do conceito de Teatro Surdo. Para esse alcance objetivo, baseio-me em teóricos renomados no campo do teatro e da dramaturgia, como Bertolt Brecht, Jean-Pierre Rynngaert, Jean-Pierre Sarrazac, Eugênio Barba, Patrice Pavis, entre outros. Após uma revisão teórica, minha pesquisa se concentra na análise da peça *O Grito da Gaivota*, que é baseada na autobiografia da autora francesa surda Emanuelle Laborit. A análise parte do texto dramático a partir da criação da obra literária e examina sua encenação, explorando o uso do modelo do Teatro Surdo e da dramaturgia sinalizada. O espetáculo é avaliado em diferentes aspectos, incluindo o roteiro e o vídeo gravado em língua de sinais, com atenção especial para o papel crucial da comunidade surda. Além disso, esta pesquisa questiona interpretações do teatro bilíngue no contexto surdo. Por fim, compartilho como minhas próprias experiências, sensibilidades e vivências como diretor e pesquisador surdo enriqueceram meu entendimento sobre a importância de adotar uma perspectiva política, cultural, linguística e identitária ao examinar as narrativas e as práticas teatrais dos sujeitos surdos.

Palavras-chave: Teatro Surdo. Dramaturgia sinalizada. Teatro em Língua de Sinais. Cultura surda.

THEATRICALITY IN THE BRAZILIAN DEAF THEATER:

Literary, dramatic, and theatrical conceptions in sign language Deaf Theater

Abstract

This thesis explores the concept of deaf theater based on my experience in the Performing Arts. In the thesis, I analyze theatrical genres and investigate signed dramaturgy elements and deaf theater. Contemporary deaf theater established connections between epic theater and dramatic theater, seeking models of reflection that enrich the Deaf Theater practice. This study incorporates theater concepts, meanings, perspectives, and historical events. These elements unify both visual and accessible theater. This study aimed to expose a dramatic study that incorporates Deaf Theater as a recognizable form of art and dramatic literature. It analyzes the role of theatrical production when forming the concept of deaf theatre. This study is based on renowned scholars in theater and dramaturgy, including Bertolt Brecht, Jean-Pierre Rynngaert, Jean-Pierre Sarrazac, Eugenio Barba, Patrice Pavis, and others. After the theoretical framework, I focused on analyzing the play *O Grito da Gaivota*, based on the autobiography of Emanuelle Laborit, a deaf French author. The analysis starts with the dramatic text's production based on the autobiography and then examines its performance exploring the Deaf Theater and signed dramaturgy model. It also evaluates the script and the sign language recorded video, concentrating on the major role of the deaf community. In addition, this study questions bilingual theater interpretations in the deaf context. Finally, I demonstrate how my experiences, sensitivities, and background as a deaf researcher and director have enriched my understanding of adopting a political, cultural, linguistic, and identitarian perspective when examining the narratives and theatrical practices of deaf subjects.

Keywords: Deaf theater. Signed dramaturgy. Sign language theater. Deaf culture.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Minha formatura como Licenciado em Teatro em 2015.....	13
Imagem 2 – Minha formatura em 2015	14
Imagem 3 – Atuação enquanto estudante em 2012	15
Imagem 4 – Relação entre o teatro e o universo dos surdos	28
Imagem 5 – Atriz surda segurando os personagens neutros	67
Imagem 6 – Ator-dançarino surdo em pé aos lados dos personagens neutros	68
Imagem 7 – Sinalização da palavra “teatro” em diferentes línguas de sinais	75
Imagem 8 – Configuração de mão.....	76
Imagem 9 – Sinal do nu visual.....	78
Imagem 10 – Modalidade: Teatro Surdo no cruzamento entre teatro visual e teatro acessível.....	81
Imagem 11 – Patrícia Rezende na audiência pública no Senado Federal	109
Imagem 12 – Edição francesa de <i>Le cri de la mouette</i>	122
Imagem 13 – Laborit em frente ao Teatro Visual Internacional	125
Imagem 14 – Fotografia antiga de Alfredo Corrado.....	126
Imagem 15 – Fotografia atual de Alfredo Corrado.....	126
Imagem 16 – Sinal de Emmanuelle Laborit.....	128
Imagem 17 – Trecho 1 do roteiro de <i>O Grito da Gaivota</i>	136
Imagem 18 – Trecho 2 do roteiro de <i>O Grito da Gaivota</i>	138
Imagem 19 – Cartaz do espetáculo <i>O Grito da Gaivota</i>	141
Imagem 20 – Grito.....	144
Imagem 21 – Trecho 3 do roteiro de <i>O Grito da Gaivota</i>	145
Imagem 22 – <i>Gestus</i> “grito”	146
Imagem 23 – <i>Gestus</i> “gaivota”.....	147
Imagem 24 – Curva dramática.....	149
Imagem 25 – Laborit no início.....	152
Imagem 26 – Sinal “Conflito” (parte do enredo).....	153
Imagem 27 – Conflito na comunicação em <i>O Grito da Gaivota</i>	154
Imagem 28 – Trecho 4 do roteiro de <i>O Grito da Gaivota</i>	155
Imagem 29 – Trecho 5 do roteiro de <i>O Grito da Gaivota</i>	155
Imagem 30 – Trecho 6 do roteiro de <i>O Grito da Gaivota</i>	156
Imagem 31 – Sinal “Complicação” (parte do enredo).....	157

Imagem 32 – Sílvia com interpretação de Tifiti.....	158
Imagem 33 – Trecho 7 do roteiro de <i>O Grito da Gaivota</i>.....	159
Imagem 34 – Foco de iluminação em Sílvia	160
Imagem 35 - Atriz sobre a cadeira e sob o foco de luz	161
Imagem 36 – Sinal “Clímax” (parte do enredo)	162
Imagem 37 – Trecho 8 do roteiro de <i>O Grito da Gaivota</i>.....	163
Imagem 38 – Bonecos na fase de “clímax”	164
Imagem 39 – Laborit e sua boneca	165
Imagem 40 – Laborit em interação com a plateia	167
Imagem 41 – Conclusão da curva dramática.....	169
Imagem 42 – Trecho 9 do roteiro de <i>O Grito da Gaivota</i>.....	170
Imagem 43 – Trecho 10 do roteiro de <i>O Grito da Gaivota</i>.....	171
Imagem 44 – União	172
Imagem 45 – Laborit sinalizando “união” durante premiação.....	173
Imagem 46 – Rompendo a parede.....	179
Imagem 47 – Laborit e Maria.....	180
Imagem 48 – Sinalizando “surda” Laborit	181
Imagem 49 – Laborit com a irmã não surda Maria	183

SUMÁRIO

PREÂMBULO	12
INTRODUÇÃO	18
CAPÍTULO 1 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DO TEATRO SURDO BRASILEIRO	26
1.1 Revisão da literatura com base nos Estudos Surdos sobre cultura surda, comunidade surda e arte surda e em torno dos pesquisadores surdos sobre teatro	27
1.1.1 <i>Cultura surda no teatro</i>	30
1.1.2 <i>Comunidade surda no teatro</i>	31
1.1.3 <i>Arte surda no teatro</i>	34
1.2 Teatro-Deafhood	38
1.3 Deafface (Deaf-face)	39
1.4 Relação entre teorias teatrais e estudo do Teatro Surdo	44
1.5 Teatro brechtiano em conexão com o Teatro Surdo	54
1.5.1 <i>Gestus</i>	62
1.6 Teatralidade e Teatro Surdo	69
1.6.1 <i>Teatro Visual Vernacular</i>	76
1.6.2 <i>Teatro Nu Visual</i>	77
1.7 Entre teatro visual e teatro acessível	80
1.7.1 <i>A arte do teatro visual</i>	83
1.7.2 <i>Teatro dos (de) surdos</i>	88
1.7.3 <i>Teatro com surdos</i>	96
1.7.4 <i>A arte do teatro acessível</i>	102
1.7.5 <i>Teatro para surdos</i>	108
1.7.6 <i>Teatro bilíngue</i>	113
CAPÍTULO 2 – CONSTRUÇÃO DOS PROCESSOS DRAMÁTICOS E TEATRAIS NA DRAMATURGIA SINALIZADA SOBRE ESTÉTICAS TEATRAIS CONTEMPORÂNEAS	119
2.1 Dramaturgia sinalizada em <i>O Grito da Gaivota</i>, de Emmanuelle Laborit	120
2.1.1 <i>Emmanuelle Laborit: escrita e expressão em O Grito da Gaivota</i>	121
2.1.2 <i>International Visual Theatre (IVT): a trajetória cultural e a liderança de Emmanuelle Laborit</i>	124
2.1.3 <i>O sinal “Laborit” e a expressão teatral na personagem surda de O Grito da Gaivota</i> 1277	
2.2 Produções dramáticas em <i>O Grito da Gaivota</i> na dramaturgia sinalizada	130
2.2.1 <i>Processo de criação: minha jornada como dramaturgo surdo na escrita do roteiro teatral</i>	132
2.2.2 <i>Tradução: o texto do livro O Grito da Gaivota para o roteiro da peça teatral</i>	134

2.2.3 Adaptação dramatúrgica: o papel das sinalizações em língua de sinais na compreensão do público surdo.....	136
CAPÍTULO 3 – O GRITO DA GAIVOTA: TRAJETÓRIA NA DRAMATURGIA SINALIZADA E MONTAGEM TEATRAL NO TEATRO SURDO	140
3.1 Análise do espetáculo <i>O Grito da Gaivota</i>	141
3.1.1 A linguagem da sinalização no teatro contemporâneo e épico: O Grito da Gaivota....	143
3.2 A curva dramática (Pirâmide de Freytag) na obra teatral <i>O Grito da Gaivota</i>: análise e significado	148
3.2.1 Recortes de vídeos e imagens do espetáculo <i>O Grito da Gaivota</i> no contexto da curva dramática	151
3.2.1.1 Início	151
3.2.1.2 Conflito	153
3.2.1.3 Complicação.....	157
3.2.1.4 Clímax	162
3.2.1.5 Conclusão	168
3.3 Personagem surda: uma análise lírica, dramática e épica	174
3.3.1 Personagens surdos em <i>O Grito da Gaivota</i> : análise de personagens-surdos.....	177
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	185
REFERÊNCIAS	190
ANEXO.....	199

PREÂMBULO

Sou surdo porque aos dois anos de idade tive meningite. Mas sou bilíngue, o que me permite me comunicar com a minha família, já que, além da Língua de Sinais, utilizo o recurso da oralização (oralizo parcialmente). Das famílias Sacramento e Resende, sou o único surdo na cidade histórica mineira de São João del-Rei. Entrei na comunidade surda em 2007, onde participei de cursos de Libras, a Língua Brasileira de Sinais, e iniciei meu contato com outros surdos. Atualmente, sou professor universitário de Libras e desenvolvo um projeto de extensão que aborda a relação entre teatro e Libras. O objetivo do projeto de extensão é destacar o Teatro Surdo e o Teatro em Língua de Sinais, e sinto um imenso prazer em trabalhar com essa iniciativa. O teatro é meu dom.

Do convívio com a comunidade surda, adquiri experiência para construir minha identidade como surdo. Pude, ainda, conhecer e compartilhar o que é a cultura surda. Conheci o teatro dos encontros e das conversas com surdos cariocas, que, tradicionalmente, criam muitas poesias, praticam contação de histórias, elaboram piadas e metáforas em diferentes espaços (bares, restaurantes, associação de surdos etc.). Constituí muitas lembranças a partir desse cenário artístico.

Tive contato com o teatro também na época da educação básica, quando estudei na Catavento, uma instituição privada. Um evento notável ocorreu quando fui a uma apresentação circense com a minha turma, na então 2ª série. Descobri a essência do circo, sendo especialmente atraído naquela ocasião pela performance dos palhaços adultos, que, se utilizavam intensamente de suas expressões corporais, sem comunicação verbal, durante a apresentação. Desse modo, lembro-me que consegui compreender o que eles estavam fazendo e dar muitas risadas. Então, nesse mesmo dia, após a aula, contei para minha família que eu tinha o desejo de ser palhaço, usando um gesto que expressava “meu nariz é vermelho e tonto”. Eles não concordaram de imediato com o meu sonho, mas minha avó, Antônia Sacramento (*in memoriam*), foi a única que considerou a minha vontade. Ela era atriz amadora, muito divertida e sempre atuava nos teatros que fazíamos em casa quando eu também participava e durante os quais treinava minha comunicação oral.

Como mencionei, sou natural da histórica São João del-Rei, em Minas Gerais, lugar onde o teatro entrou em minha vida. Um certo dia, quando eu era funcionário da loja Eletrônica Santos, no centro histórico da cidade, houve uma passeata do Bloco do Teatro, formado por com professores e alunos das primeiras turmas do curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), criado em 2009. Eu desconhecia a existência desse curso na UFSJ e,

quando tomei conhecimento dele, busquei informações e me inscrevi no processo seletivo. Foi graças ao Bloco do Teatro da UFSJ que ingressei no campo teatral.

O teatro abriu minha mente. Sou naturalmente muito curioso e, sempre questionador, fazia diversas perguntas para meus professores de teatro, muitas vezes “enchendo a paciência deles”, mas sempre em busca do saber e do desejo de alimentar minha curiosidade sobre o universo teatral. Foi desse modo que adquiri o conhecimento que hoje tenho acerca dessa linguagem artística, sendo grato aos meus professores da UFSJ. Cito Adilson Siqueira, exigente, que sempre me cobrou as práticas e leituras teatrais; Frederico Bustamante, meu orientador acadêmico, professor paciente sobretudo durante o período de escolha das disciplinas; Juliana Monteiro, minha orientadora de TCC e filha de surda oralizada; Cláudio Guilarduci, professor sábio, dono de discursos admiráveis e que sempre me deixou boquiaberto diante de suas aulas; Marcelo Rocco, meu incentivador, principalmente na época em que fui bolsista de PIBID, acreditando na minha capacidade de vir a ser professor e ter autonomia enquanto profissional, sem precisar do acompanhamento de profissionais intérpretes; e, por fim, Claudia Braga, professora de dramaturgia que me apresentou Brecht e as difíceis e sofridas leituras brechtianas.

Imagem 1 – Minha formatura como Licenciado em Teatro em 2015



Fonte: acervo pessoal.

Na fotografia indicada na imagem 1, estou ao lado do Prof. Dr. Adilson Siqueira na minha formatura em Teatro, em 2015. É impossível esquecer seu caráter exigente, no melhor dos sentidos, afinal, foi ele quem muito me incentivou durante minha trajetória acadêmica. Lembro-me que faltei a uma de suas aulas na disciplina de Dramaturgia Corporal sem uma justificativa consistente. O professor me advertiu levemente e solicitou que eu fizesse o fichamento do livro *Arte Secreta do Ator*, de Eugênio Barba, que havia me emprestado. Ele, obviamente, sabia que o seu conteúdo abordava o teatro silencioso e a Língua de Sinais, assuntos que muito me interessavam. Por fim, apresentei meu seminário sobre a citada publicação em seu gabinete, e a leitura dessa obra me acompanha até hoje.

Voltando um pouco mais no tempo, durante meus estudos na Catavento e no Colégio Nossa Senhora das Dores, onde estive até o Ensino Médio, penso ser importante destacar que não foram ofertadas, em qualquer momento, oficinas de teatro ao longo da minha formação como estudante. Esse contato se deu quando minha avó, Antônia Sacramento, me levou, ainda criança, para participar de oficina no Inverno Cultural, promovida pela UFSJ, na qual tínhamos que criar e contar histórias. Recordo-me que, na época, o professor me estimulou a praticar a escrita em Língua Portuguesa, minha segunda língua, porém, senti muita dificuldade para compreender as leituras necessárias. Desisti da oficina após duas participações, porque me sentia isolado em meio aos colegas e ao desafio de ler e escrever.

Durante minha infância e juventude, portanto, nunca tive um contato efetivo e contínuo com o teatro. Isso aconteceu anos mais tarde, quando entrei para o curso de Licenciatura em Teatro da UFSJ. Mas, para isso, precisei fazer uma prova prática e passar por uma banca avaliadora, mesmo não tendo experiência com a prática teatral. Na época, busquei apoio, o que foi essencial para essa etapa. Um deles foi de Leandro Rocha (ouvinte, mas irmão-gêmeo de um surdo), que já tinha formação superior em teatro no Rio de Janeiro. Juntos, somos fundadores de Associação de Surdos de São João del-Rei. Para a prova, diante de diversos temas, escolhi a peça *O Auto da Comparecida*, de Ariano Suassuna, e apresentei o pequeno trecho do espetáculo com Leandro, que voluntariamente atuou comigo. Porém, precisei oralizar as falas que me cabiam, pois na UFSJ não havia intérprete de Libras naquele momento para fazer a versão para a Língua Portuguesa. Fui aprovado para o curso, ingressei na turma de 2011 e me formei em 2015, no campus Tancredo Neves da Universidade Federal de São João del-Rei (imagem 2).

Imagem 2 – Minha formatura em 2015



Foto: acervo pessoal.

Fui o primeiro surdo a se formar em Teatro pela UFSJ. Sendo o único surdo fazendo o curso, senti-me sozinho diversas vezes. Mas nem por isso desisti; continuei me esforçando para fazer amizades com outros alunos e professores e para estudar e, assim, muitas barreiras foram ultrapassadas. Um tempo depois, a universidade disponibilizou um intérprete para me acompanhar durante as aulas e facilitar o meu acesso às informações utilizando a minha língua.

Um das minhas motivações para ingressar no curso veio da própria comunidade surda, dos espetáculos que os surdos criavam e apresentavam nas capitais, como Rio de Janeiro, Porto Alegre e São Paulo. Durante uma breve pesquisa, averigui que, infelizmente, os professores não surdos (ouvintes) do curso não tinham conhecimento sobre a existência do Teatro Surdo, mas eu sempre fiz questão de manter contato com outros surdos que também estavam nessa área.

Ao longo da minha trajetória acadêmica, foi desafiador acessar todos os novos conhecimentos teóricos e práticos do âmbito artístico teatral. Aproximei-me de diferentes conteúdos, de autores conhecidos do teatro, mas sobre os quais eu pouco ou nada tinha noção. Participei de disciplinas importantes no curso, como Direção Teatral, Expressividade Corporal, Dramaturgia Corporal e Iluminação Cênica, sendo que, nesta última, fui aluno destaque com excelentes notas na época (imagem 3).

Imagem 3 – Atuação enquanto estudante em 2012



Fonte: acervo pessoal.

Após a graduação, quis fazer mestrado em Artes Cênicas na UniRio, no Rio de Janeiro, considerado um dos melhores cursos de Pós-graduação do Brasil. Fiz inscrição para o processo seletivo duas vezes em 2015, mas, infelizmente, não consegui ingressar no curso, pois a prova escrita era bastante complexa.

Como eu já havia cursado a disciplina de Direção Teatral na UFSJ, recebi convite de um grupo de atores surdos para contribuir na criação da inédita peça *Cidade de Deus – Casos*

e *Conflitos*, para a qual escrevi o roteiro. Para tanto, aproximei-me de colegas surdos cariocas, que me contaram pequenas histórias, e fiz observações *in loco*, ao andar pelas várias comunidades e ver a realidade das pessoas e dos lugares. A partir dessa vivência, tomei notas e pude adaptar o roteiro trazendo os personagens surdos das favelas em figuras como o traficante, a usuária de drogas que morrera em decorrência do vício etc. Na pré-estreia, em junho de 2017, que ocorreu no lotado auditório do Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES-RJ), com a presença de 150 pessoas, foi possível ver a emoção fluir nos espectadores surdos cariocas com as histórias contadas das personagens surdas mortas na trama. Na plateia, estava o importante artista Amir Haddad, amigo do Augusto Boal, do grupo Tá na Rua (Lapa), acompanhado de seu filho surdo.

A peça *Cidade de Deus – Casos e Conflitos* repercutiu e fomos convidados para apresentá-la no Festival Clin D’Oeil, em Reims, na França, em julho de 2017. Esse é um dos maiores festivais internacionais de arte surda. Na peça, atuei como diretor-ator, mas durante o evento participei como ator com os demais integrantes surdos do elenco. Descobri, contudo, que não tenho perfil para a atuação, identificando-me mais com os papéis de diretor, dramaturgo e pesquisador. Entretanto, mantenho laços estreitos com os demais atores surdos, dentre eles minha esposa, Renata Rezende (Brasília), e amigos, como Ricardo Boaretto (Rio de Janeiro), Silas Queiroz (Rio de Janeiro), Nelson Pimenta (Rio de Janeiro), Leonardo Castilho (São Paulo), Fernanda Machado (Florianópolis), Edinho Santos (São Paulo), Cristiano Monteiro (Recife), Igor Rocha (Recife), Catharine Moreira (São Paulo) e Gabriela Grigolom (Curitiba).

No mestrado, bastante incentivado por minha esposa Renata, optei pelo programa em Estudos da Tradução, oferecido pela Universidade de Brasília (UnB). Ainda que a tradução não fosse meu enfoque ou minha área de atuação, sobretudo porque são escassas as oportunidades de trabalho para surdos nessa área, escolhi desenvolver minha dissertação intitulada *Tradução Teatral: produzindo em Libras no teatro surdo* (2019), vinculada ao programa sob orientação da professora não surda Soraya Ferreira Alvez. A pesquisa buscou fazer uma relação entre o Teatro Surdo e a Língua de Sinais, analisando a possibilidade de se fazer a tradução do espetáculo teatral *Cidade de Deus – Casos e Conflitos* em Sinais Internacionais para que o público surdo pudesse acessá-la em âmbito internacional.

Mais especificamente sobre a área teatral, sempre me inquietou a gama de leituras e teorias sobre esse universo. No entanto, ao longo da minha trajetória acadêmica, enfrentei dificuldades para compreender os livros e textos diversos. E dada a minha preferência pela direção, dramaturgia, interpretação do ator e técnicas teatrais, com frequência busquei investigar os autores teatrais que embasaram fortemente as minhas escolhas no que se refere à

função dentro do vasto campo do teatro. Tive a oportunidade de comentar sobre essa relação entre pesquisa, arte e cultura surda, além da minha experiência acadêmica na entrevista à TV Campus, emissora pública de televisão da Universidade Federal de Santa Maria. (TV Campus UFSM, 2016).

Como teatrólogo surdo, é importante enfatizar que não possuo conhecimento pleno sobre o teatro, devido principalmente à imensidão desse campo de estudo. Prossigo minha investigação com o intuito de também contribuir para a sociedade e para a comunidade surda, enxergando o Teatro Surdo como resistência. Mantenho minhas relações pessoais com outros atores surdos tanto do Brasil quanto do exterior, notadamente na França, com o diretor surdo Martin Cross. Essas conexões fortalecem as discussões acadêmicas nas quais estou envolvido e enriquecem meu conhecimento.

Venho me debruçando sobre o tema do Teatro Surdo desde 2015, época em que me graduei. Para o doutorado, desta vez em Literatura, meu interesse se manteve, mas com o foco no Teatro Surdo, com surdos, para surdos e bilíngue, cujo tema foi levado para o processo seletivo. Minha orientadora, Glória Magalhães, incentivou-me a prosseguir com a pesquisa, a qual se justifica principalmente pela escassez de relatos e referências sobre o Teatro Surdo no contexto brasileiro.

INTRODUÇÃO

O teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja bom teatro, diverte
(Brecht, 1978, p. 50).

A citação acima, do livro *Estudos sobre teatro*, de Bertolt Brecht, vem me inspirando há alguns anos e me estimulando permanentemente em minha prática enquanto leitor e pesquisador. Por meio da sua aplicação no meio teatral, esse livro me ensina como contribuir didaticamente para a construção do Teatro Surdo. Dessa forma, apresento minha escrita da tese em Literatura, na qual destaco a resistência e valorização do Teatro Surdo no Brasil, bem como a construção da dramaturgia sinalizada, para analisar o espetáculo bilíngue *O Grito da Gaivota* (2019)¹, que foi descrito em capítulo autoral (2021).

Compartilho minha imaginação metafórica do teatro em minha tese, que consiste na narrativa de uma peça teatral em Língua de Sinais, dirigida ao público surdo. Sou um dramaturgo surdo escrevendo minha tese de doutorado em Literatura pela Universidade de Brasília. Minha meta acadêmica com esta pesquisa é, diante dessa realidade, defender o Teatro Surdo no país, assim como compartilhar com a comunidade surda e a sociedade como o pensamos e dar visibilidade a ele. Para tanto, é necessário apresentar o Teatro Surdo em todos os seus aspectos e dar a essa linguagem sua devida importância por meio da difusão de pesquisas feitas especialmente por sujeitos surdos. Para sustentar a defesa do Teatro Surdo, parto da hipótese de que, levando em consideração a análise do espetáculo *O Grito da Gaivota* e da discussão teórica e prática sobre o seu processo de encenação, é possível afirmar a possibilidade de realização de um Teatro Surdo e teatro bilíngue em ambiente universitário e fora dele. Assim, objetiva-se também com este estudo identificar e abordar conceitos para a construção de significados no âmbito do Teatro Surdo.

Minha visão da tese é desenvolvida a partir de uma intersecção entre minha vivência como dramaturgo surdo, diretor surdo e espectador surdo. Propõe-se com esta pesquisa também, contribuir para a reflexão sobre tais relações no Teatro Surdo: em primeiro lugar, abordo a estrutura do teatro surdo brasileiro em geral; em segundo, destaco a compreensão do papel da dramaturgia sinalizada no contexto do Teatro Surdo; e, por fim, pretendo analisar a obra dramática de espetáculo bilíngue.

¹ Vídeo gravado do espetáculo bilíngue *O Grito da Gaivota* (Resende, 2023i).

Desse modo, a pesquisa foi estruturada no intuito de alcançar os seguintes objetivos específicos:

- Identificar a relação entre a teoria do Teatro Surdo e as questões relacionadas a termos, definições, conceitos, concepções, métodos, conteúdos, significados e perspectivas;
- Problematizar as questões relacionadas à dramaturgia sinalizada apresentada na peça sobre Teatro Surdo, no contexto do texto da peça;
- Analisar como a construção de significados e perspectivas da dramaturgia sinalizada se desenvolve com o espetáculo bilíngue *O Grito da Gaivota*, em relação à curva dramática e aos trechos gravados em vídeo do espetáculo.

Refletindo sobre a hipótese da tese de doutoramento, pode-se remeter ao significado do conceito “teatro de tese”:

Considerando-se que uma tese significa uma proposição, teoria ou visão de mundo que se quer demonstrar ou defender publicamente, o assim chamado “teatro de tese” pode ser, sob determinados aspectos. [...] sobre o teatro de tese, Patrice Pavis observa que toda peça, de certo modo, apresenta ideias e teses de natureza diversificada, tais como “a liberdade ou servidão do homem, os perigos da avareza, a força do destino ou das paixões” (Guinsburg, 2009, p. 327-328).

A citação do livro *Dicionário do Teatro Brasileiro* possui grande relevância para mim, uma vez que assumo a responsabilidade de incorporar à minha escrita acadêmica a palavra-chave “teatro de tese”. Tal expressão define a minha tese de doutorado, na qual analiso a peça teatral *O Grito da Gaivota*. Busco investigar temas, críticas, diálogos, opiniões, sugestões e perspectivas relacionadas a esse campo e considero “teatro de tese” essencial para a escrita e análise da peça teatral, uma vez que o Teatro Surdo desempenha um papel significativo na sociedade.

Optei por escrever esta tese em primeira pessoa do singular, como se pode perceber, porque entendo que sou o personagem lírico “quase sempre um ‘Eu’” (Rosenfeld, 2006, p. 17) a dizer sobre o teatro e a literatura neste trabalho. Este foi escrito em Língua Portuguesa, porém como segunda língua, e passou por processos de tradução (de vídeos em Libras para português escrito), de “(re)tradução” e de revisão, de modo a estruturá-lo o máximo possível em linguagem acadêmica formal para a sua leitura no “papel”.

Ao me motivar para realizar e escrever minha pesquisa, entendo que assumo a responsabilidade pela representatividade, ou seja, o papel de levar o Teatro Surdo e seus conceitos, concepções e métodos para o contexto acadêmico e, depois, para a sociedade, como produto e fonte de estímulo para outros surdos pesquisadores.

Pensando na leitura deste trabalho por outros surdos, fiz escolhas terminológicas cuidadosas, pois, como surdo, compreendo a dificuldade que é a leitura em Língua Portuguesa. Entretanto, penso, também, em proporcionar o interesse pelo tema; por isso, o meu esforço pelas leituras e pela construção textual. Assim, espero que outros surdos acessem o mundo acadêmico e desenvolvam outras publicações sobre o campo teatral.

O processo de escrita desta tese foi bastante desafiador, uma vez que, como mencionei, a produção em segunda língua exigiu esforços para a compreensão da gramática da língua e da forma de registro que eu não havia aprendido durante a educação básica ou, até mesmo, no Ensino Superior. Porém, essa produção me incentivou a continuar preconizando as minhas leituras teatrais diárias e mantendo sempre a curiosidade pelo tema que é um tesouro para mim: o Teatro Surdo.

Meu tema “Teatro Surdo”, depois sem aspas, apenas Teatro Surdo, traz marcas de subjetividade, minhas e da comunidade surda. Ao expor minha proposta de pesquisa, pretendo disponibilizar com mais profundidade os meus estudos, os quais venho fazendo desde 2011, e, assim, contribuir com outros aspectos da cultura surda e do povo surdo, sempre colocando em destaque a sua Língua de Sinais. Como primeiro pesquisador surdo no Brasil a defender uma tese de doutorado sobre teatro, minha intenção também é destacar a realidade dos artistas surdos dentro e fora da comunidade surda.

Atualmente, há mais de cinquenta atores surdos brasileiros, dez destes profissionais com registro DRT. A maioria, porém, não recebe oportunidade para atuar no teatro ou no cinema comercial. Mesmo alguns mais experientes, têm suas atuações em espetáculos de modo voluntário, por prazer em fazer teatro.

Profissionais surdos carregam consigo suas subjetividades, também uma linguagem teatral, corporal e performática rica e única. O reconhecimento desses artistas contribui para a construção das suas experiências e os encoraja diante do público e da própria área; o Teatro Surdo é parte da cultura surda e, assim, deve se desenvolver.

Ser protagonista surdo no meio profissional é, ao mesmo tempo, individual e múltiplo. Não há um modelo apenas, rígido, de ator surdo, mas uma infinidade de possibilidades performáticas conforme afinidades e perfis de cada artista, que traz consigo uma linguagem teatral pessoal e concepções diferentes de seus pares.

Neste trabalho, abordo estudos literários e teatrais, concepções e perspectivas sobre o Teatro Surdo, contribuindo para sua elucidação, sem limitá-lo a um gênero denominado Teatro Surdo, haja vista inúmeras possibilidades de conceituação. Para tanto, aproveito das interfaces que o estudo do Teatro Surdo traz com a filosofia, a política, os estudos de minorias, a antropologia teatral, os estudos de identidade surda e outras áreas afins, considerando sempre as especificidades do Teatro em Língua de Sinais sob o olhar do sujeito surdo.

O Teatro Surdo constitui uma comunidade surda teatral que sempre existiu, como já bem mostraram estudos em antropologia teatral (Barba, 2012; Barba; Savarese, 2012) e antropologia visual (UnBTV, 2013²). É aberto a todos, mas valoriza o público espectador surdo como fundamental na compreensão da Língua de Sinais, uma vez que os atores sinalizam no palco, as cores e a iluminação transmitem efeitos dos cinco sentidos, e o cenário é visual.

Em conversa com a Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis, orientadora desta pesquisa, mostrei-me interessado em compreender o Teatro Surdo. Ela também demonstrou ser curiosa sobre o assunto. Como aprendi muito com as suas aulas sobre autores teatrais, desenvolvi leituras sobre esse assunto e estabelecemos um diálogo sobre o teatro com base nessas referências.

À medida que avançava em todas as etapas da pesquisa, busquei desenvolver uma prática interpretativa e estabelecer conexões entre o teatro e a dramaturgia, especialmente após realizar leituras em casos de estudo. Cheguei à conclusão de que, para fundamentar minha análise dramática, seria essencial adotar a perspectiva da teoria teatral, com foco na construção do Teatro Surdo. Durante esse processo, abordei conceitos essenciais do teatro, incluindo termos relacionados à teatralidade, dramaturgia e antropologia teatral.

Fundamento-me, para abordagem dramática do teatro épico, em Bertolt Brecht (1978), Jean Pierre Ryngaert (1995; 1998), Walter Benjamin (2017), Jean-Pierre Sarrazac (2017), Anatol Rosenfeld (2006; 2012), Fredric Jameson (2013), Martin Esslin (1979) e Peter Szondi (2011). Para embasar as discussões sobre os conceitos fundamentais da linguagem teatral, cito Patrice Pavis (2008; 2015; 2017), Eugênio Barba (2009; 2012), Jerzy Grotowski (1976) e Peter Brook (1970, 1995, 2010). Já sobre estudos sobre os surdos, oriento-me pelas leituras de Paddy Ladd (2013), Gladis Perlin (2004), entre outros.

No Capítulo 1, intitulado *Fundamentação Teórica do teatro surdo Brasileiro*, introduzo as definições de teatro com base nas contribuições de termos teatrais relacionados ao Teatro

² Neste campo, destaco o nome de Olivier Schetrit, professor surdo francês e doutor em Antropologia pelo Centre National de la Recherche Scientifique, em Paris. Além disso, é amigo de Emanuelle Laborit, com quem trabalhou no International Visual Theatre (IVT).

Surdo. Essas definições foram elaboradas com base nos estudos realizados por pesquisadores teatrais e pesquisadores surdos cujas investigações são relevantes para o campo do teatro. Na pesquisa, apresento uma revisão da literatura que se baseia nos Estudos Surdos relacionados à cultura surda, à comunidade surda e à Arte Surda. Além disso, também examino os registros históricos de autores surdos que já conduziram pesquisas em diversas áreas, como educação de surdos, tradução, entre outras. Pesquisas que, de algum modo, citam a Arte Surda e, por consequência, o teatro como uma linguagem fortemente presente na cultura surda, nas comunidades surdas e na Educação de Surdos. Esse levantamento confirma a existência do Teatro Surdo como um campo de estudo e prática. Essa busca por referenciais teóricos e acadêmicos tem como objetivo não apenas fundamentar minha pesquisa, mas também reconhecer e valorizar o trabalho e as contribuições dos estudiosos que se dedicaram a investigar temas que estão relacionados ao Teatro Surdo, assuntos transversais pelos quais o Teatro Surdo perpassa e, também, o próprio Teatro Surdo.

Entre os pensadores importantes para a presente pesquisa, cito Brecht, porque me entendo como um “pesquisador surdo brechtiano”, defendendo a resistência do Teatro Surdo no Brasil, ainda que Brecht não aborde o Teatro Surdo e o Teatro em Língua de Sinais, mas, sim, o teatro político (e que nada se relaciona à realidade política do governo). Entendo ser relevante esse posicionamento na condição de militante “teatrólogo-deafhood”, envolvido no dia a dia da comunidade surda e de suas lutas. Assim, como pesquisador surdo na área do Teatro Surdo, apresento nas introduções dos subcapítulos definições mencionadas sobre teatralidade e teatro brechtiano.

Outro ponto de interesse em torno da resistência do Teatro Surdo me levou a desenvolver um estudo sobre *Deafhood* (Ladd, 2013)³, que me levou a considerar duas perspectivas – Teatro-Deafhood – e cunhar o termo inédito *Deafface*. Também destaco a importância da teatralidade surda a partir de definições como Teatro em Língua de Sinais, Teatro Visual Vernacular e Teatro Nu Visual⁴. Apresento, ainda no primeiro capítulo, as diferenças entre teatro visual e teatro acessível, o sistema de organização estrutural do Teatro

³ Por outro lado, ele propõe o termo *Deafhood* que, embora não negue a falta da audição, debate a surdez não em termos individuais ou como “um sujeito a se corrigir”, mas, pela ótica da experiência coletiva. Busca definir um estado existencial e identitário positivo do Surdo ligado à ideia de “ser-no-mundo” (Lopes Terceiro, 2018, p. 30).

⁴ A expressão “Teatro Nu Visual” não é amplamente utilizada ou reconhecida no campo teatral. Portanto, não há uma definição clara para o termo. Ao utilizar essa denominação, busco me referir a uma abordagem teatral que enfatiza a expressão física e a performatividade, utilizando movimentos corporais e gestos de forma intensa para transmitir a narrativa e criar impacto emocional. O termo “nu” não deve ser interpretado como nas línguas brasileira e francesa, carregando o sentido de nudez, mas, sim, como a tradução da palavra “novo” na língua persa (Irã).

Surdo, e o conceito que foi a base da minha dissertação em Estudos da Tradução (Resende, 2019), que conta com quatro categorias de definição:

- **Teatro de (dos) surdos:** é uma cultura de minoria, constituída por uma pequena comunidade e elenco de surdos;
- **Teatro com surdos:** relaciona-se à divisão entre a cultura majoritária e a cultura da minoria. Aqui, destaca-se a discussão sobre visualidade na transformação das culturas;
- **Teatro para surdos:** o cenário teatral da cultura brasileira, sendo um artefato influente do teatro acessível e da inclusão teatral;
- **Teatro bilíngue:** a resistência da acessibilidade teatral da comunidade surda, com foco na visão de espectador.

No Capítulo 2, estabeleço o meu método do Teatro Surdo na escrita, propondo uma nova técnica da dramaturgia. Inicialmente, apresento a metodologia da dramaturgia para, depois, estabelecer a relação com o Teatro Surdo: “a dramaturgia não é um formulário para a realização de boas peças, filmes, roteiros, mas sim o conjunto de técnicas para se organizar eficientemente um texto” (Pallottini, 2005, p. 15). Desse modo, desenvolvo um modelo possível para o teatro surdo brasileiro: a dramaturgia sinalizada, tendo mais afinidade com a função de dramaturgo, na condição de diretor.

Sendo assim, dedico os subcapítulos às teorias da adaptação, da tradução e da criação no contexto da Língua de Sinais. No que concerne à direção, indico o método da ação dramática relacionado à curva dramática, cuja proposta aborda a criação do roteiro da peça teatral relacionada ao espetáculo em Língua de Sinais e divide-o em atos e cenas. Além disso, destaco as técnicas da dramaturgia sinalizada, as estruturas externas e internas desta, bem como o método do Teatro Surdo se apresenta e se aplica, além das técnicas de encenação, de interpretação e de texto para o ator surdo. No lugar de crítico teatral, sempre investigo os espetáculos a fim de buscar conhecimentos e criar experiências. Sobre a proposta dos elementos da dramaturgia sinalizada, para um dramaturgo surdo (ou diretor surdo), interessa o processo de construção de espetáculo teatral, em que o texto é constituído a partir do grupo de montagem da peça na linguagem teatral em Língua de Sinais. A dramaturgia sinalizada também estabelece o papel do corpo do ator surdo, estudando o cenário teatral sob os métodos dramáticos dos sinais, do movimento e do espaço cênico.

No terceiro capítulo, apresento as análises do texto e do espetáculo bilíngue *O Grito da Gaivota* a partir da linguagem teatral. Destaco meus estudos teóricos a respeito da análise refletiva nos processos estéticos de texto de drama. Dentre eles, cito a autora surda francesa Emmanuelle Laborit (1993) que narrou o livro original *Le cri de la mouette*. Também abordo a construção dos processos dramáticos e teatrais na dramaturgia sinalizada a partir das estéticas teatrais contemporâneas sobre curva dramática, e evidencio tais questões utilizando imagens de gravações do espetáculo e trechos do roteiro.

Essa posição política de resistência é trazida, além da reflexão teórica, pela análise do espetáculo *O Grito da Gaivota*, que concebi e dirigi no âmbito do projeto de extensão *Quartas Dramáticas*, coordenado pelos professores André Luis Gomes e Maria da Glória Magalhães dos Reis no ano de 2019.

O projeto *Produções Dramáticas em Língua de Sinais* é uma iniciativa inédita que busquei para obter novas experiências e criar uma metodologia para o Teatro Surdo. Foi um desafio, para mim, organizar e analisar o roteiro dentro do prazo estabelecido, pois também assumi a responsabilidade pela produção e direção. O projeto foi incorporado ao teatro bilíngue, que incluiu a utilização do projeto de extensão *Quartas Dramáticas*, na Universidade de Brasília. Elaborei o roteiro⁵ da peça teatral durante o processo de um projeto de extensão no decorrer do semestre acadêmico, com o apoio da tradução para a Língua de Sinais durante os ensaios práticos.

O foco da análise é o espetáculo *O Grito da Gaivota*, que marca a primeira apresentação do espetáculo bilíngue. O já citado projeto de extensão, sob a orientação da Profa. Maria Glória Magalhães dos Rios, possibilitou a criação do meu projeto teatral inédito, abordando a categoria de teatro bilíngue.

Do ponto de vista político, com a publicação desta tese, escrita em segunda língua, tenho como objetivo contribuir para o protagonismo e para o encorajamento de outros surdos, para que mais produções teatrais tenham merecida visibilidade e valorização e que possam também se difundir em nível nacional. Falo do meu lugar de surdo, buscando diálogos que incorporem a minha proposta acerca da teatralidade surda e favoreçam a qualidade de produções teatrais feitas por outros pares, sobretudo por grupos minoritários. Desse modo, igualmente, almejo que o Teatro Surdo seja uma realidade e tópico de discussão dentro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, a ABRACE.

⁵ Incluí o roteiro de “Grito da Gaivota”, escrito por Emmanuelle Laborit, com dramaturgia de Lucas Sacramento e tradução para o Português realizada por Mauricéia Lopes e Daniel Madureira no anexo.

Por fim, visio a colaborar para a qualidade das produções teatrais de surdos, de grupos minoritários que utilizam uma língua de resistência, não permitindo que seja uma comunidade surda teatral silenciada. Ao desenvolver minha tese e elaborar meu trabalho escrito, defendo, desse modo, uma posição política em prol da valorização e da resistência do Teatro Surdo.

CAPÍTULO 1 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DO TEATRO SURDO BRASILEIRO

Antes de iniciar a contextualização sobre a criação do conceito “Teatro Surdo”, deve-se compreender quem é o teatrólogo surdo. Segundo Rosa (2013, p. 36), “O surdo é o sujeito pertencente a uma comunidade que dispõe de uma cultura e uma língua, a Língua de Sinais, que, por vezes, são negadas ou oprimidas pela sociedade, mais voltada ao lado patológico que ao lado cultural e identitário do surdo”. Enquanto pesquisador surdo, meu foco é o teatro e busco compartilhar minha experiência trabalhando com compromisso e respeito à teoria do Teatro Surdo. Por isso, posso me considerar como teatrólogo surdo.

O Teatro Surdo, também conhecido como teatro de (dos) surdos, teatro com surdos, teatro para surdos ou teatro bilíngue (Resende, 2019b), é uma forma de expressão artística que se baseia na utilização da Língua de Sinais e de elementos visuais para contar histórias e transmitir emoções. É um gênero teatral voltado para o público surdo, valorizando a sua língua e cultura.

De acordo com Rosa (2013), qualquer surdo está inserido em contextos históricos, sociais, familiares, educacionais e linguísticos. Dessa forma, enquanto teatrólogo surdo, abordo o Teatro Surdo a partir de pesquisas e conhecimentos no âmbito do teatro, inclusive de temas associados à Língua de Sinais; e, enquanto pesquisador surdo, observando e analisando o tema do Teatro Surdo, apresento as discussões à comunidade acadêmica e à sociedade.

No Teatro Surdo, os atores surdos e atores não surdos utilizam a Língua de Sinais como principal meio de comunicação, fazendo uso de expressões faciais, gestos (*gestus*) e movimentos corporais para representar personagens surdos e personagens não surdos. Essa forma de teatro permite que as pessoas surdas possam se expressar plenamente, utilizando sua língua natural, sem depender da tradução ou interpretação de uma língua oral.

É importante ressaltar que o Teatro Surdo não é exclusivo para o público surdo. Pessoas ouvintes também podem apreciar e se envolver com as performances, desde que haja acessibilidade na comunicação e nas representações visuais. A interpretação em Língua de Sinais para pessoas ouvintes pode ser uma forma de proporcionar essa inclusão.

Em resumo, o Teatro Surdo é uma forma de teatro que valoriza a Língua de Sinais e a cultura surda, oferecendo uma expressão artística acessível e enriquecedora para o público surdo e para pessoas ouvintes. Ele contribui, desse modo, para a inclusão e a promoção da diversidade na cena teatral.

1.1 Revisão da literatura com base nos Estudos Surdos sobre cultura surda, comunidade surda e Arte Surda e em torno dos pesquisadores surdos sobre teatro

A vida surda é hospedeira com seu espaço de comunidade
(Perlin; Miranda, 2003, p. 222).

A citação acima, retirada do artigo *Surdos: o narrar e a política* (2003), foi escrita por Gladis Perlin e Wilson Miranda, figuras importantes tanto na Academia quanto na comunidade surda no Brasil.

Gladis Perlin foi a primeira doutora surda brasileira, e sua tese de doutorado, intitulada *O ser e o estar sendo surdo: Alteridade, diferença e identidade*, defendida em 2003, abordou questões fundamentais relacionadas à identidade e à experiência de ser surdo. Sua pesquisa contribuiu para a compreensão da surdez como uma identidade cultural e destacou a importância da alteridade e da diferença na construção da identidade surda.

Wilson Miranda, por sua vez, foi o primeiro doutor surdo do Brasil e sua tese de doutorado, intitulada *A experiência e a pedagogia que nós surdos queremos* e defendida em 2007, teve como foco a pedagogia e a educação inclusiva para surdos. Seu estudo trouxe reflexões importantes sobre os desafios enfrentados pelos surdos no sistema educacional e defendeu uma abordagem pedagógica que valorize a cultura e a Língua de Sinais da comunidade surda.

Ambos os pesquisadores, além de suas contribuições acadêmicas, também foram militantes ativos na luta pelos direitos da comunidade surda, buscando o enaltecimento da Língua de Sinais, a inclusão educacional e a promoção da cultura surda. Suas teses são marcos significativos no campo dos Estudos Surdos e continuam a influenciar e inspirar pesquisadores e ativistas da área.

Neste subcapítulo, abordo o respeito à nossa comunidade surda, que é um componente central dos Estudos Surdos. É um espaço de pertencimento e apoio mútuo, onde os surdos encontram compreensão e conexão uns com os outros. A comunidade surda promove a troca de conhecimentos, a luta por direitos e a preservação da Língua de Sinais e da cultura surda que é um símbolo de resistência. Apresento uma revisão de literatura fundamentada nos Estudos Surdos, área de pesquisa que se concentra na cultura, comunidade e experiências dos surdos. Eles valorizam a Língua de Sinais e reconhecem a surdez como uma identidade cultural legítima. Esses estudos promovem o respeito e a inclusão dos surdos, destacando a importância da Cultura e da comunidade surda como símbolos de resistência. Os Estudos Surdos têm sido fundamentais para ampliar a compreensão e o respeito pela comunidade surda.

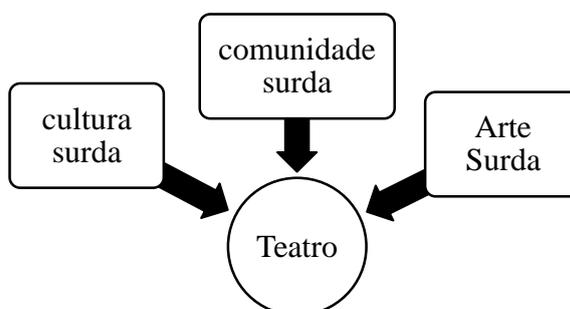
Os Estudos Surdos se constituíram de qualquer forma com o empréstimo de ferramentas de outros movimentos teóricos. Assim, pode-se dizer como Skliar (1999), que em pleno século XXI, *os surdos continuam formados, narrados, julgados, pensados, produzidos e controlados dentro de práticas e teorias de controle*. É importante, inclusive observarmos nas produções baseadas na descrição de autores sob os Estudos Surdos, as representações sobre surdos, em sua maioria, com que abordagem os discursos e os enunciados que as tornam visíveis e constitutivas da realidade. (Perlin, 2003, p. 37).

As publicações de investigadores surdos no campo dos Estudos Surdos relacionados ao teatro são limitadas, mas desempenham um papel importante na expansão do conhecimento sobre a cultura surda e a expressão artística surda. Ao explorar as conexões entre teoria e prática, eu contribuo para avançar as pesquisas sobre o Teatro surdo, destacando sua importância como expressão da identidade e da comunidade surda. Essa abordagem fortalece a voz dos surdos e promove a valorização da cultura surda no contexto teatral.

Porém, como destaca Perlin (2003, p. 43), “As pesquisas feitas por pesquisadores surdos são ainda pequenas para referência num universo de referências. Elas existem lado a lado em aspectos como cultura, língua e história”. Ao apresentar relações entre os estudos teóricos e práticos do teatro surdo acadêmico, eu posso contribuir significativamente para o avanço das pesquisas nessa área. Ao esclarecer conceitos fundamentais do Teatro Surdo e do Teatro em Língua de Sinais, eu ajudarei a ampliar o conhecimento sobre essas formas de expressão artística e sua relação com a cultura surda, a comunidade surda e a Arte Surda.

Ao destacar a importância do Teatro como expressão da cultura surda, eu reconheço o papel central que essa forma de arte desempenha na afirmação e preservação da identidade surda. Minha contribuição para o avanço das pesquisas sobre o Teatro Surdo no meio acadêmico é valiosa, pois ajuda a estabelecer uma base sólida de conhecimento e a promover a valorização da cultura surda, da comunidade surda e da Arte Surda. Com a imagem 4, pretendo esclarecer as relações entre esses universos:

Imagem 4 – Relação entre o teatro e o universo dos surdos



Fonte: elaborada pelo autor.

Compreendo minha intenção de abordar o Teatro Surdo com base nos Estudos Surdos e reconhecer o respeito devido aos sujeitos da comunidade surda, à cultura surda e à Arte Surda. Ao focar nesses aspectos específicos, estou direcionando atenção e apreciação para

as experiências e expressões artísticas únicas da comunidade surda. Além disso, ao considerar a perspectiva dos Estudos Surdos, eu demonstro sensibilidade para com a identidade e a cultura surdas, reconhecendo sua importância na compreensão do Teatro Surdo.

A cultura surda é inseparável da comunidade surda, assim como a Arte Surda é uma expressão da comunidade surda artística e a Literatura Surda surge da comunidade surda literária. Em conformidade com o autor Bem Bahan (1994), a cultura surda vem da experiência de ser surdo e do conhecimento das experiências de outros surdos. Essa interconexão entre diferentes formas de expressão artística na comunidade surda é notável e pode ser atribuída à experiência visual compartilhada pelos surdos. A Arte Surda, a Literatura Surda e o Teatro Surdo coexistem e são afins devido ao uso da Língua de Sinais e à história cultural que permeiam essas formas de expressão. Ao incorporar a Língua de Sinais como meio de comunicação principal, essas manifestações artísticas exploram a visualidade como uma estratégia para substituir a ausência do som.

Através dessas expressões artísticas, a cultura surda é enriquecida e transmitida de forma autêntica e significativa. Como afirma Campello (2008, p. 91), “O artefato cultural dos Surdos é organizado de acordo com a visualidade e utiliza uma estratégia para substituir a ausência do som”. É importante ressaltar que a cultura surda e a Língua de Sinais são reconhecidas e valorizadas pelo próprio povo surdo. A comunidade surda reconhece a importância da sua cultura, que abrange valores, crenças, tradições e formas de expressão próprias. A Língua de Sinais é o principal meio de comunicação utilizado pelos surdos e desempenha um papel central na construção da identidade surda. Esse reconhecimento é essencial para a preservação e promoção da cultura surda, bem como para o fortalecimento da comunidade surda como um todo.

De fato, existem publicações que abordam brevemente a linguagem do teatro como um meio de expressão presente dentro dos espaços surdos e dos espaços onde os surdos estão inseridos. Algumas dessas pesquisas são de autores surdos como: Campello (2008), Mourão (2011, 2016), Rosa (2011, 2017), Campos (2017), Caldas (2006) e Rezende (2019) nomes proeminentes na comunidade surda, cultura surda e Arte Surda. Essas publicações enfatizam a importância do tema, principalmente nos campos da Educação de Surdos, Literatura Surda, Linguística e Tradução. Esses estudos também nos permitem compreender as relações e diferenças entre o teatro, a cultura surda e a Língua de Sinais. São estudos que me ajudam a relacionar e a explorar a especificidade do Teatro Surdo como uma forma de expressão artística que se baseia nas experiências e na cultura da comunidade surda.

Metaforicamente, as publicações identificadas durante a revisão de literatura podem ser comparadas a uma chave que nos permite acessar um tesouro de conhecimento sobre o Teatro Surdo. Ao desbloqueá-lo, revelamos uma riqueza composta por obras que sustentam

e orientam nossa pesquisa nessa forma única de expressão artística, que envolve atores surdos, personagens emblemáticos e uma dramaturgia sinalizada. Essas publicações refletem a resiliência e a criatividade que permeiam a comunidade surda, proporcionando uma visão única e valiosa do Teatro Surdo.

1.1.1 Cultura surda no teatro

Com respeito à temática “cultura surda”, afirma-se que “É preciso que estes espaços sejam flexíveis para compreender a importância desta cultura para que ocorra a inclusão, pois exclusão da cultura surda significa exclusão do sujeito surdo” (Perlin; Reis, 2012, p. 45). É importante reconhecer que os sujeitos surdos também desempenham papéis ativos como autores e pesquisadores. Destaquei os estudiosos surdos nesse contexto buscando enriquecer e ampliar a compreensão do teatro, ao considerar a vivência e experiência dos próprios surdos. Assim, espero contribuir para a produção de conhecimentos em diversas áreas, incluindo o teatro, valorizando a participação ativa da comunidade surda na construção do conhecimento teatral.

O povo surdo é detentor das identidades e da cultura surda. Reconhece-se que “A identidade surda é o mais visível elemento de representação do surdo” (Rosa, 2013, p. 39) externaliza o prazer de conviver com a própria cultura e valorizá-la. A Arte e a Literatura Surda são parte desta identidade e, portanto, parte constituinte do povo (surdo). Para Perlin e Miranda (2003, p. 218), “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”. A experiência visual é uma parte essencial da cultura surda. Além disso, a cultura surda valoriza e celebra a arte visual, como pinturas, esculturas e representações visuais da história e da identidade surda. A experiência visual é, desse modo, um aspecto essencial da vida dos surdos, proporcionando uma maneira única de se conectar com o mundo ao seu redor.

Considero que a cultura surda aplicada ao Teatro Surdo envolve a criação e produção de espetáculos que são especialmente direcionados ao povo surdo. Esses espetáculos utilizam a Língua de Sinais como meio de expressão e comunicação, significados cênicos e representações visuais da percepção de mundo dos surdos. Por meio da Língua de Sinais e da utilização de recursos visuais, como expressões faciais, movimentos corporais e cenários visuais, o Teatro Surdo proporciona uma experiência artística rica e significativa para a comunidade surda. Através desses espetáculos, os surdos têm a oportunidade de se identificarem, se reconhecerem e se conectarem com histórias e temáticas que refletem sua realidade cultural e experiência de vida.

manifestações da/s cultura/s surda/s: pintura, escultura, poesia, narrativas de história, teatro, piadas, humor, cinema, histórias em quadrinhos, dança e artes visuais, em sinais. A implantação de laboratórios de cultura surda se faz necessária. (FENEIS, 1999 *apud* CAMPELLO, 2008, p. 235).

A cultura surda faz parte do Teatro Surdo como um todo, enriquecendo a expressão artística e contribuindo para o desenvolvimento da comunidade surda como um todo. O laboratório de cultura surda é uma iniciativa significativa que impulsiona o crescimento do Teatro Surdo no Brasil, evidenciado pelos espetáculos realizados em Língua de Sinais. É evidente a percepção de que a Língua Portuguesa e sua expressão visual são elementos distintos e importantes nesse contexto. A Língua de Sinais é a língua nativa dos surdos, sua principal forma de comunicação e expressão, enquanto a Língua Portuguesa é uma segunda língua para muitos surdos. Perlin e Reis (2012, p. 39) certificam o papel essencial desse pertencimento, “O momento em que ele [surdo] se afirma como diferente, como construtor e como consumidor de uma cultura da qual se orgulha igualmente”. Por isso, a presença de um pesquisador e artista surdo no laboratório de Teatro Surdo é de extrema importância. Um artista surdo traz uma perspectiva para a construção teatral, pois possui uma compreensão profunda da cultura, da Língua de Sinais e das experiências dos surdos. Ele é capaz de interpretar nos eventos, as culturais e linguísticas de forma mais precisa, garantindo que a produção teatral seja importância para os espetáculos voltados ao público surdo. Além disso, pode proporcionar um ambiente teatral em Língua de Sinais, onde os artistas surdos se sintam valorizados, respeitados e representados adequadamente.

1.1.2 Comunidade surda no teatro

Cláudio Mourão é um pesquisador brasileiro surdo que tem feito contribuições significativas para o estudo e promoção da Literatura Surda no contexto acadêmico. Ele realizou uma dissertação em Educação, intitulada *Literatura Surda: produções culturais de surdos em Língua de Sinais* (2011) e uma tese em Educação, *Literatura Surda: experiência das mãos literárias* (2016).

No que diz respeito à comunidade surda acadêmica, o pesquisador afirma que “No Brasil, [ela] ganhou força nas universidades devido aos esforços dos novos pesquisadores de pós-graduação, tanto em mestrados quanto em doutorados⁶, que se uniram à comunidade

⁶ Até o momento, há 96 surdos sinalizantes que são doutores no Brasil. Pesquisadores que contribuem com os Estudos Surdos, Estudos Linguísticos e Literários das Línguas de Sinais, Estudos da Tradução e da Interpretação em Língua de Sinais, e Estudos de Arte e Cultura Surda. Parecem muitos, mas se comparado proporcionalmente à maioria ouvinte e os espaços de Ensino Superior e pós-graduação ocupados majoritariamente por ouvintes, o número de doutores pesquisadores surdos é insuficiente. Essa insuficiência é o reflexo de décadas de atrasos da sociedade ouvinte para com nós surdos, privação da nossa língua natural, marginalização e silenciamento de todos os surdos dentro da educação em todos seus níveis, bem como nos demais espaços sociais.

surda brasileira” (Mourão, 2016, p. 28). A exemplo de Mourão, que explica como o crescimento no número de mestres e doutores surdos fortalece a comunidade surda acadêmica, também tenho o objetivo de enfatizar a relevância da comunidade surda no contexto teatral e, para esta tese, busquei informações e conhecimentos sobre a cultura surda. Nesse sentido,

Os surdos trabalham no meio artístico como atores, escritores de livros, artigos, peças de teatro, diretores de filmes curtos ou de teatro, entre outros. Por isso, eles convivem entre fronteiras e territórios da comunidade ouvinte e têm sua própria experiência vivida (Mourão, 2011, p. 54).

Por essa razão, a comunidade surda representa um espaço no qual surdos e não surdos convivem em encontros significativos. Um exemplo disso é a comunidade surda artística, que, conforme citado por Mourão (2016, p. 100), como aquela formada por artistas surdos e não surdos que produzem e pesquisam sobre Arte Surda e Literatura Surda e todas suas linguagens e meios de veiculação e expressão bem como é um festival artístico que promove a formação, divulgação de artistas surdos e a cultura surda, com foco nas línguas de sinais. A comunidade surda representa uma diversidade cultural, na qual a arte e a cultura desempenham um papel fundamental no seu desenvolvimento, pois os festivais em Língua de Sinais atuais são uma ação cultural voltada para estimular o crescimento dos artistas surdos.

Os festivais desempenham um papel importante ao promover momentos que enriquecem as trocas de experiências e conhecimentos entre a comunidade surda. Seguindo a perspectiva de Rosa (2017, p. 121), em sua tese intitulada *O que o currículo de Letras Libras ensina sobre a literatura surda*:

O festival buscou incentivar a discussão e a divulgação da comunidade surda, a cultura, identidade surda de diferentes modos como, por exemplo, através de teatro, humor, poesia, contação de histórias que estão relacionados com a Literatura Surda.

O estudioso prossegue: “Não podemos deixar de registrar os momentos marcantes da Literatura Surda, os festivais. Iniciando-se esta história no ano de 2004, a comunidade surda reuniu-se para realizar um festival que envolvesse a Literatura Surda” (Rosa, 2017, p. 114). Durante minha trajetória, tive a enriquecedora oportunidade de imergir no mundo do Teatro Surdo ao participar de eventos notáveis, tais como o Festival Folclore Surdo, ocorrido em 2016, em Florianópolis, o Festival Despertacular, realizado nos anos de 2018, 2019 e 2022, em Brasília, bem como o prestigioso Festival Clin D’Oeil, realizado em Reims, na França, em 2017. Nessas experiências, desempenhei um papel ativo na cena do Teatro Surdo e nos

festivais, contribuindo significativamente para a ampliação da visibilidade e valorização da cultura surda.

Sob a mesma perspectiva, a cena da comunidade surda se manifesta através do Teatro Surdo, que incorpora os elementos da comunidade surda artística, de forma semelhante à Literatura Surda. O pesquisador surdo Fabiano Rosa (2011) destaca as similaridades presentes na comunidade surda, evidenciando que:

Além da língua de sinais, existem diversos elementos que participam desta cultura, como o contato com seus semelhantes através da Comunidade Surda, as piadas, as histórias, o teatro, a tecnologia usada como estratégias para adaptação da vida dos surdos neste mundo predominantemente ouvinte, tudo isto contribui para a construção da sua identidade (Rosa, 2011, p. 17).

A presença da comunidade surda artística na direção de espetáculos teatrais e em outros contextos das artes cênicas é de extrema importância para garantir a autenticidade e a representatividade da expressão artística surda. Em eventos como mostras de comunidade surda artística, os artistas surdos têm a oportunidade de compartilhar suas produções teatrais, poesias e outras formas de arte, proporcionando um espaço de visibilidade e valorização para a comunidade surda. Além disso, a presença de produtores no elenco contribui para o registro e preservação das apresentações, deixando um registro duradouro da história das artes surdas e do envolvimento do público nesses eventos. Essa participação ativa da comunidade surda artística reafirma a importância de suas vozes e contribui para o fortalecimento da cultura surda no contexto das artes.

Os cênicos surdos têm a sensibilidade de produzir a ação no contexto da comunidade surda no Teatro Surdo, que é ressignificada cotidianamente de forma a produzir identidades em sujeitos que experienciam o mundo visualmente por meio da Língua de Sinais. Nesse sentido, a pesquisadora surda Klícia de Araújo Campos, em sua dissertação intitulada *Literatura de Cordel em Libras* (2017), relatou o intuito da Literatura Surda, em diálogo com a estudiosa Karin Strobel:

A mesma autora ainda fala da importância da comunidade surda se preocupar em produzir literatura, isso porque a Literatura Surda leva em conta os aspectos visuais e, essa literatura contempla contação de histórias, piadas, histórias da vida cotidiana ou histórias tradicionais que são passadas de geração em geração, além de manter viva a história das associações, das instituições importantes para a história da comunidade surda (Campos, 2017, p. 34).

Como pesquisadores surdos da comunidade surda, temos um compromisso constante no que diz respeito às publicações. Isso se deve ao fato de que a comunidade artística surda desempenha um papel fundamental ao promover a resistência e valorizar a Arte Surda dentro do contexto da cultura surda. O Teatro Surdo, por sua vez, ocupa um lugar de grande importância na comunidade surda, oferecendo um espaço de expressão tanto para atores

surdos quanto para não surdos, que realizam espetáculos teatrais em Língua de Sinais na sociedade.

Compartilhar as discussões e análises sobre o Teatro Surdo é fundamental para enriquecer o cenário nacional e valorizar essa forma de expressão artística, permitindo sua resistência e fortalecimento. Ao promover o diálogo e o intercâmbio de conhecimentos, contribuimos para a expansão dos currículos educacionais, incluindo bases teatrais, culturais, identitárias e literárias que envolvem o Teatro Surdo. Dessa forma, estamos possibilitando o reconhecimento e a valorização do Teatro Surdo como uma forma legítima de arte e expressão, enriquecendo a diversidade cultural do Brasil.

Conforme destaquei, nos espetáculos teatrais em Língua de Sinais na comunidade surda, os autores surdos têm a oportunidade de explorar e expressar sua criatividade e talento. Compreender a visão do diretor surdo e a forma como ele cria a peça teatral sinalizada é essencial para o desenvolvimento da arte dramática, da narrativa e dos poemas. O ator surdo, por sua vez, se dedica à interpretação, estudo do personagem e criação da performance, trazendo à vida a história e os sentimentos por meio da Língua de Sinais. Essa interação entre autores, diretores e atores surdos enriquece o Teatro Surdo, tornando-o uma forma de expressão autêntica e poderosa na comunidade surda.

É fundamental que o público espectador do Teatro Surdo seja composto por usuários da Língua de Sinais para que haja uma apreciação efetiva e uma verdadeira conexão com a obra teatral. É por meio dela que a expressão artística no Teatro Surdo ganha vida e significado.

1.1.3 Arte Surda no teatro

Considero que a Arte Surda, da qual faz parte o Teatro Surdo, é uma forma única e poderosa de expressão e resistência cultural que utiliza a Língua de Sinais como meio de comunicação e ressalta a liberdade criativa dos artistas surdos. Porém, há poucas publicações disponíveis sobre a Arte Surda.

Ao meu ver, mesmo havendo um número ainda tímido, embora crescente, de publicações e pesquisas acadêmicas sobre a Arte Surda, é importante reconhecer que existem pesquisadores surdos comprometidos em estudar e promover essa forma de arte. Um dia, decidi compartilhar um vídeo pessoal expondo essa dificuldade nas redes sociais (Instagram, Facebook e WhatsApp), e recebi algumas postagens interessantes, evidenciando o valor dos pesquisadores surdos na resistência da Arte Surda. Portanto, destaco que a Arte Surda é uma expressão poderosa do potencial humano, utilizando a Língua de Sinais e ressaltando a liberdade. Estamos valorizando a criatividade, a resiliência e a capacidade dos artistas surdos de se expressarem e se conectarem com o mundo ao seu redor.

A temática “Arte Surda” oferta elementos de obras como pintura, escultura, música, literatura, dança e arquitetura, fotografia e teatro, nas quatro linguagens artísticas, ou seja, artes visuais, música, teatro e dança. O termo “Arte Surda” engloba todas as formas de expressões artísticas realizadas por indivíduos surdos utilizando a Língua de Sinais. Dentro do contexto da Arte Surda, o Teatro Surdo é uma área de grande importância. Nesse sentido, a relação entre a Arte Surda e o Teatro Surdo é significativa, pois o Teatro Surdo é uma forma específica de expressão artística dentro do âmbito mais amplo da Arte Surda. Ambos contribuem para a valorização da cultura e identidade surda, promovendo a conscientização sobre as experiências e perspectivas dos artistas surdos.

A Arte Surda no Teatro Surdo é altamente valorizada e reconhecida tanto pela comunidade surda quanto pela cultura surda em geral. Ela desempenha um papel fundamental na expansão da cultura e expressão artística dessa comunidade, que é uma minoria cultural incrivelmente rica em termos de arte. O resultado da Arte Surda no Teatro Surdo é um processo criativo e expressivo no qual os artistas surdos se manifestam por meio da Língua de Sinais, conforme destaca a pesquisadora surda Ana Luiza Paganelli Caldas (2006, p. 43): “como criar a Arte Surda; incentivar o teatro, a poesia, a pintura na história, na comunidade surda e outros; artistas surdos ou debates na comunidade surda sobre a arte seriam bem vindos”. Neste contexto que escolhi, apresento estratégias baseadas na observação do Teatro Surdo em relação à Arte Surda, considerando a constante transformação dessa forma de arte ao longo do tempo. É importante ressaltar que há muito a ser descoberto quando percebemos que aquilo que vemos é apenas a ponta de um iceberg, e que podemos adentrar verdadeiramente no mundo da atuação em Língua de Sinais no teatro (Teatro em Língua de Sinais).

O meu interesse reside na reflexão proporcionada pelo subcapítulo da dissertação da pesquisadora surda Ana Luiza Paganelli Caldas, intitulado *A arte surda.... Existe?*. No texto, ela aborda a história da Arte Surda tanto no Brasil como no exterior. Uma questão importante que surge é: o que os artistas surdos apresentam?

levar os surdos ao contato com artistas surdos e com a arte surda através de fotos, vídeos, pinturas, esculturas, teatro; considerar que os olhos, as mãos, a expressão corporal e facial são sinais referenciais para os surdos; despertar os surdos para a arte, a fim de que possam expressar sua identidade surda através da mesma; ver a arte surda como forma de significado que produz certas características determinadas para a diferença e as construções históricas e culturais, colocar a pergunta: por que vivemos num complexo tão desumano em relação à arte surda? (Caldas, 2006, p. 42).

Vamos cultivar nossa Arte Surda e irrigá-la cotidianamente para que se converta em outros frutos e possamos colher novas artes poéticas e formas de expressão. Assim, o Teatro Surdo permanece no coletivo da comunidade surda artística, onde tem seu lugar e espaço de

produção de ideias. É um espaço onde os artistas surdos podem se reunir, colaborar e criar, gerando uma produção rica de ideias e expressões artísticas.

O artefato da “Arte Surda” representa uma expressão coletiva que conecta a visão artística dos surdos com a lógica expressa na cultura surda. O resultado desse produto é uma rica diversidade cultural, que se assemelha ao artefato cênico do Teatro Surdo, bem como o artefato da “Arte Surda” e o artefato cênico do Teatro Surdo estão intrinsecamente ligados, trazendo consigo uma representação coletiva da visão artística e da cultura surda.

O pesquisador artístico surdo Maurício Damasceno Souza apresentou o seguinte resumo de sua pesquisa: “a arte surda é um reflexo cultural e identitário de uma comunidade que se expressa através da individualidade do artista surdo, sem, contudo, abandonar a representação da visão do grupo” (Souza, 2014). Partindo desse ponto de vista, o artefato cênico do Teatro Surdo não se limita apenas ao contexto específico do Teatro Surdo, mas é parte de uma esfera artística maior que engloba diversas formas de expressão artística surda. A promoção da Arte Surda ocorre com a presença do surdo e da comunidade surda, utilizando-se necessariamente da visualidade como meio de comunicação. A visualidade desempenha um papel fundamental na Arte Surda, permitindo que os artistas surdos se expressem de maneira autêntica e transmitam suas mensagens artísticas. Dança, poesia, música, arte, literatura e teatro surdos são componentes essenciais do artefato cênico, uma vez que todas essas formas de expressão valorizam a importância da resistência surda e a cultura surda como um todo.

Considero meu estudo sobre Teatro Surdo uma temática diretamente relacionada à Arte Surda, o que é fundamental neste contexto. Isso ocorre porque o artista cênico, ao se envolver com a arte, é desafiado a criar e expressar sua imaginação, empregando uma linguagem artística que possibilita a aplicação em cenografia e figurino. Os artistas surdos têm a capacidade de dar vida às suas ideias e conceitos de maneira visualmente impactante. Por meio do uso de elementos visuais, cores, movimentos e símbolos, eles podem enriquecer as narrativas e criar ambientes teatrais que reflitam a cultura e a identidade surda.

A Arte Surda pode estabelecer relações com outras formas artísticas que envolvem linguagem, como arte teatral, arte literária e arte dramática, e, em todas as suas facetas, confere a expressão de liberdade. Entretanto, é essencial o uso de Língua de Sinais. No Teatro Surdo, por exemplo, a Língua de Sinais é utilizada como base para a criação e interpretação de personagens, diálogos e performances. Na Arte Literária, escritores surdos podem expressar suas ideias e experiências por meio da escrita em Língua de Sinais. Por fim, na Arte Dramática, a linguagem visual e gestual da Língua de Sinais é incorporada para criar expressões faciais, movimentos corporais e coreografias teatrais impactantes.

Em outras palavras, a manifestação da Arte Surda traz uma perspectiva única e poderosa dos surdos ao abordar os conflitos e desafios existentes entre surdos e ouvintes na

sociedade. Essas narrativas artísticas surdas são uma forma de expressão e representação da cultura e identidade surda, permitindo que os surdos compartilhem suas experiências e perspectivas com o mundo. Endosso a opinião da pesquisadora surda Renata Cristina Fonsêca de Rezende, que destaca a importância da celebração cultural e da politização na Arte Surda. A celebração cultural envolve o reconhecimento e a valorização da cultura surda, sua língua, tradições e expressões artísticas:

As produções literárias são formas de celebração cultural, assim como de resistência às diferentes formas de opressão vivenciadas por surdos. Por meio da arte literária, os surdos manifestam seus sentimentos, assim como suas posições políticas. As histórias contadas por surdos com formas poéticas traduzem suas histórias e representam verdadeiras manifestações culturais organizadas de forma criativa através de possibilidades e rupturas linguísticas. Além disso, elas empoderam os poetas e os públicos que assistem às performances, pois os surdos narram a si mesmos por meio da produção literária, enquanto parte da comunidade nacional e da comunidade surda do mundo (Rezende, 2019, p. 104).

Na citação mencionada, é possível observar como a manifestação cultural da Arte Surda se torna uma expressão pela qual os artistas surdos resistem e preservam sua cultura surda dentro da comunidade surda global. Dessa forma, a cultura e a arte surdas constituem uma percepção visual que intensifica a representação da Arte Surda, a qual se desenvolveu ao longo de diversos processos culturais e artísticos em território nacional.

A partir do Teatro Surdo, surgem diversas manifestações de resistência da Arte Surda, criando uma rica diversidade de elementos artísticos. Esses elementos se assemelham a uma grande árvore, onde cada um dos gêneros literários surdos, como dança, música, arte e literatura, representa um ramo distinto. Essa metáfora da árvore da Arte Surda se torna um símbolo poderoso, onde a raiz representa a Arte Surda como base, o caule simboliza o Teatro Surdo como estrutura central e os galhos representam os diversos gêneros literários surdos que manifestam os valores e as expressões culturais da comunidade surda. Eles representam as diversas formas de expressão artística utilizadas pelos artistas surdos para compartilhar suas histórias, emoções e perspectivas. Assim, na arte do ator surdo, há um espaço de expressão único, onde o artista (seja ator, diretor ou espectador) pode se comunicar de maneira rica e significativa através da Língua de Sinais. Nesse ambiente, o ator surdo tem a capacidade de construir relações profundas entre ideias, estilos, cenas, improvisações e diálogos.

A imagem de uma semente lançada na terra para ilustrar o Teatro Surdo é uma metáfora potente. Assim como uma semente, o sujeito surdo carrega consigo um potencial criativo e artístico que, quando cultivado em um ambiente propício, pode florescer e dar frutos; o Teatro Surdo se torna, assim, a terra fértil na qual essas sementes são plantadas e cultivadas. É nesse ambiente que as sementes individuais podem ser nutridas e cultivadas, resultando em um fruto valioso: o “surdo cênico”. Conforme as sementes do Teatro Surdo

crecem, transformam-se em “surdos cênicos”. O “surdo cênico” representa o artista surdo que, a partir desse desenvolvimento na comunidade surda, possui os conhecimentos e habilidades para produzir e construir conceitos teatrais em Língua de Sinais. Logo, podemos visualizar o potencial de crescimento e desenvolvimento dos atores surdos dentro desse contexto artístico.

O diálogo entre a Arte Surda e o Teatro Surdo é enriquecedor. As reflexões e as experiências do Teatro Surdo podem se manifestar de forma poderosa nas produções literárias da Arte Surda. Através desse diálogo, os artistas surdos podem explorar novas perspectivas, abordar questões sociais e culturais relevantes e ampliar as possibilidades de expressão artística. Essa interação entre o Teatro Surdo e a Arte Surda contribui para a construção de uma narrativa mais abrangente e autêntica, fortalecendo a cultura surda e ampliando o impacto da arte na sociedade.

1.2 Teatro-Deafhood

Incentivar os grupos de teatro para surdos a se apresentarem para ouvintes, mas também atuar a partir da herança de nossa cultura surda, não apenas a partir de um ouvinte [...]
(Ladd, 1998, p. 83, tradução minha)⁷.

A epígrafe utilizada, extraída da tese de doutorado *In Search of Deafhood: Towards an Understanding of British Deaf Culture* (Ladd, 1998), sintetiza nossa jornada de investigação em busca do conhecimento sobre o termo *Deafhood*, definido pelo pesquisador surdo britânico Paddy Ladd. O autor, que também foi um ativista do movimento surdo na década de 1970 na Inglaterra, despertou meu interesse pelo potencial da subjetividade no Teatro Surdo.

Minha pesquisa está focada no teatro dentro da cultura surda, e busco estabelecer uma conexão entre o conceito de *Deafhood* e o Teatro Surdo. Através dessa investigação, procuro compreender a relação entre o significado e a perspectiva do termo “Teatro-Deafhood”.

Primeiramente, é válido mencionar a definição de “Surdidade”, de acordo com o livro *Em busca da Surdidade I: Colonização dos Surdos* (2013), publicado em Portugal:

A Surdidade não é vista como um estado finito, mas como um processo através do qual os indivíduos surdos chegam a efetivar sua identidade Surda, postulando que aqueles indivíduos constroem aquela identidade em torno de vários conjuntos de prioridade e princípios ordenados de maneiras diferentes, que são afetados por diversos fatores, como nação, era e classe (Ladd, 2013, p. XV).

⁷ No original: “*To encourage Deaf theatre groups to perform for hearing people, but also to act from the heritage of our Deaf culture, not only from the hearing one*”.

A nação Surda é uma representação cultural que defende a cultura da minoria Surda. Apresento minha proposta teórica “Teatro-Deafhood”, que traz a nossa resistência no Teatro Surdo.

O autor surdo Francisco Martins Lopes Terceiro (2018, p. 62), na dissertação *Deafhood: Contribuições de Paddy Ladd à Educação Bilíngue para Surdos*, afirma que “o conceito de Deafhood traz a compreensão dos Surdos como uma comunidade, com lutas e resistência contra a colonização do corpo Surdo”. A minha intenção é recuperar o nosso Teatro Surdo, aproximando a comunidade surda da Arte Surda.

Pensando no atual objetivo do Teatro Surdo, que é fazer com que os atores surdos ocupem o palco para se apresentarem ao público surdo, buscamos estabelecer uma conexão mais profunda entre o Teatro Surdo e a comunidade surda. O Teatro-Deafhood tem como propósito criar um espaço onde a cultura e a identidade surdas sejam valorizadas e celebradas. É uma forma de resistência, de reafirmar a nossa existência e de combater a colonização do corpo surdo.

Lopes Terceiro (2018) também demonstrou, usando as palavras de Ladd (2016), sobre como a essência do termo *Deafhood* teve influência surda galesa Dorothy Miles, considerada pioneira poesia em Língua de Sinais Britânica, BSL, além de dramaturga, performer, acadêmica e ativista sobre a palavra de Deafhood:

A palavra de *Deafhood* veio em mim em torno de 1993, tenho certeza que foi a vida e o trabalho de alguém como Dorothy Miles, que inspirou. Mas levou alguns anos para perceber que era algo, uma ferramenta conceitual, ainda mais poderosa do que eu imaginava. Seus múltiplos níveis de significado tornaram-se cada vez mais claros à medida que o tempo passava (LADD, 2006, s. p). (Lopes Terceiro, 2018, p. 47-48, tradução do autor).

Antes, os surdos usavam o sinal-termo, até que conheci a palavra *Deafhood* em 2017, o que me levou a refletir bastante sobre suas leituras e como posso relacionar o Teatro Surdo e o conceito de *Deafhood*.

Como mostrado, a inspiração de Paddy Ladd foi Dorothy Miles, e eu também me inspirei em suas obras e leituras. Ela é uma figura resistente no Teatro Surdo e apresentou definições importantes sobre o assunto. Utilizo os termos que ela desenvolveu e, inspirado nisso, criei o termo *Deafface* relacionado ao Teatro Surdo.

1.3 *Deafface (Deaf-face)*

Recentemente, criei o termo *Deafface*, ou *Deaf-face* como uma contribuição original, onde apresento minhas reflexões e contribuição ao abordar o objeto de estudo na pesquisa teatral.

Nesse âmbito, o termo *Deafface*, ou *Deaf-face* que estou desenvolvendo representa uma abordagem inovadora. Através dessa palavra, busco explorar e analisar a representação e a expressão teatral do universo surdo, levando em consideração a identidade e a experiência surda. É uma tentativa de dar voz e visibilidade à cultura e à comunidade surda, trazendo à tona questões relacionadas à inclusão e à representatividade nas artes cênicas.

O termo *Deafface* ou *Deaf-face*, em resumo, refere-se à forma específica de colonialismo praticada sobre personagens surdos. Isso ocorre quando atores ouvintes dos elencos teatrais, durante as apresentações de espetáculos, representam um personagem surdo, o que retira uma oportunidade real de contratação de atores surdos. Além disso, nega a representação autêntica da experiência surda e perpetua a exclusão dos atores surdos do cenário teatral. O *Deafface* também pode ocorrer quando o personagem surdo é retratado de forma estereotipada, reforçando preconceitos e diminuindo a diversidade e a autenticidade da representação surda no teatro.

Quando utilizo o termo *Deafface* em inglês, dedico um esforço significativo à reflexão e ao estudo antes de escolher o equivalente em português. Opto por esse termo, seja *Deafface* ou *Deaf-face*, porque as comunidades surdas valorizam e promovem a poderosa palavra *Deaf*. A utilização da terminologia em inglês, assim, é respaldada pela sua ampla difusão e reconhecimento dentro das comunidades surdas. Essa palavra possui um significado poderoso e representa a luta pela afirmação da identidade surda e o combate ao colonialismo e à marginalização dos atores surdos nos elencos teatrais. Ao usar esse termo, busco dar visibilidade a essa realidade e promover a conscientização sobre a importância de proporcionar oportunidades e inclusão para os atores surdos.

Pretendo apresentar a proposta do termo e sinal-termo⁸ em Libras, pois essa definição inédita representa a minha identidade surda e a minha luta por mais espaços para os surdos no cenário artístico. A pesquisadora não surda Natália Schleder Rigo publicou a tese de doutorado *Teatro de Animação em Língua de Sinais* (2020), que dialoga com a minha dissertação (2019) e meus esforços pela representatividade surda, enriquecendo ainda mais o conhecimento sobre o assunto.

A relevância do trabalho de Resende (2019) é indiscutível, sobretudo porque corroboro fortemente com o entendimento de que práticas teatrais e, por conseguinte, pesquisas e reflexões teóricas sobre teatro superem a perspectiva unilateral dominante de teatro ouvinte pensado *para* os surdos, e avancem urgentemente para uma perspectiva de teatro *com* surdos e teatro *de/dos* surdos. Ainda que se fale mais hoje em dia sobre representatividade surda e que os surdos estejam ocupando cada vez mais seus espaços de direito, dentro do universo do teatro, cinema e televisão, em termos de protagonismo, a realidade ainda é muito excludente, haja vista as práticas crescentes de cripface (Rigo, 2020, p. 52).

⁸ A criação do sinal-termo em Língua Brasileira de Sinais para *Deafface*, ou *Deaf-face*, foi discutida no grupo WhatsApp *Artistas Surdos*. Nessa rede social, artistas surdos compartilham vídeos utilizando a Libras (Resende, 2023k).

Citação mencionada, recentemente descobri o termo *cripface*, que despertou meu interesse na pesquisa, levando-me a investigar as publicações internacionais em busca do termo correspondente *Deafface*, ou *Deaf-face*. Sobre a palavra *cripface*, assim explica Rigo (2020, p. 52):

Termo difundido nos Estados Unidos que vem sendo usado no Brasil de forma crescente, na comunidade surda e entre as pessoas com deficiência, para definir quando uma pessoa ouvinte representa uma pessoa surda ou quando uma pessoa sem deficiência representa uma pessoa com deficiência no teatro, cinema e televisão. O termo é análogo ao *blackface* (quando atores brancos representam atores negros).

Como explicado, com base na pesquisa de Rigo (2020), tomei ciência dos *Cripface* e *Blackface*. Isso contribuiu para que, em 2023, eu criasse o termo *Deafface* como uma aproximação ao meu estudo de caso. Como também indicado, optei por utilizar o termo em inglês, pois surdos de outros países utilizam a Língua de Sinais em um contexto chamado Sinais Internacionais.

Meu lugar de sinalizar (lugar de fala) é uma expressão *Deafface*, análoga aos termos *Blackface* e *Cripface*. Em outras palavras, refere-se a um ator ouvinte interpretando um personagem surdo. Nesse caso, o ator ouvinte está usando *Deafface* ao assumir o papel de um personagem surdo, já que ele está representando uma experiência surda que não é a sua própria. Essa prática é comparável ao *Blackface* e *Cripface*, quando pessoas não pertencentes a determinados grupos os representam de forma estereotipada.

Ladd traz outro conceito importante para as reflexões desta pesquisa, o leitor leigo: “o leitor leigo compreende que virtualmente todos os discursos sobre as pessoas Surdas foram concebidos, controlados e escritos por pessoas que não era elas próprias Surdas” (Ladd, 2013, p. 36). A citação destaca a percepção de que a maioria dos discursos sobre pessoas surdas foi concebida, controlada e escrita por pessoas que não são surdas. Essa reflexão é relevante para analisar a relação entre produtores culturais e diretores ouvintes que muitas vezes não convidam atores surdos para participarem de produções teatrais.

Ladd, nesse aspecto, nos traz um conceito muito importante para caracterizar essa posição de ignorância em relação à cultura Surda e suas práticas discursivas e sociais: “leigos”. Leigo é o conceito que remete a Surdos e ouvintes que desconhecem aspectos culturais e comunitários dos Surdos, produzindo conhecimento que reproduz a lógica ouvintista, fazendo pesquisas e políticas sobre os Surdos e determinando seus destinos como “especialistas da surdez/deficiência auditiva”, distanciados das singularidades e especificidades que constituem o *Deafhood: a compreensão do [...] conceito de leigo é central para eventual reviravolta dos padrões culturais opressivos que todos nós interiorizamos*” (Ladd, 2013, p. 21 *apud* Lopes Terceiro, 2018, p. 56-57).

Ladd (2013, p. 36) utiliza o termo “contra narrativa” para ressaltar duas características fundamentais do colonialismo que atinge os povos surdos – as ideologias de especialidade e paternalismo. Na minha opinião, os produtores culturais e diretores ouvintes têm uma preferência por não contratar atores surdos em detrimento de atores ouvintes. Isso pode ocorrer por questões financeiras, já que se opta por não contratar um ator surdo devido ao receio de alocar recursos adicionais para contratar um intérprete de língua de sinais que acompanhe as falas desse ator. Isso pode acontecer porque talvez esses profissionais não estejam familiarizados com a nossa cultura surda.

Porém, os integrantes da comunidade surda percebem facilmente as diferenças na maneira como um ator sinaliza no palco quando ele é ouvinte. Isso ocorre porque os atores ouvintes muitas vezes não têm conhecimento da Língua de Sinais e, conseqüentemente, não estão imersos em nossa cultura surda. Isso resulta em uma falta de compreensão e conexão com a comunidade surda, o que dificulta a representação autêntica e inclusiva dos surdos na indústria teatral. Conseqüentemente, o ator ouvinte não consegue transmitir a sensibilidade e objetividade do personagem surdo, pois o ator surdo possui uma experiência diferente e única na construção de seus personagens, juntamente com uma habilidade específica de memorização de trabalhos teatrais. Além disso, a falta de familiaridade do ator ouvinte com a Língua de Sinais e com a cultura surda pode resultar em representações estereotipadas ou superficiais dos personagens surdos. O ator surdo, por sua vez, traz consigo uma compreensão mais autêntica e profunda da experiência surda, permitindo uma representação mais genuína e impactante no teatro. Portanto, é crucial valorizar e dar oportunidades aos atores surdos para que eles possam trazer suas perspectivas únicas para o palco.

Minha função como defensor da adoção do termo *Deafface* para problematizar a prática de representação de surdos por atores ouvintes é lutar pelo respeito à comunidade surda em relação ao Teatro Surdo, reconhecendo a Língua de Sinais como um produto cultural e a destacando a resistência cênica surda. Não são poucos os produtores culturais, diretores e atores ouvintes que utilizam a Língua de Sinais em suas peças de forma oportunista, ou seja, para benefício próprio (lucro, visibilidade, etc.) sem ao menos considerar o público surdo e a comunidade surda artística (atores, diretores e produtores culturais surdos). Esse oportunismo acontece, infelizmente, em todas as áreas e com todo o tipo de minoria que se diferencia de alguma forma da sociedade majoritária e que, de alguma forma, está em vaga atualmente, está gerando lucro, dando ibope e likes nas redes sociais. É preciso pensar sobre isso criticamente. Embora não sejam todos, essas pessoas com tais intenções existem e suas atitudes precisam ser contestadas pelos surdos e comunidade surda, já que o resultado desse oportunismo nem sempre implica vantagens e benefícios para quem de fato importa trabalhos com Língua de Sinais e quem é usuário dessa língua: os surdos. Os palcos refletem, desse modo, a sociedade ouvintista colonizadora, permeada pela ideologia

do ouvintismo⁹ (Skliar, 1999, p. 32). A Língua de Sinais, por sua vez, é a conexão entre a comunidade surda, a cultura surda e a Arte Surda.

Para prosseguir a presente discussão, destaco duas expressões em inglês, *Sign-Language Theatre* e *Deaf Theatre*. Esses termos foram introduzidos pela pesquisadora surda britânica Dorothy Squire Miles, que viveu nos Estados Unidos. Em seu texto, intitulado *Teatro de Língua de Sinais e Teatro de Surdos: Novas Definições e Direções*¹⁰, ela discute as definições do Teatro Surdo e do Teatro em Língua de Sinais, abordando conceitos como Teatro dos Surdos, Drama Surdo, Teatro Surdo, Teatro em Língua de Sinais e Teatro Mudo:

Atualmente, os termos teatro dos surdos, drama surdo, teatro surdo, teatro em Língua de Sinais e teatro mudo parecem ser usados indistintamente. Isso é confuso para todos os envolvidos. O público ouvinte pode ser levado a acreditar que as produções são apenas para surdos (há confusão entre as expressões "de surdos" e "para surdos"). Por outro lado, muitas produções em Língua de Sinais são mais atraentes para ouvintes do que para surdos, e os surdos se sentem enganados e privados. Parte dessa confusão e mal-estar poderia ser evitada com uma simplificação e padronização dos termos, que não apenas informassem ao público o que esperar, mas também esclarecessem os objetivos de cada produção para o diretor e os atores envolvidos e, assim, servissem para melhorar o nível de trabalho oferecido. Os autores selecionaram os termos teatro em Língua de Sinais e teatro surdo com esses objetivos em mente (Miles; Fant, 1976, p. 10, tradução minha)¹¹.

Admiro e apoio as definições apresentadas pela pesquisadora, pois reconheço a relação entre Teatro Surdo e Teatro em Língua de Sinais. No subcapítulo *Teatralidade e Teatro Surdo*, apresento os termos utilizados por ela, destacando os detalhes do conceito teórico do Teatro Surdo.

O conceito de *Deafface* é de extrema importância para compreender a relevância da luta pelos direitos e representatividade dos atores surdos no contexto teatral. O *Deafface*, análogo ao *Blackface* e *Cripface*, revela as práticas de colonialismo e discriminação enfrentadas pelos atores surdos, seja pela falta de oportunidades de contratação, seja pela representação inadequada de personagens surdos por atores ouvintes.

Ao trazer à tona o termo *Deafface*, busco conscientizar sobre a necessidade de respeitar e valorizar a perspectiva dos artistas surdos, considerando sua linguagem, cultura e

⁹ “O ‘ouvintismo’ presente nestes programas reflexe-se em vários e em diversos espaços: permanece a ideia de supremacia do ouvinte e à biologização dos Surdos -, praticam-se discursos evolucionistas onde os Surdos são levados a estágios primitivos do desenvolvimento humano, para justificar o “fracasso” pedagógico. O conhecimento utilizado no sistema educativo nunca é questionado” (Skliar, 1999, p. 32).

¹⁰ Tradução do título original em inglês: *Sign-Language Theatre and Deaf Theatre: New Definitions and Directions*.

¹¹ No original: “At the present time, the terms theatre of the deaf, deaf drama, deaf theatre, sign-language theatre, and silent theatre appear to be use interchangeably. this is confusing for everyone concerned. the hearing public may be misled to believe that the productions are for deaf persons only (there is confusion between the phrases “of the deaf” and “for the deaf”). On the other hand, many sign-language productions turn out to be more appealing to hearing than to deaf audiences, and deaf persons feel cheated and deprived. Some of this confusion and ill feeling could be avoided by a simplification and standardization of terms, which would not only inform the public of what to expect, but would clarify the objectives of each production for the director and actors involved, and thus serve to improve the level of work offered. The authors have selected the terms sign-language theatre and deaf theatre with these goalds in mind” (Miles; Fant, 1976, p. 10).

identidade como elementos centrais na construção de personagens e na representação teatral. É fundamental que produtores culturais e diretores ouvintes reconheçam a importância da Língua de Sinais e da cultura surda, e promovam a inclusão e participação ativa dos atores surdos em seus projetos.

Espero, ademais, promover uma reflexão crítica e uma transformação significativa no campo teatral, garantindo uma maior diversidade e representatividade nas produções, bem como a valorização e empoderamento da comunidade surda. O *Deafface* torna-se, assim, uma ferramenta para o combate ao ouvintismo e para a promoção de uma sociedade mais inclusiva e igualitária.

1.4 Relação entre teorias teatrais e estudo do Teatro Surdo

*Se a memória é conhecimento, então sei que a minha
viagem atravessou diferentes culturas
(Barba, 2009, p. 13).*

Neste subitem, trato a respeito das relações teóricas teatrais e os estudos sobre o Teatro Surdo a fim de explorar as definições, conceitos, concepções e significados do teatro de forma geral. Ao observar as leituras de autores teatrais, como Eugênio Barba, Patrice Pavis, Peter Brook e Jerzy Grotowski, é possível perceber o potencial dessas teorias para a direção do Teatro Surdo, no qual atores, diretores, dramaturgos e espectadores são surdos. Isso está relacionado a uma chave da cultura surda brasileira. Eu selecionei os citados autores que contribuíram para o meu desenvolvimento e estudo no curso superior de Teatro. Cada um desses autores possui perspectivas únicas e valiosas sobre o teatro, que certamente enriquecerão minha compreensão em torno de uma base teórica sólida para a prática teatral.

Motivado pela necessidade de estabelecer conexões entre a teatralidade e as manifestações do teatro surdo brasileiro, ao examinar o teatro contemporâneo no contexto do Teatro Surdo, identifiquei que estou incorporando citações de autores relevantes que abordam o surgimento do Teatro Surdo. Meu objetivo é continuar aprofundando minha pesquisa sobre o Teatro Surdo e seus estudos. Optei por fundamentar meu trabalho em diálogos embasados nas minhas experiências com teóricos teatrais que exploram as temáticas que permeiam minhas investigações. Pretendo apresentar as definições dos autores com os quais mais me identifico e destacar seus conceitos e concepções em seções dedicadas a cada autor.

É importante, para mim, respeitar as diferentes definições de teatro, considerando a diversidade de culturas teatrais ao redor do mundo. Ao apresentar as definições dos autores, pretendo identificar os pontos de convergência entre minhas perspectivas e as visões desses autores. Além disso, destacar os conceitos e concepções de cada autor em suas seções

específicas permitirá uma compreensão mais detalhada das minhas contribuições para o campo teatral. Dessa forma, estou construindo um diálogo sólido entre minhas experiências e as teorias teatrais que tenho estudado. Considero que respeitar as diversas definições de teatro e reconhecer a riqueza da diversidade cultural no universo teatral são passos essenciais no desenvolvimento da arte teatral surda.

Eugênio Barba é um autor italiano renomado e diretor de teatro conhecido por suas contribuições no campo da Antropologia Teatral. Sobre esse campo, define que “Antropologia Teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas” (Barba, 2009, p. 25). O autor ressalta a importância de investigar as bases e fundamentos do teatro, além das formas expressivas já estabelecidas como forma de compreender as raízes culturais do teatro. É interessante destacar o apreço que tenho por Barba em relação ao lugar do ator surdo na cultura surda. Isso indica uma conexão relevante entre a Antropologia Teatral e a expressão artística no contexto da comunidade surda. Através da pesquisa sobre o teatro silencioso, é possível explorar as particularidades e potencialidades do Teatro Surdo, levando em consideração os aspectos culturais, linguísticos e expressivos da comunidade surda. Neste aspecto, é válido ressaltar a obra *Arte Secreta do Ator – Um Dicionário de Antropologia Teatral* (2012) que instigou a pesquisa sobre o teatro silencioso com foco no entendimento da prática teatral, as técnicas do ator e as formas de expressão silenciosa no teatro.

Patrice Pavis é um autor francês, pesquisador e professor de Estudos Teatrais conhecido por suas contribuições na área da semiótica teatral e interculturalismo no teatro. Recomendo o livro *Dicionário de Teatro* (2008), uma obra de referência amplamente reconhecida no campo teatral e a qual oferece um amplo panorama de termos e conceitos teatrais. Utilizo, no âmbito deste trabalho, conceitos e teorias de Pavis, especialmente no que diz respeito à transferência cultural entre a cultura-fonte e a cultura-alvo, o que pode ser extremamente relevante para minha pesquisa sobre o Teatro Surdo. Ao explorar as diferentes culturas surdas no exterior e a construção de uma identidade surda própria, eu posso aplicar os conceitos de Pavis para analisar as trocas culturais, as influências e as transformações que ocorrem no contexto do Teatro Surdo a seguir.

A citação de Pavis, presente no livro *O Teatro no Cruzamento de Culturas* (2015), ressalta que “A encenação e a representação teatral são sempre uma tradução cênica (graças ao ator e a todos os elementos do espetáculo) de um conjunto cultural” (Pavis, 2015, p. 15). Essa afirmação é de grande relevância para as minhas reflexões sobre o Teatro Surdo. Dentro do contexto do Teatro Surdo, essa citação pode ser interpretada como a representação da cultura surda por meio da Língua de Sinais e da expressão corporal do ator surdo. Nesse

sentido, a Língua de Sinais e o corpo do ator surdo atuam como veículos de expressão teatral, permitindo a representação autêntica da cultura surda.

Peter Brook é um renomado diretor de teatro e um pensador influente no campo teatral pelo trabalho na dramaturgia, tendo fundado o Centro de Pesquisa Teatral em Paris nos anos de 1970. “Posso pegar qualquer espaço vazio e chamá-lo de palco. Alguém atravessa esse espaço vazio enquanto outro assiste, e isso é o suficiente para começar o ato teatral”, escreveu em seu livro inovador publicado, *The Empty Space* (Brook, 1970, p. 3). Na obra, Brook ressalta a essência do teatro, que não se limita a um local específico, mas pode ser criado em qualquer espaço, desde que haja um encontro entre o performer e o espectador. No contexto do Teatro Surdo, é relevante considerar como as ideias de Brook podem ser aplicadas à atuação do ator surdo que utiliza a Língua de Sinais. O uso desse sistema linguístico, como forma de expressão e comunicação, pode ser uma maneira poderosa de estabelecer essa conexão entre o ator surdo e o espectador surdo e não surdo. Essa perspectiva ampla e flexível em relação ao espaço teatral permite que diferentes formas de expressão, incluindo a Língua de Sinais utilizada pelos atores surdos, sejam valorizadas e incorporadas ao contexto teatral.

Jerzy Grotowski foi um dos principais nomes do teatro do século XX. Encenador e diretor de teatro experimental, desafiou as convenções tradicionais do teatro, concentrando-se principalmente na relação entre o performer e a plateia. Ele acreditava que o trabalho teatral não estava nos elementos de produção, como cenários, figurinos e iluminação, mas, sim, na interação entre os artistas e o público. Concebeu o Teatro Laboratório, um espaço dedicado à pesquisa e experimentação teatral, onde desenvolveu técnicas inovadoras de direção, interpretação e formação de artistas, explorando a presença física e emocional dos atores, além de criar um ambiente de intimidade e conexão direta com a plateia. Ele buscava produzir performances que tocassem profundamente o espectador, explorando a expressão individual e coletiva dos artistas. Ao considerar as contribuições de Grotowski, estou levando em conta a importância da presença e da interação entre artistas e plateia no contexto do Teatro Surdo. Essa ênfase na conexão humana pode ser aplicada ao Teatro Surdo, enriquecendo a compreensão e a prática dessa forma de expressão teatral, que também valoriza a presença e a comunicação direta entre atores e espectadores surdos.

No livro *Em Busca de um Teatro Pobre* (1976), Jerzy Grotowski discute a importância fundamental de criar um teatro que seja despojado de elementos supérfluos e que se concentre na essência do trabalho do ator. Ele propõe estratégias e abordagens para desenvolver uma linguagem física do ator, na qual a expressão corporal e a presença física se tornam centrais na criação teatral. O autor (1976, p. XI) afirma que “a vida de nosso teatro é, em todos os sentidos, diferente da do seu. [...] Nós trabalhamos em outro país, com outra língua, outra tradição”. Assim, ao me referir a esse aspecto central do teatro de Grotowski,

estou destacando a importância da linguagem física do ator e a busca por uma expressão genuína e significativa no contexto do Teatro Surdo. Este, com suas particularidades e diferenças, tem um valor significativo e respeita a diversidade e a arte de outros grupos.

É válido retomar o papel da Antropologia Teatral na presente reflexão. Segundo Eugênio Barba (2009, p. 61), “A matéria-prima do teatro não é o ator, o espaço, o texto, mas sim a atenção, o olhar, o escutar e o pensamento do espectador. O teatro é a arte do espectador”. Explorei as leituras das obras de Barba, dentre elas *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral* (2009), nas quais o autor valoriza a diversidade cultural e reconhece as diversas formas de teatro criadas pelas diferentes culturas. Portanto, ao considerar as leituras de Eugênio Barba e minha visão sobre a importância do espectador no teatro, posso aplicar esses conceitos ao Teatro Surdo com atores e espectadores surdos, reconhecendo e valorizando sua perspectiva e sua participação ativa na experiência teatral.

A Antropologia Teatral é, de fato, um campo de estudo que aborda detalhadamente o teatro, envolvendo aspectos filosóficos, físicos e emocionais. A sensibilidade e a objetividade do ator são elementos fundamentais na análise teatral, e esse campo de conhecimento pode levar em consideração esses aspectos ao investigar as práticas teatrais. “A vida do ator baseia-se, na realidade, em uma alteração do equilíbrio”, como afirma Barba (2009, p. 37), assim, deve-se trazer a sensibilidade e objetividade do ator para a análise do teatro, focalizando a figura do ator surdo, dessa experiência teatral, incluindo a Língua de Sinais, a expressão corporal, o uso do espaço e outras características que são inerentes à cultura surda.

A Antropologia Teatral tem sua importância quando focamos na observação e no compromisso com o espectador surdo no contexto do Teatro Surdo em Língua de Sinais. Uma Antropologia que se expressa quando um diretor surdo no Teatro Surdo tem a sensibilidade e o conhecimento necessários para compreender a Língua de Sinais, bem como as particularidades culturais e comunicativas da comunidade surda. Isso permite que o diretor surdo crie cenas e performances que ressoem de maneira profunda com o espectador surdo e o ator surdo, valorizando sua experiência íntima e pessoal e questionando o sentido da experiência íntima do espectador surdo e do ator surdo, independentemente das formas de representação e do sistema de signos utilizados¹². A Antropologia Teatral com a perspectiva de um diretor surdo no Teatro Surdo, por meio de uma hermenêutica da Língua de Sinais, pode abrir caminho para uma exploração profunda da experiência íntima do espectador surdo e do ator surdo, criando uma conexão significativa e uma representação dentro do contexto do Teatro Surdo.

¹² “O teatro é um universo de signos [...], neste sentido, o teatro é uma arte do código, da convenção, mais do que todas as outras, arte que depende de uma codificação muito forte” (Demarcy, 1978, p. 25).

Contextualizo minha investigação com base no livro *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. A natureza do sujeito é abordada como sendo o próprio sentimento que influencia e guia o trabalho do ator no teatro, independentemente do gênero em que esteja atuando, assim como o ator surdo vive a sensibilidade e a subjetividade próprias do sujeito surdo brasileiro. É verdade que o número de atores surdos ainda é relativamente pequeno, especialmente quando consideramos as minorias culturais e as múltiplas identidades surdas presentes na sociedade; existem, além disso, diversos perfis de atores surdos, cada um com suas próprias características, habilidades e experiências. Mesmo não se referindo especificamente a atores surdos, Barba traz reflexões sobre o trabalho do ator que lançam um olhar significativo para o presente debate:

Um ator, por exemplo, cumpre determinada ação, que é o resultado de uma improvisação ou de interpretação pessoal do personagem. [...], se o significado que o ator deu à ação tornar-se impróprio quando ela é introduzida no contexto, ele pensará que deve abandoná-la e esquecê-la. Acredita que o matrimônio entre a ação e o significado associado a ela é indissolúvel. (Barba, 2009, p. 140).

No contexto do Teatro Surdo, em diálogo com a Antropologia Teatral, o papel do ator é uma forma de resistência cultural, pois eles representam personagens e histórias que são importantes para a comunidade surda. No Teatro Surdo, há uma compreensão de que a criação artística muitas vezes envolve uma colaboração significativa entre atores, diretores e espectadores surdos. No caso dos atores surdos, eles são entendidos em termos de “subjetividade” e “objetividade” dentro do espetáculo. A “subjetividade” refere-se à experiência pessoal, à sensibilidade e à identidade do ator surdo. Este profissional traz consigo sua bagagem cultural e emocional para a criação do personagem e para a performance. Por outro lado, a “objetividade” diz respeito à representação do personagem no espetáculo. Os atores surdos carregam suas habilidades linguísticas, expressões corporais e visuais, explorando recursos visuais, gestuais e outros elementos específicos da Língua de Sinais e da cultura surda.

O contexto histórico-cultural da Antropologia Teatral dos surdos refere-se à admirável diferença entre os atores surdos idosos e atores surdos jovens na atualidade. O ator surdo idoso torna-se um importante elemento de resistência na existência do teatro surdo brasileiro. Eles foram pioneiros na construção do Teatro Surdo, enfrentando desafios e barreiras para estabelecer um espaço artístico que expressasse suas vivências e perspectivas. Por sua vez, os atores surdos jovens estão trazendo novas energias, perspectivas e abordagens ao Teatro Surdo. Eles cresceram em um ambiente em que a presença e a valorização da cultura surda são mais reconhecidas.

Os atores surdos, de diferentes faixas etárias, são importantes representantes e defensores da cultura e da comunidade surda, contribuindo para a construção de um Teatro

Surdo. Através de suas performances e produções, eles fortalecem a existência e a visibilidade do Teatro Surdo como uma forma de expressão teatral e representação dos atores surdos no uso em Língua de Sinais.

A ideia de trabalhar o Teatro Surdo, desde o seu conceito, pretende proporcionar diálogos e trocas de experiências em meu grupo de pesquisa, de forma autônoma para se desenvolver a compreensão desse universo, os significados e acontecimentos que os envolvem. Desse modo, busco contribuir com esse “teatro” e seu desenvolvimento pela mão de outros surdos pesquisadores e para o crescimento da comunidade surda no contexto teatral. Nesse sentido, cabe apontar reflexões importantes como as de cunho antropológico trazidas por Barba, no livro *A Canoa de Papel*. Na obra, o autor apresenta um estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano de representação organizada e, segundo ele, “o teatro pode ser uma expedição antropológica. O que é uma contradição de termos, já o antropólogo escolhe um lugar, se estabelece e faz pesquisa de campo” (Barba, 2009, p. 133). A partir dessa perspectiva, optei pelo “lugar de sinalizar” em contraponto à “arte do espectador surdo”, e reconheço a centralidade teatral da Língua de Sinais e da expressão corporal na comunicação e na representação teatral surda. Assim, destaco os surdos como protagonistas ativos na criação e recepção da obra teatral, responsáveis por proporcionar emoção aos pares surdos espectadores para que estes se engajem plenamente na experiência teatral, conectando-se de forma mais direta e emocional com a arte apresentada.

No livro *A Arte Secreta do Ator* (2012), os autores Eugênio Barba e Nicola Savarese abordam a questão da codificação da mão e a relação entre língua de sinais e Teatro Surdo:

No Ocidente há pouquíssimos exemplos de tentativas para codificar a mão e seus gestos, dentre os quais os mais explícitos provêm do teatro. Entretanto, isso é mais explícito nos níveis teórico e literário e raramente influencia a prática contemporânea. De fato, é possível dizer que, ao passo que no teatro oriental o comportamento das mãos foi recriado, adquirindo, atualmente, significativo valor simbólico, a única codificação correta no Ocidente é a linguagem (língua) de sinais usada desde os tempos antigos pelo surdos-mudos e sistematizada somente no século passado. Mas essa codificação já pertence à esfera cotidiana. Nos últimos dez anos, entretanto, um teatro para surdos-mudos começou a ser aperfeiçoado. Para os espectadores que não compreendem o alfabeto da linguagem (língua) de sinais, ele é fascinante por causa da dinâmica pura das mãos falando em silêncio, tal como nós (Barba; Savarese, 2012, p. 132-133).

É possível estabelecer essa análise para expressar minhas reflexões sobre como a cultura surda e a Língua de Sinais se manifestam no contexto do Teatro Surdo por meio de suas produções como uma cultura minoritária cênica, utilizando as relações e estudos de Patrice Pavis. Da mesma forma, Pavis comenta que “O ator também possui uma cultura, que é a do seu grupo e que adquire principalmente na fase preparatória da encenação. [...] O ator pertence a uma determinada cultura, a partir da qual possui certeza e expectativas, técnicas e hábitos de interpretação” (Pavis, 2015, p. 9). Por essa razão, um sujeito fora da comunidade

surda pode enfrentar desafios para identificar e compreender a sensibilidade do ator surdo na cultura surda, assim como a sensibilidade do ator surdo na cultura surda pode ser difícil de ser identificada por indivíduos que não estão familiarizados com a comunidade surda e suas particularidades culturais.

O autor Patrice Pavis argumenta que o teatro tem o potencial de ser um espaço de cruzamento e diálogo entre culturas diversas, permitindo a representação e a exploração de diferentes identidades, valores e experiências. No contexto da representação teatral da cultura surda, podemos aplicar as ideias de Pavis para compreender como o Teatro Surdo pode ser um espaço de encontro entre a cultura surda e outras culturas. O Teatro Surdo oferece a oportunidade de representar e explorar a identidade surda, a Língua de Sinais e as experiências específicas da comunidade surda, proporcionando visibilidade e voz para essa cultura minoritária.

Nesse sentido, a representação teatral da cultura surda no Teatro Surdo, de acordo com Pavis, pode ser entendida como uma forma de cruzamento de culturas, onde diferentes perspectivas e sensibilidades se encontram e se entrelaçam. Essa representação permite que a cultura surda seja reconhecida, valorizada e compreendida pelo público, inclusive por aqueles que não estão familiarizados com a comunidade surda. De acordo com Pavis, em *O Teatro no Cruzamento de Culturas*, a representação teatral tem potencialidades e desafios para fazer essa tradução cultural:

que se utilize o teatro como instrumento para transmitir e produzir informações sobre a cultura veiculada. O teatro pode redundar numa das dificuldades da antropologia, a saber: traduzir/visualizar os elementos abstratos de uma cultura como um sistema de crenças ou valores, utilizando-se dos meios concretos (Pavis, 2015, p. 15).

No Teatro Surdo, a cultura surda é veiculada como uma cultura minoria cênica que se difunde para toda a comunidade do Teatro Surdo, que é um espaço de expressão artística e cultural que representa a identidade e as experiências da comunidade surda. Como explica Pavis (2017, p. 61), “Não há comunidade teatral no sentido de um grupo definido de produtores e de receptores de acontecimentos cênicos”. Por exemplo, na criação teatral em Língua de Sinais, é comum haver a tendência de ter atores surdos como protagonistas. Em alguns casos, também podemos ver diretores surdos liderando as produções teatrais. Essa preferência por atores surdos na criação teatral em Língua de Sinais é uma maneira de garantir a representatividade da cultura surda no palco. Dentro desse contexto, pode-se considerar, então, como o coletivo Teatro Surdo permanece na cultura como uma representação teatral-cultural da cultura surda, bem como a manifestação teatral em Língua de Sinais também é uma oportunidade para os atores surdos.

Dentro da comunidade surda do Teatro Surdo no Brasil, existe uma distinção entre o ator surdo e o ator não surdo. A cultura surda do Teatro Surdo está intrinsecamente ligada ao uso da Língua de Sinais e dos elementos cênicos específicos dessa cultura. O ator surdo, que é fluente em Língua de Sinais, possui uma conexão mais direta com a cultura surda. Por outro lado, o ator não surdo pode estar envolvido no Teatro Surdo como um colaborador ou intérprete, trazendo suas habilidades teatrais e conhecimento técnico para auxiliar na produção teatral em Língua de Sinais.

Quero destacar as valiosas ideias do britânico Peter Brook, que compartilha suas reflexões nos livros *A porta aberta* (2010) e *O teatro e seu espaço* (1970). Escolhi esses livros como minhas principais referências de Brook, pois neles encontro valiosas recomendações do autor para a minha prática como pesquisador e como artista, como a seguinte: “A diversão é uma grande fonte de energia” (Brook, 2010, p. 59).

As leituras de Peter Brook me têm ensinado a desenvolver termos e significados relacionados ao Teatro Surdo. Eu particularmente admiro sua reflexão quando diz: “A essência do teatro reside num mistério chamado ‘o momento presente’” (Brook, 2010, p. 68). Enquanto desenvolvo o conceito do Teatro Surdo, encontro inspiração na expressão “momento presente” e considero a presença dos atores surdos como figuras de resistência. Ao trazer atores surdos para o palco cênico, que se expressam por meio da Língua de Sinais, estamos presenciando um marco histórico nos espetáculos teatrais no Brasil.

Peter Brook trata da representação do teatro e da arte do teatro e contribui para as reflexões propostas ao dizer que a

arte do teatro tem que ter uma faceta cotidiana – histórias, situações e temas que devem ser reconhecíveis, pois o ser humano se interessa, acima de tudo, pela vida que ele conhece. A arte do teatro também precisa ter substância e significado. A substância é a densidade da experiência humana; todo artista anseia por captá-la em seu trabalho, de um modo ou de outro, e talvez pressinta que o significado surge da possibilidade de contato com a fonte invisível que fica além de suas limitações normais e que dá significado ao significado (Brook, 2010, p. 79).

A citação acima acrescenta uma reflexão a respeito do “espaço vazio”, que significa o aproveitamento do espaço pelo ator que o ocupa, definindo estratégias e improvisações para se realizar a montagem teatral. Na perspectiva de Peter Brook, a arte do teatro é um elemento teatral central que está relacionado à substância do Teatro Surdo. Ao trazer atores surdos para o palco, o Teatro Surdo valoriza a essência da experiência humana, proporcionando aos atores surdos a oportunidade de ocupar seu espaço e expressar suas vozes de maneira autêntica. O “espaço vazio” representa a possibilidade de criação e de aproveitamento do espaço pelo ator que o ocupa.

É interessante saber que Peter Brook abordou o tema da comunicação e do ator surdo em seus livros *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais* (1995) e *O*

teatro e seu espaço (1970). Embora eu não tenha acesso direto ao conteúdo específico desses livros, é encorajador que o autor tenha dedicado atenção a questões relacionadas aos atores surdos e à comunicação no contexto teatral. Eu expliquei no preâmbulo que busquei autores conhecidos na área teatral durante o meu curso superior e encontrei raras publicações relacionadas aos surdos. Algumas dessas obras são justamente de Peter Brook.

O estudioso visitou o Teatro Nacional dos Surdos em Washington, D.C., em 1972, ao lado da Universidade Gallaudet, que é uma instituição de ensino superior voltada para pessoas surdas nos Estados Unidos. Essa visita proporcionou uma troca enriquecedora entre o Teatro Nacional Americano dos Surdos, o *The National Theatre of the Deaf*, e Peter Brook, com pesquisas sobre movimento, som e a ampliação das possibilidades para ambas as companhias teatrais. Segundo Brook (1995, p. 180), “O Teatro Nacional Americano dos Surdos passou um período muito rico conosco, pesquisando movimento e som, e ampliando as possibilidades de ambas as companhias”. Segundo o site da instituição, “O Teatro Nacional dos Surdos explora o que significa ser surdo na América, por meio de iniciativas e histórias focadas nas artes sobre nós, por nós, através de nós” (NTD, 2023, tradução minha)¹³. Os primeiros surdos brasileiros a participarem de cursos de teatro no Teatro Nacional dos Surdos foram Carlos Góes, em 1986, e Nelson Pimenta, em 1997. Ao participarem desses cursos, os dois artistas tiveram a oportunidade de aprofundar seus conhecimentos teatrais e explorar as possibilidades criativas oferecidas pelo Teatro Nacional dos Surdos. Eles puderam se inspirar nas práticas e técnicas teatrais desenvolvidas pela instituição, bem como compartilhar suas experiências e aprendizados com a comunidade teatral surda brasileira, o que certamente teve um papel fundamental na promoção do Teatro Surdo no Brasil. Ao trazerem novas perspectivas, técnicas e experiências, eles contribuíram para a diversidade e o crescimento das artes cênicas surdas em seu país de origem.

A partir das observações de Peter Brook sobre o Teatro Nacional dos Surdos, percebi que o teatro é um canal de comunicação e expressão. Logo, isso destaca a importância do Teatro Surdo como uma forma de expressão e evidencia como minha pesquisa sobre o papel da comunicação entre o Teatro Surdo e a Língua de Sinais parece ser relevante e significativa. Nessa perspectiva, Brook trouxe duas perspectivas de signo, os “signos da conversação”, que podem se referir à comunicação diária, e os “signos poéticos”, que podem abranger formas mais artísticas e simbólicas de comunicação.

E como o teatro é um meio de comunicação muito mais potente do que qualquer padrão social, fizemos um trabalho teatral juntos. Começamos com a comunicação direta através de sinais, que logo se estendeu dos signos da conversação aos signos poéticos, penetrando em seguida naquela estranha zona onde aquilo que, para alguém que ouve, é uma vibração sonora, para uma pessoa surda é um movimento

¹³ No original: “*The National Theatre of the Deaf explores what it means to be Deaf in America, through arts-focused initiatives and stories about us, by us, through us*”.

vibrátil. Ambos se tornaram o mesmo e único canal de expressão (Brook, 1995, p. 181).

Tenho compreendido a reflexão de Peter Brook sobre os signos de conversação e os signos poéticos no contexto do Teatro Surdo. O signo de conversação se refere ao diálogo entre os atores surdos no palco, enquanto o signo poético envolve o estudo prático da poesia em Língua de Sinais, permitindo que o ator surdo explore e trabalhe os elementos poéticos por meio dessa modalidade linguística. Ao estudar os elementos poéticos da Língua de Sinais, os atores surdos podem usar expressões faciais, movimentos corporais, ritmo e outros recursos visuais para criar e transmitir significados poéticos de maneira única.

A citação de Brook destaca igualmente a importância da vibração sonora como uma ferramenta rica na compreensão da linguagem do surdo no contexto teatral. Os atores surdos podem ocupar um espaço inicialmente vazio no palco, preferencialmente com um piso de madeira, que permite que eles sintam a vibração através dos movimentos do corpo do ator surdo. A utilização da vibração sonora como parte da prática teatral para atores surdos é significativa, pois eles podem perceber a dinâmica dos movimentos e a intensidade das ações através das vibrações transmitidas pelo piso. Isso lhes proporciona uma conexão sensorial com o ambiente cênico, permitindo que explorem a expressividade corporal de forma mais completa. As marcações no chão servem como guias para os atores, permitindo que eles se posicionem corretamente e executem seus movimentos de forma precisa e coordenada, assim como as marcações no chão também auxiliam na coreografia e na composição visual da encenação.

As marcações no chão de madeira desempenham um papel fundamental no processo, pois ajudam a estabelecer o espaço e a delinear os movimentos e as posições dos atores. Essas marcações contribuem para uma organização espacial adequada e proporcionam uma base sólida para a criação teatral. É importante considerar esses aspectos técnicos e sensoriais ao desenvolver um espetáculo teatral surdo. A vibração sonora, o uso do espaço e a adaptação do texto são elementos cruciais para a efetiva comunicação visual e sensorial, permitindo que a linguagem teatral em Língua de Sinais seja plenamente apreciada pelo público surdo.

O assunto da comunicação entre o Teatro Surdo e a Língua de Sinais é uma parte essencial do trabalho não apenas dos atores surdos, mas também de diretores surdos, dramaturgos surdos e outros membros do elenco teatral surdo na produção teatral que estão envolvidos na compreensão da linguagem teatral em Língua de Sinais. Por isso, o trabalho colaborativo entre atores surdos, diretores surdos, dramaturgos surdos e outros membros do elenco teatral surdo na comunicação em Língua de Sinais é essencial para o sucesso do Teatro Surdo. O ator surdo desempenha um papel importante ao trazer sua compreensão da Língua de Sinais para facilitar a comunicação entre o diretor surdo, o dramaturgo surdo e o público surdo nos ensaios teatrais. No que se refere ao trabalho do ator surdo, Peter Brook

mostrou a história do teatro relacionando a atuação do artista com a Língua de Sinais, ou com a “linguagem de sinais”, como denominou na época:

Já houve tempos na história do teatro em que o trabalho do ator se baseava em certos gestos e expressões consagrados [...]. Esse ator está estereotipando um alfabeto que é também fossilizado; pois a linguagem dos sinais da vida que ele conhece não é a linguagem da invenção, mas de seu próprio condicionamento (Brook, 1970, p. 65).

A história do Teatro Surdo é uma narrativa em constante evolução, moldada pela criatividade e expressão artística única da comunidade surda, que possui características próprias. O Teatro Surdo desenvolveu uma abordagem única, apresentando espetáculos em diversos tipos de espaços, como museus, associações de surdos, teatros de rua e outros locais. A escolha desses espaços visa garantir o acesso e a participação do público surdo, além de criar uma conexão mais próxima entre os atores surdos e a plateia. Nesta pesquisa, introduzo um subcapítulo intitulado *Teatralidade e Teatro Surdo*, no qual exploro a relação entre esses dois temas. Destaco a singularidade da Língua de Sinais teatrais, desenvolvida e utilizada pela comunidade surda dentro desse contexto específico.

1.5 Teatro brechtiano em conexão com o Teatro Surdo

[...] uma arte de representação teatral completamente nova. Mas é, de qualquer forma, necessário exigir uma nova arte teatral
(Brecht, 1978, p. 93).

Destaco o livro clássico *Estudos sobre Teatro*, de Bertolt Brecht (1978), como uma fonte inspiradora durante meu estudo sobre teatro, especialmente no que diz respeito a algumas reflexões e perspectivas sobre teatro político e teatro épico. Além disso, como afirma o autor (1978, p. 58), “É pelos olhos do ator que o espectador vê, pelos olhos de alguém que observa; deste modo se desenvolve no público uma atitude de observação, expectante”. Desse modo, tenho em vista que meu estudo dramático do Teatro Surdo abre novas perspectivas de diálogo com a proposta brechtiana.

Em primeiro lugar, ressalto que Bertolt Brecht não mencionou especificamente o termo Teatro Surdo em suas publicações, mas suas contribuições são relevantes nesta pesquisa por tratar de outros conceitos, como teatro épico, teatro político, teatro dramático e teatro dialético no teatro contemporâneo.

Primeiramente, sigo a definição de “épico” conforme Anatol Rosenfeld (2012, p. 27), um importante crítico e teórico de teatro brasileiro e estudioso de Bertolt Brecht, mostrou na obra *Brecht e o Teatro Épico*: “O termo ‘épico’ refere-se a um gênero literário que abrange todas as espécies narrativas, ao lado da epopeia, do romance, da novela, do conto etc.”.

Seleciono a interpretação brechtiana de teatro épico, a fim de contribuir para uma conexão com o Teatro Surdo, assim, “O teatro épico utiliza, da forma mais simples que se possa imaginar, composições de grupo que expressem claramente o sentido dos acontecimentos” (Brecht, 1978, 32). O teatro épico, conforme apresentado por Brecht, não se enquadra na categoria do teatro contemporâneo/moderno tradicional, que muitas vezes está mais ligado ao romance ou ao drama. Em vez disso, o teatro épico busca uma abordagem mais reflexiva e crítica. No teatro épico, Brecht procurava romper com as convenções teatrais tradicionais, o teatro épico brechtiano traz elementos como a narrativa, o distanciamento, a exposição política e social, e a participação ativa do público. Esses elementos visam despertar a consciência crítica, a reflexão e a compreensão mais amplas das estruturas sociais e políticas.

Bertolt Brecht, que desenvolveu o conceito de teatro épico/político, apresenta, a meu ver, importante potencial de contribuir com a base de construção do gênero épico-dramático para o Teatro Surdo. “Épico” traz em sua definição algo da ordem das discussões de gênero literário. Rosenfeld (2006, p. 17) sugere como utilizar tal termo ao dizer que

A teoria dos gêneros é complicada pelo fato de os termos “lírico”, “épico” e “dramático” serem empregados em duas acepções diversas. A primeira acepção – mais de perto associada à estrutura dos gêneros – poderia ser chamada de “substantiva”. Para distinguir esta acepção da outra, é útil forçar um pouco a língua e estabelecer que o gênero lírico coincide com o substantivo “A Lírica”, o épico com o substantivo “A Épica” e o dramático com o substantivo “A Dramática”.

O teatro épico é a própria produção da resistência e é movimento de luta no palco italiano, o teatro épico brechtiano rompe com as convenções teatrais tradicionais, bem como o teatro stanislavskiano, incluindo a quebra das chamadas “paredes invisíveis” do palco. Essa quebra da quarta parede, como Brecht menciona, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público, rejeitando a ilusão de que o palco existe separadamente do público. Segundo o autor, “A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público” (Brecht, 1978, p. 80). Mencionei o teatro épico de Brecht no contexto do Teatro Surdo para explorar como os princípios do teatro épico, como o distanciamento, a reflexão crítica e a participação do público, podem ser aplicados aos espetáculos surdos. Por exemplo, ao combinar elementos do teatro épico com o Teatro Surdo, os atores surdos podem fazer uso de sinais visuais e expressões corporais. Dessa forma, eles podem envolver tanto o público surdo quanto o público ouvinte em um diálogo visual e interpretativo, buscando estimular a reflexão e a compreensão compartilhada. Assim, é outra perspectiva pela qual os atores surdos se comunicam diante do público surdo.

Os diálogos sobre direitos, lutas e provocações também são características do teatro épico brechtiano que podem ser exploradas no Teatro Surdo. Este pode abordar temas relevantes para a comunidade surda, como a inclusão, a identidade cultural e os desafios enfrentados, e utilizar o diálogo teatral para levantar questões sociais e políticas.

O Teatro Surdo nasce sob a luz do teatro épico brechtiano porque a influência do teatro épico brechtiano pode ser observada na maneira como os atores surdos sinalizam diretamente para o público, quebrando a “parede invisível” entre o palco e a plateia. De quebrar a quarta parede é uma característica do teatro épico que busca envolver ativamente o público na experiência teatral. O Teatro Surdo utiliza essa técnica brechtiana para criar uma conexão direta entre os atores surdos e o público, permitindo uma comunicação visual clara e imediata. Ao sinalizar em frente ao público, os atores surdos podem sinalizar a apresentação do espetáculo em Língua de Sinais. Sobre o efeito do estranhamento:

O efeito do estranhamento é algo bastante comum, na verdade, e mesmo na arte êle não é desconhecido. [...] o efeito de estranhamento em si não é novidade; novidade é a função que Brecht lhe atribui em seu teatro. Ao tornar estranha uma situação familiar, Brecht não deseja torná-la atraente e agradável ao espectador. Deseja, isto sim, ativar-lhe o raciocínio, motivá-lo a procurar explicações que esclareçam a razão por que uma situação estranha e muitas vezes injustificável tornou-se familiar, normal, aceitável (Rodrigues, 1970-1971, p. 199).

O efeito de estranhamento, também conhecido como *Verfremdungseffekt*, em alemão, é um conceito fundamental no teatro épico brechtiano desenvolvido por Bertolt Brecht. Esse conceito tem como objetivo romper com a ilusão teatral tradicional e criar uma consciência crítica no espectador, estimulando-o a refletir sobre a realidade representada no palco. Assim, o teatro épico brechtiano não visa a fornecer reflexões prontas para o público, mas, sim, a estimular seu pensamento crítico, para que possam questionar as estruturas sociais e políticas presentes tanto na peça quanto na realidade que a cerca. Como indica Rodrigues (1970-1971, p. 199), “segundo Brecht, fato muito comum na vida diária e “modo empregado para fazer com que uma coisa se torne compreensível aos outros e a si próprio”.

No teatro brechtiano, o gesto social do estranhamento é utilizado para destacar a natureza artificial da encenação teatral e evitar que o público se envolva emocionalmente na história. Assim, a participação de atores surdos no elenco e o uso de suas sinalizações fazem parte das estratégias para criar o efeito de estranhamento, como quando um espectador não surdo observa um ator surdo usando a Língua de Sinais como parte da sua atuação. Essa quebra de expectativas e a presença de atores surdos interpretando personagens surdos ou neutros no contexto teatral podem gerar uma reflexão sobre a diversidade linguística e cultural. O público não surdo pode experimentar uma sensação de estranhamento ao testemunhar essa representação.

Na minha pesquisa, o teatro épico brechtiano valoriza a importância do Teatro Surdo e busca destacar a pesquisa do Teatro Surdo em Língua de Sinais, pois reconheço o significado do teatro dramático em Língua de Sinais como uma forma de representação teatral. Considero teatralizar o Teatro Surdo em Língua de Sinais em minha apresentação, como citado por Brecht (1978, p. 25-26):

O fato de ser possível ao teatro representar tudo, o fato de o teatro “teatralizar” tudo, torna menos premente a necessidade de ser dar devida execução cênica à nova arte dramática, necessidade, porém, que se reveste de maior importância para o teatro do que a própria arte dramática. Este primado da engrenagem teatral deve-se, evidentemente, a motivos econômicos.

A utilização do verbo “teatralizar” refere-se à representação e encenação teatral, incluindo a criação de um espaço para o Teatro Surdo como uma nova forma de arte dramática dentro da comunidade surda, cultura surda e Arte Surda. Desse modo, trago a análise do teatro épico/político de Bertolt Brecht como base para minha prática de teatralizar o Teatro Surdo no último capítulo.

Antes de prosseguir, é relevante contextualizar a teoria brechtiana desenvolvida pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Essa teoria aborda a linguagem teatral e os diversos gêneros literários, com destaque para o teatro épico, o teatro político e o teatro dramático. Brecht concebia o teatro como uma poderosa ferramenta para conscientizar o público e estimular a reflexão crítica sobre questões sociais e políticas. Ao estudar o teatro brechtiano, observamos que uma das características marcantes do teatro épico é o distanciamento entre a plateia e a ação cênica. No entanto, é importante distinguir entre o Teatro Surdo, uma abordagem teatral desenvolvida por artistas surdos para expressar sua identidade e experiência, e a teoria brechtiana, que se baseia nas ideias de Bertolt Brecht sobre a linguagem teatral e o engajamento crítico do público.

No Teatro Surdo, os atores utilizam a Língua de Sinais para sinalizar o diálogo durante a apresentação. Essa forma de comunicação visual cria uma distância semelhante àquela buscada pelo teatro épico. Os espectadores são convidados a observar atentamente a linguagem teatral articulada no palco, interpretando os gestos, sinais e expressões dos atores para compreender o diálogo de maneira envolvente e única. O teatro brechtiano é uma representação teatral que envolve um diálogo provocativo sobre política e questões sociais, além de uma reflexão sobre as construções dramáticas e a linguagem teatral. Bertolt Brecht explorou o poder e a responsabilidade da linguagem teatral para criar obras que questionassem e representassem trabalhos, fatos e acontecimentos de maneira crítica. No teatro épico, as formas de atuação estão voltadas para os significados práticos do diálogo, enfatizando a discussão do texto, o conteúdo e o desenvolvimento dos personagens heroicos. Brecht buscava criar uma conexão consciente entre o público e a cena, estimulando a reflexão

e o envolvimento intelectual do espectador. Considero que o estudo do Teatro Surdo pode se basear nos princípios e métodos do teatro épico, no sentido de promover uma abordagem crítica e reflexiva por meio da linguagem teatral.

Na técnica brechtiana, Bertolt Brecht reconheceu tanto as características das formas dramáticas como os gêneros dramáticos e épicos. Ele desenvolveu elementos dessas formas para criar um estilo teatral distinto e provocativo, “Um teatro que torne a produtividade fonte principal de diversão deverá torná-la, também, seu tema” (Brecht, 1978, p. 109). No contexto das lições brechtianas, um ator surdo que utiliza a Língua de Sinais para expressar o aspecto da “cultura surda” traz consigo um elemento dramático importante. O ator surdo tem a capacidade de transmitir esses contextos dramáticos e reais por meio de sua expressão teatral, pois “O teatro tem de se comprometer com a realidade, porque só assim será possível e será lícito produzir imagens eficazes da realidade” (Brecht, 1978, p. 109). Assim, a relação poética no texto teatral se estabelece ao ser sinalizado diante do público surdo, direcionando-se para a perspectiva e a linguagem teatral em Língua de Sinais, levando em consideração tanto aspectos políticos quanto visuais. O ato de sinalizar diante do público surdo é fundamental, pois a Língua de Sinais é a língua nativa da comunidade surda. Além disso, a linguagem teatral em Língua de Sinais, no contexto do Teatro Surdo, também envolve questões políticas e visuais.

O Teatro Realidade, de acordo com Bertolt Brecht, é um sinônimo da teatralidade que busca representar a realidade de forma crítica, desafiando as estruturas sociais e políticas. No subcapítulo *Teatralidade e Teatro Surdo*, apresento as definições, concepções, significados e perspectivas de como a teatralidade é moldada pela cultura surda, história surda e identidade surda. O termo “teatralidade” é fundamental para se discutir a sua relação com o Teatro Surdo. No caso, o diretor surdo é o criador da peça teatral em Língua de Sinais que assume a responsabilidade de criar a peça teatral, incluindo os surdos cênicos da equipe, e de trazer para a encenação os acontecimentos e experiências da comunidade surda. A ideia do Teatro Realidade pode nascer da contação de acontecimentos da comunidade surda. O Teatro Realidade busca representar a realidade de forma crítica, refletindo os acontecimentos e experiências vivenciados pela comunidade surda. Por exemplo, o teatro dramático em Língua de Sinais e o Teatro Surdo compartilham uma proximidade em relação à escolha da cena teatral, à cultura surda, à história surda e à Arte Surda. Ambas as formas teatrais têm o objetivo de representar e valorizar a identidade surda e o orgulho surdo.

O teatro dramático é uma forma teatral que se caracteriza pela ênfase na ação, na narrativa e nos diálogos. É considerado uma das formas mais tradicionais e amplamente praticadas no teatro. Dessa forma, o teatro dramático não é necessariamente “maior” em comparação a outras formas teatrais. O teatro épico brechtiano está inserido tanto no teatro contemporâneo quanto no teatro moderno. Na obra *Poética do drama moderno*, de Sarrazac,

encontra-se uma referência importante para se entender o teatro europeu e se sugere uma proximidade entre o teatro dramático e o teatro épico, “teatro dramático bem perto do épico” (Sarrazac, 2017, p. 20). Por isso, ressalto que essas categorias do Teatro Surdo podem ser interpretadas de diferentes maneiras e suas definições podem variar dependendo do contexto e das perspectivas individuais. O teatro dramático em Língua de Sinais é um campo em constante evolução, e diferentes artistas e comunidades surdas podem ter suas próprias interpretações e abordagens específicas dentro dessa forma teatral. Assim, é importante esclarecer que o Teatro Visual Vernacular, o Teatro Nu Visual e o Teatro em Língua de Sinais são termos que podem variar em utilização e definição em diferentes contextos e comunidades surdas. As categorias que apresento se referem a distintas abordagens dentro do teatro dramático em Língua de Sinais, enfatizando diversos elementos teatrais.

Meu estudo do teatro brechtiano aborda as categorias mencionadas para o Teatro Surdo, ou seja, o campo do teatro dramático que utiliza a Língua de Sinais. O Teatro Visual Vernacular é uma forma de teatro dramático que se relaciona com a Língua de Sinais no que se refere à narrativa individual. Já o Teatro Nu Visual é uma forma de teatro dramático com foco na ação e performativa coletivas. Por fim, o Teatro em Língua de Sinais é essa categoria que engloba qualquer forma de teatro que utiliza a Língua de Sinais. Nesse tipo de teatro, os atores se comunicam entre si e com o público por meio da Língua de Sinais, envolvendo diálogos e interações nesse sistema linguístico nas apresentações teatrais. Apresento as definições e significados das categorias mencionadas no subcapítulo *Teatralidade e Teatro Surdo*.

Além disso, destaco meu estudo sobre o Teatro Surdo e suas outras categorias – teatro dos (de) surdos, teatro com surdos, teatro para surdos e teatro bilíngue – dentro da perspectiva do teatro dramático no subcapítulo *Entre teatro visual e teatro acessível*. Certamente, os atores utilizam a Língua de Sinais para sinalizar o diálogo dos personagens surdos, transmitindo a narrativa, ação e performance em Língua de Sinais em frente ao público surdo. Ao sinalizar o diálogo dos personagens nesse sistema, tem-se acesso à narrativa do personagem-narrador surdo e à sua ação.

Ao estudar as teorias do teatro europeu, também posso obter uma compreensão mais aprofundada das características e evolução do teatro e do drama ao longo do tempo. Ao considerar a base do teatro e do drama:

Nós não ignoramos que o teatro e o drama atualmente levam muitas vezes vidas separadas e que se pode fazer o teatro fora do drama, sem o drama. [...] Seu teatro épico não se lhe apresentava como a negação do dramático, mas, antes, como uma evolução, como uma transformação dialética do dramático (Sarrazac, 2017, p. 49).

O teatro épico não se limita apenas à narrativa teatral. Na verdade, o teatro épico, com base nas teorias e práticas de Bertolt Brecht, tem como objetivo principal provocar o público. Segundo Sarrazac (2002, p. 96), “A vontade de Brecht de realizar, no domínio da arte, uma revolução copernicana, implicava que ele desmistificasse esta noção de teatro do mundo”. Refletindo a citação a partir da perspectiva do Teatro Surdo, é possível realizar peças teatrais em Língua de Sinais que também possuam características provocativas e políticas, de forma semelhante ao teatro épico de Brecht. Vejamos alguns exemplos. Um ator ouvinte interpretando um personagem surdo está “roubando” o lugar de um ator surdo. Quando um autor surdo escreve um roteiro que aborda a temática de ser contra o privilégio ouvinte, ele está expressando sua perspectiva e experiência em relação à desigualdade de acesso à comunicação e à valorização da cultura surda. O roteiro, por sua vez, pode apresentar personagens surdos que lutam contra as barreiras e reivindicam seus direitos, promovendo a conscientização sobre a importância da inclusão e da igualdade de oportunidades, por isso, chama-se o teatro que aborda a temática do privilégio ouvinte de “teatro político em Língua de Sinais”.

Bertolt Brecht e Erwin Piscator são dois importantes teóricos e praticantes do teatro político. Apesar das diferenças em suas técnicas teatrais, tanto Brecht quanto Piscator compartilhavam a visão de que o teatro tinha o potencial de ser uma ferramenta poderosa para promover a conscientização política e social. Enquanto Brecht enfatizava a distanciamento crítico e a reflexão intelectual, Piscator se concentrava na conexão emocional e no impacto visual, “porque um homem de teatro como Piscator, cujo marxismo em nada fica atrás ao de Brecht, contribui para perenizar a nostalgia de um teatro do mundo” (Sarrazac, 2002, p. 96).

Com esse embasamento no teatro político, reafirmo a resistência do Teatro Surdo em existir e ser reconhecido no mundo das artes, especificamente em relação às apresentações em Língua de Sinais. O fato de o público ouvinte não compreender a linguagem do Teatro Surdo devido à falta de conhecimento da Língua de Sinais não torna o Teatro Surdo uma forma nostálgica. A ausência de compreensão por parte do público ouvinte não diminui a importância e o valor do Teatro Surdo como expressão artística e cultural. Abordo o Teatro Surdo como teatro político sendo uma manifestação artística e resistente; uma luta contínua, mas, também, uma fonte de força e empoderamento para a comunidade surda.

O diretor alemão Erwin Piscator é reconhecido como um dos grandes renovadores da estética teatral na Alemanha e é considerado um dos pioneiros do teatro épico e político. No livro *Brecht: dos males, o menor*, de Martin Esslin (1979), Erwin Piscator surgiu como uma figura que buscava romper com o tradicionalismo teatral de sua época. Segundo Esslin (1979, p. 134), “já havia trabalhado em íntima colaboração com Piscator, o expoente do ‘teatro político’ cujo palco fazia uso de toda técnica nova, a fim de transformar o teatro num foro para o debate dos acontecimentos contemporâneos”.

O teatro político desempenha um papel crucial ao se afastar da mera busca pelo entretenimento da classe burguesa, optando por se engajar na resistência e no “fazer político”. Sua abordagem visa utilizar a linguagem teatral como uma poderosa forma de expressão política, levantando questões sociais, promovendo a conscientização e estimulando a reflexão crítica sobre os problemas e injustiças presentes na sociedade.

No entanto, o Teatro Surdo enfrenta desafios significativos em sua busca por oportunidades para apresentar peças em Língua de Sinais em festivais e mostras com apoio público. Essa dificuldade surge devido às barreiras existentes e à falta de acessibilidade teatral adequada. A falta de investimento e apoio apropriados limita a participação e a visibilidade do Teatro Surdo, restringindo suas oportunidades de compartilhar sua arte e mensagem com um público mais amplo. É imperativo que sejam criadas mais oportunidades e recursos para o Teatro Surdo, assegurando que a diversidade e a inclusão sejam promovidas no cenário teatral. Isso permitirá que o Teatro Surdo desempenhe seu importante papel como forma de expressão artística e política, tanto dentro da comunidade surda como para além dela.

De acordo com Jean-Pierre Sarrazac (2017, p. 49), há diferenças entre os autores Brecht e Piscator no que diz respeito ao teatro político, pois “Brecht remetia o teatro de Piscator, se não ao domínio do pós-dramático, ao menos do para-dramático. Ele chamava Piscator de ‘o autor de espetáculos’ e designava-se a si mesmo como ‘o autor de peças’”. Eu percebo a minha importância como autor surdo de espetáculos e autor surdo de peças, e acredito que é igualmente relevante dialogar sobre o modelo de Teatro Surdo, que representa o teatro contemporâneo. Essa discussão pode levar a reflexões sobre como o Teatro Surdo pode romper com o tradicionalismo teatral, trazendo uma abordagem política e resistente, dando voz e visibilidade à comunidade surda.

A influência de Brecht tem levado a minhas reflexões à medida que o estudo a fim de adaptar suas concepções e teorias à subjetividade do Teatro Surdo. Concordo com a relação entre subjetividade e objetividade e utilizo a estrutura do teatro épico para contribuir com o Teatro Surdo. Sarrazac afirma, em seu livro *O Futuro do Drama*, que: “Aqui revela-se um limite do teatro épico brechtiano: sua recusa – ou incapacidade – de considerar a totalidade da objetividade-subjetividade do homem contemporâneo” (Sarrazac, 2002, p. 58). A objetividade refere-se aos aspectos externos da atuação do ator surdo, como a sinalização, enquanto a subjetividade diz respeito aos aspectos internos, como os sentimentos. Nesse sentido, há uma diferença entre a abordagem de Brecht e o conceito de épico (subjetividade) e lírico (objetividade) de Sarrazac. Assim:

Se quisermos pensar na evolução do drama moderno e contemporâneo, essa concepção da obra como conjunto de motivos discretos nos parecerá muito mais

adaptada do que a dialética hegeliana do dramático como ultrapassagem do épico (subjetividade) e do lírico (objetividade) (Sarrazac, 2017, p. 22).

A teoria brechtiana é um princípio do teatro épico, conforme estudado com base em Anatol Rosenfeld em livros como *Brecht e o Teatro Épico* (2012) e *O Teatro Épico* (2006). Rosenfeld é um crítico renomado do teatro épico e faz referência a Bertolt Brecht, traduzindo seus textos sobre técnicas brechtianas e explorando a relação literária entre o dramático, o épico e o lírico. No Teatro Surdo, o ator surdo pode interpretar vários personagens surdos no teatro dramático. Por exemplo, no roteiro, podemos apresentar o “surdo-eu” como um personagem lírico, o “surdo-personagem” como um personagem épico e o “surdo-sujeito” como um personagem dramático. A citação mencionada de Sarrazac destaca como toda obra é uma obra em diálogo.

Sobre esse assunto, trago o exemplo da minha peça fictícia *A Jornada Surda*, uma criação teatral que combina elementos do teatro épico e do Teatro Surdo. A história gira em torno de um grupo de personagens surdos que embarcam em uma jornada em busca de reconhecimento e igualdade na sociedade. Cada personagem representa uma faceta do universo surdo: o “surdo-eu” expressa seus sentimentos líricos através de movimentos e expressões faciais. O “surdo-personagem” desempenha um papel épico, apresentando as lutas e conquistas do povo surdo ao longo da história. E, por fim, o “surdo-sujeito” representa a complexidade da vida cotidiana dos surdos, com suas interações e desafios comunicativos.

O personagem lírico desempenha o papel de narrador, provocando “o desempenho específico que transforma o ator em ‘narrador’ da personagem” (Rosenfeld, 2012, p. 34). Como personagem lírico é um narrador épico, eu mencionei no trecho anterior o “surdo-eu”, pois o ator surdo interpreta o personagem lírico, que conta toda a história da cultura surda e da comunidade surda.

No momento, meu estudo do caso brechtiano é a minha contribuição para a estética dramática em relação ao Teatro Surdo. No próximo capítulo, apresento a dramaturgia sinalizada, que traz a concepção brechtiana lírica, épica e dramática no desenvolvimento do roteiro surdo/em Língua de Sinais, discutindo as demandas da pesquisa em campo e as análises e discussões “dramáticas” do Teatro Surdo. Esse estudo brechtiano me permitiu compreender como o teatro épico brechtiano pode contribuir para metodizar as técnicas do Teatro Surdo brasileiro, favorecendo a cultura surda e outras culturas compartilhadas.

1.5.1 Gestus

Na crença, característica do teatro simbolista e de alguns dos seus avatares, que o silêncio constituía o ponto alto do diálogo, havia um singular desprezo pelo corpo. E um freudismo em sentido contrário. Os

dramaturgos contemporâneos já não ignoram que os silêncios têm, para retomar um termo brechtiano, o seu gestus, que possuem a sua economia significativa, que a mímica de um rosto ou a pantomina de um corpo, mesmo que apenas esboçadas, ou então reduzidas à impassibilidade e à imobilidade absolutas, não são, de forma alguma, o adjuvante da linguagem, são dotadas de uma autonomia e, frequentemente, de um poder de contradizer as palavras
(Sarrazac, 2002, p. 64).

O termo brechtiano *gestus*, que se refere ao *gestus* social, envolve uma combinação complexa de gestos, mímica e enunciados. O *gestus* é uma forma de expressão que utiliza sinais simbólicos no contexto dos gestos, e tem um significado que vai além da estética, caracterizando mais a situação do artista do que uma ideologia estética específica. Escolhi incluir o conceito neste subcapítulo porque ele também está relacionado à expressão facial e corporal, aspectos essenciais na comunicação em Libras e no Teatro Surdo. Essa abordagem contribui para um maior desenvolvimento dos estudos brechtianos no teatro épico, e enriquece meu estudo de desenvolvimento ao utilizar esses elementos na relação entre o Teatro Surdo e a dramaturgia sinalizada.

A relação do autor Bertolt Brecht com o conceito de *gestus* é significativa, pois ele escolheu esse termo para descrever uma forma particular de expressão teatral. O termo, como mencionado por Brecht, é explorado em detalhes no livro *Brecht e a questão do método*, de Fredric Jameson. Nessa obra, Jameson o define como uma combinação complexa de gestos, expressões faciais e corporais, além de enunciados verbais, que juntos encapsulam a atitude e a postura social de um personagem no contexto da peça teatral.

gestus é certamente um dos favoritos, mas, em minha opinião, desde que o mantenhemos no original, com pronúncia latina (a sugestão de Willett, *gest*, parece piada; por outro lado, o adjetivo poderia funcionar em inglês – *gestural*, por exemplo – mas substantivo é facilmente absorvido por *gesture*, que é excessivamente restritivo). A etimologia, e particularmente a etimologia popular ou artificial, é uma forma de exposição filosófica no sentido próprio, bem como uma forma de articulação, de modo que podemos utilizar a diferença, em francês, entre *le geste*, que significa gesto, e *la geste*, épico, para distinguir com clareza um movimento físico significativo de uma conquista celebrada em forma narrativa, enquanto o latim de modo até mais útil nos permite estabelecer uma forma puramente verbal e gramatical – o *gerundivo* – ao lado do gesto corporal e o feito épico ou lendário (Jameson, 2013, p. 139-140).

Bertolt Brecht não tinha a intenção de criar o conceito de *gestus* como uma expressão subjetiva do personagem. Em vez disso, pode-se falar de um conjunto estabelecido de gestos simbólicos com significado ilustrativo, que Brecht chamou de *gestus* social. Essa abordagem é discutida por Anatol Rosenfeld (2006, p. 52), que afirma: “um cânone firmemente estabelecido de gestos simbólicos, com significado ilustrativo”. O gesto simbólico é um

elemento conhecido do teatro épico, no qual os sujeitos compreendem a relação entre linguagem e memória. Essa compreensão pode contribuir para abordar o *gestus* social no teatro épico em Língua de Sinais.

Criei algumas perguntas básicas para refletir sobre o conceito de *gestus*, tanto para mim quanto para os leitores surdos, não surdos e ouvintes. São elas:

1. Quando você ouve a palavra *gestus*, o que ela evoca em você? Por que isso é estranho?
2. Será que o Teatro Surdo pode ser definido como teatro gestual ou teatro visual?
3. A palavra *gestus* causa algum desconforto em você?
4. O termo *gestus* tem uma conotação informal ou inferior?
5. Por que os atores surdos utilizam a Língua de Sinais, e como os não surdos relacionam a Língua de Sinais com gestos e mímicas?
6. O Teatro Surdo traz consigo o gênero social do “uso de gestuais”?

Essas perguntas são parte da minha discussão sobre as estratégias do *gestus* no contexto do Teatro Surdo, com o objetivo de promover reflexões e perspectivas sobre o assunto.

Na primeira pergunta, me baseei na leitura do pesquisador Walter Benjamin, que era amigo de Bertolt Brecht e estabeleceu um forte diálogo em suas pesquisas. No livro *Ensaio sobre Brecht* (2017), é mencionado o seguinte: “O teatro épico é gestual. Até que ponto ele será literário, no sentido usual, é outra questão. O gesto é seu material, e a utilização objetiva desse material é sua tarefa” (Benjamin, 2017, p. 12). A palavra *gestus* é impactante e diferente. Eu considero que o teatro gestual foi um marco histórico no teatro, mas também existem outras formas relacionadas, como o teatro físico, teatro visual e teatro performático.

Para basear a segunda pergunta, novamente cito o livro *Ensaio sobre Brecht* (2017), no qual é mencionado que “o teatro épico é um teatro gestual por definição. Isso porque quanto mais frequentemente interrompemos alguém em ação, mais gestos obtemos (Benjamin, 2017, p. 26). No contexto do Teatro Surdo, o teatro gestual foi recebido com referências de publicações de Peter Brook (2010, 1995, 1970) e Eugênio Barba (2009, 2012). No próximo capítulo, apresentarei explicações, sugestões, críticas, perspectivas e conceitos sobre o teatro visual para detalhar a relação com o Teatro Surdo, trazendo categorias como Teatro de (dos) Surdos e Teatro com Surdos. O teatro gestual é uma forma cênica que se concentra na técnica do corpo do ator e se expressa na interpretação teatral para a compreensão dos espectadores.

Na terceira pergunta, esclareço que o termo *gestus* não se refere apenas a gesto. Complemento essa explicação com uma citação do livro *Brecht: dos males, o menor*, de

Martin Esslin (1979). Muitas pessoas acreditavam que *gestus* era semelhante a gesto, o que causava estranheza nos leitores ao se depararem com a concepção de *gestus* criada por Brecht. No entanto, ao estudar o tema, descobri que o gesto já estava presente em minha mente, pois o gesto faz parte da Língua de Sinais.

Personagens que agem e reagem uns em relação aos outros são o que se torna a unidade básica do teatro brechtiano. As atitudes básicas dos seres humanos são expressadas pelo que Brecht chamou *Gestus*, termo que não significa apenas “gesto”, mas que cobre toda a gama dos sinais exteriores das relações sociais, inclusive “maneira de portar-se, entonação, expressão facial” (Esslin, 1979, p. 145).

O princípio do *gestus* é uma crítica social presente no teatro épico brechtiano, onde o corpo do ator brechtiano se manifesta através de expressões corporais que envolvem movimento, energia, sinalização, ritmo, expressões faciais e corporais, e uma performance carregada de emoções. O corpo do ator brechtiano é a matéria-prima resistente do teatro épico e político, expressando de forma provocativa a narrativa. Assim, o método brechtiano contém elementos teatrais que contribuem para o trabalho com o corpo do ator surdo.

Na quarta pergunta, o termo brechtiano *gestus* é significativo para a compreensão do espectador quando este percebe a expressividade emocional do ator em relação ao personagem no palco. Por exemplo, quando um ator surdo aceita o convite para interpretar o papel de um personagem surdo que representa as características da militância da comunidade surda, a interpretação do personagem transmite sentimentos como seriedade, tédio, luta, entre outros. Essa interpretação proporciona ao espectador uma compreensão mais profunda do sentimento e da vivência do personagem.

Discutir a quinta pergunta é bastante desafiador. A afirmação é complexa, uma vez que os espectadores ouvintes podem ter dificuldade em compreender as sinalizações dos atores surdos no palco, especialmente quando se trata de transmitir expressões emocionais. No entanto, podemos observar o uso de sinais na Língua de Sinais, de certas expressões faciais e de performances gestuais. Além disso, existe a utilização do Teatro Visual Vernacular e de outras formas de expressão. É importante considerar, também, o ponto de vista do público surdo, que pode perceber e compreender essas expressões de forma mais imediata. Sobre essa questão, é válido mencionar o trabalho do autor surdo Rimar Segala, professor universitário, tradutor e ator, que, em sua tese *A emergência de sinais na Libras: a influência dos emblemas* (2021), explica a diferença entre gesticulação, pantomima e Língua de Sinais.

a gesticulação é global, não tem especificamente um foco, mas qualquer um que gesticule não estará muito focado com um lugar específico, uma locação; é em todo o espaço, global, pois, e sintética, pois um gesto que pode ter diferentes significados. A pantomima é global e analítica, porque pode separar e descrever a

função do que quer expressar. Os emblemas podem ser segmentados, como uma sequência fonológica, e sintético. A Língua de Sinais é segmentada e analítica, porque há diversos sinais que estão em harmonia, concordância entre os elementos (Segala, 2021, p. 42).

Na minha perspectiva, considero que a noção de *gestus* traz consigo técnicas teatrais brechtianas que podem ser aplicadas ao Teatro Surdo. O teatro épico em Língua de Sinais delimita os conhecimentos, possibilidades e limitações do drama histórico. Por exemplo, os atores surdos interpretam a sinalização e imitam a gestualidade e os sentimentos do personagem surdo. O foco recai no gesto como uma ação que envolve movimento interno e externo, e os parâmetros da Libras evidenciam o elemento de “movimento e direção”.

A última pergunta aborda o gênero social do “uso dos gestuais”, que engloba diferentes formas de linguagem, incluindo a Língua de Sinais. O *gestus* social, como uma técnica utilizada pelo ator brechtiano, contribui para a construção da ação dramática. O autor Martin Esslin (1979, p. 143) ressalta que “O ator brechtiano é sempre solto, relaxado, sempre claramente no controle de si mesmo e de suas emoções”. Cada ator épico possui sua própria perspectiva e, no caso do ator surdo, pode representar a identidade de “Ser Surdo”. Esse *gestus* social na sociedade brasileira é significativo, pois representa o ativismo do ator surdo em relação à comunidade surda e sua expressão artística.

O conceito do *gestus* “Ser Surdo”, como trazido pela autora surda Gladin Perlin e reforçado por mim, é uma forma de expressão artística que carrega um significado social profundo, representando a constante luta para superar as barreiras enfrentadas pela comunidade surda. Isso implica que o ator surdo está em busca contínua de sua identidade no contexto teatral, assumindo um papel de ativista determinado dentro da comunidade teatral surda. O objetivo é ocupar seu espaço e obter o merecido reconhecimento.

Apresento as imagens do *gestus* “Ser Surdo”, que representa um marco histórico na comunidade surda. Compartilho exemplos da criação de personagens surdos, a fim de observar os estudos do perfil desses personagens. Essas imagens são reconhecidas e valorizadas pela comunidade surda, pois refletem os sentimentos dos atores surdos no palco; o “Ser *Gestus*” tem uma importância significativa. Escolhi as imagens da peça teatral *Surdo, logo existo!*, dirigida por Gabriela Grigolom (surda) e Jonatas Medeiros (não surdo). O elenco é composto por artistas surdos, com o objetivo de promover a disseminação da identidade, dos direitos linguísticos e socioculturais, e conscientizar sobre as demandas da comunidade surda. Quanto à sinopse da peça:

“Surdo, logo existo” é inspirado no teatro do oprimido e subverte os meios de produção teatral, reivindica o lugar da arte surda e denuncia as metanarrativas que capturam o corpo surdo. A peça é uma sátira ao sistema operante dos ouvintes e de forma futurística reflete sobre “o mito de Milão”, inverte os mundos e de forma sucinta retrata os mais de 100 anos da história de opressão às comunidades surdas (Medeiros, 2019).

O Teatro do Oprimido é um estudo desenvolvido por Augusto Boal, que é um importante pesquisador no campo dos estudos brechtianos. Essa abordagem teatral utiliza técnicas e exercícios participativos para encorajar a participação ativa do público, estimulando o diálogo, a reflexão crítica e a busca por soluções para questões sociais. Em sua obra, *A Estética do Oprimido* (2009), o autor detalha os objetivos dessa forma de teatro.

Não leva a cultura ao povo, mas oferece meios estéticos necessários para o desenvolvimento de sua própria cultura, com seus próprios meios e metas. Não apenas educa nos elementos essenciais de como se pode fazer, mas, pedagogicamente, estimula os participantes a buscarem seus caminhos (Boal, 2009, p. 166).

O processo de aprendizado no Teatro do Oprimido precisa ser algo coletivo e processual. A ideologia por trás dessa forma teatral se alinha ao teatro épico, no qual os atores surdos interpretam personagens surdos em narrativas que abordam as experiências e perspectivas dos indivíduos surdos. É importante destacar a relação com o Congresso de Milão de 1880, que gerou ódio e trauma na comunidade surda da época, pois os surdos enfrentaram muitas dificuldades naquele período.

Eu selecionei duas fotografias feitas por Gilson Camargo durante a peça *Surdo, logo existo!*. A primeira imagem é de uma atriz surda (imagem 5).

Imagem 5 – Atriz surda segurando os personagens neutros



Fonte: Medeiros (2019).

Essa imagem é interessante para ilustrar a minha sugestão anterior sobre o *gestus* “Ser Surdo” no Teatro do Oprimido. Na imagem, podemos ver dois personagens neutros manipulando o corpo da atriz surda na tentativa de utilizar a fala. Essa imagem representa minha crítica à abordagem clínica da medicina, que busca a oralização como objetivo máximo, ignorando a subjetividade da personagem surda. O *gestus* “Ser Surdo” retrata a

trajetória do sujeito surdo e como ele enfrenta muitas dificuldades, como a falta de habilidade de falar oralmente.

Na segunda fotografia (imagem 6), o *gestus* “Ser Surdo” é representado como um impacto social que provoca lutas e busca romper as barreiras enfrentadas pelos surdos. No entanto, a imagem também ilustra a dificuldade do ator-dançarino surdo em expressar suas sinalizações narrativas diante do público. Isso ressalta os desafios que os surdos enfrentam ao tentar transmitir suas experiências e perspectivas através da Língua de Sinais.

Imagem 6 – Ator-dançarino surdo em pé aos lados dos personagens neutros



Fonte: Medeiros (2019).

O diretor não surdo Jonatas Medeiros (2019) menciona que “Os personagens não representam, é a história com desejo de ficção e a vontade de recontar como ‘mito’ a mais recente realidade”. Os personagens neutros são manipuladores ouvintes que oprimem as sinalizações dos surdos, indo contra a nossa comunidade surda e a cultura surda. Os manipuladores são os portadores das falas sábias que narram a história do sujeito surdo, nunca interrompendo as narrativas do personagem surdo. A imagem que percebo é a expressão de solidão.

A ideologia do *gestus* “Ser Surdo” narra suas expressões por direitos, desabafos, críticas, discursos ideológicos e outras formas no Teatro Surdo. Como alertou Brecht (1978, p. 93), “uma arte de representação teatral completamente nova. Mas é, de qualquer forma, necessário exigir uma nova arte teatral”. O Teatro Surdo traz consigo a representação teatral em Língua de Sinais para a comunidade surda.

A relação entre o *gestus* e o Teatro Surdo destaca a importância da perspectiva do teatro épico em Língua de Sinais para construir práticas brechtianas. O Teatro Surdo traz consigo uma narrativa contextualizada em uma peça teatral que aborda a inclusão da comunidade surda e valoriza a cultura surda. No contexto do teatro épico brechtiano, os atores surdos utilizam a Língua de Sinais como forma de expressão artística, contribuindo para a representação teatral.

Nesta pesquisa, o *gestus* se torna a minha metodologia baseada nos estudos brechtianos, utilizando-a para analisar recortes de imagens da gravação em vídeo da peça *O Grito da Gaivota* no último capítulo. As imagens dos atores do elenco são examinadas nesta investigação, focada no desenvolvimento de análise teatral e literária. Nesse contexto, aproveito para destacar os detalhes dos sentimentos em relação ao *gestus*, seguindo a perspectiva brechtiana.

Essa abordagem permite uma análise aprofundada do trabalho dos atores e das escolhas artísticas no contexto do espetáculo. Ao estudar essas imagens e explorar o *gestus* brechtiano, busco ampliar o entendimento da peça e sua relação com as teorias e técnicas teatrais de Bertolt Brecht. Minha pesquisa de doutorado visa contribuir para o campo do estudo teatral e literário, sobre a aplicação do *gestus* e suas implicações na performance e interpretação dos atores.

1.6 Teatralidade e Teatro Surdo

O conceito de teatralidade permite articular o teatral e o não teatral, uma vez que possibilita explicar um desejo de teatro por se realizar, esclarecendo o elo entre texto e representação, esta sendo definida como assunção do texto pelo corpo e pelo espaço cênico. Se a modernidade pôde, com o desabrochar da encenação, associar a teatralidade à representação, a literatura dramática continua a ser interrogada à luz desse conceito. O que estimula, num texto e não em outro, a realização teatral? Provavelmente uma linguagem, uma voz da escrita, suscitando a fala e o gesto
(Sarrazac, 2012, p. 148).

Na epígrafe mencionada, o autor Jean-Pierre Sarrazac apresenta o conceito de teatralidade. Por outro lado, o conceito de Teatro Surdo que estou desenvolvendo parece interessante e inovador. Ao abordar a teatralidade no contexto do Teatro Surdo, estou explorando novas possibilidades e desafiando as convenções tradicionais do teatro. A teatralidade, como um campo de estudo teatral em geral, refere-se aos elementos e técnicas que compõem uma produção teatral, como encenação, interpretação dos atores, iluminação, cenografia, entre outros. No caso do Teatro Surdo, a teatralidade assume uma abordagem única, levando em consideração as particularidades da cultura e da Língua de Sinais.

Para desenvolver a concepção do Teatro Surdo em relação à definição de representação, é importante investigar as técnicas teatrais específicas que podem ser aplicadas nesse contexto. Isso envolve explorar como a linguagem visual e gestual pode ser utilizada para transmitir emoções, narrativas e conceitos teatrais. Além disso, é relevante examinar os estudos literários e dramáticos que apoiam essa forma de teatro, a fim de compreender como os textos podem ser adaptados e interpretados na Língua de Sinais.

Acredito ser importante para os leitores, surdos e ouvintes, terem contato com minha pesquisa para que outros teatrólogos surjam no meio artístico ou sejam tocados por essa questão, de modo que possamos ser resistência e contribuamos para a valorização do Teatro Surdo. Mas, mesmo assim, não há a certeza de que isso seja suficiente para defender uma proposta com esta, ou seja, o conteúdo e o conceito do Teatro Surdo.

De fato, o termo “teatro” tem sua origem na palavra grega *theatron*, que significa “lugar para ver”. Na Grécia Antiga, o *theatron* era o espaço onde os espectadores se reuniam para assistir às apresentações teatrais. Esses espaços eram construídos em anfiteatros ao ar livre, permitindo que o público tivesse uma visão clara da cena.

Com o tempo, o conceito de teatro evoluiu e se expandiu para além do espaço físico do *theatron*. O teatro não se limita apenas ao local onde as performances acontecem, mas também se refere à própria arte da representação. É uma forma de expressão artística que envolve a encenação de eventos fictícios ou reais diante de um público.

O teatro se torna uma arte autônoma ao estabelecer suas próprias convenções, técnicas e linguagem. Ele possui elementos distintos, como os personagens, o enredo, os diálogos, a encenação, a iluminação, a cenografia, a música e a interpretação dos atores, que contribuem para a criação de uma experiência teatral única.

A teatralidade, como mencionado, abrange o campo dos estudos literários e teatrais na sociedade, buscando compreender e explorar a representação como forma de arte e resistência. No contexto do Teatro Surdo, a teatralidade assume um significado especial, relacionado à forma como os atores surdos e sinalizantes ocupam o espaço e o palco, utilizando a Língua de Sinais como uma expressão artística e cultural.

Ao estudar a teatralidade, é possível contribuir para a criação e consistência do Teatro Surdo, levando em consideração a importância da comunicação e expressão por meio da Língua de Sinais e explorando suas diferentes linguagens. Essa pesquisa permite resgatar e destacar a relevância desse sistema linguístico no teatro, evidenciando os diversos fazeres teatrais existentes.

Um estudo sobre a teatralidade também pode abordar a dramaturgia sinalizada e os processos reflexivos relacionados a ela. Isso implica investigar como a ação, o tempo e o espaço são representados e trabalhados no contexto do Teatro Surdo, levando em consideração as particularidades da linguagem visual e gestual. Nesse sentido, a análise dos diferentes aspectos da teatralidade, como a ação, o tempo e o espaço, ajuda a compreender e distinguir os estilos teatrais e os elementos teatrais presentes nas produções. Essa compreensão é fundamental para a criação de uma linguagem teatral surda consistente e autêntica, que possa transmitir e refletir sobre as experiências e narrativas da comunidade surda.

Em suma, os estudos sobre a teatralidade no contexto do Teatro Surdo contribuem para a compreensão e a valorização da representação teatral nessa comunidade. Eles exploram a expressão artística e cultural por meio da Língua de Sinais, resgatam a importância da comunicação visual e gestual, e examinam os elementos teatrais presentes nas produções surdas, como a ação, o tempo e o espaço.

A citação de Patrice Pavis (2008), em seu *Dicionário de Teatro*, apresenta uma definição geral do que é comumente chamado de “teatro” em nossa sociedade, destacando elementos estáticos, como o espaço de atuação (palco) e o espaço de onde se pode olhar (sala), bem como elementos dinâmicos, como a criação de um mundo “real” no palco em contraste com o mundo “real” da sala e a comunicação estabelecida entre o ator e o espectador.

O denominador comum a tudo o que se costuma chamar “teatro” em nossa civilização é o seguinte: de um ponto de vista estático, um espaço de atuação (palco) e um espaço de onde se pode olhar (sala), um ator (gestual, voz) no palco e espectadores na sala. De um ponto de vista dinâmico, a constituição de um mundo ‘real’ no palco em oposição ao mundo ‘real’ da sala e, ao mesmo tempo, o estabelecimento corrente de ‘comunicação’ entre o ator e o espectador (Pavis, 2008, p. 373).

Quando eu questiono sobre o tipo de mundo “real” que é estabelecido no palco, é importante considerar que essa noção de “realidade” no teatro é construída e encenada, não se referindo necessariamente à realidade cotidiana, mas, sim, a uma representação ficcional ou simbólica. O mundo “real” no teatro é o universo criado pela encenação, onde as narrativas dos personagens e suas ações se desenrolam.

A origem da comunidade teatral está relacionada à história e à evolução do teatro ao longo dos tempos. O teatro surgiu em diversas culturas e sociedades ao redor do mundo, e cada comunidade teatral tem suas próprias tradições, práticas e formas de expressão. No caso específico do Teatro Surdo, a origem da comunidade está associada à cultura e à identidade surda, assim como à luta por reconhecimento e inclusão.

Quando ao presente estudo, em que menciono o termo “teatralidade”, é válido observar e refletir sobre o Teatro Surdo e buscar a melhoria das definições e concepções desse campo. Ao investigar a teatralidade no Teatro Surdo, estou contribuindo para a compreensão e o aprimoramento das práticas teatrais surdas contemporâneas. É importante estudar e refletir sobre as características, as técnicas e as especificidades do Teatro Surdo, levando em consideração a cultura, a Língua de Sinais e as experiências da comunidade surda. A autora não surda Priscila Lourenzo Jardim (2022) analisou a minha pesquisa em sua dissertação intitulada *teatro surdo em Porto Alegre: Narrativas de Formações Artísticas*, em especial quando comecei a estudar para sistematizar a produção do Teatro Surdo:

Portanto, Resende (2019) sistematiza as diversas maneiras de produção do teatro surdo e contribui para o desenvolvimento das reflexões sobre o tema. Em síntese, o conceito teatro surdo faz referência à produção teatral desenvolvida por surdos e tem a apresentação na Língua de Sinais (Jardim, 2022, p. 26).

Desde a dissertação, portanto, meu objetivo era estudar a teatralidade no contexto do Teatro Surdo, com o objetivo de observar, refletir e aperfeiçoar as definições e concepções desse campo, contribuindo para uma compreensão mais abrangente do teatro contemporâneo/moderno e promovendo a valorização do Teatro Surdo como forma de expressão artística e cultural.

Por esse motivo, sou defensor surdo da pesquisa teórica sobre o Teatro Surdo e tenho me dedicado a investigar o conceito desde 2011. Meu foco é auxiliar o desenvolvimento do Teatro Surdo e, para tal, criar uma metodologia para o Teatro Surdo. Defendo a integração das experiências visuais e da sinalizados teatrais no contexto da cultura surda.

A teatralidade representa um campo fértil no teatro, responsável por ampliar os estudos teatrais. Optei por utilizar esse termo devido ao significado de processo e formação que ele carrega, o qual também pode ser aplicado ao Teatro Surdo. É natural que exista um processo nos espetáculos teatrais com foco no teatro e na literatura. Dentro de uma “teatralidade bilíngue”, o teatro visual e o teatro acessível desempenham um papel fundamental ao pensar e estudar a teatralidade do Teatro Surdo, com o objetivo de conceituar as relações dentro da linguagem teatral.

Teatrólogos já dirigiram peças em diversos teatros com o objetivo de promover a aproximação entre culturas e os sentidos (visão, audição etc.) e ganharam reconhecimento por sua importância vital em termos de sentido e significado.

A função do teatrólogo também inclui abordar o significado, o estudo dos termos. Sendo assim, do ponto de vista semiótico, o “teatrólogo” produz relações no teatro, na cultura, na diversidade, na identidade, na política e nos direitos humanos. Rosenfeld (2009, p. 12) afirma que o termo “teatrólogo” carrega o sentido de uma pessoa que estuda a “ciência do teatro”. De forma similar, Patrice Pavis (2008, p. 396) discorre sobre a teatrologia da forma seguinte: “A teatrologia engloba todas as pesquisas da dramaturgia e da cenografia, da encenação, das técnicas do ator. Como a *semiologia*, ela coordena diferentes conhecimentos e reflete sobre as condições epistemológicas dos estudos teatrais”.

Uma vez mais, entendo que a teatrologia pode incluir o estudo do Teatro Surdo em seu objetivo geral, assim como acolher a especificidade da atuação na Língua de Sinais. O material da teatralidade é o meu objeto de estudo ao considerar a representação teatral surda, a dramaturgia sinalizada (conforme será abordado no capítulo 2) e seu processo reflexivo. Ao estabelecer o Teatro Surdo como uma prática viável, também é possível pensar em suas

tipologias, na elaboração de esquemas e no planejamento em constante diálogo com as diferentes literaturas, especialmente a Literatura Surda.

Neste estudo, tenho abordado o Teatro Surdo como uma forma de arte espacial, levando em consideração que os atores surdos que utilizam a Língua de Sinais trazem consigo toda a sua experiência com a linguagem visual, que é transportada para as cenas teatrais. Nesse processo, considero essencial realizar um levantamento da concepção do Teatro Surdo, explorando sua existência, significados e conteúdo, buscando elementos que possam metodizar os modelos teatrais surdos e analisar o contexto literário e teatral relacionado.

Optei por abordar a temática da teatralidade com o objetivo de esclarecer seu significado e, assim, dar visibilidade ao Teatro Surdo, buscando que seja reconhecido como uma referência pela comunidade surda. Por meio das leituras e reflexões, o que se destaca como mais importante é a transformação que essas discussões podem proporcionar, criando um ambiente propício para que o Teatro Surdo se estabeleça e seja devidamente registrado.

O público é sempre um elemento crucial a ser considerado ao pensar em uma apresentação teatral. Em um teatro sinalizado, como o Teatro Surdo, existem interesses específicos, espetáculos e poesias que fazem parte da concepção dessa teatralidade. A cena e a ação ocorrem em um espaço onde tanto o espectador surdo quanto o ator surdo se comunicam naturalmente, por meio da linguagem teatral na Língua de Sinais.

A “teatrológica surda” cria um “espaço cênico para todos”, onde a “teatralidade em Língua de Sinais” se manifesta com seus elementos e práticas teatrais. A teatralidade surda traz consigo uma experiência que preenche o espaço cênico do Teatro Surdo e da Literatura Surda por meio de produções, espetáculos e seus gêneros. Atualmente, o Teatro Surdo se desenvolve no cenário teatral junto aos elementos literários e teatrais que utiliza. Esses elementos podem incluir poesias, narrativas, monólogos, comédias, dramas, rengas, poesias em duetos, Visual Vernacular (VV), *slam*, performances e outras formas específicas do teatro físico e corporal na Língua de Sinais. São inúmeras as apresentações de espetáculos teatrais surdos que surgem a partir da concepção teatral em Língua de Sinais, pois os atores surdos transferem automaticamente suas experiências para os personagens surdos e expressam sua linguagem por meio deles.

O Teatro Surdo utiliza uma relação híbrida entre a cena e o ator, onde este transita pelo palco, movimenta o corpo e se expressa em Língua de Sinais. A cena constitui o cenário visual que provoca a imaginação do espectador surdo. A concepção do teatro contemporâneo/moderno traz consigo uma teatralidade que exige do artista estratégias de estudo. Na montagem teatral, o diretor/dramaturgo surdo executa o que está no roteiro, enquanto os atores surdos que utilizam a Língua de Sinais dão vida ao roteiro no espaço cênico. Nesse contexto, o diálogo constante é essencial para promover trocas estratégicas

durante o processo de criação do roteiro, tanto na forma escrita quanto sinalizada. O objetivo sempre deve ser o público espectador e sua compreensão diante do espetáculo apreciado, destacando, assim, a relevância da linguagem teatral na composição das cenas.

Entendo que no Teatro Surdo é necessário realizar investigações dos conteúdos e conceitos teatrais em uma abordagem teórico-prática, conectando-os à literatura teatral para compreender o conteúdo cênico do Teatro Surdo e da Língua de Sinais. A proposta da teatralidade no Teatro Surdo envolve a análise dos conteúdos e significados que fornecem uma perspectiva teatral da peça, promovendo reflexões sobre a experiência visual-cênica do espectador/diretor surdo que assiste ao espetáculo e estabelecendo contato com outros diretores surdos que utilizam a Língua de Sinais. Por isso, é importante incluir o espectador surdo e o diretor da peça no debate, em que ocorrem discussões sobre as perspectivas e a cena.

A expressão “Teatro em Língua de Sinais” é semelhante ao Teatro Surdo, porém representa outra perspectiva. A origem do Teatro em Língua de Sinais está na comunidade surda teatral, onde a Língua de Sinais é utilizada para permitir que os espectadores surdos e não surdos compreendam o espetáculo teatral. Nesse contexto, a Língua de Sinais utilizada no teatro é a nossa Língua de Sinais teatral. No entanto, não abordo o desenvolvimento de um sistema linguístico aqui, uma vez que este estudo está inserido no programa de Pós-graduação em Literatura, onde busco estabelecer relações literárias do Teatro Surdo. No entanto, no futuro, pretendo envolver os surdos linguistas no estudo da terminologia necessária para discutir as palavras relacionadas à área teatral e criar sinais em Libras no contexto teatral por meio de um projeto de extensão.

O elemento “Teatro em Língua de Sinais” refere-se ao papel do teatro na Língua de Sinais no cenário global, como o teatro brasileiro em Língua de Sinais, conhecido como *Teatro em Libras*, e o teatro francês em Língua de Sinais, chamado de *Théâtre français en LSF*. O Teatro em Língua de Sinais facilita a busca pelo termo utilizado pelos pesquisadores surdos. Sobre esse assunto, aproveito para mencionar a pesquisa de sinais para “teatro” em diferentes línguas de sinais ao redor do mundo, utilizando o dicionário online de Língua de Sinais chamado Spreadthesign, mantido pela associação sem fins lucrativos European Sign Language Center (2023).

É importante compreender como o sinal “teatro” é difundido e utilizado em encontros com surdos brasileiros e surdos estrangeiros em diversos locais, eventos, associações de surdos, festivais, entre outros. Cito, como exemplo, o Festival Clin D’Oeil, maior festival de artes em Língua de Sinais e organizado pelo diretor surdo francês David de Keyzer. Esses espaços e eventos proporcionam oportunidades para a expressão artística em Língua de Sinais e promovem o intercâmbio cultural entre comunidades surdas ao redor do mundo.

A ferramenta do Teatro em Língua de Sinais é utilizada para caracterizar algumas categorias do teatro surdo brasileiro. Nesse contexto, temos a interpretação do ator surdo como personagem surdo, a interpretação do ator não surdo utilizando a Língua de Sinais como personagem, e a interpretação do ator ouvinte sem utilizar a Língua de Sinais (quando não conhece a língua). No entanto, é importante destacar que o ator surdo também pode interpretar personagens que utilizam a Língua de Sinais em peças adaptadas para o público ouvinte. Essas categorias do teatro surdo brasileiro são abordadas no subcapítulo intitulado *Entre teatro visual e teatro acessível*.

Apresento as imagens recortadas dos sinais para “teatro” em diferentes países (imagem 7), conforme mencionado no site:

Imagem 7 – Sinalização da palavra “teatro” em diferentes línguas de sinais



Fonte: European Sign Language Center (2023).

Mostrei os recortes dos vídeos do site mencionado acima, onde se pode observar os diferentes sinais para “teatro” em diversos países. Percebi uma variação na configuração da mão utilizada para o sinal “teatro” em cada Língua de Sinais. Isso demonstra que cada país possui sua própria forma de representar esse conceito por meio dos sinais utilizados. É interessante observar como a configuração da mão pode diferir entre as línguas de sinais, contribuindo para a diversidade e riqueza dessas línguas ao redor do mundo (imagem 8).

Imagem 8 – Configuração de mão



Fonte: Nascimento (2009).

O Teatro em Língua de Sinais é resultado do trabalho conjunto de atores surdos e não surdos que utilizam a Língua de Sinais durante as apresentações teatrais. Refiro-me a essa prática como o princípio fundamental do espetáculo teatral, onde a ferramenta central é a utilização da Língua de Sinais por parte dos atores surdos ou não-surdo no palco.

1.6.1 Teatro Visual Vernacular

O VV (Visual Vernacular) foi proposto pelo artista surdo americano Bernard Bragg e já se difundiu pela comunidade surda em nível mundial, especialmente entre os pesquisadores das línguas de sinais e nos contextos acadêmicos. Nessas esferas, as produções artísticas e poéticas em VV têm ganhado destaque. O Teatro Surdo também abrange aspectos técnicos e de performance expressos por meio do VV, uma vez que incorpora a Língua de Sinais em suas produções culturais surdas altamente refinadas.

Cristiano José Monteiro é um autor surdo que se dedica ao estudo e à expressão artística do Visual Vernacular. Ele apresentou sua dissertação intitulada *Um estudo da Visual Vernacular (VV): cultura e literatura surda em diálogo com a estética da recepção* em 2023. Nessa dissertação, ele provavelmente explorou a relação entre o VV e a cultura e Literatura Surda, além de examinar como o VV é percebido e recebido pelo público.

Bernard Bragg não teve dúvidas em definir o termo VV. Ao explicar sobre a criação do termo, disse que o significado de Visual Vernacular, não era muito bem entendido. Apenas depois que começou a, cada vez mais, ser convidado para apresentar a VV foi que pediram para explicar o que era essa forma de arte. Assim, ele percebeu que não sabia o suficiente, continuando estudos e pesquisas sobre o

assunto viu que as narrações em vídeo utilizando VV têm regras precisas, daquele momento em diante aconteceu a descrição dos nove critérios de produção. Desse modo, começou a organizar produções artísticas de grande qualidade que hoje são muito conhecidas e difundidas na Europa, Ásia e América do Sul. Todo esse seu trabalho artístico foi feito pessoalmente em workshops e seminários sobre a VV. (Monteiro, 2023, p. 29)

“Visual Vernacular (ou VV), que é um novo estilo de expressão artística desenvolvido e representado por pessoas surdas” (Rezende, 2019, p. 37). Além disso, o VV é utilizado no Teatro Surdo como uma forma de expressão única que combina elementos visuais, gestuais e narrativos para transmitir significados e emoções. “A Visual Vernacular é uma forma de arte realizada principalmente por surdos artistas pelo mundo” (Monteiro, 2023, p. 48). Os artistas surdos que atuam no Teatro Surdo o utilizam para criar performances cativantes e envolventes, explorando as possibilidades estéticas da Língua de Sinais.

A Visual Vernacular como uma forma de arte teatral usada na Literatura Surda atualmente está em expansão entre os surdos. Assim, em eventos específicos, os artistas sinalizadores recorrem à expressão física para contar histórias com forte senso de movimentos corporais, sinais icônicos, gestos e expressões faciais. (Monteiro, 2023, p. 30)

O Teatro Visual Vernacular é uma forma de teatro dramático que se baseia na Língua de Sinais e utiliza recursos visuais e gestuais para transmitir a narrativa. Nesse tipo de teatro, a ênfase está na comunicação visual e na expressão corporal, em que os atores utilizam a Língua de Sinais como meio principal de comunicação e contam histórias por meio de gestos, expressões faciais e movimentos corporais.

1.6.2 Teatro Nu Visual

O Teatro Nu Visual é uma forma de expressão teatral que ganhou destaque através do trabalho do ator surdo iraniano Ace Mahbaz e do ator surdo britânico Brian Duffy. Embora haja poucas referências bibliográficas e publicações sobre o assunto, sua importância é evidente.

O Teatro Nu Visual é caracterizado por performances que envolvem expressões visuais impactantes e uma abordagem estética única. Sua estreia ocorreu no Festival Clin D’Oeil em 2017, chamando a atenção para a criatividade e originalidade desse tipo de teatro.

Para conhecer mais sobre o Teatro Nu Visual, o apresentador surdo Ricardo Boaretto, presidente do Centro de Integração da Arte e Cultura dos Surdos, o da CIACS, realizou uma entrevista com Ace Mahbaz (CIACS Cultura, 2020). Nessa entrevista, é possível obter valiosos ensinamentos sobre o Teatro Nu Visual e sua relevância no contexto artístico e cultural.

Como exemplificação, apresento dois recortes do vídeo (imagem 9), nos quais o ator surdo iraniano Ace Mahbaz mostrou o sinal do Nu Visual.

Imagem 9 – Sinal do Nu Visual



Fonte: CIACS Cultura (2020).

A explicação de Ace Mahbaz revela que o Nu Visual é bastante semelhante ao VV, porém o público surdo que assiste às performances de Teatro Visual Vernacular compreende muito mais do que o público ouvinte. No início da entrevista, ele mostra uma apresentação da peça *Mordan*, cujo tema é “evolução”, na qual dois atores surdos se apresentam em um teatro com o público (Duffy, 2016).

A estética do Teatro Nu Visual combina elementos teatrais como mímica, visual vernacular e teatro físico. O ator surdo inglês Brian Duffy introduziu o conceito do Nu Visual como uma estética teatral visual que combina a mímica tradicional com o VV.

No Teatro Nu Visual, os atores surdos exploram a expressão visual e corporal de forma intensa, utilizando a mímica como uma linguagem expressiva e incorporando os elementos do VV. Essa combinação de técnicas teatrais visa criar uma experiência teatral única e envolvente para o público surdo. A estética do Teatro Nu Visual busca transcender as barreiras linguísticas e comunicar-se de forma direta e impactante por meio do uso expressivo do corpo e das expressões faciais. É uma forma de teatro que valoriza a visualidade e a criatividade, proporcionando uma experiência teatral única e acessível para o público surdo.

No Teatro Nu Visual, os atores surdos utilizam diversas técnicas para criar suas performances. Algumas das técnicas frequentemente exploradas incluem:

- A mímica, forma de expressão teatral que utiliza gestos, expressões faciais e movimentos corporais para transmitir significados e narrativas sem o uso de palavras faladas. No Teatro Nu Visual, a mímica é uma ferramenta essencial para a comunicação e expressão dos atores surdos;
- O Visual Vernacular (VV), forma de comunicação visual utilizada pela comunidade surda, na qual os sinais da Língua de Sinais são combinados com

expressões faciais, movimentos corporais e elementos visuais para criar uma narrativa rica e expressiva. No Teatro Nu Visual, o VV desempenha um papel importante na construção da performance e na comunicação com o público;

- O Teatro Físico, abordagem teatral que enfatiza o uso do corpo e do movimento como principais elementos de expressão. No Teatro Nu Visual, os atores surdos exploram o potencial do corpo e dos gestos para transmitir emoções, contar histórias e criar personagens envolventes.

Essas técnicas são combinadas de forma criativa e inovadora no Teatro Nu Visual, resultando em performances que são visualmente impactantes, expressivas e acessíveis para o público misto.

Na VV, o corpo do ator surdo permanece em um local fixo enquanto realiza os sinais, sem grandes deslocamentos ou movimentos de locomoção. No entanto, no Teatro Nu Visual, o corpo do ator surdo tem a liberdade de explorar todo o espaço cênico, utilizando movimentos amplos e abrangentes.

No Teatro Nu Visual, o ator surdo não se restringe apenas ao uso das mãos e dos sinais, mas pode incorporar movimentos do corpo inteiro, incluindo caminhar, correr, girar e utilizar expressões corporais diversas. Essa liberdade de movimento possibilita uma maior expressividade e dinamismo na performance, tornando-a mais envolvente e visualmente impactante.

No Teatro Nu Visual, o uso do corpo vai além da simples execução dos sinais e incorpora técnicas do teatro físico, permitindo que o ator surdo explore uma gama mais ampla de expressões e possibilidades de movimento. Isso significa que o corpo do ator surdo pode dançar, saltar, se contorcer, utilizar gestos amplos e expressões faciais intensas, tudo isso como parte integrante da narrativa teatral.

A primeira peça brasileira de Teatro Nu Visual, intitulada *Sede de Sangue*, foi dirigida pelo diretor surdo Cristiano José Monteiro, autor da dissertação *Um estudo da visual vernacular (vv): cultura e literatura surda em diálogo com estética da recepção* (2023). A peça teve sua estreia no Brasil durante o Festival Despertacular 2022, após ter sido selecionada por meio de um chamamento público realizado no mesmo ano, e foi um marco importante para a valorização e difusão dessa forma de expressão artística no Brasil.

Essa estética teatral proporciona uma nova perspectiva de representação para os artistas surdos, permitindo que explorem suas habilidades visuais e expressivas de forma mais ampla. Ao unir a mímica tradicional com o VV, o Teatro Nu Visual cria uma linguagem teatral única e envolvente.

O Teatro Nu Visual representa não apenas uma forma de entretenimento, mas também um meio de empoderamento e representação para a comunidade surda. Ao explorar

o potencial do corpo e da visualidade, esse estilo teatral desafia as convenções tradicionais e amplia as possibilidades de comunicação e conexão com o público.

À medida que o Teatro Nu Visual continua a se desenvolver e ganhar visibilidade, é fundamental promover espaços de criação, formação e difusão para os artistas surdos. A inclusão dessa expressão artística nos programas acadêmicos e festivais teatrais contribui para a valorização da cultura surda e o reconhecimento de suas contribuições artísticas. O Teatro Nu Visual é uma manifestação rica e diversa que abre portas para novas formas de contar histórias e expressar emoções.

No futuro, espera-se que o Teatro Nu Visual continue a se expandir e a ganhar reconhecimento, estimulando a criação de obras e o aprimoramento das técnicas teatrais. Através desse estilo de teatro inovador, os artistas surdos têm a oportunidade de se expressar plenamente e compartilhar suas narrativas com o mundo, enriquecendo a diversidade cultural e promovendo a igualdade de acesso à arte.

1.7 Entre teatro visual e teatro acessível

[...] o teatro não tem categorias, é sobre vida. Este é o único ponto de partida, e além dele nada é realmente fundamental. Teatro é vida
(Brook, 2010, p. 7).

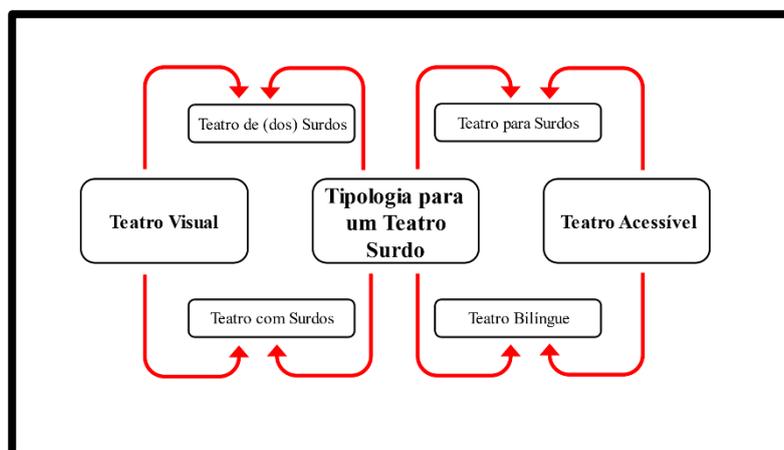
Tenho debruçado meus estudos sobre o conceito de Teatro Surdo desde o início do meu acesso ao mundo acadêmico, o que tem me levado a vários desdobramentos. Nesta seção, meu desafio é desenvolver uma definição de como entendo o Teatro Surdo. Em primeiro lugar, a definição de Teatro Surdo, para mim, está no campo da teatralidade, e é a partir dessa afirmação que inicio minhas reflexões com o apoio de teóricos do campo da dramaturgia.

O primeiro ponto a ser considerado, no que diz respeito à reflexão sobre o teatro, de acordo com a obra *Ler o teatro contemporâneo*, de Jean-Pierre Ryngaert (1998), é considerar a aparente dualidade que há entre o texto e a representação e refletir sobre qual é o papel do autor da peça teatral, em busca de quem o produz. O autor ocupa seu lugar e papel no teatro, e, conforme o autor nos diz, “A nostalgia de um teatro ‘aberto a todos’ sempre permeia os discursos das pessoas que fazem teatro” (Ryngaert, 1998, p. 37). Essa afirmação me levou a ponderar a respeito do “lugar do Teatro Surdo” e da transformação de espetáculos teatrais em obras mais ligadas ao teatro visual e ao teatro acessível. Fico instigado, ainda, a refletir sobre a afirmação do teórico Anatol Rosenfeld, em sua obra *A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968)*: “o teatro é mais antigo que a literatura e não depende dela. Há teatros que não se baseiam em textos literários” (Rosenfeld, 2009, p. 11). O que, no caso do Teatro Surdo, mostra-se ser verdadeiro.

A modalidade do Teatro Surdo é trazida da experiência do sujeito surdo, bem como do diretor, do ator e do espectador surdos. Por essa razão, chamo essa proposta de “modalidade teatral”. Meu estudo está voltado para essa possibilidade do Teatro Surdo no cruzamento entre o teatro visual e o teatro acessível, conforme anunciado, arte que possui a característica da multidiversidade. O Teatro Surdo não traz necessariamente contribuições, mas, sim, ressalta a importância da relação entre os sujeitos surdos e o teatro na condição de uma modalidade híbrida, aparentando-se a uma aparente dualidade, mas que se desenvolve de uma forma integrada.

Para a modalidade teatral denominada então como Teatro Surdo, trago a relação entre multiculturalismo e arte do espectador. Apresento um panorama de que podemos depreender da modalidade teatral no cruzamento de duas perspectivas – o teatro visual e o teatro acessível (imagem 10). Penso que o Teatro Surdo é um rico território cênico entre a cultura surda e a cultura majoritária e entendo que a poética do teatro que se baseia na atuação do ator e do cenário faz com que a modalidade do Teatro Surdo possa se envolver em um rico universo nesta pesquisa.

Imagem 10 – Modalidade: Teatro Surdo no cruzamento entre teatro visual e teatro acessível



Fonte: elaborado pelo autor.

A relação entre Teatro Surdo, teatro visual e teatro acessível é representada em uma intersecção possível e dentro de um *continuum* de diferentes modelos de teatro. Na minha dissertação de mestrado, intitulada *Tradução teatral: produzindo em Libras no teatro surdo* (Resende, 2019b), já apresento o Teatro Surdo e algumas categorizações possíveis, ainda que não saibamos onde se originou ou em qual comunidade surgiu o Teatro Surdo.

Em seguida, pretendo apresentar a tipologia para um teatro surdo brasileiro organizando-a a partir de duas perspectivas (teatro visual e teatro acessível), tomando como base algumas pesquisas já difundidas sobre essas formas de expressão.

Abordarei, portanto, o conceito sob dois enfoques, sendo o primeiro o do teatro visual, que traz o funcionamento da linguagem visual e trata dos conteúdos das duas categorias: teatro de (dos) surdos e teatro com surdos. E o outro, o teatro acessível, que exige acessibilidade e considera o universo multicultural. Considerarei, também, o teatro para surdos e o teatro bilíngue, mais especificamente.

Com base na revisão da literatura e de diálogos realizados com pesquisadores da esfera artística, busquei verificar as relações possíveis entre as os teóricos estudados e Teatro Surdo, também entre este e outros “teatros”. Vale destacar que existem poucas publicações sobre essa temática, o que justifica querer aprofundar mais os conhecimentos sobre esta para difundi-los. Com os estudos levantados sobre a teatralidade surda, pretendo expor acerca da subjetividade do sujeito surdo, também do diretor, ator e espectador surdos, tudo pela perspectiva do teatro e da arte.

Ao propor o Teatro Surdo, portanto, como modelo, foi preciso compreender os demais teatros (teatros surdos ou não, como teatro físico, performático e dramático), relacionar, por exemplo, o teatro visual e o teatro acessível, identificando as diferenças de conteúdos presentes nesses dois tipos com a finalidade de delimitar as especificidades de cada um e contribuir para a constituição do teatro de modo geral, da literatura e, conseqüentemente, para o acesso a eles pela comunidade surda e a sociedade. Porém, sem engessar ou criar barreira entre os modelos existentes, haja vista que a intercambialidade entre eles é natural, existe uma relação cooperativa que os constrói frequentemente nesse movimento que a própria arte proporciona, mas compreender as suas particularidades foi sempre algo tencionado e que me ajudou a definir melhor o Teatro Surdo, proposta motivadora do meu estudo desde o seu início.

Sempre foi parte do meu cotidiano investigar e escrever sobre o Teatro Surdo. Percebi, nesse trajeto, que nunca se produziu a esse respeito pensamentos com tanta resistência, reflexão e sob diálogos entre “teatro surdo”, “ator surdo”, “diretor surdo” e suas intersecções com as artes. Para tanto, é importante a existência desses encontros dentro e fora da academia, não limitando apenas um trabalho de caráter conceitual e teórico, mas ampliando para o enriquecimento do teatro e seu campo em nível nacional.

Neste momento, as reflexões me conduzem ao ponto de equilíbrio entre teatro visual e teatro acessível, consciente de que não sabemos as origens de cada um de maneira exata. De um certo ponto de vista, o que se sabe vem das pesquisas já existentes no Brasil acerca do teatro inclusivo, que revelam uma crescente discussão, principalmente sobre a funcionalidade que o modelo apresenta em se tratando da compreensão dos espectadores surdos. O que se compreende é que, na maioria dos casos, a plateia fica limitada aos locais reservados frente ao palco e, de certa forma, segregada diante de uma proposta que falha em direitos linguísticos integrais e conforto do espectador surdo.

A meu ver, o espectador surdo perde totalmente sua autonomia de compreensão da linguagem visual quando consumidor de teatros inclusivos. É extremamente importante pensar sobre essa realidade, pois esta reflete na relação da comunidade surda com a cultura a partir do teatro. É uma oportunidade para se refletir sobre essas diferenças, sobretudo entre os aspectos do teatro visual e do teatro acessível, esclarecendo também os que contemplam o teatro de (dos) surdos e o teatro com surdos.

Neste estudo, apresento estratégias a partir da observação de outros teatros e considero a constante transformação dessa arte no passar do tempo. Importa dizer que há muito a se descobrir quando identificamos que aquilo que vemos é apenas a ponta de um iceberg e que podemos chegar ao que de fato é atuar em Língua de Sinais no teatro (Teatro em Língua de Sinais). Vamos cultivar nossa Arte Surda e irrigá-la cotidianamente para que se converta em outros frutos e possamos colher novas artes poéticas e formas de expressão. Assim, o Teatro Surdo permanece no coletivo da comunidade surda, onde tem seu lugar e espaço de produção de ideias.

1.7.1 A arte do teatro visual

O teatro visual, também conhecido como teatro de imagem ou teatro visual contemporâneo, é uma forma de expressão artística que combina elementos visuais, como cenografia, figurino, projeções e iluminação, para criar uma experiência teatral única e impactante. Nesse tipo de teatro, a linguagem visual representa um papel central na narração da história e na comunicação com o público, muitas vezes superando ou complementando a linguagem verbal. A primeira coisa que o espectador surdo vê no teatro é uma imagem e compreensão de sinalização.

O estudo do teatro visual realizado pelo autor e diretor teatral brasileiro Wagner Francisco Araújo Cintra, também conhecido como Wagner Cintra, tem uma grande relevância no campo das artes cênicas. Como professor universitário no Instituto de Artes da Unesp, ele aborda o teatro visual como uma linguagem teatral caracterizada pelo hibridismo, onde elementos como marionetes, objetos e atores coexistem no mesmo nível de existência poética. Suas pesquisas e projetos exploram a interseção entre o teatro e as artes visuais, desempenhando um papel importante na promoção do teatro visual como uma forma significativa de expressão teatral.

Seus projetos de pesquisa em andamento, como *Teatro Visual como Teatro Performático* e *Teatro Visual – Da Matéria à Forma*, contribuem para expandir os horizontes do teatro e das artes visuais por meio de suas investigações e projetos inovadores nessa área. Como autor Wagner Cintra descreve em seu currículo Lattes:

O Teatro Visual surge como uma linguagem teatral marcada pelo hibridismo que atua na interface do teatro com as artes visuais e coloca em cena diversos elementos conjugados no mesmo nível de existência poética: marionetes, objetos, atores, etc. Em tal contexto, este trabalho pretende dar voz a uma linguagem teatral cujos conceitos estão em desenvolvimento, a qual ainda é um território desconhecido, sobretudo no Brasil (Cintra, 2023).

Segundo Cintra (2018, p. 97), “Falar do Teatro Visual não é uma tarefa fácil devido à escassez de estudos e material bibliográfico acerca do assunto”. A autonomia de arte teatral surda aponta algumas diferenças entre a encenação de ações dramáticas e a cena criada diretamente no Teatro Surdo e no Teatro em Língua de Sinais. O espectador, muitas vezes, não consegue perceber essas diferenças, mas pode sentir o espetáculo surdo ou em Língua de Sinais livremente. A arte visual no Teatro Surdo refere-se à incorporação de elementos visuais na criação e apresentação de peças de teatro que são desenvolvidas por artistas surdos ou com foco na cultura surda. Essa forma de expressão artística destaca-se pela valorização da linguagem visual e gestual, em vez da palavra falada, para transmitir narrativas, emoções e conceitos.

O teatro visual tem uma forma amplamente rica da arte visual, do presente e da memória com conteúdo próprio e em construção. A arte do teatro visual é caracterizada pela criação de imagens fortes e simbólicas, que podem evocar emoções e transmitir significados profundos. Através do uso criativo de recursos visuais, os artistas do teatro visual podem explorar temas abstratos, criar atmosferas vívidas e transportar o público para mundos imaginários. Na sua linguagem teatral visual, em toda sua configuração, podemos considerar os métodos e as práticas que ele engloba, além de seus aspectos artísticos como cenário, figurino, gestos, expressões, performance, mímica e outros. Como afirma Cintra (2018, p. 463),

O Teatro Visual, como linguagem autônoma, surge como uma estrutura híbrida, ou seja, uma linguagem que atua na interface do teatro com as artes visuais, cuja origem está na Europa da década de 1980. Nesse período, a arte dramática estava em uma fase de composição aberta em que a comunicação verbal havia se enfraquecido e perdido a primazia da cena teatral. Era um momento em que as concepções realistas e psicológicas de um teatro verbal mostravam-se insuficientes para que uma experiência estética se realizasse plenamente.

A arte do teatro visual é dotada de uma linguagem abstrata e imaginária, desse modo torna possível a comunicação com a plateia e a compreensão do que se desenvolve no palco. A opção pela temática do teatro visual foi motivada por uma relação identitária, não somente com a comunidade e os sujeitos surdos, mas também com a Língua de Sinais, que embora verbal (sim, a Língua de Sinais é de modalidade gestual-visual e verbal) é uma língua essencialmente visual.

Considero criar a concepção do teatro visual relacionada aos conceitos e significados sobre teatro de (dos) surdos e teatro com surdos, mas o teatro visual é um amplo do teatro em geral. O conteúdo do teatro visual se cruza com a esfera do Teatro Surdo, da dança surda, da poesia e de outras linguagens que fazem uso da Língua de Sinais. Como aponta Cintra (2018, p. 109), “O Teatro Visual é o puro teatro de emoções em que as imagens se comportam como símbolos”. A arte do teatro visual é composta por vários elementos da linguagem, como a linguagem performática, a linguagem do cenário visual, a linguagem própria da iluminação cênica e teatral em Língua de Sinais. O símbolo do teatro visual é o elemento do Teatro Surdo em Língua de Sinais, bem como o espectador surdo é uma representação de compreensão a linguagem visual. No artigo *Uma introdução ao teatro visual de Lesk Madzik*, Cintra (2012, p. 2) afirma que,

No teatro visual, o ator deixa de ter a supremacia do teatro para tornar-se uma substância a mais da construção da cena. O teatro visual é idiossincrático, e o espectador exerce um papel assaz significativo, pois, por meio da ação da sua subjetividade e individualidade, reage de maneira autônoma em relação às imagens apresentadas. As obras, em tal contexto, que são organizadas em um universo de diferentes meios de expressão, colocando-se, sobretudo, na ênfase das artes plásticas, da música, da poesia e da dança, não podem mais ser narradas conforme os paradigmas tradicionais do teatro. O espectador no chamado teatro convencional está diante de situações reconhecíveis e confortáveis, pois, mesmo que o drama enuncie alguma subjetividade, por complexa que seja, ele obedece a leis universais. No teatro visual, entretanto, o universal é a individualidade. É a autonomia do espectador diante da obra apresentada.

É importante esclarecer que a linguagem teatral visual é uma forma de arte no Teatro Surdo que estabelece uma conexão intrínseca entre a cultura surda e a Língua de Sinais. O ator surdo, ao utilizar essa linguagem, incorpora subjetividade e objetividade, enriquecendo a comunicação humana.

A linguagem teatral no Teatro Surdo possui um caráter simbólico de grande significado para a comunidade surda. Ela é estruturada e profundamente enraizada na cultura surda, servindo como veículo para desenvolver o conteúdo que o ator deseja comunicar ou expressar de maneira impactante e autêntica.

A representação da arte do Teatro Surdo é visual, modalidade através da qual tudo acontece, as ideias se expressam e as cenas sinalizadas se desenvolvem. Como indica Cintra (2018, p. 470), “A representação teatral é uma construção da consciência e a consciência é uma prerrogativa dos seres humanos. É exatamente por isso que não existe representação no universo do inanimado”. Nos espetáculos, com todos os elementos visuais cênicos simultaneamente dispostos, junto à Língua de Sinais expressa pelo ator no palco, o olhar do espectador surdo se fixa facilmente para compreender a linguagem visual da cenografia, do figurino, da iluminação e, ainda, para apreender os sentidos através da sinalização dos atores em cena.

Em resumo, a arte do teatro visual é uma forma emocionante e criativa de contar histórias e explorar temas por meio do uso expressivo e impactante de elementos visuais. Como proposto para o Teatro Surdo, como conceito e área de estudo, considero o corpo do ator surdo e a cultura visual ricos em si. Corpo como suporte das informações abstratas e imagéticas, num mundo em que a cultura reflete suas diferenças. Nessa cultura visual, a comunidade surda vive a sua língua no próprio corpo, carregado de visualidade e como arte nele manifestada. Mas, ainda assim é verbal, porque é língua. Toda língua é linguagem verbal, independente da modalidade: oral-auditiva ou gestual-visual. O que a Língua de Sinais e a Libras não são a língua vocalizada e vocal.

O termo “visualidade”, que tem sido discutido ao longo deste estudo, refere-se à linguagem visual/teatral e à sensibilidade presente no teatro, em que o ator surdo se expressa por meio de uma língua visual. Quando um autor surdo descreve ou sugere elementos da cultura surda em sua peça, ele inclui aspectos técnicos relacionados à direção teatral-surda, estabelecendo diferentes graus de visibilidade em conexão direta com o ator que sinaliza.

Os aspectos técnicos do Teatro Surdo desempenham um papel fundamental na compreensão da qualidade visual proposta pela dramaturgia sinalizada. Essa qualidade visual abrange aspectos estéticos e poéticos já presentes na dramaturgia sinalizada (que será explorada no próximo capítulo). Quando interagem com a importância da visibilidade, esses aspectos promovem a visualidade como parte integrante do Teatro Surdo.

Cintra (2018, p. 474) especificou a relação entre teatro visual e teatro performático por meio do “performer visual”:

No Teatro Visual, especificamente, o performativo ocorre por meio de um diálogo entre todos os elementos que estão em cena e tocam na densidade das matérias que os compõem, considerando necessariamente a presença humana em cena. Assim, independentemente de todas as aproximações e divergências, o Teatro Visual só pode ser entendido como Teatro Performativo por meio do “performer visual”, que é quem promove a desestabilização da realidade mediante a própria existência real na arte. Ao desconstruir a realidade, o “performer visual” leva o espectador a se mover constantemente de uma referência a outra, persuadindo o olhar a se adaptar, constante e incessantemente, de um sistema de entendimento do acontecimento teatral singular e concreto a outro plural, essencialmente abstrato e subjetivo (Cintra, 2018, p. 474).

Tenho interesse pelo teatro visual de Wagner Cintra, que destaca a diferença entre o teatro visual e o teatro performático. Parece relevante concordar com sua definição de “performer visual”, na qual o teatro performático envolve corpos que utilizam a linguagem como parte integrante de sua expressão. Da mesma forma, no Teatro Surdo, o ator surdo utiliza a Língua de Sinais como a linguagem que dá movimento ao seu corpo. A arte do teatro visual é uma metodologia que se baseia em elementos cênicos e visuais. Ela proporciona uma experiência de qualidade visual, permitindo ao criador surdo e ao espectador surdo

assistir a uma narrativa em Língua de Sinais. Essa narrativa é mantida na memória do espectador surdo, que compreende as qualidades visuais presentes na performance.

A autora, artista e pesquisadora não surda Natália Rigo apresenta uma proposta interessante ao tratar do Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS), abordando algumas possibilidades de consumo da cultura pelas pessoas surdas. Porém, destaca que,

independentemente dessas propostas que possuem sim toda sua importância, e precisam também ser incentivadas para que as pessoas surdas passem a consumir mais as produções teatrais ouvintes acessíveis, o que trago originalmente aqui a se pensar é o teatro de bonecos em Língua de Sinais especificamente. Teatro esse que proponho ser pensado por ou com surdos e para os surdos enquanto público espectador primário. Possíveis espetáculos, montagens, peças e práticas de teatro de bonecos concebidos em sua visualidade com a palavra sim, porém com o que prefiro chamar de palavra visual. Isto é, espetáculos com sinais, com bonecos comunicando em Libras (Rigo, 2020, p. 35).

Além disso, Rigo propõe a “palavra visual”, que contribui significativamente com esse estudo quando trato da linguagem teatral visual em Língua de Sinais, que constitui os espetáculos teatrais surdos.

A construção da visualidade teatral no contexto do Teatro Surdo é um processo que envolve a observação e a definição do espetáculo surdo em Língua de Sinais. Trata-se da expressão cênica que compartilha a percepção visual e a imagética do mundo entre o criador surdo e o espectador surdo.

A percepção visual no Teatro Surdo representa um aspecto cultural fundamental da comunidade surda, estabelecendo uma relação única entre o criador surdo e o espetáculo surdo em Língua de Sinais. Isso abrange níveis estéticos, tanto no cenário quanto na poesia da atuação em Língua de Sinais pelo ator sinalizado. A visualidade na dramaturgia sinalizada é identificada desde metáforas sinalizadas que são expressas pelo ator até a totalidade visual percebida na cena teatral. Esse estudo é um processo longo que abrange desde a análise da iluminação até os aspectos metafóricos em Língua de Sinais.

A linguagem teatral em Língua de Sinais revela como o ator surdo incorpora as linguagens mencionadas nos aspectos da arte do teatro visual. O espectador surdo consegue rapidamente compreender essas linguagens, assimilando a iluminação cênica como expressões de sentimentos, o cenário como narrativas, e a performance como a expressão dos corpos dos atores surdos sinalizantes. Nesse sentido, a palavra se torna uma parte integral da concepção do teatro visual.

O teatro visual se constitui de elementos práticos que também encontramos no teatro gestual e, interessante, no Teatro Surdo. Porém, a este, em particular, agrega-se a Língua de Sinais, o que lhe confere um caráter de modalidade específico e diferente dos demais. Os leitores cênicos compreendem a linguagem do teatro visual nas diversas categorias práticas, como mímica, pantomima, clown, palhaço, performance visual,

dançarino, ator de teatro de animação, linguagem de máscara teatral para a comunicação verbal, de diferentes nacionalidades e culturas.

Busquei esclarecer o conceito de teatro visual e trazer uma reflexão diante das escolhas dos espectadores surdos por espetáculos com atores surdos sinalizantes, ou seja, com a presença da Língua de Sinais no palco. Destaquei, também, como não surdos espectadores assistem a um espetáculo e compreendem a linguagem teatral visual, de modo geral, e em específico a presente no contexto do Teatro Surdo e do teatro visual. Diante disso, propus categorizar e diferenciar o Teatro Surdo e o teatro visual ao apresentar o teatro de (dos) surdos e o teatro com surdos.

Teatro Surdo e teatro dos (de) e com surdos são algumas propostas já apresentadas que merecem ser entendidas diante da possibilidade da constituição do Teatro Surdo. Apresento com mais detalhes essas perspectivas no decorrer do trabalho, destacando as perspectivas possíveis dentro da metodologia literária do Teatro Surdo.

1.7.2 Teatro dos (de) surdos

Apresento, nesta seção, o teatro dos (de) surdos, uma forma de expressão artística que tem suas raízes na comunidade surda e é criado e realizado por artistas surdos. Ele surgiu como uma maneira de dar sinalização e espaço para a comunidade surda no campo das artes cênicas, permitindo que eles contem suas próprias histórias e experiências através do teatro.

O termo teatro dos (de) surdos destaca a dualidade existente nessa forma de arte. Por um lado, o teatro dos surdos enfatiza o fato de que essa forma de teatro é criada e realizada exclusivamente por artistas surdos, usando a Língua de Sinais como principal meio de comunicação. Por outro lado, o teatro de surdos reconhece que o teatro pode ser apreciado e compreendido por pessoas surdas e ouvintes, sendo uma forma de arte inclusiva que busca conectar diferentes públicos.

Por isso, apesar das poucas publicações sobre teatro dos (de) surdos, citei a autora galesa surda Dorothy Miles, que trouxe definições do Teatro Surdo, na subseção sobre o Teatro-Deafhood. Miles, em texto escrito com Lou Fant (1976, p. 34, tradução minha) destacou que “É aqui que entra o teatro surdo. O teatro surdo deve ser dirigido, antes de mais nada, à comunidade surda do teatro”¹⁴. É muito relevante que as peças teatrais e o trabalho dos artistas surdos sejam documentados e disponibilizados ao público por meio de publicações, como revistas, artigos, jornais e outras mídias. Isso permite que as obras sejam preservadas, estudadas, compartilhadas e possam contribuir para o desenvolvimento e a evolução do Teatro Surdo. Seus espetáculos são uma forma poderosa de transmitir a

¹⁴ No original: “*This is where deaf theatre come in. Deaf theatre should be aimed first and foremost at the deaf theatre community*”.

experiência surda, aumentar a conscientização sobre a cultura surda e promover a inclusão nos espaços cênicos. O público deve vivenciar o teatro dos (de) surdos e compreender a importância da inclusão e representatividade na arte. Assim, produções sobre esse campo contribuem para a diversidade teatral e ampliam a visibilidade da cultura e identidade surda.

O Teatro Surdo, incluindo o modelo do teatro dos (de) surdos, é uma forma específica de fazer Arte Surda que surge da pesquisa, ensaio e experiência dos surdos cênicos, bem como da sensibilidade e percepção da comunidade surda. Ele representa um meio de expressão artística que se origina naturalmente da cultura surda e é realizado por surdos cênicos dentro da comunidade surda.

O teatro dos (de) surdos apresenta uma terminologia e uma perspectiva nova, destacando intencionalmente os elementos gramaticais para criar uma forma única de fazer Arte Surda. É uma abordagem que valoriza a Língua de Sinais e a identidade surda como elementos centrais do processo teatral.

Minha dissertação, *Tradução Teatral: Produzindo em Libras no teatro surdo*, de 2019, é uma contribuição importante para a compreensão e promoção do teatro dos (de) surdos. Por meio desse trabalho acadêmico, eu exploro a produção teatral em Libras no contexto do Teatro Surdo, destacando o que o teatro dos (de) surdos representa.

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. (Resende, 2019b, p. 32-33).

É importante ressaltar que o teatro dos (de) surdos não se limita apenas à tradução de peças teatrais para a Língua de Sinais. Ele envolve uma abordagem mais abrangente, considerando a cultura, a identidade e a experiência surda em toda a criação e apresentação teatral.

Reforço o meu argumento sobre a utilização do termo teatro dos (de) surdos como uma forma de valorizar o teatro surdo brasileiro dentro da comunidade surda. Essa expressão destaca a especificidade e a singularidade dessa forma de arte, produzida e apresentada por artistas surdos. Ao utilizar essa terminologia, enfatizo a importância da participação e contribuição dos surdos no teatro, reconhecendo o papel central que eles desempenham na criação e na representação artística. Além disso, ao destacar o coletivo dos (de) surdos, estou

promovendo a ideia de um teatro que pertence à comunidade surda, com suas próprias perspectivas, linguagem e cultura.

Essa valorização e destaque do teatro surdo brasileiro são fundamentais para que ele seja reconhecido e apreciado tanto dentro da comunidade surda quanto no âmbito mais amplo das artes cênicas. Ao nomear e promover o teatro dos (de) surdos, estou fortalecendo a identidade e a visibilidade dessa forma de expressão artística, enfatizando sua importância e contribuição para a cultura surda.

A concepção do teatro dos (de) surdos carrega consigo perspectivas e elementos cruciais para o crescimento e desenvolvimento da linguagem teatral em Língua de Sinais. Esse modelo traz novos horizontes e oportunidades para o Teatro Surdo, com atores surdos sinalizantes, onde diversos elementos importantes entram em cena.

Uma das principais características do teatro dos (de) surdos é a representação de personagens surdos de forma natural e confortável na qual os atores surdos podem expressar suas experiências e perspectivas de maneira íntegra, sem a necessidade de se adaptar a papéis construídos a partir de uma perspectiva ou vivência ouvinte. No teatro dos (de) surdos, os atores surdos têm a oportunidade de se expressar em sua língua natural, a Língua de Sinais, o que permite uma autenticidade e uma conexão mais profundas com os personagens e a narrativa.

Eu tenho a oportunidade de dialogar com atores e diretores surdos no palco, assim como me relacionar com pesquisadores surdos no campo teórico do teatro. A interação e a troca de conhecimentos são fundamentais para o crescimento e desenvolvimento do teatro dos (de) surdos. O diálogo entre pesquisadores surdos, teóricos teatrais e atores surdos no palco contribui para o avanço do conhecimento e da prática teatral em Língua de Sinais, pois a troca de ideias, experiências e técnicas fortalece a base teórica e aprofunda a compreensão da linguagem teatral sinalizada, enriquecendo o repertório teatral surdo e ampliando as possibilidades criativas. Ao me articular com esses profissionais por meio da linguagem teatral sinalizada, estou fortalecendo os laços e construindo uma comunidade teatral surda, onde as experiências e perspectivas de todos são valorizadas e compartilhadas. A linguagem teatral sinalizada permite uma comunicação rica e autêntica, proporcionando um espaço para a expressão artística e a troca de ideias entre os artistas surdos.

O teatro dos (de) surdos é uma expressão da cultura de uma minoria, sendo constituído por uma pequena comunidade composta por atores, diretores e dramaturgos surdos que são pares entre si. Essa cultura se manifesta desde o texto, que é escrito pelo autor surdo e carrega consigo sua subjetividade, sensibilidade e identidade surdas, fruto de suas vivências e convívio na comunidade surda.

Quando uma peça teatral surda é lançada, o público surdo espectador tem a oportunidade de se identificar com o espetáculo e experimentar uma gama de emoções. Os

enredos das peças teatrais de autoria surda, na maioria das vezes, abordam a história da própria comunidade surda, sua identidade e cultura, servindo como base para a construção do roteiro. Dessa forma, o teatro dos (de) surdos se torna uma forma de expressão artística que valoriza e retrata a vida e experiências da comunidade surda.

A apresentação desses espetáculos é pensada de forma a estabelecer uma conexão com o público surdo, criando empatia e despertando sensibilidades compartilhadas. Os atores sinalizam e utilizam gestos e performances em Língua de Sinais para transmitir a mensagem e estabelecer a comunicação com o público. Essa responsabilidade implica em um diálogo direto entre os atores e o público, onde a Língua de Sinais desempenha um papel central na transmissão da história, das emoções e das reflexões propostas pela peça.

No teatro dos (de) surdos, o drama teatral é apresentado com uma perspectiva que considera o público surdo como referência. A empatia e a sensibilidade desempenham um papel fundamental nesse contexto. Os atores sinalizam e utilizam gestos e performances em Língua de Sinais para se comunicar com o público e transmitir suas emoções e mensagens.

A responsabilidade do teatro dos (de) surdos é promover o diálogo com o público surdo, utilizando a Língua de Sinais como ferramenta de comunicação. Essa abordagem garante que o espetáculo seja acessível e significativo para o público surdo, criando um ambiente de inclusão e permitindo que cada indivíduo se engaje plenamente na experiência teatral.

Um ponto muito relevante sobre os desafios enfrentados pelos autores e dramaturgos surdos na construção do roteiro teatral é que os textos, de forma geral, são escritos em Língua Portuguesa. A necessidade de escrever em uma segunda língua, no caso o português, pode representar um desafio significativo, uma vez que nem sempre reflete plenamente a cultura e a identidade surdas.

Ao seguir os moldes e padrões estabelecidos pela Língua Portuguesa, os autores e dramaturgos surdos podem sentir a necessidade de deixar de lado aspectos essenciais de sua cultura minoritária, o que pode ser uma experiência desafiadora e, às vezes, limitante. Essa questão metodológica pode impulsionar os surdos a se engajarem em pesquisas acadêmicas no campo literário-teatral, buscando desenvolver novos saberes e estratégias que permitam uma expressão mais autêntica e genuína de sua cultura surda.

Ademais, os autores e dramaturgos surdos têm a oportunidade de explorar diferentes abordagens, técnicas e formatos que sejam mais adequados para a escrita teatral em Língua de Sinais ou que considerem a riqueza e particularidades da cultura surda. Isso contribui para o desenvolvimento de uma produção literária teatral mais diversificada e inclusiva, que reflita e valorize a experiência e a perspectiva dos surdos.

É importante reconhecer a importância dessas investigações acadêmicas na construção do conhecimento teatral surdo, permitindo que os autores e dramaturgos surdos

desenvolvam novas formas de expressão e superem os desafios impostos pela escrita em uma segunda língua, como a Língua Portuguesa. Essas pesquisas contribuem para o enriquecimento do campo literário-teatral surdo e para a promoção da identidade e cultura surda no contexto das artes cênicas.

Minha sugestão de incentivar pesquisadores surdos em Artes Cênicas e Dramaturgia a publicarem suas peças teatrais escritas por surdos é muito relevante. De fato, é importante ampliar a disponibilidade de publicações sobre o Teatro Surdo de autoria surda, já que essas obras ainda são raras no cenário atual.

A publicação de peças teatrais escritas por autores surdos é uma maneira de valorizar e promover a diversidade de sinalizações e perspectivas dentro do teatro dos (de) surdos. Essas publicações permitem que outras pessoas da comunidade surda e do campo teatral em geral tenham acesso às criações artísticas e às narrativas surdas, enriquecendo o repertório e estimulando o diálogo e a troca de conhecimentos.

Além disso, a publicação dessas peças teatrais também contribui para o registro histórico e cultural do Teatro Surdo. Ao tornar essas obras acessíveis ao público, elas podem servir como referências para futuros artistas e pesquisadores surdos, inspirando novas produções incentivando o desenvolvimento contínuo do teatro dos (de) surdos.

Portanto, é fundamental apoiar e incentivar pesquisadores surdos em Artes Cênicas e Dramaturgia a compartilharem suas peças teatrais por meio de publicações. Isso ajudará a construir um acervo mais diversificado e representativo do Teatro Surdo de autoria surda, enriquecendo a comunidade surda cênica e ampliando o conhecimento sobre essa forma de arte única.

É interessante observar que as primeiras apresentações dos espetáculos do teatro dos (de) surdos aconteceram em associações e escolas voltadas para a comunidade surda, sem a necessidade de interpretação vocal. Essa abordagem proporciona uma experiência teatral mais autêntica para o público surdo, uma vez que os atores surdos são capazes de se expressar diretamente no palco, sem a mediação da voz.

Essa conexão direta entre os atores surdos e o público surdo cria uma atmosfera de compreensão mútua e empatia, uma vez que ambos compartilham da mesma cultura e linguagem visual-sinalizada. A falta de barreiras de comunicação permite que o espectador surdo se identifique com as performances no palco de forma mais natural, sem a necessidade de tradução ou adaptação.

Além disso, o teatro dos (de) surdos também se beneficia das contribuições e experiências de seus participantes. Cada produção teatral e cada experiência vivida pelos atores surdos acrescentam elementos valiosos ao desenvolvimento e à evolução desse modelo teatral. Essa troca de conhecimentos e vivências enriquece a comunidade surda cênica e fortalece ainda mais a identidade e a expressão artística dos surdos no campo teatral.

Desse modo, é válido ressaltar a importância do Teatro Surdo como uma fonte de inspiração e aprendizado para o teatro dos (de) surdos, bem como valorizar as contribuições e experiências dos atores surdos nesse processo de criação e representação teatral.

É muito interessante observar como o teatro dos (de) surdos utiliza o espaço cênico para explorar e incorporar diversas formas literárias em Língua de Sinais. Além de apresentar peças teatrais, o teatro dos (de) surdos também proporciona um ambiente propício para a contação de histórias, poesias, metáforas e outras expressões literárias em Língua de Sinais.

Os autores surdos que participam do teatro dos (de) surdos têm a oportunidade de compartilhar suas poesias e criações literárias que emergem de suas experiências coletivas com a Língua de Sinais. Essas expressões literárias em Língua de Sinais são uma forma de explorar a riqueza e a beleza da língua, bem como transmitir mensagens e emoções de maneira artística e poética.

Ao sinalizar poesias e utilizar outras formas literárias em Língua de Sinais, os autores surdos do teatro dos (de) surdos podem compartilhar suas perspectivas, experiências e reflexões de uma maneira única e autêntica. Essas expressões literárias também contribuem para fortalecer a cultura surda e valorizar a Língua de Sinais como um meio artístico e expressivo.

Através dessas formas literárias em Língua de Sinais, o teatro dos (de) surdos enriquece o cenário teatral com a diversidade de sinalizações e as diferentes formas de contar histórias. Essa abordagem literária em Língua de Sinais cria um ambiente artístico inclusivo e estimulante, permitindo que os surdos compartilhem suas narrativas e experiências de maneira autêntica, emocionante e poética.

A expressão do autor surdo no teatro dos (de) surdos e na Literatura Surda ocorre por meio do discurso presente no texto da peça teatral, que frequentemente envolve a contação de histórias. Nesse contexto, os diálogos entre os atores e os pesquisadores surdos no campo teatral abordam questões práticas relacionadas ao teatro, resultando em uma conversa que enriquece o teatro dos (de) surdos enquanto uma categoria do teatro visual.

O autor surdo desempenha um papel autônomo na criação do texto da peça, procurando refletir sobre a cena imaginária no contexto da comunidade surda. Ele escreve o roteiro, que inclui trechos relacionados à cultura surda, construindo uma conexão significativa entre a cena imaginária e a história contada. Essa abordagem permite que esse profissional expresse sua visão e sua sinalização de forma autêntica, incorporando elementos da cultura surda no desenvolvimento do roteiro. Dessa maneira, o teatro dos (de) surdos se torna um espaço onde a identidade e a experiência surda são valorizadas e celebradas.

Ao contar histórias através do Teatro Surdo e da Literatura Surda, o autor surdo tem a oportunidade de transmitir narrativas que são significativas para a comunidade surda, ao ampliar a representação e a visibilidade dessa cultura. A cena imaginária ganha vida por

meio das palavras e da expressão visual, criando uma experiência teatral única e envolvente para o público surdo e além. Em outras palavras, o teatro dos (de) surdos proporciona um meio poderoso para o autor surdo expressar sua criatividade, refletir sobre sua identidade surda e compartilhar histórias que ressoam com a comunidade surda, ao mesmo tempo em que contribui para a evolução do campo teatral visual.

Compreendo que, de forma semelhante, o texto literário na Língua de Sinais é uma forma ampla de narração destinada aos leitores. O autor surdo tem a capacidade de elaborar novas cenas para o roteiro, estabelecendo uma relação entre o personagem surdo e/ou protagonista surdo da peça durante os ensaios e treinamentos por meio de diálogos e conversas.

O autor surdo atribui uma forte importância à relação entre a cultura surda e a identidade surda, pois essa representação está presente no texto literário. A construção de uma peça teatral em Língua de Sinais serve como uma forma de expressar essa relação, levando em consideração a cultura e a identidade surda. O teatro dos (de) surdos se torna um espaço de domínio forte para o Teatro Surdo, em que os ensaios, diálogos, discussões e elaboração do roteiro ocorrem com a preparação e colaboração dos atores surdos.

Dentro desse contexto, o teatro dos (de) surdos se torna um ambiente colaborativo e inclusivo, onde a experiência, o conhecimento e a identidade surda são valorizados e incorporados no processo de criação da peça teatral. Através dos ensaios e diálogos, os atores surdos têm a oportunidade de contribuir ativamente na construção do espetáculo, trazendo suas perspectivas e vivências surdas para enriquecer a representação teatral.

A elaboração do roteiro no teatro dos (de) surdos é um processo dinâmico e interativo, no qual os atores surdos desempenham um papel fundamental ao fornecer sugestões e contribuições para a criação das cenas e para o desenvolvimento da peça como um todo. Essa colaboração resulta em um espetáculo que reflete a cultura surda e oferece uma representação autêntica da identidade surda.

Dessa forma, o teatro dos (de) surdos se apresenta como um espaço de empoderamento, onde os atores surdos têm a oportunidade de se envolver ativamente na produção teatral e contribuir para a construção de narrativas significativas que ressoam com a comunidade surda.

O teatro dos (de) surdos é escolhido e enfatizado como uma forma preferencial de teatro na Língua de Sinais por várias razões. Em primeiro lugar, ele busca criar um espaço autêntico e inclusivo para a expressão artística e cultural da comunidade surda. Ao utilizar a Língua de Sinais como meio de comunicação no palco, o teatro dos (de) surdos valoriza e promove a identidade surda, permitindo que os surdos se vejam representados e se identifiquem com as histórias e personagens retratados.

A teatralidade do teatro dos (de) surdos é única, diferenciando-se do teatro convencional em língua falada. A Língua de Sinais possui suas próprias características expressivas e visuais, o que influencia a forma como as cenas são construídas e interpretadas. A discussão e a compreensão do texto teatral na Língua de Sinais envolvem não apenas a compreensão das palavras, mas também a interpretação visual e gestual dos atores.

No processo de criação teatral, o teatro dos (de) surdos valoriza os diálogos entre o diretor surdo e os atores surdos. Essas interações nos ensaios permitem uma compreensão mais profunda do texto e da peça, garantindo que a interpretação seja autêntica e representativa da perspectiva surda. Os atores surdos, ao interpretarem personagens surdos, têm a capacidade de trazer sua experiência de vida, conhecimento cultural e linguístico para enriquecer a performance e a narrativa.

Os leitores surdos, assim como os artistas surdos, veem o teatro dos (de) surdos como uma perspectiva enriquecedora. A montagem teatral em Língua de Sinais permite que o sujeito surdo desfrute de uma interpretação que se alinha às suas preferências, com personagens surdos e sinalizações feitas por atores surdos. Essa interpretação teatral é uma expressão social da cultura e identidade surdas, refletindo a diversidade e a riqueza da comunidade surda.

O teatro dos (de) surdos, portanto, é uma forma de teatro que reconhece e valoriza a Língua de Sinais e a cultura surda, proporcionando um espaço inclusivo em que a expressão artística pode florescer. Ele oferece uma alternativa significativa ao teatro tradicional em língua falada, por oferecer uma experiência teatral única e autêntica para o público surdo e para a comunidade surda em geral.

Ao explorar o processo de criação teatral utilizando a categoria teatro dos (de) surdos, é fundamental destacar a singularidade desse tipo de teatro, que surge da experiência e da expressão artística dos surdos. Nesse contexto, o texto teatral é elaborado por autores surdos, levando em consideração sua subjetividade, sensibilidade e identidade surdas. A peça teatral busca representar a história e a cultura da própria comunidade surda, promovendo uma identificação e uma conexão emocional com o público surdo.

Os leitores surdos podem compartilhar suas experiências e reflexões sobre os desafios enfrentados na montagem teatral, como a busca por recursos e apoios adequados, a falta de acessibilidade comunicativa nos ensaios e a necessidade de promover a compreensão e valorização da Língua de Sinais. Eles podem destacar a importância de ter diretores, atores e dramaturgos surdos envolvidos no processo, trazendo suas vivências e perspectivas únicas para a criação artística.

Ao abordar as conquistas, os leitores surdos podem ressaltar os avanços alcançados no reconhecimento e valorização do teatro dos (de) surdos, como a realização de peças teatrais surdas em espaços dedicados à comunidade surda e o aumento da visibilidade da

cultura surda por meio dessas produções. Eles podem compartilhar momentos de empoderamento e orgulho ao verem suas histórias, identidades e experiências representadas no palco.

Além disso, é importante que os leitores surdos expressem a importância da representatividade surda na arte, tanto para a comunidade surda quanto para a sociedade em geral. Através do teatro dos (de) surdos, é possível promover a quebra de estereótipos, desconstruir preconceitos e ampliar a compreensão da diversidade humana. A representatividade surda no teatro não apenas fortalece a identidade surda, mas também inspira outras pessoas surdas a explorarem sua criatividade e se envolverem nas artes cênicas.

Ao elaborar estudos e criar peças teatrais que abarquem a comunidade surda, é fundamental levar em consideração sua sensibilidade cultural e as especificidades linguísticas e sociais que a cercam. Isso implica em adotar práticas que garantam uma comunicação efetiva e uma experiência acessível para os surdos envolvidos na produção e para o público surdo.

Na criação de narrativas teatrais, a fim de proporcionar representatividade e visibilidade para a comunidade surda, é necessário explorar temas relevantes para esse grupo, abordar questões culturais, históricas e sociais, e trazer à tona as vivências e perspectivas dos surdos. Dessa forma, é possível criar peças teatrais mais autênticas, significativas e impactantes, que contribuem para a valorização da cultura surda e promovem a conscientização e a inclusão.

Além disso, é importante estabelecer um diálogo constante com a comunidade surda, envolvendo atores, diretores, dramaturgos e pesquisadores surdos nas discussões e no processo criativo. Essa colaboração permite que as vozes e experiências surdas sejam ouvidas e respeitadas, enriquecendo a produção teatral e fortalecendo a representatividade surda.

Em suma, ao elaborar estudos e criar peças teatrais, é essencial considerar a sensibilidade cultural e as especificidades da comunidade surda, promovendo a acessibilidade, refletindo as experiências surdas e criando narrativas que sejam autênticas e representativas. Dessa forma, o teatro pode se tornar uma poderosa ferramenta de expressão, inclusão e transformação social.

1.7.3 Teatro com surdos

Nesta pesquisa, afirmo que o teatro com surdos é uma ramificação do teatro de (dos) surdos e que envolve a interação entre as duas culturas. O teatro com surdos é uma forma de expressão teatral que incorpora a Língua de Sinais e a cultura surda como elementos centrais em suas produções.

Além disso, é uma abordagem teatral que se baseia na conexão entre a cultura surda e a prática teatral. Ele se baseia na ideia de inclusão e busca proporcionar uma experiência teatral significativa tanto para o público surdo quanto para o público ouvinte. O teatro com surdos busca criar espaços de diálogo e encontro entre as diferentes comunidades, permitindo que artistas surdos compartilhem suas histórias, habilidades e perspectivas com um público mais amplo. Essa forma de teatro valoriza a Língua de Sinais como um elemento essencial da comunicação.

Essa forma de teatro promove a inclusão e a igualdade, desafiando as barreiras linguísticas e ampliando as oportunidades para os artistas surdos. O teatro com surdos é uma manifestação artística única que celebra a diversidade cultural e a expressão criativa da comunidade surda. Além disso, o teatro com surdos contribui para a conscientização e o combate ao preconceito, ao quebrar barreiras e estereótipos sobre a surdez e a cultura surda. Essa forma de teatro ajuda a construir pontes entre as comunidades surda e ouvinte, promovendo a compreensão mútua, a empatia e a valorização da diversidade.

Por outro lado, o teatro com surdos abrange produções teatrais que envolvem tanto atores surdos quanto ouvintes. Essa abordagem busca promover a inclusão e a diversidade, permitindo uma troca de experiências entre artistas com diferentes formações linguísticas e culturais. O teatro com surdos é uma oportunidade de quebrar barreiras e promover o diálogo intercultural, possibilitando que pessoas surdas e ouvintes compartilhem o mesmo espaço cênico e participem de criações teatrais conjuntas.

Quando se trata de teatro com surdos, há uma divisão entre a cultura majoritária e a cultura minoria. Nesta pesquisa, foco na cultura surda e na comunidade surda, o que favorece a relação com surdos, em especial, o espectador surdo. O teatro com surdos reconhece a importância da representação e da autenticidade na interpretação das histórias e na comunicação com o público surdo. Ele visa oferecer uma estrutura teatral onde a Língua de Sinais, a expressão visual e outros elementos da cultura surda possam ser expressos e apreciados plenamente.

Essa abordagem teatral coloca a comunidade surda no centro, buscando criar uma conexão direta e significativa entre os artistas surdos e os espectadores surdos. Ela valoriza a perspectiva surda e promove a participação ativa e a inclusão de indivíduos surdos na produção e apreciação teatral.

A categoria do teatro com surdos difere do conceito de teatro inclusivo, proporcionando uma perspectiva distinta, na qual a plateia é composta tanto por espectadores surdos quanto não surdos. Nesse contexto, frequentemente é observado que os espectadores surdos têm uma compreensão mais profunda dos espetáculos em comparação aos espectadores não surdos. O teatro com surdos se destaca por sua base cultural diversificada, onde o ator surdo assume o protagonismo, liderando a apresentação do espetáculo. Isso

impulsiona desafios e oportunidades para a montagem teatral em Língua de Sinais, permitindo que o ator surdo ocupe seu espaço e contribua para o desenvolvimento contínuo das artes teatrais.

Ao abordar a categoria teatro com surdos, destaco a importância de valorizar a diversidade cultural e proporcionar inclusão para a comunidade surda. Nessa abordagem, o teatro se torna uma poderosa ferramenta para promover a participação de atores surdos em peças teatrais que envolvem tanto artistas surdos quanto públicos ouvintes.

A técnica que embasa o teatro com surdos requer trocas de experiências das culturas e diálogos das informações entre os atores surdos e atores não surdos/sinalizados. Como afirma a autora não surda Adriana Somacal (2014, p. 34), “A proposta de teatro com surdos deve buscar promover a consciência de si, seu espaço e da maneira como se relaciona culturalmente com o meio social em que estão inseridos”. Em sua atuação como diretora do grupo SignAtores, elenco misto dos atores surdos, e como professora de Teatro Bilíngue no IFSC, campus Palhoça, Somacal destaca que, na concepção do teatro com surdos, a encenação necessita de diálogo específico em Língua de Sinais.

Porém, como aponte, o teatro com surdos não se configura como uma forma total de teatro inclusivo e acessível. Ele se concentra principalmente na expressão cênica em Língua de Sinais e desempenha um papel crucial na interação com a comunidade surda, facilitando a troca de perguntas e respostas. O objetivo do teatro com surdos é promover a pesquisa e o estudo, baseando-se nos princípios teatrais, incluindo a interpretação vocal, que é realizada pelos artistas não surdos. Isso envolve revisões nos roteiros em português para incorporar a interpretação de personagens não surdos e a adaptação das práticas cênicas.

O modelo do teatro com surdos representa uma interpretação simultânea da relação entre duas culturas. Os atores surdos que possuem uma base teórica desempenham um papel mais específico no trabalho do teatro com surdos em comparação aos atores surdos com uma abordagem prática. Eles contribuem significativamente para o processo de desenvolvimento da equipe e direção teatral.

Um aspecto fundamental desse tipo de teatro é a autoria das peças, que pode ser de responsabilidade de um surdo ou de qualquer pessoa envolvida na comunidade surda. Os personagens podem ser interpretados por atores ouvintes fluentes em Libras, atuando como sinalizantes ou intérpretes dos personagens. O teatro com surdos é uma forma inclusiva que envolve tanto surdos quanto ouvintes, resultando em um elenco diversificado. Desse modo, a peça pode ser escrita por um surdo, e os personagens não surdos podem ser interpretados por atores ouvintes, que assumem papéis como intérpretes, professores ouvintes ou outros indivíduos ligados à comunidade surda. Esse modelo de teatro promove a inclusão e a colaboração entre diferentes culturas e experiências, enriquecendo a experiência teatral.

Sobre o elenco misto no teatro com surdos, cito a minha pesquisa de dissertação:

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 (Resende, 2019b, p. 33).

A equipe de trabalho no teatro com surdos é composta por colaboradores surdos e ouvintes, que se misturam e desempenham várias funções, como diretores, atores e outras posições, com o objetivo de aproximar e incluir surdos e ouvintes no processo teatral. Essa abordagem promove a inclusão, a troca de experiências e a colaboração entre os participantes surdos e ouvintes. Ela cria um espaço onde ambas as comunidades podem se envolver e se expressar, valorizando a cultura surda e a Língua de Sinais.

Os atores surdos com teórico têm mais experiências e mais conhecimentos do Teatro Surdo que favorece o conteúdo do teatro com surdos no auxílio de elaboração com o elenco misto, mas os atores surdos com prático seguem a relação dos estudos práticos e busca as experiências das técnicas teatrais. A proposta tem uma experiência rica de trocas, opiniões, criações, adaptações, experiências entre as diversas culturas na sociedade brasileira e no público livre.

O teatro com surdos envolve a participação de atores surdos com diferentes enfoques, tanto teóricos quanto práticos. Por exemplo, é bem-vinda a colaboração de um diretor não surdo e a consultoria de um diretor/dramaturgo surdo. Os espetáculos do teatro com surdos destacam a diversidade e a visualidade diante de um público diversificado, e a linguagem utilizada no teatro com surdos reflete as perspectivas culturais em jogo.

O teatro visual é uma forma teatral em que o conjunto de atores interpreta por meio de sinais no palco, imitando as sinalizações da cultura predominante. Dentro do contexto do teatro com surdos, essa abordagem levanta questões importantes, já que os atores surdos não necessariamente se concentram em preparar sua expressão oral de acordo com a cultura predominante. Em vez disso, os atores surdos buscam informações e conhecimentos teatrais em um universo que promove a representação do Teatro Surdo. O encontro e a interseção de culturas no teatro com surdos são facilitados pela linguagem teatral-visual, que serve como um meio de comunicação aberto. Nesse ambiente, tanto os sujeitos não surdos quanto os surdos compartilham experiências, conhecimentos e interações frequentes, enriquecendo a representação teatral inclusiva.

Desse modo, o teatro com surdos desempenha um papel essencial na transformação das culturas, ao valorizar a visualidade, a Língua de Sinais e a cultura surda, e ao promover

a inclusão e o entendimento mútuo entre surdos e ouvintes. Sobre os artefatos culturais da visualidade, a atriz e pesquisadora surda Renata Rezende (2019, p. 27) afirma que

A visualidade é um emblema usado nas comunidades surdas chegando a ser quase um artefato cultural. Os artefatos culturais, além dos artigos materiais, são subjetivações que fazem sentido na cultura e comunidade constituindo as produções da pessoa surda que tem seu próprio modo de ser, ver, entender e transformar a sua realidade.

No formato do teatro com surdos, a teatralidade das culturas compartilhadas é uma parte fundamental. A visualidade é valorizada como referência principal, com o ator sinalizando no palco. Esse formato de teatro reconhece a importância de criar um espaço onde tanto o público surdo quanto o público não surdo possam se envolver e apreciar a performance.

O ator sinalizado assume um papel central na comunicação com o público surdo, utilizando a Língua de Sinais como meio de expressão. A interpretação é direcionada diretamente ao público surdo, garantindo que eles tenham acesso completo à experiência teatral, compreendendo os diálogos e os elementos visuais da performance.

Assim, o teatro com surdos cria um espaço de encontro e troca entre diferentes audiências, utilizando a visualidade como base para a comunicação teatral, de forma a garantir que tanto surdos quanto não surdos tenham acesso e possam apreciar a peça teatral de maneira significativa. Torna-se, também, uma forma de teatralidade compartilhada, em que a visualidade e a interpretação se entrelaçam para atender às necessidades e experiências das culturas surda e não surda, promovendo a inclusão e a apreciação mútua.

Com base na minha explicação, o objetivo não é que os atores não surdos interpretem personagens surdos. Pelo contrário, é importante considerar a relação com a comunidade surda, onde os próprios atores surdos são capazes de interpretar os personagens. Nesse contexto, o termo “com” no teatro com surdos pode ser entendido como uma colaboração entre atores surdos e não surdos, em vez de um ator não surdo interpretando um personagem surdo de forma injusta ou inadequada. Novamente, trago uma citação de Somacal (2014, p. 42) sobre a influência do teatro com surdos:

O histórico do teatro com surdos é influenciado pelas mudanças ao longo dos anos do teatro ouvinte. Por muitos séculos, o teatro correspondia apenas ao fazer artístico, direcionado àqueles com interesse na profissionalização, com uma metodologia baseada na tradição mestre-discípulo.

O teatro com surdos deve considerar a interpretação de personagens por membros da comunidade surda, buscando uma representação mais autêntica e inclusiva. Isso fortalece a relação com a comunidade surda e reforça a importância da representatividade no contexto teatral. É uma forma de empoderamento e de dar voz aos atores surdos, permitindo que eles

sejam os intérpretes de seus próprios personagens e contribuam para a construção de uma narrativa fiel à cultura surda. E a interpretação dos personagens por membros dessa comunidade surda pode contribuir para a autenticidade das representações.

Essa forma de teatro serve para promover a comunicação, o entendimento mútuo e a apreciação das culturas compartilhadas entre surdos e ouvintes. Sua principal função é atender e envolver o espectador surdo, proporcionando a ele uma experiência teatral que seja culturalmente relevante. Ao utilizar a Língua de Sinais e a expressão visual como elementos centrais, o teatro com surdos cria um ambiente teatral que é natural e familiar para o espectador surdo. Os atores sinalizados interpretam os papéis dos personagens, transmitindo as emoções, as histórias e os significados da peça de uma forma que ressoa com a experiência e a linguagem visual da comunidade surda.

Para o espectador surdo, os envolvidos no teatro com surdos têm a oportunidade de se envolverem plenamente na experiência teatral. Isso cria um senso de pertencimento e empoderamento, permitindo que o espectador surdo se conecte e se identifique com as narrativas e os personagens apresentados no palco. Além disso, o teatro com surdos tem o potencial de despertar a curiosidade e o interesse das outras culturas, incluindo a cultura ouvinte. Ao assistir às peças teatrais apresentadas por atores sinalizados, o público ouvinte pode desenvolver uma compreensão mais profunda da Língua de Sinais, da cultura surda e das experiências surdas, promovendo, assim, a conscientização e a inclusão. Ele busca envolver o público surdo e despertar o interesse e a compreensão das outras culturas, criando um espaço de encontro e diálogo entre surdos e ouvintes.

Ao estabelecer relações com outros teatros, o teatro com surdos também busca compartilhar e receber contribuições, experiências, conhecimentos e adaptações. Isso permite a troca de ideias e práticas entre diferentes contextos teatrais, promovendo o crescimento e o desenvolvimento tanto do teatro com surdos quanto dos outros teatros envolvidos.

É interessante observar que o teatro com surdos tem tido uma participação cada vez maior nas apresentações cênicas no Brasil, envolvendo grupos coletivos, companhias teatrais e projetos de extensão. Essas iniciativas têm sido desenvolvidos com a participação de elenco não surdos, mas priorizando claramente o uso da Língua de Sinais, a poetização e a sinalização no palco. Essa abordagem também possibilita a criação de uma estética teatral única, que valoriza a visualidade, a expressão corporal e a poesia da Língua de Sinais. Ela amplia as possibilidades artísticas e expande a compreensão do teatro como uma forma de expressão que vai além dos limites da língua falada.

Portanto, o teatro com surdos no Brasil tem se destacado por desenvolver projetos e apresentações que privilegiam a sinalização no palco, valorizando a cultura surda e proporcionando uma experiência teatral autêntica e inclusiva para o público surdo.

O apoio ao teatro com surdos envolve a consideração e o levantamento dos estudos acadêmicos, projetos de extensão, pesquisas e publicações relacionadas ao desenvolvimento da metodologia do Teatro Surdo. Esses recursos são fundamentais para aprimorar a prática e a compreensão do Teatro Surdo, fornecendo base teórica e conhecimento especializado. Ao utilizar esses recursos acadêmicos e projetos de pesquisa, o teatro com surdos ganha suporte e reconhecimento dentro do campo cultural e artístico. O apoio financeiro por meio de editais de incentivo cultural também é um importante recurso para a continuidade e a ampliação das práticas teatrais surdas.

Além disso, a arte do Teatro Surdo é uma expressão da diversidade cultural, que valoriza a cultura, a identidade e a dimensão social da comunidade surda. O teatro com surdos se torna uma plataforma para a livre expressão e a representação dessas identidades, promovendo a inclusão e o respeito pela arte e cultura surda. O teatro com surdos pode aprimorar sua metodologia e contribuir para o fortalecimento e a evolução da arte teatral surda como uma expressão autêntica da diversidade cultural e uma forma de liberdade artística.

Ambas as categorias, teatro dos (de) surdos e teatro com surdos, são de extrema importância para a comunidade surda e para a sociedade em geral. Elas contribuem para a visibilidade e a valorização da cultura surda, além de promoverem a inclusão e a acessibilidade no meio artístico. Ao reconhecer e respeitar as especificidades linguísticas e culturais da comunidade surda, o teatro se torna uma poderosa ferramenta de expressão, representatividade e transformação social.

1.7.4 A arte do teatro acessível

No contexto do Teatro Surdo, é fundamental reconhecer a importância do teatro acessível. É uma crítica válida quando um indivíduo não surdo comercializa uma produção teatral como sendo acessível, direcionando-a apenas aos atores surdos e ao público ouvinte. No entanto, é importante ressaltar que o teatro acessível deve incorporar técnicas do teatro inclusivo.

Ao utilizar o termo “acessível” nesse contexto, é necessário que ele esteja alinhado com os princípios e significados do teatro acessível para a comunidade surda. Isso implica em garantir que as produções teatrais envolvam a participação ativa e igualitária dos atores surdos, considerem suas necessidades e proporcionem uma experiência teatral significativa para os espectadores surdos.

O teatro acessível busca promover o potencial desenvolvimento do estudo da acessibilidade teatral, tanto no contexto do teatro para surdos quanto no teatro bilíngue. Ele abrange os processos e trabalhos significativos nessa área. Esse termo é especialmente

relevante para o Teatro Surdo, considerando a relação entre os artistas surdos e os artistas não surdos, pois é comum que projetos teatrais sejam elaborados e apoiados por promotores culturais não surdos, que buscam a aprovação de recursos em editais e incentivos financeiros.

A teatralidade do teatro acessível é um ramo da acessibilidade teatral que busca o desenvolvimento e o crescimento da participação de atores surdos e espectadores surdos em público aberto, tanto no teatro para surdos quanto no teatro bilíngue.

A teatralidade do teatro acessível vai além da simples inclusão de intérpretes sinalizadores/voz. Afirmo que o Teatro com Intérpretes de Língua de Sinais no canto do palco, não é o teatro bilíngue. Uma vez que espetáculos com Intérpretes de Língua de Sinais tem a Língua de Sinais de forma secundária, presa à figura e função de Intérprete de Língua de Sinais, e não a Língua de Sinais como uma língua de concepção do espetáculo com igual importância que a língua oral tem como eu enfatizo que produções ouvintes teatrais que são acessibilizadas por meio de Intérpretes de Língua de Sinais, não se enquadram como Teatro Bilíngue, tampouco como Teatro Surdo. Ela busca criar um ambiente teatral verdadeiramente inclusivo, onde os atores surdos têm a oportunidade de expressar sua arte e os espectadores surdos podem participar plenamente da experiência teatral.

Na teatralidade do teatro acessível, a presença dos intérpretes sinalizadores/voz é fundamental para garantir que as informações e diálogos sejam acessíveis aos espectadores surdos. Além disso, essa teatralidade envolve a adaptação de técnicas e recursos visuais, gestuais e expressivos para criar uma linguagem teatral mais acessível e expressiva para a comunidade surda.

A troca de sugestões, ideias e informações adaptadas na teatralidade do teatro acessível é uma forma de promover a participação ativa e o diálogo entre os artistas surdos, os intérpretes e o público. É um processo colaborativo que visa valorizar a diversidade cultural e promover a inclusão em todas as etapas do processo teatral.

A teatralidade do teatro acessível é um aspecto essencial que engloba a interação entre a visualidade da cena teatral e a sinalização/interpretação em Língua de Sinais. Reconhece-se a qualidade da linguagem teatral em Língua de Sinais e discute-se a importância de considerar o espectador surdo na compreensão da encenação. Os atores surdos possuem uma relação direta com a sinalização, a performance e a poesia ao interpretarem seus personagens, considerando a singularidade da expressão teatral surda.

A teatralidade do teatro acessível busca, assim, não apenas garantir a compreensão do espectador surdo, mas também valorizar e celebrar a expressão artística e cultural da comunidade surda por meio do teatro. É uma abordagem que reconhece a importância da visualidade, da sinalização e da interpretação em Língua de Sinais como elementos fundamentais para uma experiência teatral inclusiva e enriquecedora.

A produção artística no contexto do Teatro Surdo é enriquecida pelos projetos que são desenvolvidos. No entanto, o teatro acessível é um ramo que se concentra nas poéticas teatrais e reconhece a presença essencial da visualidade ao longo da história das comunidades surdas. Tanto os autores surdos quanto os autores não surdos da comunidade surda defendem a importância e o potencial da linguagem teatral em Língua de Sinais no espaço cênico. Nesse sentido, o teatro acessível busca promover e fortalecer a expressão artística e cultural das comunidades surdas, valorizando a linguagem visual e poética presente nas encenações.

A visualidade é um dos elementos mais marcantes de identificação das comunidades surdas, sendo expressa principalmente através das línguas de sinais. Mas, também, há outros elementos característicos que são incorporados aos signos culturais das pessoas surdas, como convívio em associações esportivas e culturais, a luta pela implantação de escolas bilíngues, a utilização dos serviços de intérpretes de Libras etc. (Rezende, 2019, p. 17).

A visualidade desempenha um papel central na narrativa teatral acessível, sendo fundamental para a comunicação e compreensão dos elementos da história pela comunidade surda. Os artistas cênicos não surdos trazem seus trabalhos para estabelecer uma relação enriquecedora com a cultura surda, compartilhando aspectos culturais, históricos, eventos e informações relevantes.

Essa interação entre o teatro acessível e o Teatro Surdo destaca a importância das trocas e críticas teatrais. É por meio dessas interações que ocorrem reflexões sobre a representação da visualidade e a experiência sensorial no teatro, considerando as necessidades e perspectivas da comunidade surda. O diálogo entre essas duas formas de teatro contribui para o desenvolvimento e a evolução da linguagem teatral acessível, valorizando a visualidade como elemento central na criação de significados e na transmissão das histórias.

O teatro acessível, o teatro para surdos e o teatro bilíngue desempenham um papel importante ao apresentarem espetáculos para as comunidades surdas e outras comunidades. No entanto, é reconhecido que os bastidores do ator surdo enfrentam pressões e desafios no treinamento teatral. Uma das dificuldades é a leitura e compreensão do roteiro em Língua Portuguesa, além da falta de familiaridade com informações e conhecimentos de outras culturas.

O ator surdo precisa superar esses obstáculos para se envolver plenamente no processo teatral, seja através de adaptações dos roteiros para a Língua de Sinais, seja por meio de traduções e facilitação de informações culturais adicionais. É essencial proporcionar um ambiente inclusivo e acessível para que o ator surdo possa expressar sua arte e se envolver na criação teatral.

O teatro acessível engloba os processos, técnicas e interpretações que envolvem tanto o elenco surdo quanto o elenco não surdo. No entanto, requer um compromisso de longo prazo com o desenvolvimento dessas técnicas. A pesquisadora não surda Natália Rigo (2014, p. 4) destaca a importância dos ensaios, mencionando: “Esses momentos de ensaio são indispensáveis, uma vez que envolvem o planejamento dos atores e intérpretes no palco, incluindo suas entradas, saídas e movimentações, bem como as interações entre eles”. Desse modo, é necessário que os atores surdos e não surdos dialoguem sobre o texto teatral, especialmente quando não há uma montagem teatral pré-existente. Os atores precisam estudar a linguagem das cenas no espaço do palco antes de iniciar a estreia do espetáculo. Outro procedimento importante é assistir aos ensaios, nos quais o diretor não surdo e o consultor surdo devem atuar como espectadores, acompanhando o texto teatral.

Na cena teatral acessível, o espaço é utilizado levando em consideração o campo de visão do espectador surdo, com a linguagem teatral em Língua de Sinais, bem como a visão do espectador não surdo, com a linguagem teatral apresentada de forma simultânea em Língua Portuguesa e Língua de Sinais. Dessa forma, o ator surdo precisa se dedicar tanto ao trabalho da linguagem teatral em Língua de Sinais para o público surdo, quanto garantir que a interpretação de voz/sons não seja negligenciada, a fim de não prejudicar a compreensão dos espectadores não surdos.

O roteiro teatral possui uma estrutura específica, com rubricas e diálogos, que são essenciais para a compreensão da peça. Na linguagem teatral em Língua de Sinais, essa estrutura se mantém, com a inclusão de gravações e diálogos realizados em Língua de Sinais. Assim como as palavras escritas são importantes na montagem geral, o teatro acessível estabelece um contexto de comunicação para a peça entre os atores sinalizadores e a interpretação.

Os diálogos da peça podem ser construídos tanto pelo autor surdo em colaboração com autores não-surdos, quanto pelo autor não-surdo em parceria com autores surdos. Esses diálogos são digitados no texto pelos personagens e são encenados pelos atores na montagem teatral. A pesquisadora e intérprete não surda Carolina Fomin (2018), em sua dissertação de mestrado, ressaltou que o texto teatral não é apenas um texto, mas uma forma de expressão complexa e única.

O espetáculo teatral apresenta inúmeros desafios para o profissional TILSP (Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais e Português) que atua na interpretação em Libras. Além dos desafios de tradução do texto dramático e do que será proferido oralmente pelos atores, são diversos os elementos que compõem a cena. Portanto, o texto a ser interpretado é composto de muitos textos, sejam eles verbais sonoros ou visuais, aspectos que influenciam a compreensão do interlocutor e ampliam sentidos (Fomin, 2018, p. 59).

Após reflexão sobre diversos textos elaborados do Teatro Surdo, percebe-se que os atores surdos ainda enfrentam barreiras e dificuldades na leitura e compreensão dos textos. No entanto, o teatro acessível traz uma motivação positiva para o desenvolvimento desses atores surdos. Cada ator surdo possui suas próprias preferências em relação ao uso de anotações no roteiro escrito e, às vezes, podem precisar gravar vídeos ou fazer anotações em Língua de Sinais.

Nesse sentido, o teatro acessível destaca a importância de enfrentar os desafios significativos do teatro para surdos e do teatro bilíngue, buscando o respeito à acessibilidade artística na comunidade surda. É fundamental fornecer suporte e recursos adequados para que os atores surdos possam participar plenamente das produções teatrais, garantindo que habilidades e talentos sejam reconhecidos e valorizados.

Apresento a produção do teatro acessível neste capítulo, categorizando os significados entre o teatro para surdos e o teatro bilíngue, com ênfase na preferência do público surdo em relação ao público misto, proporcionando acesso à arte e ao teatro. Também se faz referência à relação do teatro acessível com os estudos do teatro contemporâneo/moderno, considerando o crescente número de espetáculos teatrais nessa modalidade.

O teatro acessível demonstra a exploração da teatralidade na multiplicidade da diversidade cultural. Nesse sentido, o ator surdo é também um “tradutor¹⁵”, como observado por Pavis (2015, p. 145), que, apesar de não tratar especificamente da temática da acessibilidade, traz reflexões que podem ajudar na discussão proposta: “Nesse sentido, o gesto e o corpo são traduzíveis de uma cultura para outra, e o ator é parcialmente um tradutor: por meio de seus gestos, ele é capaz de comunicar culturas”. Escolhi o termo “tradutor” para descrever a função do ator surdo, pois ele desempenha interpretações em ambos os lados do cérebro, sendo um lado responsável pela sinalização e o outro pela leitura do texto.

Além disso, o ator surdo como “tradutor” também estabelece uma conexão entre a Língua de Sinais e a língua escrita, desempenhando um papel de tradução cultural. Ele utiliza seus gestos e expressões corporais para transmitir significados e mensagens entre diferentes culturas. Essa habilidade de tradução não se limita apenas à comunicação linguística, mas também abrange elementos culturais e simbólicos presentes nas produções teatrais. O ator surdo, através de sua performance, é capaz de criar uma ponte entre diferentes mundos e possibilitar a comunicação e compreensão mútua entre as culturas envolvidas.

Eu concordo que a teatralidade no teatro acessível envolve a incorporação da linguagem teatral em relação a outras formas de linguagem. Nesse contexto, o ator surdo enfrenta desafios adicionais ao participar do Teatro Acessível, pois precisa dominar a técnica

¹⁵ O termo “tradutor” foi desenvolvido no estudo realizado por Virgílio Soares da Silva Neto na dissertação intitulada *A formação de tradutores de teatro para Libras: questões e propostas*, defendida em 2017.

de “tradução”, que combina a sinalização com uma abordagem literária, semelhante ao que foi explorado por Bertolt Brecht no contexto das discussões sobre teatro épico e político. O estudioso Anatol Rosenfeld (2006) é conhecido por suas análises sobre a abordagem brechtiana em suas publicações e descreve a tentativa de “literarizar” o palco, ou seja, traduzir os textos teatrais em termos de encenação. O termo “literarizar” refere-se ao ato de expressar e escrever uma arte baseada na realidade e na vida.

Se Brecht tente a teatralizar a literatura ao máximo – traduzindo nas suas encenações os textos em termos de palco – por outro lado procurou também “literarizar” a cena. Exige que se impregne a ação de orações escritas que, como tais, não pertencem diretamente à ação, que se distanciam dela e a comentam e que, ademais, representam um elemento estático, como que à margem do fluxo da ação (Rosenfeld, 2006, p. 158).

É interessante observar como a teatralidade do teatro acessível incorpora elementos da linguagem teatral e os combina de forma criativa com a Língua de Sinais. O ator surdo, ao atuar como um “tradutor” entre diferentes culturas, utiliza seus gestos e expressões corporais para criar uma comunicação artística única. Essa habilidade de traduzir não apenas o conteúdo textual, mas também as emoções e os significados subjacentes, é uma característica distintiva do teatro acessível. Ao “literarizar” a cena, o teatro acessível busca não apenas trazer os textos teatrais à vida, como também transmitir uma mensagem mais ampla e envolvente que ressoe tanto com o público surdo quanto com o público ouvinte. É uma abordagem que desafia as fronteiras das diferentes formas de expressão e promove uma experiência teatral inclusiva e enriquecedora para todos os espectadores.

Preocupo-me em compreender se o ator-surdo recebe a devida atenção na interpretação simultânea do ator-intérprete, assim como se o ator-intérprete consegue acompanhar a sinalização do ator-surdo. Essa análise visa beneficiar tanto o leitor surdo quanto o leitor não surdo, fornecendo uma compreensão mais aprofundada das linguagens específicas do teatro acessível, com foco na relação direta entre o Teatro Surdo e os atores, diretores e espectadores surdos. Dessa forma, busco facilitar o acesso aos conhecimentos e experiências presentes na comunidade surda brasileira, promovendo a inclusão social e artística.

A modalidade do teatro acessível desempenha um papel fundamental no aprimoramento da acessibilidade teatral para a comunidade surda. E a tipologia do Teatro Surdo é uma categoria central em minha tese de doutorado, visando aprofundar a compreensão da relação dialógica nos processos práticos e dramáticos. Vale ressaltar que, atualmente, o Teatro Surdo está sendo desenvolvido pela comunidade surda, contribuindo significativamente para a compreensão tanto dos leitores surdos quanto dos espectadores surdos.

1.7.5 Teatro para surdos

O teatro para surdos envolve a relação de interpretação entre a língua oral e a Língua de Sinais, mas é também um elemento importante do teatro acessível e da inclusão teatral. Isso ocorre porque a comunidade surda luta pelo reconhecimento da Língua de Sinais como segunda língua, e busca promover a capacitação em leitura e escrita em língua portuguesa. Dessa forma, o ator surdo tem espaço para obter conhecimento, trocar experiências e criar diálogos sobre interpretação teatral.

Essa tipologia de teatro desempenha um papel significativo na valorização da Língua de Sinais e na promoção da inclusão social e cultural. É um espaço onde os atores surdos podem expressar sua identidade e experiências por meio da linguagem teatral em Língua de Sinais. Além disso, o teatro acessível contribui para a conscientização e sensibilização da sociedade em relação à cultura e à comunidade surda. Por meio do diálogo entre a Língua de Sinais e a língua oral, busca-se estabelecer uma comunicação mais inclusiva e garantir que todas as pessoas tenham acesso à arte e ao teatro, independentemente de suas habilidades auditivas. A criação de diálogos e interpretações teatrais é uma forma poderosa de promover a diversidade linguística e cultural, respeitando a singularidade e a riqueza da comunidade surda.

No espetáculo voltado para surdos, há uma dinâmica em que os atores surdos realizam a sinalização no palco e os intérpretes realizam a interpretação vocal na cabine. Além disso, os atores-intérpretes podem interpretar personagens não surdos no palco. Essa abordagem busca preservar a identidade e a cultura surda, sem descaracterizar a diversidade de outras culturas. É importante ressaltar que os atores surdos desempenham o papel de “tradutores”, traduzindo os textos para a Língua de Sinais durante a apresentação teatral, o que confere um caráter poético à sua interpretação.

A comunidade surda reconhece a necessidade de políticas públicas que garantam o acesso aos discursos, debates e lutas, especialmente no âmbito do teatro para surdos. Esse tipo de teatro também tem uma dimensão política, dialogando com questões relacionadas à política e aos direitos da comunidade surda. O ator surdo busca provocar e transmitir ideologias por meio da sinalização, a fim de proporcionar perspectivas e reflexões ao espectador surdo, promovendo uma compreensão e percepção mais amplas.

Um exemplo de como o teatro para surdos pode abordar questões políticas é por meio de peças que retratem a luta por direitos e inclusão da comunidade surda. Imagine uma peça que narra a história de um grupo de surdos que enfrenta obstáculos para acessar serviços públicos, como saúde e educação. Através da linguagem teatral em Língua de Sinais, os atores surdos representam as dificuldades enfrentadas diariamente e as injustiças

vivenciadas. Essa peça poderia abordar temas como a falta de intérpretes em hospitais, a ausência de acessibilidade em escolas e a necessidade de políticas públicas efetivas para garantir a inclusão plena da comunidade surda. Os diálogos em Língua de Sinais seriam acompanhados por legendas ou interpretação vocal para que o público não surdo também pudesse acompanhar a história.

A professora surda Patrícia Rezende, que atuou como diretora de políticas linguísticas da Federação Nacional de Educação e Integração dos Surdos (FENEIS) participou, em 2012, de uma audiência pública no Senado Federal como representante da comunidade surda (imagem 11). Sua presença na audiência foi significativa por desempenhar um papel importante na definição das políticas linguísticas voltadas para os surdos.

Imagem 11 – Patrícia Rezende na audiência pública no Senado Federal



Fonte: Feneis (2016).

Ao assistir ao vídeo mencionado como espectador surdo, pude refletir sobre a presença marcante da docente surda Patrícia Rezende e seu papel como uma figura influente na política em ação. O registro também mostrou a presença do público, que atuou como espectador durante os discursos e debates. Foi interessante observar como essa audiência pública assumiu uma dimensão de teatralidade visual e imaginativa.

No discurso provocante que proferiu durante a audiência, Rezende destacou a importância dos direitos linguísticos da comunidade surda. Embora eu tenha selecionado um trecho em vídeo dessa audiência, vale ressaltar que o tema discutido não estava diretamente relacionado ao Teatro Surdo. No entanto, a professora surda expressou sua opinião de forma eloquente, imitando uma personagem épica e provocando reflexões diante das declarações de uma professora inclusiva que não reconhecia os direitos linguísticos e a importância do uso da Língua de Sinais.

Como espectador surdo, pude perceber a força da minha linguagem na política educacional para surdos, mesmo que o tema do debate não estivesse diretamente ligado ao Teatro Surdo. A participação da professora surda Patrícia Rezende na audiência pública ressaltou a necessidade de garantir direitos linguísticos e o reconhecimento do uso da Língua de Sinais como parte essencial da inclusão e da educação dos surdos.

Essa experiência reforçou para mim a importância do teatro para surdos, que traz consigo uma luta pela teatralidade. Mesmo em um contexto político e de debates, pude perceber elementos teatrais que envolvem a expressão corporal, a comunicação visual e a forma como as ideias são transmitidas. Essa interação entre os participantes e o público presente na audiência pública mostrou que o teatro para surdos vai além das apresentações no palco, permeando também outros espaços e contextos de interação social e política.

O exemplo do teatro experimental ilustra como os atores surdos desempenham o papel de “tradutores”, criando sinalizações que traduzem as poéticas teatrais. A interpretação é uma tarefa conjunta, na qual o ator surdo incorpora tanto o narrador quanto o personagem. Além disso, esse “tradutor-ator” está intrinsecamente ligado ao cenário, ao figurino e à iluminação, bem como à interação com a plateia. Logo, busca adquirir conhecimentos sobre diferentes gêneros teatrais, buscando a motivação necessária para desempenhar seu papel.

Além disso, é válido ressaltar que o termo “tradutor” não se aplica apenas aos atores surdos, mas também aos atores-intérpretes não surdos, que desempenham o papel de interpretação no palco, e aos intérpretes que atuam na cabine. É uma colaboração conjunta em que todos os membros do elenco desempenham papéis necessários para contar a história de forma acessível e impactante.

O texto dramático em Língua de Sinais é responsável pelo diálogo e pela interpretação de elementos como cenário, iluminação, figurino e personagem. O trabalho do ator surdo é semelhante ao do ator não surdo, pois ambos buscam compreender e interpretar o texto, seja por meio da sinalização (no caso do ator surdo) ou da voz do personagem (no caso do ator não surdo). O roteiro também incorpora adaptações da cultura compartilhada, permitindo que o ator surdo interprete personagens surdos ou personagens de forma neutra.

Quando se trata do personagem neutro, o ator surdo pode interpretar um personagem da cultura majoritária, mesmo que no roteiro escrito não esteja especificado como “ouvinte”. Nesse caso, a sinalização realizada pelo ator surdo é preferencialmente direcionada à compreensão do espectador surdo. A linguagem teatral é adaptada para enfatizar os elementos visuais na interpretação, permitindo que os atores sinalizados interpretem os personagens por meio da sinalização, enquanto as interpretações de voz são realizadas por atores não surdos. Essa abordagem busca garantir a compreensão e a inclusão do público surdo na experiência teatral.

As críticas em relação ao teatro para surdos destacam o desafio de compreensão do significado do termo, que muitas vezes é pensado a partir da perspectiva do leitor não surdo. É compreensível que os espectadores não surdos possam se sentir confusos em relação à interpretação e à sinalização do ator surdo, em conjunto com a interpretação do ator-

intérprete no palco. Essa diferença se reflete na forma como o termo proposto transforma o conceito de teatro bilíngue.

Também há críticas em relação à postura do ator surdo em relação ao espectador surdo. Algumas pessoas da comunidade surda questionam se o ator surdo está atuando como intérprete de personagens não surdos. No entanto, é importante destacar que nem sempre se trata apenas do personagem neutro. O ator surdo realiza adaptações na sinalização do personagem, levando em consideração a compreensão do público surdo. Essas adaptações são realizadas em colaboração com o autor surdo, o autor não surdo e o ator-intérprete, auxiliando na criação do roteiro e na organização da interpretação vocal juntamente com sua sinalização.

Como o ator-intérprete pode igualmente desempenhar o papel do narrador na peça não surda, é possível que o espectador surdo sinta alguma dificuldade de compreensão devido à sinalização realizada pelo ator-intérprete. Isso varia de acordo com cada situação. No entanto, é importante mencionar um trecho que discute o papel do narrador-personagem como uma perspectiva no teatro para surdos, relacionando a utilização da cabine de interpretação de vozes no teatro bilíngue.

Muitas das montagens teatrais do grupo são pensadas de forma bilíngue, ou seja, acontecem em Libras e também em Português. A Libras é usada na fala dos atores surdos que aparecem contracenando e sinalizando no palco, já a Língua Portuguesa é trazida por meio da voz de outros atores (ouvintes) que assumem a função de narradores-personagens (SOMACAL, 2014) e que ficam na cabine técnica, juntamente com os iluminadores da peça, por exemplo. As vozes dos personagens não são, portanto, as vozes das tradutoras e intérpretes de Língua de Sinais, mas sim de atores da peça que fazem uma narração da sinalização daqueles que estão no palco (Xavier Neta; Russo, 2019, p. 125).

A abordagem do teatro para surdos também destaca uma forte conexão com o formato do teatro bilíngue, que inclui a presença de intérpretes de Libras, desempenhando um papel significativo na sua ampla disseminação social. As apresentações de teatro para surdos assemelham-se à forma bilíngue, onde o público não surdo assiste ao espetáculo, com atores surdos sinalizando, enquanto também ouve as interpretações de voz dos personagens. Dessa forma, eles conseguem compreender a linguagem teatral sem a necessidade de interpretação oral no palco.

Além disso, a presença da cabine de interpretações no teatro para surdos reforça a igualdade de acesso à experiência teatral, uma vez que tanto os espectadores surdos quanto os não surdos podem desfrutar da performance de forma simultânea. Isso cria uma dinâmica inclusiva em que diferentes públicos podem compartilhar a mesma experiência teatral, cada um utilizando sua modalidade de comunicação preferida.

Porém, é importante destacar que o termo teatro para surdos se refere à expressão artística que utiliza predominantemente a Língua de Sinais como forma de comunicação

teatral. Isso significa que o espectador surdo compreende por meio das sinalizações, enquanto o espectador não surdo tem a capacidade de compreender duas línguas simultaneamente, imaginando que o espectador-intérprete tenha tal conhecimento. No entanto, alguns espectadores não surdos podem encontrar dificuldades e fazer críticas a esse formato, pois isso pode atrapalhar a experiência de assistir ao espetáculo, perdendo a compreensão e o foco da linguagem teatral. Essa questão foi abordada pela crítica no contexto do teatro bilíngue. No âmbito do teatro para surdos, existem duas abordagens: a dos atores surdos, que utilizam sinalizações, e a dos atores-intérpretes, que representam personagens não surdos.

O espectador surdo vivencia uma arte diversificada, não apenas no Teatro Surdo, mas também no cinema, na dança, na pintura, na música, que trazem reflexões e emoções para o espectador surdo. O teatro para surdos é uma forma de montagem teatral que abraça a diversidade, onde os elencos propõem ideias e criatividade em relação ao cenário, personagens, figurinos e iluminação, levando em consideração a comunidade surda. O texto da peça não surda é utilizado como um meio de diálogo, sinalização e interpretação. É importante considerar que falhas podem ocorrer, seja por parte do ator surdo, do ator-intérprete ou do intérprete na cabine. Cada deslize é uma oportunidade de aprendizado e entendimento mútuo, e é importante estabelecer acordos antes do espetáculo para permitir a improvisação e enfrentar os desafios que possam surgir.

As técnicas do ator surdo em colaboração com outros atores e intérpretes envolvem a criação e desenvolvimento de estudos e interpretações no contexto do Teatro Surdo, buscando aproveitar estratégias e técnicas de interpretação teatral em Língua de Sinais no teatro acessível. Há momentos em que os intérpretes participam das experiências de interpretação junto com outros membros do elenco ouvintes, em um espaço adjacente ao palco com um número reduzido de espectadores surdos, conhecido como teatro inclusivo ou “teatro inclusivo para espectadores surdos”.

O ator surdo enfrenta o desafio de compreender a leitura de roteiros convencionais com diversas técnicas de gênero, forma e emoção. Se considerarmos um trecho de um poema escrito, é interessante observar como o ator surdo interpreta esse texto para a Língua de Sinais, buscando garantir que o espectador surdo compreenda sem perder os conhecimentos e informações compartilhados pelas outras culturas. O ator surdo tem uma preocupação legítima em relação ao espectador surdo, exercendo a empatia de ser tanto um ator quanto um espectador surdo.

O ator surdo possui a habilidade de empregar estratégias de interpretação, semelhantes às utilizadas no teatro dramático, para representar obras narrativas e poéticas. No entanto, o ator surdo também possui conhecimento em técnicas literárias surdas, que o auxiliam na tradução de trechos do texto teatral para uma sinalização clara e na criação de

adaptações ao longo do processo. A obra dialogada se transforma em uma narrativa contada em Língua de Sinais, tornando-se uma experiência reflexiva que revela a vivência do ator surdo nas práticas teatrais, à medida que interpreta as narrativas em Língua de Sinais. Sobre a tradução, Pavis (2015, p. 153) enfatiza que

A reflexão sobre a tradução confirma um fato conhecido dos semiólogos: no teatro, o texto é apenas um dos componentes da representação, e aqui, neste caso, da atividade translatora; um texto é muito mais do que uma sequência de palavras: nele se enxertam as dimensões ideológicas, etnológicas, culturais etc. A cultura está de tal modo onipresente que não se sabe mais onde é necessário começar a pesquisar, particularmente quando o palco oferece uma multiplicidade de sistemas, de signos, dispondo todos eles de uma certa autonomia.

O texto teatral para surdos representa o ponto de partida para a elaboração de uma peça, seja ela destinada a um público surdo ou não. O processo de criação envolve etapas que se assemelham às técnicas teatrais convencionais, abrangendo a pré-produção, produção e pós-produção. O teatro acessível, por sua vez, oferece suportes variados e significativos dentro da metodologia do Teatro Surdo, utilizando a Língua de Sinais como ferramenta.

A ação teatral se destaca pela sua linguagem visual e pela experiência cênica que envolve a sinalização, proporcionando a vivência peculiar do Teatro Surdo, assim como a acessibilidade no teatro em geral. Embora eu tenha tentado definir a concepção do teatro para surdos, reconheço que não é possível abranger completamente o seu significado, uma vez que diversas perspectivas e interpretações estão relacionadas à visão do público não surdo sobre o teatro bilíngue.

Neste contexto, é importante destacar que defendo os pontos de vista dos leitores surdos e dos espectadores surdos que frequentam tanto os teatros surdos quanto os teatros inclusivos. No entanto, é preciso reconhecer que esses públicos podem ter diferentes experiências e compreensões das linguagens e costumes da comunidade surda.

O teatro para surdos possui métodos ricos de elaboração, diálogo e adaptação para montagem da peça, onde é necessário escolher entre a cultura majoritária ou a cultura surda, buscando a relação entre o estudo teórico e a prática teatral na interpretação. As sinalizações do espetáculo constituem um diálogo que possibilita ao leitor surdo compreender a leitura na teatralidade, podendo contribuir para a formação do ator, a poesia e outras formas artísticas. O teatro para surdos representa uma estratégia de aproveitamento do teatro em relação aos outros formatos voltados para não surdos.

1.7.6 Teatro bilíngue

O teatro bilíngue é conhecido pelas suas apresentações de espetáculos no contexto do teatro acessível para as comunidades surdas e para a sociedade em geral. O teatro bilíngue

abrange o campo do desenvolvimento humano no meio social e visa alcançar o público como um todo.

Sabe-se que o Teatro Surdo estabelece a melhoria de relação da sociedade e inclusão cênico; a categoria de teatro bilíngue reforça o valor da interação entre a cultura surda e a comunidade brasileira ouvinte, tendo uma influência positiva no que diz respeito à diversidade.

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 (Resende, 2019b, p. 33-34).

A principal técnica do teatro bilíngue é uma interpretação teatral simultânea dos atores no palco e sem interpretação de voz na cabine, como focam os princípios de Língua de Sinais quanto à interpretação da personagem de língua falada. Há outras técnicas literárias que buscam relacionar os métodos e a prática. A interpretação simultânea dos atores no palco foi apresentada como parte da encenação e do texto da peça bilíngue. Na encenação, o palco é um espaço aberto ao público, enquanto o texto é uma combinação de interpretação em Língua de Sinais e língua falada, visando a acessibilidade teatral.

Por exemplo, a cultura surda do Teatro Surdo é um conjunto teatral de comportamentos aprendidos por grupos de surdos que possuem sua própria língua, valores, normas de comportamento e tradições. Essa cultura faz parte do campo da antropologia teatral dos surdos.

O método teatral do teatro bilíngue pode ser entendida como uma forma específica de teatro acessível, que estabelece a interpretação em duas línguas (língua sinalizada e língua falada) e um intercâmbio entre a cultura majoritária e cultura minoria, objetivo principal desta pesquisa. No artigo *Sinuca de bico: encenação da leitura e tradução em Libras em cena* (2018), a entrevista da atriz ouvinte e orientadora desta pesquisa, Maria da Glória Magalhães dos Reis, traz reflexões sobre teatro bilíngue com espectadores surdos:

A partir de uma perspectiva do teatro em diálogo com a educação e com o ensino da literatura, nós o concebemos como uma forma de refletir o humano. Nesta reflexão sobre o ser humano que a arte propõe percebe-se, ainda hoje, uma certa exclusão da comunidade surda no que diz respeito ao acesso à arte de forma geral e ao teatro de forma particular. Fazer esta pesquisa com as duas línguas, português e LIBRAS – Língua Brasileira de Sinais, mescladas na atuação dos atores e tradutores me parece uma forma de inclusão necessária e pertinente. Pelos

depoimentos dos espectadores surdos que assistiram a nossa apresentação podemos pensar que nosso objetivo de inclusão foi realizado (Gomes; Reis, 2018, p. 168-169).

Nessa forma de teatro bilíngue, linguagens, gêneros e sinopses são tratados de maneira aberta, visando o envolvimento do público que se divide entre o palco e a plateia, que é o objetivo do teatro. Concordo com o trecho mencionado, no qual o teatro dialoga com o ensino da literatura, proporcionando possibilidades de trocas, diálogo e criação da peça.

A função do “tradutor” é o ator sinalizado com o papel de intérprete, ou seja, responsável por interpretar a Língua de Sinais para os espectadores surdos. O autor surdo Claudio Mourão (2016, p. 41) expressou a experiência visual do espectador surdo ao afirmar: “Os espectadores estão em todos os lugares, são pessoas que assistem tanto com os olhos quanto com a audição, eles recebem as informações”. O teatro bilíngue carrega em si respeito, por meio da interpretação simultânea em duas línguas para o público espectador.

No teatro bilíngue, a presença do intérprete possibilita a comunicação entre os diferentes idiomas utilizados na encenação, permitindo que os espectadores surdos recebam as informações tanto visualmente quanto por meio da interpretação em língua falada.

É importante ressaltar que o Teatro Surdo não se trata de um teatro exclusivo para surdos. Os espectadores ouvintes também têm a capacidade de se envolver e se identificar com uma peça teatral não surda interpretada por atores-intérpretes.

Na entrevista com a diretora ouvinte Alice Stefânia, conduzida pelos professores ouvintes André Luis Gomes e Maria da Glória Magalhães dos Reis, é destacado que “os espectadores surdos enfrentaram um exercício de maior “varredura” visual do espaço, já que os tradu-atores se deslocavam no espaço do mesmo modo que os atores” (Stefânia, 2018, p. 172). O público, tanto surdo quanto ouvinte e não surdo, deve escolher suas poltronas de acordo com sua preferência, para que se sintam confortáveis ao assistirem e compreenderem a apresentação do teatro bilíngue, onde os atores sinalizam e interpretam no mesmo palco.

Dessa forma, o teatro bilíngue busca proporcionar uma experiência inclusiva e acessível para todos os espectadores, independentemente de sua audição. É um espaço onde a Língua de Sinais e a interpretação em língua falada se complementam, permitindo que diferentes públicos se conectem com a peça teatral e desfrutem de sua compreensão. A empatia e o respeito mútuo entre espectadores surdos, não surdos e ouvintes são essenciais para uma vivência teatral enriquecedora para todos.

A linguagem do teatro bilíngue requer um espectador que consiga compreender o cenário, a iluminação, o figurino e o personagem na apresentação da peça. Tanto o ator surdo quanto o ator não surdo se unem nesse tipo de espetáculo, o que lança diversos desafios, como explica a atriz ouvinte Rosana Araújo (2018, p. 171).

Ao final, chegamos a esse espetáculo que chamo de bilíngue porque nele todos são atores que representam em duas línguas. Com duas grandes dificuldades: primeiramente, nem todos os atores eram bilíngues, Glória e eu muitas vezes contracenávamos sem saber o que o (tradu)tor estava dizendo; além disso, tratam-se de línguas bastante distintas porque em uma a comunicação é verbal¹⁶ e na outra é gestual.

Mesmo que o ator surdo não compreenda ou perceba o que o ator-intérprete está interpretando em voz durante a apresentação do espetáculo, há um combinado prévio sobre marcações, movimentos, tempo de duração e atuação durante os ensaios e práticas. No entanto, essa técnica não é uma fórmula mágica para uma interpretação perfeita durante a apresentação. Embora haja um planejamento cuidadoso, é importante reconhecer que erros podem acontecer durante a apresentação, pois a interpretação ao vivo é um desafio constante.

A temática do teatro bilíngue desperta interesse em projetos que buscam explorar essa forma de expressão artística e promover a inclusão e a acessibilidade. É uma oportunidade para desenvolver abordagens inovadoras, aprimorar as técnicas de interpretação e estimular um diálogo significativo entre as culturas surda e ouvinte.

Os trechos acima ressaltam a importância do teatro bilíngue em relação ao teatro convencional, destacando a manifestação da expressividade da Língua de Sinais e as possibilidades oferecidas aos espectadores surdos. O teatro bilíngue reconhece o sujeito surdo como alguém que possui uma consciência bimodal, com a Língua de Sinais como sua língua materna. Ao romper as fronteiras entre o teatro falado e o Teatro em Língua de Sinais, esse tipo de teatro busca promover a igualdade na compreensão do espectador, tanto surdo quanto não surdo.

Quando se trata do ator surdo, surge a reflexão sobre como lidar com possíveis falhas durante a interpretação. Deve o ator-intérprete continuar interpretando seu próprio texto ou acompanhar a sinalização do ator surdo? Essa é uma questão individual, uma vez que cada pessoa tem percepções e sentimentos diferentes. É normal que ocorram falhas no teatro, assim como na vida, porém, é importante que o espectador não perceba essas falhas na interpretação. As falhas podem ser corrigidas utilizando-se uma técnica teatral chamada de “improvisação disfarçada”. É fundamental reconhecer que o teatro é uma forma de expressão humana, sujeita a imperfeições e imprevistos. As falhas de interpretação são parte dessa natureza humana e, muitas vezes, podem ser corrigidas por meio da improvisação e do trabalho em equipe. O objetivo principal é oferecer ao espectador uma experiência

¹⁶ É importante esclarecer que a comunicação verbal não é o oposto ou diferente da comunicação gestual. O termo “verbal” aqui foi usado em um outro contexto pela autora ouvinte. Entendo que ela quis se referir à comunicação oral-auditiva aqui. A utilização de língua vocalizada, oralizada, se opondo aí sim às línguas sinalizadas de modalidade gestual-visual. Cabe mencionar que a linguagem verbal, ou aquilo que se referênciamos como “verbal” se refere à língua, ao que é linguístico. A combinação entre signos verbais. E aqui entra toda e qualquer língua, seja a língua oralizada (oral-auditiva) como o português, como a língua sinalizada (gestual-visual) como a Libras. Em suma, as línguas gestuais também são verbais nesses termos.

significativa e envolvente, em que as falhas sejam minimizadas ou disfarçadas para preservar a qualidade da apresentação. O teatro é uma forma de arte que envolve a vivência e o diálogo, sendo um drama aberto para aqueles que o recebem.

Diante da temática do teatro bilíngue, o leitor não surdo está se colocando na posição de um espectador não surdo que assiste a um espetáculo em que ambas as línguas, a língua falada e a língua sinalizada, são utilizadas. Ele aceita e compreende ambas as linguagens. O motivo pelo qual o teatro acessível, como o teatro bilíngue, é preferido pelo espectador surdo em relação ao teatro inclusivo (onde os intérpretes estão posicionados fora do palco) é que, no teatro bilíngue, o diálogo é mais compreensível para o espectador surdo, que recebe informações tanto visualmente quanto através da língua sinalizada, enquanto o espectador ouvinte tem a oportunidade de aprender a Língua de Sinais.

O espaço do teatro bilíngue envolve diversas técnicas na criação da peça. Embora possa seguir um roteiro padrão e tradicional, os atores-intérpretes desempenham um papel crucial ao auxiliar na interpretação e tradução do diálogo para os atores surdos. No teatro bilíngue, o roteiro requer a inclusão de trechos em Língua Portuguesa acompanhados de tradução em Língua de Sinais, com interpretação direta. No entanto, é importante destacar que o ator surdo tem uma maior autonomia e sensibilidade para adaptar e sinalizar de forma clara, uma vez que a Língua de Sinais é a língua natural da comunidade surda e sua língua materna.

O leitor surdo, o leitor ouvinte e o leitor não surdo têm a capacidade de compreender a interpretação da leitura, porém cada um possui o direito de refletir e ter sua própria perspectiva, e o diálogo é essencial. No contexto do teatro bilíngue proposto, há uma interessante oportunidade de envolvimento tanto como espectador do espetáculo quanto como participante no elenco. Essa proposta traz uma linguagem contemporânea que possibilita o diálogo entre diretores surdos, diretores não surdos, atores surdos, atores-intérpretes e outros atores não surdos, entre outros envolvidos. Sugerimos ao leitor que assista a um espetáculo ou até mesmo participe do elenco, pois essa experiência pode ser enriquecedora.

Vamos fazer um exercício de imaginação. Há uma peça de teatro bilíngue em cartaz. Nessa peça, tanto atores surdos quanto atores não surdos fazem parte do elenco. O enredo aborda questões relacionadas à identidade cultural e à comunicação entre pessoas surdas e ouvintes.

Um leitor surdo, ao assistir ao espetáculo, pode se identificar com a representação da Língua de Sinais e sentir uma conexão emocional com os personagens surdos. Ele percebe a interpretação em Língua de Sinais, captando a expressividade dos gestos e a fluência da comunicação visual.

Um leitor não surdo, por sua vez, pode apreciar a encenação bilíngue como uma forma de imersão em uma cultura e linguagem diferentes. Ele observa a interação entre os atores surdos e não surdos, a alternância entre Língua de Sinais e língua falada, e compreende a importância do diálogo entre essas duas formas de comunicação.

Já um leitor ouvinte, mesmo que não compreenda a Língua de Sinais, consegue apreciar a encenação de forma mais ampla. Ele se concentra nas expressões faciais, na entonação das vozes, nos movimentos corporais e nas interações entre os personagens. Mesmo sem entender todas as palavras sinalizadas, ele capta as emoções transmitidas pelos atores e acompanha a narrativa.

Cada um desses leitores tem a oportunidade de experimentar o teatro bilíngue de maneiras distintas, trazendo suas perspectivas e vivências para a interpretação da peça.

Em síntese, neste primeiro capítulo, destaco que este estudo é o mais abrangente que desenvolvi sobre teóricos do teatro e da literatura. Avanzo nas reflexões ao demonstrar como aplico esses conceitos em relação ao Teatro Surdo, o que é um elemento fundamental em qualquer pesquisa acadêmica. Essa aplicação prática do conhecimento teórico impulsiona o crescimento e a valorização do Teatro Surdo, como evidenciado pela minha investigação. Além disso, destaco a importância de difundir o Teatro Surdo para um público mais amplo. Isso indica que meu estudo tem como objetivo não apenas expandir o conhecimento acadêmico, mas também sensibilizar o público em geral para essa forma única de expressão artística. Por fim, menciono que o conceito do Teatro Surdo está em seus estágios iniciais de desenvolvimento, logo, estou explorando um campo de estudo emergente com o propósito de contribuir para o seu desenvolvimento futuro.

CAPÍTULO 2 – CONSTRUÇÃO DOS PROCESSOS DRAMÁTICOS E TEATRAIS NA DRAMATURGIA SINALIZADA SOBRE ESTÉTICAS TEATRAIS CONTEMPORÂNEAS

No segundo capítulo, exploro a construção dos processos dramáticos e uma técnica dramática nos processos teatrais, que denomino como dramaturgia sinalizada, que visa a criação de um conceito único. O capítulo trata da montagem do espetáculo bilíngue *O Grito da Gaivota*, apresentando discussões a respeito das estéticas teatrais contemporâneas baseadas em Renata Pallottini, Sábado Magaldi, Peter Szondi, Jean-Pierre Sarrazac, Anatol Rosenfeld e Bertolt Brecht. Este capítulo também discorre sobre a escritora surda Emmanuelle Laborit, retomando as minhas reflexões no primeiro capítulo.

A dramaturgia sinalizada é o conjunto de ferramentas e técnicas utilizadas no Teatro Surdo, que envolve a criação, tradução e adaptação de peças teatrais em Língua de Sinais. Entende-se que a dramaturgia sinalizada é um elemento literário e artístico importante para a comunidade surda. Sobre esse tema, recorro à construção sinalizada em Língua de Sinais e à adaptação do texto original *Le cri de la mouette*, traduzido como *O Grito da Gaivota*, da autora surda francesa Emmanuelle Laborit (1993), para a encenação que eu dirigi.

Considero de extrema importância a autora surda francesa Emmanuelle Laborit, que é uma renomada diretora e atriz, amplamente conhecida por seu trabalho no Teatro Surdo. Em 1993, ela publicou seu livro autobiográfico intitulado *Le cri de la mouette*, no qual narra sua jornada pessoal como uma pessoa surda e atriz, abordando questões relacionadas à identidade e à comunicação na sociedade ouvinte.

No meu trabalho, abordo as apresentações, reflexões e perspectivas da trajetória de Laborit em relação ao seu livro, bem como seu trabalho no *Internacional Visual Theatre*, ao qual está associada. Também destaco as lógicas do personagem surdo interpretado por Laborit no romance *O Grito da Gaivota*.

Neste capítulo, o principal foco da metodologia é a dramaturgia sinalizada, que aborda a dramaturgia no Teatro Surdo. Além disso, apresento os conteúdos da proposta da dramaturgia sinalizada como uma metodologia literária, bem como os processos envolvidos no subcapítulo *Produção Dramática em Língua de Sinais*. Esses processos são divididos em três itens: Criação, Tradução e Adaptação.

No primeiro item, Criação, abordo minha experiência como dramaturgo surdo na escrita do roteiro. No segundo item, Tradução, discuto a transformação do texto do livro *O Grito da Gaivota* em roteiro para a peça teatral. Por fim, no último item, Adaptação, exploro a transposição do roteiro escrito para a sinalização em Língua de Sinais.

Por fim, o capítulo aborda a minha experiência e trajetória na elaboração do roteiro da peça, ressaltando a relevância da concepção teatral em relação à dramaturgia sinalizada,

e é concluído com uma análise sobre a importância significativa do livro *O Grito da Gaivota* para a construção do roteiro escrito e para a sinalização no palco. É importante mencionar que, como dramaturgo surdo, a escrita do roteiro neste capítulo reflete minha jornada como pesquisador surdo do Teatro Surdo, explorando a temática da dramaturgia sinalizada.

2.1 Dramaturgia sinalizada em *O Grito da Gaivota*, de Emmanuelle Laborit

Acredito que muitas pessoas normalmente associem a dramaturgia ao gênero da novela na televisão, conhecido como dramaturgia de TV. Esse é um dos formatos nos quais a dramaturgia é aplicada, utilizando técnicas específicas para contar histórias por meio do meio televisivo. No entanto, é importante destacar que a dramaturgia não se limita apenas à televisão e às novelas. A dramaturgia é uma forma de técnica da arte dramática que abrange a criação, escrita e estruturação de textos teatrais para serem encenados e interpretados em palcos ou em outros meios, como cinema, rádio, internet, entre outros, bem como é uma disciplina artística que engloba a criação e desenvolvimento de peças teatrais, roteiros cinematográficos, programas de rádio, obras para internet e outras formas de expressão dramática. Ela envolve a construção de personagens, enredo, diálogos e estrutura narrativa, buscando transmitir emoções, contar histórias e explorar temas relevantes.

A professora e pesquisadora Renata Pallottini, que lecionou na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, é uma renomada dramaturga brasileira. Em seu livro, *O que é dramaturgia* (2005), ela faz importantes contribuições para o campo do teatro no Brasil e levanta questões relevantes, tais como:

Que mais? Dramaturgia seria a arte de compor dramas, peças teatrais. Arte? Técnica, naturalmente (tecné=arte), princípios que ajudariam na feitura de obras teatrais e afins, técnica da arte dramática que busca estabelecer os princípios de construção de uma obra do gênero mencionado (Pallottini, 2005, p. 13).

A dramaturgia se apresenta como a obra de um gênero teatral que envolve o estudo da linguagem dramática, buscando estabelecer uma relação entre o texto e o cenário, levando em consideração elementos como diálogos, personagens, enredo e estrutura narrativa. A dramaturgia é uma técnica artística que revela uma estrutura dramática na qual se desenvolve uma peça teatral, seja ela na forma de dramaturgia sinalizada (estrutura interna) ou dramaturgia no sentido mais amplo (estrutura externa).

Outro ponto de vista é o do autor Patrice Pavis, em seu livro *Dicionário de Teatro* (2008). Ele menciona o verbete “Dramaturgia” e destaca que ela não se limita apenas à elaboração das palavras no papel, mas também envolve a organização do tempo e do espaço para a prática teatral.

A dramaturgia baseia-se numa análise das ações e de seus actantes (as personagens), o que obriga a determinar as forças direcionais do universo dramático, os valores dos actantes e o sentido (a direção) da fábula. Ao escolher ler e montar o texto de acordo com um ou vários pontos de vista coerentes, o dramaturgo esclarece a historicidade do texto, sua ancoragem ou seu desvinculamento da história dos homens, a defasagem entre a situação dramática e o nosso universo de referência. Ao interpretar a peça conforme este ou aquele gênero literário, produzem-se fábulas e personagens muito divergentes, de sorte que o “seletor genérico” dá ao texto uma configuração particular a cada vez. Todas estas escolhas permitem situar, se não explicitar, as ambiguidades (estruturas e históricas), os não-ditos (dizíveis e indizíveis) e os pontos cegos (dificuldades de leitura que resistem a todas as hipóteses) (Pavis, 2008, p. 114).

É importante considerar os valores dos actantes (termo semiótico) no contexto do ator surdo, especialmente quando o ator surdo interpreta o papel de um personagem surdo. Isso ocorre porque o termo “ator” possui um conceito mais amplo do que o de “personagem”, podendo ser figurativo (seres divinos ou humanos, animais, objetos) ou representar sentimentos (amor, ódio, virtude, etc.). A discussão sobre teatro e actante é de grande importância no estudo da dramaturgia, pois define personagens por meio de suas ações, como em todas as narrativas, sejam elas reais ou fictícias. Dessa forma, o personagem deixa de ser importante em si mesmo e passa a ser definido por suas ações.

A dramaturgia sinalizada é um campo de estudo que se concentra na criação de peças teatrais em Língua de Sinais, abordando questões de tradução, adaptação e criação. A dramaturgia contemporânea, de forma mais ampla, envolve aspectos como a relação entre dramaturgo, diretor e escritor na produção teatral. Portanto, o termo que trago para esta pesquisa, “dramaturgia sinalizada”, representa uma perspectiva distinta em relação ao modelo tradicional de dramaturgia, uma vez que leva em consideração a interação entre culturas na composição de um texto teatral, com o envolvimento do diretor e dos atores.

No âmbito da dramaturgia sinalizada, as estruturas são fundamentais para analisar a construção de textos teatrais em Língua de Sinais, destacando a perspectiva do ator surdo. A dramaturgia, nesse contexto, abarca os elementos temporais, de ação e de espaço que dão forma ao Teatro Surdo, narrando eventos, transmitindo informações e percorrendo acontecimentos históricos.

O objetivo deste capítulo é contribuir para o estabelecimento da expressão de resistência “dramaturgia sinalizada”, no sentido de que se trata de uma arte dramática que estuda a relação literária entre o Teatro Surdo e a dramaturgia. Pode-se, então, concluir que a dramaturgia é uma linguagem humana e cultural por excelência, assim como a dramaturgia sinalizada é uma parte da Literatura Surda na comunidade surda.

2.1.1 Emmanuelle Laborit: escrita e expressão em O Grito da Gaivota

A pesquisa sobre a escritora surda francesa Emmanuelle Laborit foi árdua. Em primeiro lugar, recomendo fortemente a leitura do artigo *Writing my life* (2007), no qual ela compartilha suas experiências ao escrever e expressar sua vida no papel, o que originou a obra *Le cri de la mouette* (imagem 12). A autora enfrentou várias dificuldades gramaticais na língua francesa e, por isso, não estava confiante ou certa sobre o caminho que estava seguindo. “Levei um ano para começar a chegar perto. Mas era a minha história, e foi assim que a escrevi. Mostrei o manuscrito finalizado a Charles Ronsac, da editora. Após lê-lo, ele disse: ‘Há tanta coisa aqui’” (Laborit, 2007, p. 243, tradução minha)¹⁷.

Devido às dificuldades que Emmanuelle Laborit enfrentou em sua escrita, sem ter recebido um suporte, o diretor Charles Ronsac sugeriu que ela trabalhasse com uma pessoa “ouvinte” para ajudar a melhorar sua redação. Após essa etapa, a editora Robert Laffont iniciou um trabalho colaborativo entre a escritora surda e uma escritora profissional. Ronsac propôs que Emmanuelle conhecesse pessoas de confiança, incluindo a escritora Maria Thérèse Cuny e a intérprete Laure Broussard, que trabalhou com ela por um longo tempo.

Imagem 12 – Edição francesa de *Le cri de la mouette*



Fonte: acervo pessoal.

¹⁷ No original: “It took me a year to start in earnest. But it was my story, and this was the way I wrote it. I showed the finished manuscript to Charles Ronsac at the publishing house. After reading it, he said, ‘There is so much there’”.

Em determinado momento, Emmanuelle mostrou o livro para que pudessem analisar. O material havia sido escrito com seu estilo pessoal em francês. Durante três meses de trabalho em tempo integral, que gerou muitas trocas.

Então Marie Thérèse sugeriu que ela me fizesse perguntas e que eu apenas começasse a falar e contar histórias. Em seguida, poderíamos juntar essas histórias com o material que eu já havia escrito. Eu contaria as histórias em linguagem [língua] de sinais para Marie Thérèse, e Laure (Laborit, 2007, p. 243-244, tradução minha)¹⁸.

O perfil de Marie Thérèse foi alguém com quem Emmanuelle Laborit se relacionou em várias conversas durante seus encontros. Emmanuelle despertou o interesse de Marie Thérèse, que havia escrito suas próprias obras. Marie Thérèse então presenteou Emmanuelle com seu livro, que narrava sua vida e experiências, assim como outras autobiografias. Marie Thérèse tinha o hábito de ajudar outras pessoas a escreverem, especialmente aquelas com dificuldades na escrita em francês.

Marie Thérèse e eu brigamos sobre o estilo que queríamos usar para o livro. Eu não queria frases francesas sinfônicas. Eu não queria algo que não soasse como eu. Queria que o texto fosse simples e claro. Eu queria que o estilo refletisse minha personalidade. Eu não queria ser acadêmica. Eu queria que gostassem da minha escrita cotidiana, concordou Marie Thérèse (Laborit, 2007, p. 244, tradução minha)¹⁹.

No contexto de citação, Emmanuelle Laborit reconheceu que a escritora Marie Thérèse era uma figura inspiradora que teve uma influência significativa em sua vida e em sua escrita. No entanto, Laborit preferiu escrever em sua língua materna, o francês, assim como a Língua de Sinais dela é a Língua de Sinais Francesa (LSF). As conversas e encontros com Marie Thérèse despertaram a curiosidade de Emmanuelle e a levaram a explorar as obras e a vida dessa escritora. Ao se envolver com o trabalho de Marie Thérèse, Emmanuelle encontrou inspiração para desenvolver sua própria escrita e moldar sua perspectiva artística. A conexão com Marie Thérèse permitiu que Emmanuelle se fortalecesse como escritora, explorando temas semelhantes e encontrando uma voz única para compartilhar suas próprias experiências e visões de mundo.

Sobre a época do lançamento de *O Grito da Gaivota*, assim narrou a escritora: “Sonhei que meus livros haviam sido publicados – milhares ou milhões de exemplares. [...]”

¹⁸ No original: “Then Marie Thérèse suggested that she ask me questions and that I just start talking and telling stories. We would then put these stories together with the material that I had already written. I would tell the stories in sign language to Marie Thérèse, and Laure”.

¹⁹ No original: “Marie Thérèse and I struggled over the style we wanted to use for the book. I did not want symphonic French phrases. I did not want something that did not sound like me. I wanted the text to be simple and clear. I wanted the style to reflect my personality. I did not want to be academic. I wanted it to like my everyday writing Marie Therèse agreed”.

Quando as portas dos caminhões se fecharem, pensei: ‘Espere um minuto! Mudei de ideia. Essa é minha vida e quero mantê-la. Traga os caminhões de volta!’” (Laborit, 2007, p. 246, tradução minha)²⁰. Antes do lançamento do livro, Emmanuelle sentia medo, pois estava preocupada com a reação das pessoas que não tinham conhecimento sobre a surdez ao lerem sua história de vida. No entanto, o livro foi um sucesso e foi traduzido até para o japonês. Emmanuelle também foi convidada para participar da conferência *Narrating Deaf Lives* (Narrando Vidas Surdas), no Japão, como palestrante de destaque.

Descobri que, ao partilhar a minha vida, recebia em troca a vida dos outros. Recebi cartas de surdos e ouvintes afins que diziam. “Eu senti a mesma coisa. Meus anos de rebeldia na adolescência foram os mesmos.” Eu acreditava que muitas das minhas experiências e sentimentos eram resultado de minha surdez, mas aqui estavam as pessoas dizendo. “Sim, eu fiz a mesma coisa. Eu experimentei a mesma coisa.” Fiquei surpreso com algumas das cartas que vieram de condados de todo o mundo. Eu lia as cartas, chorava, ria e às vezes me dobrava de tanto rir. Meu livro também foi traduzido para o japonês e tive a oportunidade de fazer três viagens ao Japão (Laborit, 2007, p. 246-247, tradução minha)²¹.

Esses acontecimentos destacam o reconhecimento e a valorização do trabalho de Emmanuelle como escritora e a importância de sua história pessoal. Como afirma, “Eu sou uma mulher. Eu sou Surda. Meu livro é sobre uma Mulher Surda” (Laborit, 2007, p. 246, tradução minha)²². A publicação do livro e o convite para palestrar demonstram o impacto positivo que sua narrativa teve no campo da surdez e na compreensão das experiências das pessoas surdas. Sua obra tocou muitas pessoas e gerou um impacto significativo, tornando-a uma figura inspiradora para aqueles que buscam compreender melhor a surdez e as vidas surdas.

2.1.2 *International Visual Theatre (IVT): a trajetória cultural e a liderança de Emmanuelle Laborit*

É interessante saber que Emmanuelle Laborit é uma autora surda francesa que também é atriz e diretora do International Visual Theatre (IVT), uma organização que se dedica ao teatro visual, especialmente na Língua de Sinais francesa (imagem 13). Ela desempenha, assim, um importante papel na promoção da cultura e das artes surdas.

²⁰ No original: “*I dreamed that my book had been published-thousands or millions of copies. [...] When the doors on the trucks dosed, I thought, ‘Wait a minute! I’ve changed my mind. That’s my life, and I want to keep it. Bring the trucks back!’*”.

²¹ No original: “*I discovered that, in sharing my life, I was receiving other people’s lives in return. I received letters from Deaf and hearing people alike that said, ‘I felt the same thing. My teenage rebellious years were the same.’ I had believed that a lot of my experiences and feelings were the result of my being deaf, but here were hearing people saying, ‘Yes, I did the same thing. I experienced the same thing.’ I was stunned at some of the letters that came from countries all over the world. I read the letters, cried, laughed, and doubled over with laughter sometimes. My book was also translated into Japanese, and I was given the opportunity to make three trips to Japan*”.

²² No original: “*I am a woman. I am Deaf. My book is about a Deaf Woman*”.

Imagem 13 – Laborit em frente ao Teatro Visual Internacional



Fonte: Bureau; AFP (2016).

A artista compartilhou como descobriu que, na França, existia uma companhia de teatro para surdos. Em seu livro, narrou que seu pai a levou ao International Visual Theatre quando tinha sete anos; lá, viu um adulto surdo pela primeira vez. No mesmo livro, citou outro exemplo do trabalho do IVT:

Quando eu era muito jovem, meu pai estava ouvindo rádio um dia e ouviu uma entrevista com um surdo americano – Alfredo Corrado, o primeiro diretor do IVT. Bill, que está interpretando para mim agora, estava interpretando para Corrado naquele dia. Eles estavam falando sobre a cultura surda e a linguagem (língua) de sinais. Como meu pai nunca tinha ouvido nada sobre eles antes, ele ficou surpreso. Esse surdo diretor do IVT, que veio dos Estados Unidos, iniciou uma revolução na França (Laborit, 2007, p. 248, tradução minha)²³.

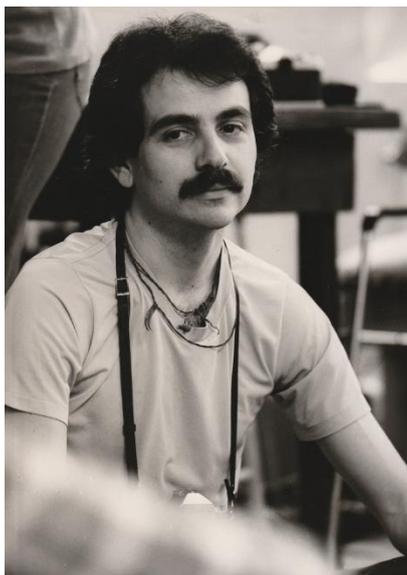
Quando ela se deparou com a sigla IVT, nas palavras de seu pai, um desejo antigo de se tornar atriz ganhou vida. A história do IVT, fundado no Château de Vincennes, na França, em 1976, por Jean Grémion e Alfredo Corrado, com a colaboração do intérprete Bill Moody, é notável. O IVT é amplamente reconhecido como um centro de recursos de Língua de Sinais e cultura surda e é liderado por Emmanuelle Laborit e Jennifer Lesage-David.

O local recebe apoio do Ministério da Cultura, incluindo a Direção Regional de Assuntos Culturais de Île-de-France e a Delegação Geral para a Língua Francesa e as Línguas da França. De acordo com as informações disponíveis em seu site (IVT – International Visual Theatre, 2023a), o IVT desempenha um papel vital como recurso cultural oficial sob a égide do Ministério da Cultura da França. Além disso, o IVT está situado em Paris, desempenhando um papel central nas atividades artísticas e na preservação cultural da região.

²³ No original: “When I was very young, my father was listening to the radio one day and heard an interview with an American Deaf person: Alfredo Corrado, the first director of the IVT. Bill, who is interpreting for me now, was interpreting for Corrado that day. They were talkin about Deaf culture and sign language. Because my father had never heard anything about them before, he was surprised. This Deaf dice. tor of the IVT, who came from the United States, started a revolu tion in France”.

O surdo americano Alfredo Corrado veio para a França com a intenção de desenvolver atores surdos. Atualmente, ele é uma figura reconhecida no contexto do teatro surdo francês, pois desempenhou um papel significativo no estímulo e no aprimoramento de atores surdos em Paris. Documentações fotográficas desse processo podem ser encontradas no site institucional do IVT (imagens 14 e 15)²⁴.

Imagem 14 – Fotografia antiga de Alfredo Corrado



Fonte: IVT – International Visual Theatre (2023b).

Imagem 15 – Fotografia atual de Alfredo Corrado



Fonte: IVT – International Visual Theatre (2023b).

Como afirma Potte-Bonneville (1997, tradução minha), “o Teatro Visual Internacional não é apenas mais um palco. É ao mesmo tempo um ato político fundador da cultura surda e um laboratório onde se desenham dicionários, onde se cria uma pedagogia,

²⁴ As imagens, em breve, serão apresentadas em um novo filme documentário, conforme anunciado pelo site oficial do IVT.

onde se inventa a escrita”²⁵. Alfredo Corrado colaborou de perto com a atriz Emmanuelle Laborit no contexto do IVT e é considerado a figura surda mais respeitada na cultura surda francesa, contribuindo significativamente para o fortalecimento da Língua de Sinais Francesa e do teatro voltado para a comunidade surda.

Aproveito para compartilhar um material que resume duas peças teatrais: a primeira cena é protagonizada por Emmanuelle Laborit e a segunda pelo ator Alfredo Corrado. Esses registros foram feitos pelo IVT e os vídeos estão disponíveis no Facebook (IVT – International Visual Theatre, 2020). No primeiro segmento, intitulado *Voyage au bout du métro* (*Viagem ao Fim do Metrô*, em tradução livre), de 1983, Emmanuelle Laborit atuou como atriz. A peça foi criada e dirigida por Ralph Robbins e contou também com a participação de Claire Garguier, Laurent Valo e Sophie Marchand. Já o segundo segmento é da produção *Ednom*, de 1984, obra de Didier Flory. Nessa peça, Alfredo Corrado desempenhou o papel de ator e foi diretor de encenação. O elenco incluiu Chantal Liennel, Monica Compagnys, Thierry Roisin, Alfredo Corrado e Didier Flory.

Trazer informações sobre o IVT, que se refere ao projeto no âmbito do Teatro Surdo, possui um significado relevante para mim, uma vez que me possibilita adquirir conhecimento sobre essa iniciativa. Entretanto, a disponibilidade de resumos de publicações acadêmicas sobre o IVT é rara, o que torna a busca por tais publicações uma tarefa desafiadora e me leva a recorrer a postagens feitas em redes sociais. Além disso, estou interessado em localizar publicações acadêmicas relacionadas a Alfredo Corrado, que, assim como sobre a autora surda Emmanuelle Laborit, são raras. Portanto, durante o meu doutorado, conduzi uma pesquisa aprofundada nas fontes literárias francesas e considero de extrema importância utilizar a versão francesa do romance *O Grito da Gaivota* (1993). Na próxima seção, detalharei a relação da personagem surda Laborit com sua própria obra.

2.1.3 O sinal “Laborit” e a expressão teatral na personagem surda de *O Grito da Gaivota*

A personagem surda representa a origem de um sinal na comunidade surda. No livro, incluo o sinal “Laborit” para adaptar a performance teatral. A autora surda francesa explicou o significado desse sinal ao dizer: “Emmanuelle: O sol que vem do coração”. Emmanuelle para os ouvintes, o sol que vem do coração para os surdos” (Laborit, 1993, p. 53, tradução minha)²⁶. O sonho da personagem surda é se tornar atriz e expressar sua Língua de Sinais no teatro.

²⁵ No original: “*l’International Visual Theatre n’est pas une scène de plus. C’est à la fois un acte politique fondateur pour la culture sourde et un laboratoire où se dessinent des dictionnaires, où se crée une pédagogie, où s’invente une écriture*”.

²⁶ No original: “*‘Emmanuelle: Le soleil qui part du cœur’. Emmanuelle pour les entendants, le soleil qui part du cœur pour les sourds*”.

O teatro foi um sol na minha infância. Devo meu nome em língua de sinais ao teatro, “O sol que nasce do coração”. A atriz surda Chantal Liennel escreveu um poema que dizia: “Obrigada, pai, obrigada, mãe, por me dar o sol que vem do meu coração” (Laborit, 1993, p. 148, tradução minha)²⁷.

A representação do sinal “Laborit” é um elemento notável que ela incorporou. Inicialmente, compartilho um vídeo do YouTube no qual o professor universitário surdo Isaack Saymon interpreta esse sinal, que guarda uma conexão intrínseca com o significado presente no poema dela (imagem 16).

Imagem 16 – Sinal de Emmanuelle Laborit



Fonte: Letras Libras-LPL2 UFRN (2020d).

Em relação à metáfora da gaivota, a personagem surda Laborit trilha um percurso semelhante ao conceito de “gaivota”. Além disso, ela utiliza a representação da personagem “gaivota” no livro para exprimir sua identidade como “Eu”, rejeitando a designação de “muda”, como enfatiza: “Não Emmanuelle Laborit: ‘Uma surda-muda’. Emmanuelle Laborit está escrito em letras bem pequenas, abaixo da foto” (Laborit, 1993, p. 201, tradução minha)²⁸. A autora prossegue:

Uma caverna? Não é silencioso, para mim, uma adega! Está cheio de cheiros, de umidade, é barulhento de sensações, uma adega. Embaixo da água? Estou em casa, debaixo d’água. Sou uma gaivota de superfície que ama o sol e o mar. Sou como você, debaixo d’água. (Laborit, 1993, p. 203, tradução minha)²⁹.

Essa conexão entre a personagem surda Laborit e a metáfora da gaivota representa um poderoso exemplo de empoderamento dentro da nossa comunidade surda. Demonstrando a recusa da personagem Laborit em aceitar a visão restritiva imposta pela sociedade, ela

²⁷ No original: “*Le théâtre était un soleil dans ma vie d’enfant. Je dois mon nom en langue de signes au théâtre, ‘Le soleil qui part du cœur’. La comédienne sourde Chantal Liennel avait écrit un poème qui disait: ‘Merci, papa, merci, maman, de m’avoir donné le soleil qui part du cœur’*”.

²⁸ No original: “*Pas Emmanuelle Laborit: ‘Une sourde-muette’. Emmanuelle Laborit est écrit en tout petit, sous la photo*”.

²⁹ No original: “*Une cave? Ce n’est pas silencieux, pour moi, une cave! C’est plein d’odeurs, d’humidité, c’est bruyant de sensations, une cave. Sous l’eau? Je suis chez moi, sous l’eau. Je suis une mouette de surface qui adore le soleil et la mer. Je suis comme vous, sous l’eau*”.

busca afirmar sua identidade única. A inclusão da citação de Emmanuelle Laborit enfatiza a importância dessa expressão da identidade surda, exemplificada pelo trecho “Sou uma gaivota que adora teatro, que ama a vida, que ama os dois mundos. A dos filhos do silêncio e dos filhos do barulho. Que sobrevoa eles e pousa ali com tanta felicidade” (Laborit, 1993, p. 207, tradução minha)³⁰.

Raiva, quando, por exemplo, à mesa, ninguém se preocupa em se comunicar comigo. Bato violentamente na mesa. Eu quero “conversar”. Quero entender o que as pessoas estão dizendo. Cansei de ser prisioneiro desse silêncio que não tentam quebrar. Eu me esforço o tempo todo, eles não têm o suficiente. As pessoas que ouvem não se esforçam o suficiente. Eu os culpo (Laborit, 1993, p. 42, tradução minha)³¹.

A personagem surda Laborit viveu a maior parte de sua vida em um cenário de silêncio, uma vez que a comunicação com ela não ocorre de acordo com seus desejos. Ela anseia por ter uma voz, por “falar”. Essa situação reflete de maneira significativa a experiência de indivíduos surdos que se esforçam para se comunicar oralmente, buscando superar as barreiras da linguagem e da compreensão. Nesse contexto, a personagem Laborit serve como um reflexo do desafio enfrentado por muitos surdos, tanto na busca por uma comunicação mais eficaz quanto na luta por serem ouvidos e compreendidos.

Para os surdos, adquirir linguagem pode parecer uma tarefa impossível, uma vez que enfrentam naturalmente desafios na compreensão da língua predominante na sociedade. Isso ocorre devido à sua incapacidade de ouvir palavras como as pessoas ouvintes. Em vez disso, eles experimentam a linguagem de uma maneira única.

Nesse contexto, a personagem Laborit desempenha um papel importante. Ela atua tanto como alguém que interpreta uma surda quanto como uma surda real. Através de Laborit, a narrativa da história ganha vida. De fato, o romance que ela narra se conecta profundamente com a vida de alguns surdos. Como membros da comunidade surda, almejamos superar as barreiras que enfrentamos, tanto sociais quanto linguísticas, e alcançar o sucesso na vida.

Na conclusão desta seção, destaca-se, especialmente por meio da personagem Laborit, o desejo profundo da comunidade surda de superar as barreiras sociais e linguísticas, buscando atingir o sucesso em suas vidas. No próximo subcapítulo, apresentarei minha proposta para a dramaturgia, explicando como funcionam os processos dramáticos na Língua de Sinais, com foco no estudo prático dos processos de criação, tradução e adaptação.

³⁰ No original: “*Je suis une mouette qui aime le theatre, qui aime la vie, qui aime les deux mondes. Celui des enfants du silence et des enfants du bruit. Qui les survole et s’y pose avec autant de bonheur*”.

³¹ No original: “*Colère, quand, par exemple, à table, personne ne s’occupe de communiquer avec moi. Je tape sur la table, avec violence. Je veux ‘parler’. Je veux comprendre ce qu’on dit. J’en ai marre d’être prisonnière de ce silence qu’ils ne cherchent pas à rompre. Je fais des efforts tout le temps, eux pas assez. Les entendants ne font pas assez d’efforts. Je leur en veux*”.

2.2 Produções dramáticas em *O Grito da Gaivota* na dramaturgia sinalizada

Neste subcapítulo, pretendo abordar a prática de escrever roteiros em Língua de Sinais e compartilhar minha experiência na redação de três roteiros específicos: *Cidade de Deus – Casos e Conflitos* (Resende, 2017), *Quem confia?* (Resende, 2018) e o mais recente, intitulado *O Grito da Gaivota* (Resende, 2019a). A escolha deste último roteiro significa que optei por destacar o trabalho mais recente, ou seja, *O Grito da Gaivota*, como o foco principal da minha discussão e exploração neste subcapítulo. Isso se deve ao fato de que ele representa uma inovação significativa na técnica de dramaturgia em comparação com o roteiro de espetáculo bilíngue.

Após o ano de estreia (2017), não há registros de novas apresentações do espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*. Entretanto a direção e os atores surdos envolvidos continuam realizando atividades artísticas como teatro, dança, performance, Slam, de forma individual e, por vezes, coletiva. O diretor Lucas Sacramento e a atriz Renata Resende, já realizaram outros espetáculos teatrais como *Quem Confia?* (2018) e *O grito da gaivota* (2019), uma livre adaptação da autobiografia de Emmanuelle Laborit (Santos, 2020, p. 53, grifos no original).

Neste segundo capítulo, abordo principalmente a metodologia. Trata-se do papel de quem escreve o roteiro, que é a dramaturgia sinalizada, focada na utilização da dramaturgia no Teatro Surdo. Dentro dessa temática, eu e minha orientadora, Maria Glória Magalhães dos Reis, decidimos propor o artigo intitulado *Teatro surdo brasileiro: considerações sobre a elaboração da dramaturgia sinalizada em Libras* (2020) para a revista do Instituto Nacional de Educação dos Surdos. O artigo discorre sobre a temática dos processos práticos relacionados ao Teatro Surdo e à criação de dramaturgia utilizando a Língua Brasileira de Sinais (Libras).

1º – A produção da tradução cultural dos espetáculos não-surdos e de outros espetáculos surdos.

2º – A produção da adaptação cultural dos espetáculos não-surdos pelas questões que são culturalmente aceitas pelos surdos.

3º – A produção de criação pelos próprios autores surdos a respeito da cultura surda brasileira, considerando sua valorização de trabalho do TSB (Resende; Reis, 2020, p. 83).

As produções de dramaturgia sinalizada representam apenas o primeiro passo, o início do processo. Refletindo sobre minha importância como aprendiz no estudo da dramaturgia teatral com minha orientadora, destaco excerto de sua tese, no qual afirmou: “[...] é o próprio dramaturgo que se expressa indicando o gesto, as ações, a identidade e até mesmo as emoções das personagens. Esse recurso tem ainda o papel de informar quem diz o quê e qual é o cenário e o lugar onde se dá cena” (Reis, 2008, p. 38). Meu estudo enfatiza

a importância dos métodos utilizados na interseção entre a dramaturgia sinalizada e o Teatro Surdo, bem como a preparação necessária para autores surdos adquirirem conhecimentos sobre dramaturgia e teatro. No entanto, as produções mencionadas são apenas uma parte da minha prática metodológica, abordando especificamente as questões relacionadas às seções de criação, tradução e adaptação.

Os elementos fundamentais da proposta da dramaturgia sinalizada compreendem tanto aspectos literários quanto produções dramáticas em Língua de Sinais. Essa proposta envolve três processos-chave na produção teatral em relação do roteiro do espetáculo *O Grito da Gaivota*.

O primeiro processo é a criação, no qual o dramaturgo escreve e desenvolve o conteúdo e a estrutura da peça teatral. Eu descrevo minha experiência pessoal como dramaturgo surdo nessa etapa.

O segundo processo é a tradução, que envolve a elaboração do roteiro teatral a partir do texto do livro *O Grito da Gaivota*. Essa etapa é essencial para a compreensão e expressão teatral dos atores sinalizados. Eu também apresento os recortes do roteiro para esclarecer a relação entre o livro e o roteiro.

Por fim, o terceiro processo é a adaptação, no qual o roteiro escrito é adaptado para a sinalização em Língua de Sinais. Nesse momento, ocorre a transposição do texto escrito para a expressão teatral visual e gestual da Língua de Sinais, incorporando os recursos e a estética própria do Teatro Surdo.

Em minha consideração final, na peça *O Grito da Gaivota*, elaborei o roteiro na produção dramática, envolvendo a criação, tradução e adaptação. Incluí as relações das trajetórias dos personagens da peça, tanto os personagens surdos quanto os personagens não surdos, de acordo com as quantidades presentes no livro original.

Com toda a certeza, como dramaturgo/diretor surdo, tomei a decisão de estudar minuciosamente o livro original *Le cri de la mouette* (1993). Durante a reflexão, percebi que o objetivo do livro da autora era uma narração. Por outro lado, meu objetivo no estudo dramático era utilizar e escrever o roteiro adaptado da peça. Como o livro já contava com mais de vinte personagens, optei por selecionar apenas sete personagens, incluindo a personagem surda Laborit, para estabelecer as relações necessárias.

Posteriormente, participei e estudei a tradução das sinalizações dos atores no palco. A tradução é uma responsabilidade autônoma assumida pelos atores de forma coletiva, visando o diálogo e compreensão do espectador.

Além disso, ao ler o livro da autora surda francesa Emmanuelle Laborit, encontrei alguns trechos interessantes que, como dramaturgo surdo, recortei e adaptei para incluí-los no roteiro. Essa criação foi baseada nas trocas de diálogos presentes no roteiro e na análise

das sinalizações dos atores no palco. Assim, pude assumir o papel de um espectador oculto, com o objetivo de compreender a perspectiva do público.

2.2.1 *Processo de criação: minha jornada como dramaturgo surdo na escrita do roteiro teatral*

Nesta seção, relato minha vivência na arte dramática ao escrever o roteiro de uma peça teatral, destacando também a relevância da dramaturgia sinalizada em todo o processo. Minha experiência conjuga o trabalho no âmbito literário e no teatral, o que enriqueceu o processo estético de criação do roteiro, levando em consideração tanto o texto quanto a encenação. Essa jornada tem sido fundamental para o meu aprendizado na escrita e prática teatral, permitindo-me um entendimento profundo do universo do teatro. No artigo *Writing my life*, escrito por Emmanuelle Laborit, em 2007, a artista aborda a criação do livro em questão.

Quando eu estava crescendo. Eu sempre perguntei aos meus pais. “Onde estão os livros dos surdos e onde estão os livros escritos por surdos?” Eles sempre me disseram. “Bem, não há nenhum.” Então, quando Charles Ronsac propôs que eu escrevesse um livro sobre mim como uma pessoa surda, pensei, você sabe, isso não foi feito. Foi uma ideia bastante chocante. Mas como eu pensei mais sobre isso. Eu pensei, sim! Por que não? Existem pais ouvintes que têm filhos surdos e que não sabem o que fazer com eles. Eles nunca leram nada de uma pessoa surda em termos de informação. O que você acha? Fazer com uma criança surda crescendo? É por isso que decidi fazer dos pais ouvintes meu público-alvo (Laborit, 2007, p. 242, tradução minha)³².

A citação é importante para mim, mas gostaria de esclarecer que sou, de forma alguma, um dramaturgo surdo. Na realidade, minha habilidade em escrever em Língua Portuguesa é limitada, pois, apesar de ter nascido no Brasil, o português é uma língua estrangeira para mim. Atualmente, estou em processo de aprendizado para compreender a leitura e a escrita no contexto dos estudos teatrais. No entanto, estou completamente imerso na cultura brasileira e, ao mesmo tempo, reconheço a Língua de Sinais como parte integrante da cultura surda.

O autor crítico literário Peter Szondi, no livro *Teoria do Drama* (2011), afirma que “O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala, instituiu o que se pronuncia. O drama não é escrito, antes posto” (Szondi, 2011, p. 25). Desse modo, revela as rupturas com o

³² No original: “*When I was growing up, I always asked my parents, ‘Where are the deaf people’s books, and where are the books written by deaf people?’ They always told me, ‘Well, there aren’t any.’ So when Charles Ronsac proposed that I write a book about myself as a deaf person, I thought, you know, it hasn’t been done. It was a pretty shocking idea. But as I thought more about it, I thought, Yes! Why not? There are hearing parents who have deaf children and who don’t know what to do with them. They have never read anything by a deaf person in terms of information. What do you do with a deaf child growing up? This is why I decided to make those hearing parents my target audience*”.

modelo drama dialogado, em que não existe passado, apenas uma sucessão de presentes apresentados no palco diante do espectador.

O palco, para o dramaturgo surdo, possui uma função semelhante à do diretor surdo. Portanto, o dramaturgo surdo está ausente, pois a dramaturgia se materializa apenas em um papel e um lápis que escreve o roteiro. Desde 2011, quando me envolvi com o Teatro Surdo, tenho me dedicado a procurar por roteiros escritos por autores surdos, especialmente em relação às peças teatrais apresentadas em Língua de Sinais.

Concordo com o crítico literário Peter Szondi; considero, no entanto, que o papel do dramaturgo surdo representa um caso e uma diferença distintos. Na minha visão, o dramaturgo surdo possui uma subjetividade única, que lhe permite compreender o contexto do Teatro Surdo de forma especializada. Quando o dramaturgo surdo apresenta seu trabalho, assim como o diretor surdo assume o papel da montagem teatral, ele estuda tanto o texto do dramaturgo surdo quanto do diretor, enriquecendo a perspectiva da produção teatral.

O autor mineiro Sábato Magaldi foi um dos mais importantes críticos e estudiosos do teatro no Brasil; em 1995, foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras. Na sua obra, *Panorama do teatro brasileiro* (1997), ele oferece uma visão abrangente da cena teatral do país. É notável a maneira como Magaldi destaca a autonomia da dramaturgia como uma arte independente, bem como sua apreciação pelo papel do dramaturgo surdo, que, assim como o diretor, tem autonomia para criar uma peça teatral. Ele também aborda a relevância da comunidade surda na produção teatral, enfatizando a importância da inclusão e da representatividade no contexto teatral. Concordo plenamente com a perspectiva do autor em relação ao teatro contemporâneo brasileiro, conforme exposto em seu estudo.

Uma forte tendência do teatro contemporâneo em todo o mundo, com repercussão entre nós, alterou essas premissas em virtude de novos pressupostos teóricos. O reconhecimento do teatro como arte autônoma, embora devedora de várias formas artísticas, e não mera ilustração da literatura, provocou importantes mudanças práticas. Admite-se hoje que, se o dramaturgo é o autor do texto, o encenador é o autor do espetáculo. E, pela autoria, compete-lhe assumir uma criação. Criação *sui generis*, já que fundada em outras, mas que tem o direito de aspirar à plenitude (Magaldi, 1997, p. 316.).

Essa citação explica as possíveis relações que podem ser estabelecidas entre o dramaturgo, responsável pelo texto teatral, e o diretor (ou encenador), encarregado de criar a apresentação do espetáculo. Destaco a importância da relação entre um dramaturgo surdo e um diretor surdo na criação teatral, enfatizando a colaboração e comunicação entre ambos. O dramaturgo surdo contribui com sua perspectiva única e experiência de vida, abordando questões culturais e linguísticas da comunidade surda. O diretor surdo é responsável por interpretar o texto e adaptá-lo visualmente, valorizando a expressão visual e corporal dos atores surdos. A participação ativa da comunidade surda na produção é relevante para a

autenticidade e inclusão da peça. Essa colaboração pode aumentar a sensibilização sobre questões relacionadas à surdez e fortalecer a diversidade e representatividade no teatro.

O objetivo do diretor surdo é metodologizar o estudo do texto do dramaturgo surdo, substituindo os diálogos, organizando a montagem teatral e criando o espetáculo. No entanto, o dramaturgo necessita do diretor surdo para que este troque diálogos com os atores surdos sobre a adaptação das sinalizações no espetáculo.

Uma das técnicas dramáticas em Língua de Sinais é a criação do roteiro, que representa a primeira etapa do processo teatral, envolvendo o diretor surdo, o dramaturgo surdo, o ator surdo e outros profissionais relacionados ao Teatro Surdo. A relação entre o diretor surdo e o dramaturgo surdo é o primeiro passo para a criação da peça teatral. Antes de tudo, eles realizam discussões e diálogos reflexivos, pois a importância do diálogo é fundamental para a qualidade da ação dramática.

O dramaturgo surdo não é responsável pela elaboração completa do projeto da peça teatral, tampouco pela montagem teatral. No entanto, ele conta com o apoio de outra pessoa experiente, que possui conhecimento em notas e técnicas de figurino, iluminação e cenário baseados no teatro. Do ponto de vista do dramaturgo surdo, é um prazer participar da organização, planejamento e elaboração da peça, que será baseada em sua própria escrita. Além disso, ele participa na seleção do elenco.

O papel do dramaturgo surdo é inovador, pois sua representação traz consigo uma resistência cultural por meio da forma dramática em Língua de Sinais, relacionada à cultura surda e com conhecimento da comunidade surda.

Com base nas minhas experiências na comunidade surda, costumo relacioná-las à cultura surda, o que tem uma influência significativa no meu projeto de criação do roteiro. A valorização, respeito e favorecimento da dramaturgia que escrevo são aspectos essenciais em relação à existência da cultura surda.

2.2.2 Tradução: o texto do livro O Grito da Gaivota para o roteiro da peça teatral

A peça contou com a participação de oito atores e atrizes, incluindo duas atrizes surdas, dois atores surdos, duas atrizes não surdas e dois atores não surdos. A tarefa não se limitou apenas a traduzir o roteiro para a Língua de Sinais, mas também envolveu questões relacionadas ao processo de tradução teatral e à dramaturgia sinalizada.

Como diretor, tive a consultoria cênica da surda Renata Rezende, que contribuiu nas trocas de diálogos e discussões do roteiro, inserindo elementos que refletissem a cultura surda e a identidade surda na peça. Também contei com o apoio de Mauricéia Lopes e Daniel Madureira para interpretação e revisão do roteiro.

Volto um pouco ao romance *Le cri de la mouette* (1993), trabalhado no início deste capítulo. É importante ressaltar que o texto e o roteiro não são idênticos, visto que o livro apresenta mais de vinte personagens, enquanto no nosso elenco optamos por não incluir as personagens “mãe” e “pai”, mantendo somente a personagem da irmã Maria.

Agora, gostaria de apresentar uma proposta de tradução e de conexão entre o livro *Le cri de la mouette* (1993) e o meu roteiro. Primeiramente, compartilho uma citação presente no segundo capítulo de livro que narra a história contada pela mãe à protagonista:

Gritamos o que queremos ordenhar³³, dizem. Tive que gritar para tentar ouvir a diferença entre o silêncio e o meu choro. Para compensar a ausência de todas essas palavras que vi mover-se nos lábios da minha mãe e do meu pai e das quais não sabia o significado. E como meus pais calaram suas angústias, tive que gritar por eles também, quem sabe?

Mamãe diz:

“O pediatra achou que eu estava louca. Ele também não acreditou. Sempre essa história de vibrações que vocês perceberam. Mas quando alguém batia palmas ao seu lado ou atrás de você, você não virava a cabeça na direção do barulho. Te chamavam e você não atendia. E eu sentia essas coisas estranhas. Você parecia surpresa a ponto de pular quando eu chegava perto de você, como se tivesse me visto no último segundo. A princípio pensei que fossem problemas psicológicos, principalmente porque o pediatra ainda não queria acreditar em mim, apesar de te atender todos os meses”. (Laborit, 1993, p. 12-13, tradução minha)³⁴.

Nessa citação original, a narração é realizada pela autora surda Laborit. Optei por uma estratégia de tradução na qual o papel de narrador é desempenhado pelo personagem surdo Alfredo Corrado, pois considero mais apropriado, já que Laborit é a personagem principal da cena teatral. No entanto, é importante ressaltar que, no livro original, o personagem surdo Alfredo Corrado não atua como narrador. Essa escolha de tradução foi feita para valorizar a perspectiva do personagem surdo e enriquecer a experiência na peça teatral *O Grito da Gaivota*.

Primeiramente, mostro a imagem do meu roteiro abaixo (imagem 17). Nesses trechos, temos os personagens Alfredo Corrado, que é surdo, e Bill Moody, que é um ouvinte. Também é importante destacar que Alfredo Corrado assume o papel de narrador, com interpretação de Bill Moody.

³³ Provérbio francês que significa que precisamos falar mais alto para nos fazermos entender. Pode equivaler ao provérbio em português “quem não chora não mama”.

³⁴ No original: “*On crie ce que l'on veut traire, dit-on. Moi, je devais crier pour essayer d'entendre la différence entre le silence et mon cri. Pour compenser l'absence de tous ces mots que je voyais bouger sur les lèvres de ma mère et de mon père, et dont j'ignorais le sens. Et comme mes parents taisaient leur angoisse, je devais crier aussi pour eux, qui sait?*”

Maman dit:

‘Le pédiatre m'a prise pour une folle. Il n'y croyait pas non plus. Toujours cette histoire de vibrations que tu percevais. Mais lorsqu'on frappait dans ses mains à côté de toi ou derrière toi, tu ne tournais pas la tête en direction du bruit. On t'appelait et tu ne répondais pas. Et moi, je sentais bien ces choses bizarres. Tu paraisais surprise au point de sursauter quand j'arrivais près de toi, comme si tu m'avais vue à la dernière seconde. J'ai cru d'abord à des problèmes psychologiques, d'autant que le pédiatre ne voulait toujours pas me croire alors qu'il te voyait tous les mois’.

Imagem 17 – Trecho 1 do roteiro de *O Grito da Gaiivota*

BILL E ALFREDO
(Narrador poema)
"Laborit dava gritos, muitos gritos, porque queria ouvir os sons não chegavam até ela. Seus chamados nada queriam dizer parar seus pais. Para eles eram gritos agudos de pássaros do mar. Então deram para ela o apelido de gaiivota."

LABORIT E MARIA (escondida)
(Chorando e triste)
Minha mãe disse: "O pediatra achou que eu era doída, deficiente intelectual."

ALFREDO CORRADO E BILL MOODY
(Foco a Laborit)
Então, Laborit grita o que se quer calar. É sua boca que grita?
(Ação)
Eu não me importo, sou surdo mesmo. Queria gritar para tentar distinguir a diferença entre o meu grito e o silêncio.

LABORIT
(Grito)
Eu não (voz oral)
Eu vou gritar, sim!

BILL MOODY E ALFREDO
(Medo)
Bem vé que é absurdo!
(Grito intensidade gradativa)⁴
Maria, Maria, Maria....

Fonte: elaborado pelo autor.

No que se refere à imagem, fiz menção à citação mencionada anteriormente, em relação à psicologia, devido à sua incapacidade de falar verbalmente. É evidente uma diferença entre a citação e o trecho do roteiro, bem como no que diz respeito à seleção dos personagens da peça. Além disso, implementamos uma estratégia para traduzir e sinalizar a narração da história de Laborit. Essa estratégia envolveu os elementos narrativos para a linguagem teatral.

2.2.3 Adaptação dramática: o papel das sinalizações em língua de sinais na compreensão do público surdo

A abordagem de adaptação consiste no método de atuação em que os atores estão fisicamente presentes no palco, participando de diálogos. O nosso objetivo primordial é garantir a compreensão do surdo público durante a apresentação da peça *O Grito da Gaiivota*. A investigação da adaptação dramática através de um estudo de caso teatral adota o método de diálogos em Língua de Sinais e busca integrar elementos visuais, gestuais e expressivos de maneira harmoniosa, enriquecendo a experiência teatral para o público surdo.

O método de diálogos é uma forma de comunicação que estabelece uma ligação entre o roteiro e a sinalização, indo além da mera interpretação simultânea das palavras pelos atores. Essa abordagem não envolve apenas a transmissão das falas, mas também proporciona uma interação mais rica e significativa. Por meio desse método, os atores

possibilitam que os espectadores surdos estabeleçam uma conexão profunda com a narrativa e os personagens. Isso acontece porque a linguagem visual dos sinais complementa as emoções, os sentimentos e os matizes expressivos, enriquecendo a compreensão e a vivência da história de maneira autônoma.

Nesse contexto, a interpretação dos diálogos em Língua de Sinais não é apenas uma tradução literal, mas uma verdadeira interpretação artística que considera as particularidades da Língua de Sinais e da cultura surda.

Neste segmento, aproveito o desafio apresentado no livro. No primeiro passo, demonstro a importância do uso de romance dela, uma vez que isso é considerado relevante para a sociedade. Portanto, em um roteiro, pode não ser apropriado inserir um trecho muito longo do diálogo do personagem surdo, pois há o risco de que alguns espectadores surdos possam perder o contexto e a compreensão da situação.

Fiz algumas perguntas ao especialista. Três perguntas.

— Ela vai falar?

— Sim. Mas vai demorar.

— O que fazer?

— Hum, aparelhos auditivos, terapia fonoaudiológica precoce, principalmente sem linguagem de sinais.

— Posso conhecer adultos surdos?

— Não seria bom, pertencem a uma geração que não viveu a reeducação precoce. Você ficaria desmoralizada e desapontada.

Seu pai ficou completamente atordoado e eu chorei. De onde veio essa “maldição”? Hereditariedade genética? Doença durante a gravidez? Eu me senti culpada, e seu pai também. Procuramos em vão na família quem poderia ser surdo, de um lado ou de outro (Laborit, 1993, p. 14, tradução minha)³⁵.

No meu processo de adaptação, o narrador surdo Alfredo Corrado realizou os seguintes gestos, instigando os espectadores ouvintes a se adentrarem em suas reflexões. Ele também formulou as perguntas da seguinte maneira: “Ontem, hoje, amanhã. O meu cérebro funcionava no presente. O que queriam dizer o passado e o futuro”. Essas reflexões são especialmente provocativas para a comunidade surda, uma vez que ressoam com a necessidade enfrentada por qualquer indivíduo surdo de dominar a linguagem oral, como um meio de inclusão na sociedade e de promoção da equidade social (imagem 18).

³⁵ No original: “*J’ai posé des questions au spécialiste. Trois questions.*”

— *Parlera-t-elle?*

— *Oui. Mais ce sera long.*

— *Que faire?*

— *Um appareillage, une rééducation orthophonique précoce, surtout pas de langage gestuel.*

— *Puis-je rencontrer des adultes sourds?*

— *Ce ne serait pas une bonne chose, ils appartiennent à une génération qui n’a pas connu de rééducation précoce. Vous seriez démoralisée et déçue.*

Ton père était complètement assommé, et j’ai pleuré. D’où venait cette “malédiction”? L’hérédité génétique? Une maladie pendant la grossesse? Je me sentais coupable, et ton père aussi. Nous avons cherché vainement dans la famille qui avait pu être sourd, d’un côté ou de l’autre”.

Imagem 18 – Trecho 2 do roteiro de *O Grito da Gaivota*



Fonte: elaborado pelo autor.

No texto do roteiro, a personagem surda Laborit expressa-se da seguinte maneira: “Sou uma gaivota, tenho a minha percepção, tenho um segredo, um mundo só meu”. Ao interpretar a personagem não surda Maria (irmã de Laborit) no romance *Le cri de la mouette* (1993), há a citação original em francês: “Sou uma gaivota perceptiva, tenho um segredo, um mundo só meu” (Laborit, 1993, p. 12, tradução minha)³⁶. Essa frase é de grande importância, pois considero essencial a manutenção da citação original. Ela sinaliza em Língua de Sinais para a compreensão do surdo público. O segredo que ela menciona levanta a questão: refere-se à curiosidade de ser uma gaivota ou de ser muda?

Meus pais vêm de uma família de marinheiros. Minha mãe é filha, neta e irmã dos últimos capitães. Então eles me chamaram de gaivota. Eu era muda ou gaivota? Essa curiosa semelhança fonética me faz sorrir agora (Laborit, 1993, p. 12, tradução minha)³⁷.

A similaridade fonética entre as palavras francesas *mouette* (gaivota) e *muette* (muda) é uma peculiaridade que conecta dois universos, assim como a ideia de que pessoas ouvintes podem erroneamente presumir que um indivíduo surdo é incapaz de falar, enquanto pessoas surdas podem interpretar a gaivota como uma metáfora do mundo dos surdos, como afirmado pela escritora Emmanuelle Laborit.

³⁶ No original: “*Je suis une mouette perceptive, j’ai un secret, un monde à moi*”.

³⁷ No original: “*Mes parents sont d’une famille de marins. Mas mère est fille, petite-fille et soeur des derniers cap-hornies. Alors, ils m’ont appelée mouette. Étais-je muette ou mouette? Cette curieuse ressemblance phonétique me fait sourire maintenant*”.

Na conclusão do capítulo sobre dramaturgia sinalizada, sintetizei meus estudos e perspectivas, além de ter delineado a relação do conceito de dramaturgia sinalizada com as produções dramáticas em Língua de Sinais. No entanto, é importante destacar que a criação, tradução e adaptação cênica para a compreensão do público surdo não se limita apenas a tornar o conteúdo acessível. Trata-se, na verdade, de uma incursão em uma nova experiência teatral, que visa criar uma experiência envolvente e emocionalmente impactante.

Essa abordagem respeita e celebra a diversidade linguística e cultural dos espectadores surdos, não surdos e ouvintes na plateia. Além disso, ela promove a diversidade nas artes cênicas.

O próximo capítulo é o último desta tese e assume uma importância ainda maior que os dois capítulos anteriormente mencionados. Isso ocorre porque o propósito central desta tese é a apresentação dos resultados da pesquisa realizada. Neste capítulo final, procederei com a exposição detalhada do relatório de análise do espetáculo intitulado *O Grito da Gaiivota*.

CAPÍTULO 3 – O GRITO DA GAIVOTA: TRAJETÓRIA NA DRAMATURGIA SINALIZADA E MONTAGEM TEATRAL NO TEATRO SURDO

Neste capítulo, finalizo as reflexões com minha peça teatral acadêmica, bem como mostro meu relatório de análise do espetáculo, abordando minha jornada na dramaturgia e na montagem do espetáculo *O Grito da Gaivota*.

Após anos de estudo em teatro e literatura, como dramaturgo surdo, com foco em produções dramáticas em Língua de Sinais, incluindo criação, tradução e adaptação, estou profundamente envolvido no Teatro Surdo. Por meio da expressão teatral, busco transmitir minha mensagem de maneira única. Neste trabalho, explorei questões e discussões relacionadas ao contexto teatral do drama intitulado *O Grito da Gaivota*, desenvolvido no segundo semestre de 2019. Assim, o espetáculo teatral é o objeto de meu estudo, no qual exploro suas nuances e características. Em seguida, desenvolvo análises detalhadas, pois é por meio da pesquisa da tese que a peça e o texto do romance ganham forma, contribuindo diretamente para a minha linha de estudo.

Constantin Stanislavski, reconhecido autor e grande mestre do Teatro como Arte do Teatro Russo, apresentou seu livro *A Criação de um Papel* em 2011. Nesta obra, Stanislavski explora a sistema de atuação, conhecido como Método Stanislavski, na evolução da arte teatral. Ele diferencia a cena, que está ligada à plateia e ao palco, da peça em si, destacando a importância da compreensão entre o ato de escrever a peça e sua primeira apresentação. Sobre essa relação, explica:

Na primeira leitura, a peça deve ser apresentada com simplicidade, clareza e compreensão de seus elementos fundamentais, de sua essência, da linha mestra de seu desenvolvimento e do seu mérito literário. O leitor deve sugerir o ponto de partida do escritor, o pensamento, os sentimentos ou experiências que o fizeram escrever a peça. Nesta primeira apresentação, o leitor deve impelir ou conduzir cada ator ao longo da linha mestra do desenvolvimento progressivo da vida de um espírito humana na peça (Stanislavski, 2011, p. 24).

O livro *A Criação de um Papel* aborda a preparação do ator para interpretar um personagem, desde o estudo do roteiro até a sua encarnação no palco. No entanto, concordo com a citação mencionada sobre a importância de considerar o lugar do leitor surdo, o leitor não surdo e o leitor ouvinte. É relevante ressaltar que já foram introduzidos os processos das produções dramáticas em Língua de Sinais, especialmente no capítulo anterior, que trata da dramaturgia sinalizada. Nesse contexto, é enfatizada a relevância de compreender o dramaturgo surdo, o diretor surdo e as motivações dos personagens do texto teatral *O Grito da Gaivota*, bem como sua conexão com a história e o contexto da peça.

Portanto, o espetáculo *O Grito da Gaivota* se torna uma obra fundamental para atores surdos e não surdos, dirigida por mim, proporcionando uma abordagem prática do processo criativo da atuação e sua relação com a Língua de Sinais.

Em comparação com os capítulos anteriores, é notável a relevância da minha contribuição para a pesquisa e desenvolvimento no âmbito do Teatro Surdo. Essa afirmação se baseia na extensa análise e investigação conduzidas ao longo deste estudo, as quais enriqueceram nosso entendimento sobre o tema e expandiram o conhecimento já existente na área. Minha investigação não apenas complementa o que foi apresentado anteriormente, mas também oferece uma perspectiva única e valiosa, contribuindo, assim, para o enriquecimento do corpo de conhecimento disponível no campo do Teatro Surdo.

3.1 Análise do espetáculo *O Grito da Gaivota*

No contexto deste subcapítulo, pretendo abordar a minha responsabilidade em documentar as atividades dos indivíduos analisados, que consiste na criação de uma narrativa abrangente das suas experiências e contribuições no âmbito do trabalho de sinalização realizado durante a apresentação do espetáculo inspirado na obra *O Grito da Gaivota* (imagem 19). Para tal, compartilho o material referente a esse projeto, que se trata de um vídeo gravado durante uma performance realizada no Festival Despertacular 2019 (Resende, 2023i).

Imagem 19 – Cartaz do espetáculo *O Grito da Gaivota*



Fonte: acervo pessoal.

Durante os estudos, considerei a obra uma autobiografia de Laborit, abordando os encontros e desencontros de sua infância marcada pela ausência de significados. Como afirma Szondi (2011, p. 30), “O drama pertence ao autor como um todo, e essa relação não é uma parte essencial do seu caráter como obra”. Meu objetivo é analisar a citada peça em minha pesquisa teatral. Anteriormente, apresentei meu estudo sobre o drama moderno e explorei as ideias de Peter Szondi. Decidi direcionar minha pesquisa de doutorado em Literatura à reflexão sobre como o espetáculo *O Grito da Gaivota* se relaciona com o drama e qual é a sua importância para o espectador surdo. A peça aborda questões relacionadas ao drama, incluindo “O mesmo caráter absoluto demonstra o drama em relação ao espectador. Assim como a fala dramática não é expressão do autor, tampouco é uma alocação dirigida ao público” (Szondi, 2001, p. 30).

O trecho de Szondi que foi mencionado é de suma importância, já que destaca que o discurso dramático não constitui uma manifestação direta do autor, nem uma comunicação dirigida ao público. Essa compreensão é de relevância primordial para a apreensão da dinâmica do teatro e para situarmos a obra do espetáculo *O Grito da Gaivota* nesse contexto. A análise desta peça deve levar em consideração essa perspectiva de que o drama possui sua própria autonomia em relação ao autor e ao espectador, ou seja, como isso influencia a maneira como a obra é percebida e apreciada pelo público. É essencial notar que o drama, em si, constitui uma forma de narrativa.

Além disso, no tocante à crítica de Szondi, seu estudo serve como um ponto de referência que delinea o conceito de épico, enfocando como a representação teatral ocorre não apenas através da narração, mas sobretudo por meio da ação. Essa ênfase na ação como elemento central na criação e compreensão do drama acrescenta profundidade à análise da citada peça e ao entendimento de como ela se insere no contexto teatral.

Em minha opinião, ao refletir sobre leituras teatrais, destaco que o título *O Grito da Gaivota* representa de forma significativa o drama em meu estudo sobre estilo teatral. Não me limito apenas ao título, mas também exploro as metáforas dramáticas nele presentes. Um exemplo disso é a metáfora da “gaivota” em relação ao personagem principal. A gaivota está presente no palco, que, apesar de vazio, simboliza o vasto mar. Quando o personagem deseja expressar seu grito interior, surge a questão de quem ouve seus apelos e onde ele busca conexões com a comunidade, questões que investigo em minha pesquisa.

Neste estudo de análise, é com satisfação que contribuo para o campo teatral. Sinto que esse trabalho estimula meu imaginário poético. Minha experiência como diretor de teatro e, atualmente, como crítico de teatro me permite abordar essas análises com empatia. A história da gaivota, ao se apresentar no palco em busca de conexões com a comunidade, inspira voos mais altos.

Na primeira parte, abordo a importância dos elementos cênicos, como cenários, iluminação e figuras, na criação de uma atmosfera adequada à narrativa teatral. Na segunda parte, exploro como a interpretação dos atores desempenha um papel crucial na transmissão das nuances das sinalizações presentes no roteiro escrito da peça.

Ao combinar minha experiência prática como diretor de teatro com a análise crítica como pesquisador, busco enriquecer meu conhecimento teatral e aprofundar a compreensão da peça *O Grito da Gaivota* dentro do contexto dramaturgico.

3.1.1 A linguagem da sinalização no teatro contemporâneo e épico: O Grito da Gaivota

Em síntese, o espetáculo *O Grito da Gaivota* representa uma peça de teatro contemporâneo, situada no contexto do teatro brechtiano, e aborda diversas ideologias relacionadas às sinalizações nas comunidades surdas e na cultura surda. No entanto, é importante destacar que a sinalização é uma interpretação da narrativa destinada aos espectadores na plateia.

Nesta seção, abordo o trabalho elaborado pelo diretor surdo e exploro a relação cênica, que inclui elementos como cenários, iluminação e figurinos. Pretendo apresentar essa relação cênica por meio de recortes de vídeos e fotos.

No vídeo recortado (imagem 20), a expressão “A lógica do ‘grito’ é cenário, figurino e iluminação” é aplicada especialmente à lógica do cenário, uma vez que o espaço é intencionalmente mais escuro. Isso reflete a ideia de que os surdos, devido à sua natureza auditiva, não percebem os gritos no sentido sonoro, mas sim de forma abstrata. Outro ponto relevante é a escolha da palavra “grito” pela personagem surda, Emmanuelle Laborit, no início do espetáculo. Nesse momento, tanto Laborit quanto outra personagem atuam como narradores, vestindo trajes que remetem a uma época passada, criando uma atmosfera de contação de histórias.

No vídeo, o narrador surdo Alfredo Corrado sinaliza a expressão “Passado, Presente e Futuro” diante do público, permitindo que os espectadores surdos compreendam essa sequência temporal. As sinalizações realizadas por Corrado desempenham um papel importante na construção da linguagem da iluminação cênica, transmitindo o significado de uma lógica visual representada pela luz branca, que é interpretada como um elemento infinito.

Imagem 20 – Grito



Fonte: Resende (2023a).

Nesta cena do “grito”, temos dois atores: Maycon Calasancio, que interpreta o personagem surdo Alfredo Corrado, narrador surdo, belo homem e ativista surdo; e Daniel Madureira, no papel do personagem não surdo Bill Moody, narrador não surdo, intérprete e que irradia simpatia.

O personagem-narrador surdo, Alfredo Corrado, desempenha o papel de um representante típico da comunidade surda e procura encorajar o elenco a utilizar a fala padrão dos ouvintes em seu trabalho. A relação que envolve a sinalização, representando o “presente, passado e futuro”, desempenha um papel fundamental na construção da identidade surda de Laborit. No entanto, durante a cena do “presente”, Alfredo Corrado enfatiza que a presença de Laborit está diretamente relacionada ao momento presente da narrativa.

Vale ressaltar, no contexto do capítulo sobre dramaturgia sinalizada, que Alfredo Corrado é um renomado ativista surdo americano, que tem se dedicado a defender os direitos da comunidade surda. No entanto, é importante destacar que a cena em questão não combina elementos da história real com a ficção, mantendo clara a demarcação entre ambos.

A presença de *O Grito da Gaivota* é marcada pela interpretação da personagem surda Laborit, com a narração realizada pelo personagem surdo Alfredo Corrado, conforme visto no vídeo mencionado anteriormente. No recorte, Alfredo Corrado está em pé ao lado do personagem não surdo Bill Moody e interpreta a voz em sinalização do Alfredo. Em um momento posterior do vídeo, Alfredo Corrado, estando ao lado da mesa com a máquina de escrever, sinaliza a pergunta afirmativa para a personagem surda Laborit, que está sentada, perguntando: “Você é uma gaivota?” (imagem 21).

Imagem 21 – Trecho 3 do roteiro de *O Grito da Gaivota*

BILL MOODY (busca contato com Laborit) E ALFREDO

(Ação voz)

Ela fala? Como é sua voz? Como ela sente a vibração? Ela é gaivota, mesmo?

Fonte: elaborado pelo autor.

No trecho do roteiro recortado, o personagem narrador surdo, Alfredo Corrado, utiliza perguntas tradicionais da comunidade surda, com exceção da pergunta “ela é gaivota”, que é uma linguagem específica da montagem cênica de Laborit. A relação entre essa sinalização no final do vídeo e o uso dos *gestus* brechtianos, explicados no capítulo 1, parece ser um elemento interessante da narrativa teatral.

Essa interligação entre a linguagem da comunidade surda, as escolhas de sinalização cênica e os *gestus* brechtianos pode oferecer uma rica análise do espetáculo, destacando como a peça incorpora elementos teatrais distintos para comunicar sua mensagem e provocar reflexão crítica. Essa abordagem demonstra como o teatro contemporâneo pode utilizar uma variedade de técnicas e linguagens para criar uma experiência teatral única e multifacetada.

Escolhi destacar o *gestus* “grito” e “gaivota”, utilizados pelo personagem surdo narrador, Alfredo Corrado, apresentando duas imagens de cada para ressaltar os detalhes de *gestus* em relação ao teatro brechtiano e seu diálogo com o Teatro surdo. Essa parece ser uma abordagem muito interessante e relevante para a análise do espetáculo *O Grito da Gaivota*, a fim de usar os conceitos brechtianos de *gestus* para examinar as ações e simbolismos associados ao “grito” e à “gaivota” no contexto do Teatro Surdo contemporâneo.

Essa análise permite que as imagens que acompanham essa análise possam ajudar a visualizar esses *gestus* e a conectá-los às suas interpretações teatrais e ao contexto mais amplo da peça. É uma abordagem valiosa para a compreensão do espetáculo e suas conexões com o teatro brechtiano.

Na imagem 22, temos o *gestus* “grito” e nela podemos observar a relação com o que Laborit, o personagem narrador surdo Alfredo, expressou corporalmente em desespero enquanto ele está sentado diante de uma máquina de escrever. É evidente que ele utilizou o *gestus* “grito” para comunicar sua angústia.

Imagem 22 – *Gestus* “grito”



Fonte: Resende (2023i).

A representação do *gestus* “grito” reflete minha perspectiva de que o personagem está clamando por socorro diante da plateia, pois ele percebe que Laborit está triste, magoada e chateada por não conseguir se expressar. A palavra “grito” simboliza a opressão que ela sofre da sociedade, bem como a ausência de uma identidade, cultura e língua com a qual ela possa se identificar e superar as barreiras impostas a ela. É uma manifestação de sua luta cultural e emocional.

O recorte do roteiro menciona a frase “Como é sua voz? ”, que representa uma forma de opressão pesada para a comunidade surda, pois a personagem Laborit já sofreu bastante para ser forçada a falar. Este *gestus* é minha expressão em relação à frase mencionada, indicando que a personagem de ficção que a profere parece carecer de imaginação ou empatia para entender o sofrimento e a jornada pessoal de Laborit. No livro *A personagem da ficção* (1968), escrito por Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio Salles Gomes, encontrei as bases para a pesquisa sobre personagens na ficção.

A personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Essa é, de resto, a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação: frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos (Candido *et al.*, 1968, p. 64).

Discuti a importância de uma personagem sem imaginação dentro de uma história de ficção, particularmente em relação ao personagem narrador Alfredo Corrado e ao uso do *gestus* “grito” no contexto do espetáculo *O Grito da Gaivota*, sob a influência do termo brechtiano de *gestus*.

Nesse contexto, enfatizo que essa personagem sem imaginação, apesar de sua aparente falta de importância, pode se realizar um papel significativo na história. O gesto “grito” utilizado por Alfredo Corrado diante do público surdo no início da apresentação se

torna uma referência relevante devido ao tema central da peça, *O Grito da Gaivota*. Essa referência está relacionada ao conceito brechtiano de *gestus*, que é fundamental para a análise e compreensão da narrativa.

A seguir, apresento a análise do *gestus* “gaivota”, igualmente objetivo e subjetivo, como um elemento significativo na narrativa, e como o personagem narrador Alfredo Corrado o utiliza no roteiro para se comunicar com o público surdo. Este gesto, que questiona “Você é gaivota?”, parece carregar consigo um valor simbólico e reflexivo dentro da trama, representando o percurso da luta de Laborit e demonstrando ser uma preferência pessoal dela.

É notável como esse *gestus* “gaivota” simboliza um papel fundamental na construção da personagem de Laborit, auxiliando na expressão de suas emoções e desafios. É fascinante como gestos e símbolos podem adquirir múltiplas camadas de significado em uma narrativa, enriquecendo a trama e aprofundando a compreensão do público.

Na imagem 23, podemos observar o personagem narrador surdo Alfredo Corrado fazendo o sinal da “gaivota”, reforçando ainda mais a importância desse gesto como uma ferramenta de comunicação essencial na história da peça teatral.

Imagem 23 – *Gestus* “gaivota”



Fonte: Resende (2023i).

A cena que descreve a sinalização “Você é gaivota” e a reação do personagem narrador surdo Alfredo Corrado revela uma profunda conexão emocional entre o personagem e a plateia. O momento em que ele olha diretamente para a plateia e sua expressão corporal, com a aparente facilidade em transmitir a pergunta “Você é gaivota? ”, evidencia uma profunda interação entre o personagem e a audiência.

Nesse momento, o corpo do ator surdo Maycon Calanscio parece refletir a expectativa e a curiosidade geradas pela pergunta, como se estivesse ansioso pela resposta

da plateia. A plateia, que já foi introduzida à história e conhece a personagem Laborit, agora se encontra envolvida no enigma proposto pelo *gestus* “gaivota”.

Nesta montagem teatral, nosso papel no elenco se resume a um diálogo coletivo, incluindo a sinalização. Nosso estudo prático se concentra no teatro experimental, no qual analisamos reflexivamente os diálogos dos personagens e exploramos em detalhes cada seção do espetáculo. Isso contribui para uma observação cuidadosa do desempenho, auxiliando na análise teatral. Minha experiência pessoal desempenha um papel fundamental, pois aprendo, contribuo e pretendo estudar a análise literária da sinalização na gravação do espetáculo teatral em Língua de Sinais.

Em conclusão, nossa montagem teatral adota uma abordagem experimental, focando na comunicação por meio da linguagem gestual e na interação entre os personagens. O teatro experimental proporciona um espaço singular para a exploração de novas formas de expressão e comunicação. Parece evidente que nossa equipe de elenco está profundamente empenhada em abraçar essa experiência.

A análise reflexiva dos diálogos dos personagens, seja na forma tradicional de diálogo oralizado (oral-auditivo) ou sinalizado (gestual-visual), constitui uma parte essencial do processo criativo. A observação e o estudo do próprio espetáculo, aliados à análise teatral, representam ferramentas inestimáveis para aprimorar a qualidade da apresentação e proporcionar uma experiência enriquecedora ao público.

Adicionalmente, meu interesse em conduzir uma análise literária da sinalização utilizada na gravação do espetáculo teatral em Língua de Sinais merece destaque. Esse entusiasmo demonstra um compromisso com a pesquisa e com a compreensão da Língua de Sinais como uma forma de expressão artística. Por outro lado, a análise literária pode desvendar nuances e significados ocultos na sinalização, contribuindo para uma representação mais autêntica e impactante da narrativa.

3.2 A curva dramática (Pirâmide de Freytag) na obra teatral *O Grito da Gaivota*: análise e significado

A importância do conceito de “curva dramática” para quem deseja elaborar a criação de um texto teatral e de uma peça teatral é destacada pelo fato de que a curva dramática é o guia teatral que molda a peça. Antigamente, era mais comum encontrar o termo “Pirâmide de Freytag”, que possui, de modo geral, o mesmo sentido de curva dramática. Neste estudo, pretendo utilizar curva dramática como um termo mais simples para orientar a criação teatral.

Porém, é válido traçar um resumo sobre a técnica dramática da “Pirâmide de Freytag”, desenvolvida pelo dramaturgo alemão Gustav Freytag em 1894, quando publicou

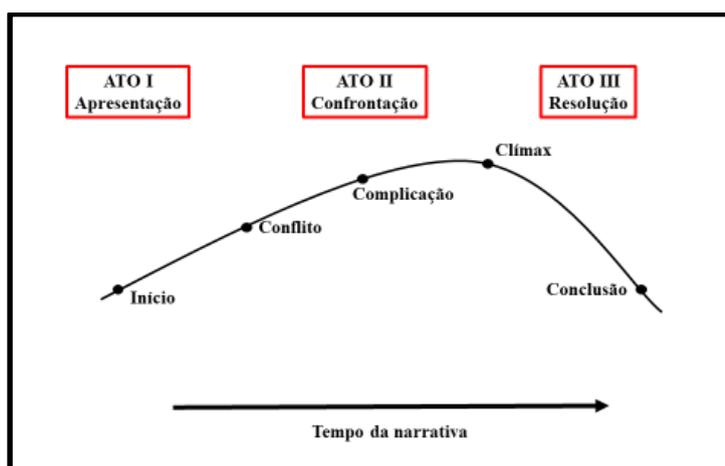
o livro *Technique of The Drama: an exposition of dramatic composition and art*. A tradução para o inglês foi realizada por Elias J. Macewan M. A (1900)³⁸.

Essa técnica consiste em uma estrutura narrativa utilizada para analisar e compreender a organização de elementos em peças teatrais, assim como é aplicada na análise de textos dramáticos, incluindo peças teatrais e romances.

Estas partes do drama, (a) introdução, (b) ascensão, (c) clímax, (d) retorno ou queda, (e) b queda. catástrofe, cada um tem o que é peculiar em propósito e construção. Entre eles estão três importantes efeitos cênicos, através dos quais as partes são separadas e unidas. Desses três momentos dramáticos, ou crises, um, que indica o início da ação emocionante, situa-se entre a introdução e a ascensão; a segunda, o início da contra-ação, entre o clímax e o retorno; a terceira, que deve surgir mais uma vez antes da catástrofe, entre o retorno e a catástrofe. Eles são chamados aqui de momento ou força excitante, momento ou força trágica e momento ou força do último suspense. A operação do primeiro é necessária para cada jogada; o segundo e o terceiro são acessórios bons, mas não indispensáveis. Nas seções seguintes, portanto, as oito partes componentes do drama serão discutidas em sua ordem natural (Freytag, 1900, p. 115, tradução minha)³⁹.

Nessa pirâmide, o autor Freytag estabeleceu o esquema de cinco atos que as ações que elevam a narrativa, ou seja, introdução, ascensão, clímax, retorno e conclusão. Pretendo analisar o funcionamento da Pirâmide de Freytag (curva dramática) no romance de Emmanuelle Laborit e refletir sobre como a narrativa se constrói em cinco atos neste estudo teatral (imagem 24).

Imagem 24 – Curva dramática



Fonte: elaborado pelo autor a partir de Freytag (1900).

³⁸ *Técnica de Drama: uma exposição de composição dramática e arte*, em tradução própria.

³⁹ No original: “These parts of the drama, (a) introduction, (b) rise, (c) climax, (d) return or fall, (e) b fall. catastrophe, have each what is peculiar in purpose and in construction. Between them stand e three important scenic effects, a through which the parts are separated as well as bound together. Of these three dramatic moments, or crises, one, which indicates the beginning of the stirring action, stands between the introduction and the rise; the second, the beginning of the counter-action, between the climax and the return; the third, which must rise once more before the catastrophe, between the return and the catastrophe. They are called here the exciting moment or force, the tragic moment or force, and the moment or force of the last suspense. The operation of the first is necessary to every play; the second and third are good but not indispensable accessories. In the following sections, therefore, the eight component parts of the drama will be discussed in their natural order”.

A curva dramática é uma estrutura ou padrão utilizado no teatro, cinema, literatura e outras formas de narrativa para representar a progressão de uma história ou enredo. Essa curva descreve a evolução das emoções, ações e conflitos ao longo da história, apresentando uma sequência de eventos que leva o espectador ou leitor a uma jornada emocional.

Apresento a proposta dos três atos e o processo das diferentes fases e termos simples mostrados na imagem acima, no eixo “Tempo da narrativa”, a fim de facilitar a compreensão do leitor surdo. Essas fases são: início, complicação, clímax, resolução/relaxamento e conclusão. Como afirma Renata Pallottini nas obras *Introdução à Dramaturgia* (1988) e *Dramaturgia: a construção do personagem* (1989), é possível definir essas fases como segue:

- **Início:** introdução dos personagens, cenário e situação inicial da história;
- **Conflito:** o momento em que surge o problema principal ou o ponto de virada que inicia a trama e a progressão da história, com a intensificação do conflito e o crescimento da tensão;
- **Complicação:** os personagens se confrontam aprofundando o conflito e introduzindo reviravoltas significativas que modificam o rumo da história.
- **Clímax:** o momento de maior intensidade emocional ou ponto de virada crucial na trama, geralmente com o clímax do conflito;
- **Conclusão:** a resolução dos conflitos e a conclusão da história.

Considero de extrema importância proporcionar uma apresentação acessível para todos os leitores surdos, permitindo que eles criem suas próprias peças com autonomia. Dessa forma, escolhi focar minha análise em um espetáculo *O Grito da Gaivota* que apresenta uma curva dramática, sendo um recurso teatral utilizado para provocar a compreensão dos espectadores.

Essa estratégia teatral representa uma expansão da Arte Surda e está inserida no âmbito do Teatro Surdo. Na minha visão, ao abordar a cultura surda, expresse a narração da curva dramática, que é uma forma de contar histórias na Literatura Surda, Arte Surda, Teatro Surdo e Dança Surda. Essa abordagem contribui significativamente para a análise do espetáculo, ao apresentar o modelo da curva dramática com a idealização da construção da dramaturgia sinalizada.

Na minha análise da proposta, a prática da curva dramática é uma metodologia de ensino teatral que visa o treinamento da análise teatral e a ação dramática como seu objetivo.

Proponho apresentar o modelo da curva dramática, que é útil para leitores surdos que atuam, são dramaturgos, diretores ou roteiristas e desejam criar peças teatrais em Língua de Sinais.

Essa estrutura narrativa é uma ferramenta importante para esses profissionais, pois ajuda a desenvolver histórias envolventes que mantêm a atenção do público e proporcionam uma experiência cativante. A aplicação da curva dramática pode variar de acordo com o estilo e gênero da narrativa, mas, em geral, busca criar um arco emocional que envolva os espectadores ou leitores na jornada dos personagens.

Em conclusão, a peça teatral promove um diálogo entre a dramaturgia sinalizada e o Teatro Surdo, estabelecendo os valores da ação dramática em Língua de Sinais, com a colaboração da comunidade artística surda. Um exemplo disso é a inclusão de representações de artistas surdos na peça.

3.2.1 Recortes de vídeos e imagens do espetáculo O Grito da Gaivota no contexto da curva dramática

Os recortes de vídeos e imagens formam a base do meu estudo de caso, no qual tenho a intenção de apresentar minhas pesquisas teatrais sobre a técnica da curva dramática em relação aos cinco atos. Além disso, vou incorporar recortes de vídeos e imagens acompanhados de notas que abordam os significados, sinalizações, cenários e personagens.

Tenho assistido aos vídeos que abordam os pontos de curva dramáticas de “conflito”, “complicações” e “clímax” na Língua de Sinais, disponíveis no canal Letras Libras LPL2 UFRN no YouTube. Entretanto, até o momento, não encontrei recursos audiovisuais que se dedicam à exploração dos elementos de “início” e “resolução” (ou conclusão) nas narrativas em Língua de Sinais.

3.2.1.1 Início

O ponto de partida na curva dramática refere-se ao início da narrativa, quando todos os personagens são introduzidos no cenário. É o momento inicial em que a história começa a se desenvolver. No contexto espetáculo, essa fase é crucial, pois estabelece as bases para o desenvolvimento posterior da trama. Esse ponto de partida é onde os personagens, o cenário e a situação inicial são apresentados, estabelecendo as bases para o desenvolvimento da trama.

No contexto do primeiro ato da curva dramática, o ponto de partida ocorre no primeiro ato, conhecido como “apresentação”. É nesse momento que os principais personagens do elenco são apresentados ao público. O ponto de partida é essencial para captar a atenção do espectador e definir os elementos essenciais da história.

No primeiro vídeo, na cena 1, intitulada “Chamo-me ‘Eu’”, do ato “O Grito da Gaiivota”, o cenário é situado em uma casa, onde todos os personagens da peça *O Grito da Gaiivota* estão reunidos. Contudo, a atriz surda Renata Resende, que interpreta a personagem surda Laborit, entra no início da abertura, manifestando desespero e emitindo gritos de socorro. Nesse contexto, o tema central do espetáculo é apresentado, e a situação enfrentada pela personagem Laborit é revelada de maneira impactante. Esse momento inicial não apenas estabelece o cenário e os personagens, mas também introduz um elemento de tensão que promete desdobramentos emocionais ao longo da narrativa.

No vídeo recortado (imagem 25), a curva dramática revelou o início da apresentação e o ato 1, no qual os atores surdos seguem um ritmo semelhante ao entrarem do lado esquerdo em direção ao círculo. Essa dinâmica é fundamental no Teatro Surdo, pois a peça incorpora o personagem-narrador em Língua de Sinais em seu roteiro, o que lhe permite narrar a história e apresentar os nomes dos personagens surdos.

Imagem 25 – Laborit no início



Fonte: Resende (2023c).

No vídeo, a personagem surda Laborit é retratada como uma pessoa solitária, assim como a autora surda que escreveu seu livro. A imagem revela uma forte empatia ao retratar a expressão de Laborit, que tem como objeto principal de sua história uma “máquina de escrever” na cena “Chamo-me ‘Eu’”. Esse é o ponto de partida da história, que introduz os personagens.

A “máquina de Escrever” é uma história real em que o cenário se passa em dois mundos imaginários. Laborit, a protagonista surda, busca ajuda para atender ao seu pedido. Na história, encontram-se personagens não surdos e ouvintes, representando o mundo esquerdo, que é uma comunidade não surda e ouvinte. Por outro lado, há personagens surdos que pertencem ao mundo direito, uma comunidade surda. O pedido de Laborit é uma apresentação da fase “conclusão” da curva dramática. A história é narrada pela própria personagem surda, Laborit.

3.2.1.2 Conflito

Imagem 26 – Sinal “Conflito” (parte do enredo)



Fonte: Letras Libras-LPL2 UFRN (2020c).

O ponto “conflito” (imagem 26) é uma parte essencial da narrativa e da dramaturgia, muitas vezes se assemelhando às complicações que direcionam para o clímax. No entanto, o conflito pode ocorrer não apenas entre personagens, mas também dentro de uma pessoa, manifestando-se como conflito interpessoal e conflitos internos. Esses conflitos internos frequentemente surgem devido a diferenças de opinião, personalidades, interesses, valores e outras divergências. Além disso, o conflito pode se estender para além do indivíduo e ocorrer entre comunidades de pessoas, como diferenças culturais e linguísticas.

Nesse contexto, eu menciono o estudo presente em *Introdução à Dramaturgia*, de Renata Pallottini (1988). Na sua obra, a autora explora a importância do conflito na construção de enredos e personagens dramáticos. A partir das reflexões de Pallottini, apresento duas citações que esclarecem o significado de conflito e sua ação nas narrativas dramáticas.

Mas o que é ação nesse sentido, ou seja, o que é ação dramática? O que é conflito? [...] a ação deve ser completa, tendo começo, meio e fim, e uma certa grandez a ideal. Isto, que parece elementar, não o é de maneira alguma; sabemos por experiência própria quão difícil é escolher o *ponto* ideal da fábula a ser imitada, para começar a imitação (Pallottini, 1988, p. 6, grifo no original).

Em sentido amplo, “conflito” refere-se a um desacordo ou luta e é uma parte comum da experiência humana. Frequentemente, desempenha um papel fundamental no desenvolvimento de histórias, na resolução de problemas e na evolução de relacionamentos e sociedades. Pallottini (1988, p. 36) complementa:

Desde que o conflito é o caráter essencial do drama, e deve ser levado até o ponto de crise (isto é, deve *crescer*, deve *aumentar*, deve sofrer um *movimento*), e desde que existem no drama várias crises – que seriam mudanças de equilíbrio – uma peça é uma série de mudanças de equilíbrio entre forças conflitantes e o seu *clímax* seria a *maior* mudança de equilíbrio possível nas condições dadas (*peripécia*? E por que não?).

No contexto fornecido, o “conflito” diz respeito a uma dificuldade de comunicação que surge entre dois personagens: Laborit, que é surda, e Maria, uma personagem ouvinte. O conflito em questão é uma situação na qual a comunicação entre essas duas personagens falha devido à diferença na forma como se expressam. Maria fala rapidamente, enquanto Laborit, que é surda, encontra dificuldades em entender o que está sendo dito. Essa falha na comunicação cria um desentendimento.

A cena “Maria, Maria, Maria”, no primeiro ato de *O Grito da Gaivota*, apresenta um conflito na comunicação humana entre Laborit e Maria. O conflito surge principalmente devido à diferença na língua de sinais e na fala, o que dificulta a compreensão mútua entre essas duas personagens.

Na imagem 27, três personagens estão envolvidas em um contexto de comunicação, de fala e sinalização. A mulher vestida de preto é Silva, uma personagem surda, que interpreta a fala de Maria para o público surdo. No entanto, a personagem surda Laborit, também presente, não acompanha a interpretação de Silva, pois está focada na sinalização para garantir que os espectadores surdos compreendam a fala de Maria. Isso cria um cenário de conflito de comunicação e destaca a complexidade da interação entre as personagens.

Imagem 27 – Conflito na comunicação em *O Grito da Gaivota*



Fonte: Resende (2023g).

No recorte do roteiro, a personagem ouvinte Maria utiliza a fala como uma forma de opressão contra a personagem surda Laborit. Isso ocorre porque Laborit fez um esforço para usar a fala oral em frente à sua família, como descrito em seu livro. Assim, a personagem ouvinte Maria aproveita essa situação de conflito para atingir a personagem surda Laborit. Isso acrescenta uma camada adicional de complexidade ao conflito de comunicação, evidenciando como a linguagem e a opressão podem ser usadas como ferramentas de conflito entre as personagens, conforme imagem 28.

Imagem 28 – Trecho 4 do roteiro de *O Grito da Gaiivota*

AÇÃO: LABORIT encontra sua irmã MARIA que fez o gesto de virar o meu rosto e o corpo de frente para o seu.

MARIA E SILVESTRE (sinaliza no tablado)

Você me fazia chorar e rir, tentando comunicar comigo por todos os meios! Eu virava a sua cara de frente para a minha para que tentasses ler palavras simples e você cuidava de mim ao mesmo tempo, era lindo e irresistível.

Fonte: elaborado pelo autor.

O trecho de fala da personagem ouvinte Maria representa uma opressão tradicional, em que a família ouvinte tenta incluir a filha surda Laborit na comunicação oral. Essa tentativa de fazê-la usar a fala é um exemplo de capacitismo, o que gera um conflito emocional para Laborit. Ela se sente confundida e dividida entre a fala e a sinalização, incapaz de expressar sua revolta em relação a Maria e à pressão para se comunicar de uma maneira que não lhe é natural.

Descrevo essa relação no roteiro (imagem 29), em que a personagem surda Laborit, simples, optou por uma estratégia de não responder à fala de Maria. Em vez de entrar em conflito direto com Maria, Laborit escolheu uma estratégia mais poética e sutil. Sendo a única surda em sua família, ela expressou suas lutas e sua identidade surda de maneira criativa e reflexiva, destacando as complexidades da comunicação e seu lugar único dentro da família.

Imagem 29 – Trecho 5 do roteiro de *O Grito da Gaiivota*

LABORIT E PLUPLU

É dar e receber, mas essencialmente dar. Creio que se pode dar tudo no amor. E que é

preciso aprender a receber.

O amor é ultrapassar-se a si mesmo, tentar aceitar o outro tal como ele é. Com as suas diferenças.

O amor é ilimitado. Sinto-o pela minha irmã, pela minha mãe, pelo meu pai. E sinto-o agora também por outra pessoa.

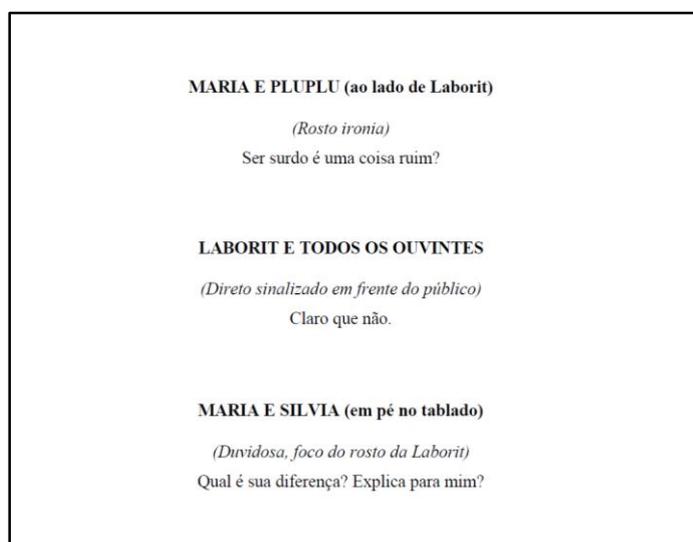
E é diferente.

Fonte: elaborado pelo autor.

Ela se sente confusa devido às complexidades da interação, por meio da língua oral-auditiva, mas tenta manter uma conexão com sua família, apesar das barreiras de comunicação. A frase “Sinto-o agora também por outra pessoa” sugere que Laborit pode estar experimentando sentimentos semelhantes em relação a outra pessoa que compartilha sua experiência de surdez.

Quando a personagem ouvinte Maria percebeu que a personagem surda Laborit não aceitaria facilmente a opinião dela, ela fez uma pergunta insensível: “Ser surdo é uma coisa ruim?” (imagem 30). Isso reavivou o conflito, levando Laborit a soltar um grito, juntamente com outras personagens no palco.

Imagem 30 – Trecho 6 do roteiro de *O Grito da Gaiivota*



Fonte: elaborado pelo autor.

A pergunta “Qual é a sua diferença? Explica para mim?” cria um conflito fundamental que reflete as experiências e perspectivas dos espectadores surdos, não surdos e ouvintes. Ela lança luz sobre as diferenças que Laborit experimenta ao conviver com duas comunidades distintas, uma como maioria e outra como minoria. Anteriormente, Laborit havia expressado seus sentimentos ao sinalizar: “Sinto-o agora também por outra pessoa”, destacando a complexa relação que ela mantém com a comunidade surda. Isso enfatiza as disparidades e as nuances que existem entre essas duas comunidades e como essas diferenças são percebidas e vivenciadas tanto por Laborit quanto pelos espectadores.

O conflito é, de fato, uma reflexão provocativa para a plateia, especialmente entre os espectadores surdos, não surdos e ouvintes, sobre a questão da diferença. Além disso, o conflito desempenha um papel crucial na narrativa, pois está intimamente relacionado à complicação. O ponto de complicação é, de certa forma, semelhante ao conflito, pois ambos desempenham um papel importante na condução da história em direção ao ponto culminante, que é o ponto principal do clímax.

3.2.1.3 Complicação

Imagem 31 – Sinal “Complicação” (parte do enredo)



Fonte: Letras Libras-LPL2 UFRN (2020b).

A complicação (imagem 31) é um ponto crucial na narrativa, sendo um elemento fundamental para manter o interesse do público ao representar uma reviravolta que confronta os significados e informações que moldam a história. Ela intensifica a tensão e o conflito, além de introduzir revelações de segredos e as perspectivas dos personagens.

Apresento minha reflexão sobre a complicação em uma narrativa e como isso se relaciona com a ideia de resistência, conforme recomendado por Freytag. Considero a complicação um elemento crucial no início da resistência, onde um personagem ou a trama começa a se desenvolver. De acordo com a estrutura de Freytag,

Portanto, é dever do poeta reunir esses contrastes em algumas declarações, e para expressar seu significado interno com contínuo e progressivo força. Nas nossas peças, os raciocínios de um golpe como ondas contra a alma do outro, quebradas em primeiro pela resistência, depois subindo mais alto, até, talvez, pelo menos por último, eles se elevam acima da própria resistência (Freytag, 1900, p. 223, tradução minha)⁴⁰.

No contexto que apresento o trecho do roteiro, parece que a complicação surge quando a personagem militante surda Sílvia se encontra com a fonoaudióloga Tifiti, que narrou uma história relevante no contexto da comunidade surda histórica.

⁴⁰ No original: “Therefore, it is the duty of the poet to gather up these contrasts in a few utterances, and to express their inner significance with continuous, progressive force. In our plays, the reasonings of one strike like waves against the soul of the other, broken at first by resistance, then rising higher, till, perhaps, at last they rise above the resistance itself”.

Devido à sua importância para manter o interesse do espectador, escolhi incluir um trecho de vídeo que retrata a interação entre a personagem militante surda Sílvia e com interpretação de fonoaudióloga Tifiti (imagem 32). Nesse trecho, Sílvia narra uma história que se encaixa no contexto histórico da comunidade surda. Essa complicação impulsiona a narrativa em direção ao clímax, levando-a a um ponto de alta intensidade.

Imagem 32 – Sílvia com interpretação de Tifiti



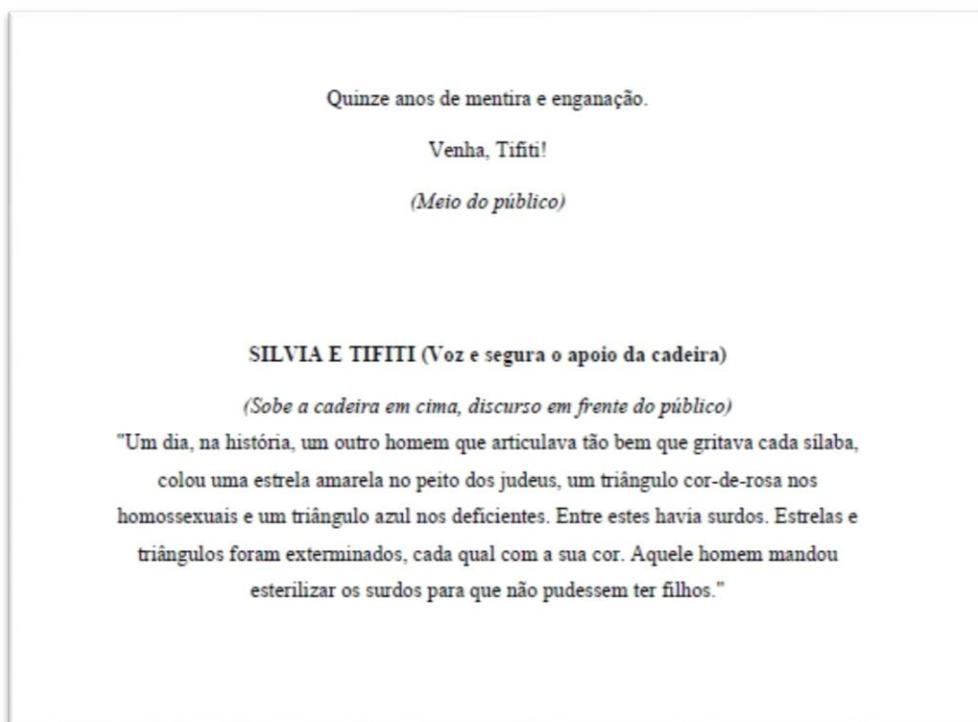
Fonte: Resende (2023h).

Apresento, também, um recorte do roteiro que descreve o monólogo da personagem surda Sílvia, no qual ela discorre sobre sua própria identidade (imagem 33). Sílvia emerge como uma líder intrépida do movimento surdo, dedicada ao empoderamento da comunidade surda. Ela defende a personagem surda Laborit e atua como uma colega comprometida. Por outro lado, temos a personagem ouvinte Tifiti, uma fonoaudióloga cujo papel na comunidade é amplamente reconhecido. Ainda que Tifiti seja conhecida por endossar a abordagem da oralização desde o Congresso de Milão, a peça a revela também como defensora da comunidade surda e como ativista.

O ponto a partir do qual o feito do herói reage sobre ele mesmo é um dos mais importantes da peça. Este início de reação, às vezes unido em uma cena ao clímax, tem sido notado desde que existe uma arte dramática. O constrangimento do herói e a posição importante em que ele se colocou devem ser representados de forma impressionante; ao mesmo tempo, cabe a esta força produzir um novo suspense para a segunda parte da peça, e tanto mais o aparente sucesso do herói tem sido até agora mais brilhante, e mais magnificamente a cena de o clímax apresentou seu sucesso. (Freytag, 1900, p. 99, tradução minha)⁴¹.

⁴¹ No original: “The point forward from which the deed of the hero reacts upon himself, is one of the most important in the play. This beginning of the reaction, sometimes united in one scene with the climax, has been noted ever since there has been a dramatic art. The embarrassment of the hero and the momentous position into which he has placed himself, must be impressively represented; at the same time, it is the business of this force to produce new suspense for the second part of the piece, and so much the more as the apparent success of the hero has so far been more brilliant, and the more magnificently the scene of the climax has presented his success”.

Imagem 33 – Trecho 7 do roteiro de *O Grito da Gaiivota*



Fonte: elaborado pelo autor.

A cena introduz um conflito ou uma série de complicações que contribuem para a trajetória dramática da história. O foco recai sobre duas personagens que representam mundos distintos: Sílvia, que personifica o universo dos surdos, e Tifiti, que traz consigo a perspectiva do mundo dos ouvintes, proporcionando um olhar mais profundo sobre as identidades e experiências de cada personagem. Sílvia é retratada como alguém profundamente conectada com a cultura surda, enquanto Tifiti, apesar de seu papel profissional, está se alinhando mais com a comunidade surda em sua atuação como ativista, que desvenda as várias camadas de pertencimento e identidade na interseção entre o mundo surdo e o mundo ouvinte.

Nele, a atriz surda Flávia desempenha o papel da personagem surda Sílvia, narrando suas sinalizações em Língua de Sinais. A personagem ouvinte Tifiti, por sua vez, é interpretada pela atriz Andrea Lages, que interpreta as sinalizações de Flávia acima da cadeira. Nessa cena, são exploradas as complicações da trama, bem como a sinalização que permeiam a história.

Quando à complicação, o cenário é cuidadosamente montado para criar um começo provocativo que capte a atenção do público. No entanto, a verdadeira complexidade da trama não está apenas no trecho do roteiro, como também é acentuada pela importância do cenário e do figurino da personagem Sílvia.

Seu traje é visualmente interessante, desenhado para destacá-la no palco. Um foco de luz é direcionado para ela, ressaltando sua presença no centro da cena e atraindo a atenção

do espectador para seu papel crucial. Essa escolha de cenário teatral enfatiza que Sílvia narra a história, que compartilha a história de luta e resiliência da comunidade surda.

A combinação do foco de luz direcionado à personagem Sílvia e seu figurino marcante serve para realçar sua posição como líder e defensora do movimento surdo. Ao destacar a personagem Sílvia com esse foco de luz, o público é imediatamente imerso na história que ela narra, sentindo sua importância e conectando-se com os desafios enfrentados pela comunidade surda. Essa escolha de cenário e figurino amplifica a mensagem da trama, transmitindo visualmente o poder e a urgência da luta que será explorada ao longo da peça.

Na peça, a personagem narra a história da Segunda Guerra Mundial diante do público da seguinte maneira, usando a metáfora do “lugar da fala”, conceito trazido pela autora negra Djamila Ribeiro (2017) e objeto de disputas antagônicas. Há quem considere “lugar de fala” como a expressão de vozes individualizadas, sem qualquer referência às vivências coletivas compartilhadas por grupos. Porém, o conceito possibilita um olhar sobre as experiências dos corpos subalternizados valorizando o lugar comum, compreendido como social que atravessa as experiências coletivizadas desses corpos. No que tange a esta pesquisa, “lugar de fala” pode ser uma representação visual de “Escutem, nós, Surdos”. Esse ato cenográfico envolve apenas uma cadeira, que se torna um símbolo compartilhado por toda a comunidade surda, representando como ela se ergueu sobre a sociedade. O cenário encena a narrativa, apresentando-a ao público. Na imagem destacada (imagem 34), é possível observar a personagem Sílvia interagindo com uma cadeira sob o foco de luz branca.

Imagem 34 – Foco de iluminação em Sílvia



Fonte: recorte de vídeo a partir de Resende (2023h).

Uma vez mais, a atriz Flávia utilizou uma técnica teatral que envolve a mesma imagem recortada. Essa técnica é uma abordagem na linguagem teatral que estabelece um vínculo entre os atores e a plateia, em que o elemento cênico-visual atua de maneira a fazer com que o ator surdo quebre a barreira invisível entre o palco e o público. Isso se alinha ao

conceito brechtiano, em que a quebra da ilusão teatral é enfatizada. Na minha perspectiva, essa técnica dramática atua como uma complicação, estabelecendo um começo provocativo.

A imagem possui uma significância profunda para toda a comunidade surda, provocando a sociedade ao representar de maneira mais atenciosa e direta as questões dos direitos culturais, sociais, educacionais e diversas outras formas de direitos. A atriz surda Flávia ergue-se sobre a cadeira sob o foco de luz, o que acrescenta um aspecto altamente provocativo (imagem 35).

Imagem 35 - Atriz sobre a cadeira e sob o foco de luz



Fonte: recorte de vídeo a partir de Resende (2023h).

Nesse cenário, a atriz Flávia, através de sua ação na cadeira sob o foco de luz, não apenas narra, mas também visualmente representa os direitos e desafios da comunidade surda. Essa abordagem inovadora e impactante reforça a narrativa de maneira marcante, incentivando a reflexão da plateia sobre as questões levantadas.

A complicação é uma narração da metáfora do “lugar da fala”, e a quebra da quarta parede teatral adiciona camadas de significado e engajamento à sua obra. A narrativa se torna uma experiência não apenas de entretenimento, mas de empatia e compreensão, algo que pode tocar a todos os espectadores, independentemente de sua origem.

A personagem surda Sílvia é uma defensora fervorosa da evolução da personagem surda Laborit, que passou de uma falta de compreensão da cultura surda durante a adolescência para uma compreensão completa e profunda. A transformação de Laborit foi modelada após os ensinamentos e exemplos de Sílvia.

A citação de Emanuelle Laborit, “Vejo como pude ouvir. Meus olhos são meus ouvidos. Escrevo como posso sinalizar. Minhas mãos são bilíngues. Eu ofereço a você minha diferença. Meu coração está surdo a nada neste mundo duplo. Eu tenho dificuldade em deixar você” (Laborit, 1993, p. 207, tradução minha⁴²), reflete sua perspectiva única e a forma como

⁴² No original, “*Je vois comme je pourrais entendre. Mes yeux sont mes oreilles. J'écris comme je peux signer.*”

ela percebe o mundo ao seu redor. Esse trecho ilustra a conexão profunda que ela tem com sua identidade surda, abraçando sua linguagem visual e a maneira como ela se expressa.

A chegada ao clímax, a história revelará os resultados dessa evolução. Como líder, Sílvia desempenhará um papel crucial na condução da narrativa para o ponto mais intenso do conflito. Suas conquistas e a transformação de Laborit, sob sua influência, provavelmente levarão a momentos de tensão e resolução emocionantes na trama.

3.2.1.4 Clímax

Imagem 36 – Sinal “Clímax” (parte do enredo)



Fonte: Letras Libras-LPL2 UFRN (2020a).

O clímax é o ponto central da curva dramática, marcando o momento de maior tensão, conflito e emoção na trama. Geralmente, o clímax é o ponto em que os principais conflitos da história são resolvidos de forma decisiva ou onde ocorre uma virada crucial nos eventos (imagem 36). No caso específico da cena *O Silêncio das Bonecas*, escolhida como clímax na peça *O Grito da Gaivota*, surge a questão do personagem-objeto “boneco-surdo”. Nesta cena, que ocorre no meio do roteiro, há uma conexão com a cultura surda e a comunidade surda. Isso se dá pelo fato de que a cena dramatiza as palavras presentes no capítulo do livro intitulado *O Silêncio das Bonecas*.

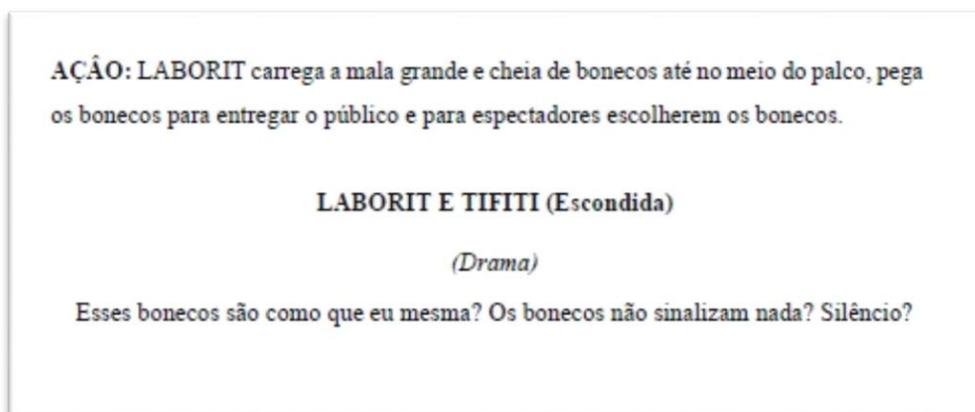
O clímax do drama é o lugar da peça onde os resultados do movimento ascendente se revelam fortes e decisivos; é quase sempre o ponto culminante de uma grande cena amplificada, cercada pelas cenas menores de conexão da ação ascendente e da ação descendente (Freytag, 1900, p. 128, tradução minha)⁴³.

*Mes mains sont bilingues.
Je vous offre ma différence.
Mon cœur n'est sourd de rien en ce double monde.
J'ai bien du mal à vous quitter.”*

⁴³ No original: “*The Climax. The climax of the drama is the place in the piece where the results of the rising movement come out strong and decisively; it is almost always the crowning point of a great, amplified scene, enclosed by the smaller connecting scenes of the rising, and of the falling action*”.

Além disso, neste clímax, é interessante observar a relação entre a personagem surda Laborit e o personagem-objeto. Em resumo, o personagem-objeto não fala, não sinaliza, não lê e não escreve. Portanto, ele se torna o que eu chamo de “boneco-surdo”, uma figura com a qual a personagem surdo interage e se comunica durante a apresentação teatral (imagem 37).

Imagem 37 – Trecho 8 do roteiro de *O Grito da Gaivota*



Fonte: elaborado pelo autor.

Na cena, desenrola-se um intrincado jogo de diálogo que aborda a “introdução a um novo drama no qual se entrelaçam o jogo e a consciência do jogo no espectador” (Sarrazac, 2017, p. 296). A cena intitulada *O Silêncio das Bonecas* envolve um diálogo em forma de jogo entre os personagens no palco e a plateia, pois o próprio trecho do roteiro declara: “Esses bonecos são como se fossem eu mesmo”.

Quando Laborit fez sua entrada na cena de *O Silêncio das Bonecas*, o início foi marcado por um prólogo que serviu para contextualizar a história das bonecas, conforme destacado na citação de Sarrazac (2017, p. 295): “Um simples prólogo, portanto, que na tradição dos prólogos antigos, carrega uma poética teatral. Não uma poética da cena, mas antes uma poética da sala. Um discurso poético, e político, que não clama por qualquer ‘participação’ dos espectadores”.

A reflexão sobre a citação de Sarrazac, que se desdobrou como uma entrada especial, é uma abordagem singular da atriz surda Renata Rezende. Ela incentivou a narrativa da história das bonecas, ao mesmo tempo em que as entregava aos espectadores surdos. Essa ação criou um momento de profunda reflexão e empatia. Ao dar as bonecas aos espectadores, Renata Rezende distribuiu uma conexão direta com a narrativa, permitindo que a audiência surda experimentasse a história de uma maneira única. Portanto, ao contemplar a citação, fica evidente que a atriz surda Renata Rezende não apenas refletiu sobre ela, mas também a incorporou ao encorajar a narrativa da história das bonecas e ao entregar as bonecas aos espectadores surdos, promovendo uma reflexão sobre a empatia.

Apresento a seguir detalhes relevantes sobre a cena *O Silêncio das Bonecas*, destacando sua relação com o clímax. Além disso, estabeleço uma conexão com as imagens dos personagens surdos Laborit e do personagem-objeto, com base em duas imagens recortadas. Vale ressaltar que essas informações estão fundamentadas no contexto acadêmico e no conteúdo disponível em vídeo (imagem 38).

Imagem 38 – Bonecos na fase de “clímax”



Fonte: Resende (2023b).

A cena *O Silêncio das Bonecas* é muito breve, com uma duração aproximada de quatro minutos, conforme demonstrado no vídeo disponível. É de extrema importância que os espectadores se dediquem a compreender a linguagem empregada nessa cena, uma vez que ela representa um ponto culminante na narrativa, desafiando as barreiras entre o palco e a plateia. No contexto da presente pesquisa, essa cena foi minuciosamente discutida e explorada no subcapítulo dedicado à teoria brechtiana na conexão do Teatro Surdo. Destaca-se a cena em que a personagem surda Laborit interrompe o conflito dramático, provocando uma reflexão nos espectadores ouvintes e instigando a empatia em relação à comunidade surda.

No caso em que o clímax está ligado ao movimento descendente por uma força trágica, a estrutura do drama apresenta algo peculiar através da justaposição de duas passagens importantes que contrastam fortemente entre si. Esta força trágica deve primeiro receber atenção. Este início do movimento descendente está melhor conectado com o clímax e separado das forças seguintes do contra-jogo ao qual ele pertence por uma divisão – o nosso encerramento de um ato; e isso é melhor conseguido não imediatamente após o início da força trágica, mas por uma modulação gradual de sua nota aguda. É indiferente se esta conexão das duas grandes cenas contrastantes é efetuada pela união delas em uma cena, ou por meio de uma cena de conexão (Freitag, 1900, p. 130-131, tradução minha)⁴⁴.

⁴⁴ No original: “In the case where the climax is connected with the downward movement by a tragic force, the structure of the drama presents something peculiar through the juxtaposition of two important passages which stand in sharp contrast with each other. This tragic force must first receive attention. This beginning of the downward movement is best connected with the climax, and separated from the following forces of the counter-play to which it belongs by a division-our close of an act; and this is best brought about not immediately after

O cenário da cena *O Silêncio das Bonecas* é ambientado em um quarto solitário, com uma mesa quadrada, criando uma atmosfera que ecoa a solidão vivenciada pela personagem Laborit. O elemento central da cena são os bonecos, que são exibidos de forma proeminente. Isso ocorre porque essa representação visual permite que os espectadores surdos se identifiquem com os bonecos de Laborit, estabelecendo uma conexão empática. Na imagem recortada, observa-se a personagem surda Laborit exibindo um semblante entediado enquanto segura uma das bonecas (imagem 39).

Imagem 39 – Laborit e sua boneca



Fonte: recorte de vídeo a partir de Resende (2023b).

Na imagem, a personagem Laborit segura o boneco sobre uma mesa que está posicionada em cima de uma mala fechada. Nesse cenário, um foco de luz é direcionado, o que chama mais atenção do espectador. Antes dessa cena, outras sequências já se desenrolaram, nas quais Laborit tentou explicar sua perspectiva a outros personagens surdos, porém eles a ignoraram, demonstrando falta de atenção em relação a ela. É por esse motivo que Laborit opta por prosseguir de maneira única, rompendo as barreiras comunicacionais à sua própria maneira.

Adicionalmente, essa cena também revela traços da personalidade de Laborit e sua determinação em superar esses obstáculos. A interação entre os espectadores surdos e não surdos é salientada, destacando a dualidade entre eles e promovendo uma reflexão sobre empatia e compreensão. A imagem recortada retrata o início da preparação para o clímax, um momento crucial que constrói a tensão dramática e marca o começo do conflito. É nesse ponto que a narrativa se aprofunda, estabelecendo as bases para a virada emocional que está por vir.

the beginning of the tragic force, but by a gradual modulation of its sharp note. It is a matter of indifference whether this connection of the two great contrasted scenes is effected by uniting them into one scene, or by means of a connecting scene”.

Pode-se observar essa cena no vídeo, bem como a relevância da imagem recortada. É notável imaginar como espectadores surdos, não surdos e ouvintes experimentam essa cena, possivelmente sentindo um impacto profundo em torno do conflito representado. A personagem surda Laborit emprega sua expressão corporal e movimento, refletindo seu estado emocional carregado de raiva e revolta. Essa técnica de performance está ancorada no conceito de *gestus*, como explicado anteriormente.

Por meio de sua expressão e uso da linguagem corporal, ela se comunica com o personagem-objeto “boneco surdo” e outros bonecos surdos. A imagem recortada revela a personagem Laborit em um momento de revolta, com o foco de luz direcionado para ela. Ela veste um longo vestido e está cercada por bonecos na mala, simbolizando seu desejo de comunicar sua mensagem à plateia. A mala cheia de bonecos tem um significado simbólico que expressa sua intenção de apresentar sua linguagem à vista de todos.

Essa cena é essencial para compreender a dinâmica entre os personagens e a audiência, além de destacar a importância do uso da expressão corporal como uma forma de comunicação poderosa. A mala repleta de bonecos contribui para a narrativa, desencadeando interpretações diversas sobre seu propósito e simbolismo.

A mala é uma mala de boneca. Não lhe meto dentro o meu casaco, meto os casacos das bonecas juntamente com elas. Não sei porquê. Talvez as bonecas sejam eu própria e eu queria fazer crer que sou eu quem parte. Saio para a rua. A minha mãe entra em pânico, vai atrás de mim. Faço isto quando estou realmente zangada ou se tivemos uma briga. Sou uma pessoa, não posso obedecer sempre. É preciso estar sempre de acordo com a minha mãe, mas eu quero ser independente. Emmanuelle é diferente. Somos diferentes uma da outra (Laborit, 1993, p. 28-29, tradução nossa)⁴⁵.

A citação extraída da interpretação literária de Laborit adquire uma importância crucial dentro do contexto acadêmico da peça. Quando a personagem surda Laborit distribuiu os bonecos aos espectadores surdos na plateia, a escolha de realizar tal ação tem como objetivo provocar e incitar uma reação. Esse gesto visa despertar sentimentos de surpresa e, possivelmente, até mesmo de choque, já que os espectadores não estão acostumados com essa forma de interação. A entrega simbólica dos bonecos se configura como uma estratégia que busca possibilitar aos espectadores vivenciarem de maneira mais tangível e intensa o enredo da peça.

⁴⁵ No original: “*La valise est une valise de poupée. Je n'y range pas mon manteau dedans, je mets les manteaux des pou- pées avec les poupées. Je ne sais pas pourquoi. Peut- être que les poupées sont moi, et que je veux montrer que c'est moi qui pars. Je vais dans la rue. Ma mère panique, elle me rattrape. Je fais ça quand je suis très en colère et qu'on s'est disputées. Je suis une personne, je ne peux pas toujours obéir. Il faut constamment être d'accord avec ma mère, mais moi je veux être une personne indépendante. Emmanuelle est différente. On est différentes, elle et moi*”.

A motivação subjacente a essa ação reside na criação de um momento de empatia e entendimento. Ao visualizarem os bonecos, os espectadores surdos na plateia podem se relacionar de maneira mais profunda com a personagem Laborit.

A segunda imagem (imagem 40) representa uma perspectiva adicional, ilustrando como Laborit já entregou os bonecos aos espectadores surdos em meio a uma plateia composta por indivíduos tanto surdos quanto não surdos.

Imagem 40 – Laborit em interação com a plateia



Fonte: Resende (2023b).

Considero esta imagem recortada bastante intrigante entre todas as ilustrações presentes em minha tese de doutorado. Ela apresenta a atriz surda Renata Rezende no papel da personagem-surda Laborit, acompanhada por outro personagem-objeto, o “boneco surdo”. A representação da seriedade da personagem Laborit é notável. Previamente, a atriz surda Renata solicitou que os espectadores surdos na plateia manifestassem concordância levantando a mão. No entanto, ao entregar os personagens-objetos “boneco surdo”, somente os espectadores surdos na plateia o fizeram. Pude observar que a atriz surda Renata rompeu a quarta parede (consoante ao arcabouço teórico brechtiano discutido no capítulo 1). Ao narrar sua própria experiência em *O Grito da Gaivota*, Laborit menciona:

É engraçado, arrumo as bonecas de forma metódica, embora na minha cabeça tudo esteja completamente desordenado. Tudo é vago e misturado. Ainda hoje me interrogo porque é que eu fazia isso. Por que é que eu demorava séculos a arrumar as bonecas. Sacudiam-me para que eu fosse para a cama. Aquilo enervava o meu pai, enervava toda a gente. Mas eu não conseguia adormecer se as minhas bonecas não estivessem bem arrumadas. Era preciso que ficasse perfeitamente alinhadas, de olhos fechados, a colcha esticada ao milímetro, os braços por cima. Em duma precisão diabólica, apesar de desordem que ia dentro da minha cabeça. Talvez eu estivesse a tentar exprimir a arrumação dessa mesma desordem... à noite, dormia sossegada e calma, como uma boneca. Uma boneca não fala (Laborit, 1993, p. 19, tradução minha)⁴⁶.

⁴⁶ No original: “C'est bizarre, je range mes poupées dans un ordre méthodique, alors que dans ma tête c'est complètement désordonné. Tout est vague et mélangé. Je cherche encore pourquoi je faisais ça. Pourquoi je passais des siècles à ranger les poupées. On me bouscule pour que j'aille me coucher. Ça énerve mon père, ça énerve tout le monde. Mais je ne peux pas dormir si mes poupées ne sont pas rangées. Il me les faut

A longa citação representa uma história, enquanto a cena é uma adaptação para o papel de Laborit, onde ela narra a história e apresenta os bonecos na cena. Assim, o clímax da cena é significativo, levando-me a uma reflexão sobre o conceito de “uma boneca não fala” (Laborit, 1993, p. 19). Tanto eu quanto a atriz surda Renata Rezende partilhamos da mesma ideia, mas foi na comunidade surda que nos encontramos. Ela incentivou a identificação com a personagem-surda Laborit, e os espectadores surdos pegaram os personagens-objetos “bonecos surdos”. De forma simples, ela narrou somente a frase “uma boneca não fala”, e esta frase se tornou uma metáfora, pois os surdos há muito tempo tentavam, com grande vontade, expressar sua fala.

3.2.1.5 Conclusão

Na curva dramática, o ponto de “conclusão” representa uma cena que ocorre no final de uma peça teatral. Nessa cena, os detalhes dos pontos mencionados anteriormente são explicados, onde os principais conflitos encontram resolução e as questões abordadas ao longo da história recebem suas respostas. O ponto de “conclusão” marca o estágio final da curva dramática e desempenha um papel crucial ao fornecer um sentido de encerramento à narrativa.

Neste momento, que marca o último ato da cena ou a última cena, a “união” se torna a definição central. Além disso, apresento também um último vídeo relacionado ao meu estudo prático e análise da curva dramática, explorando os destinos dos personagens da peça *O Grito da Gaivota*. Os relacionamentos entre esses personagens se configuram como os destinos que eles trilham. A conclusão engloba, adicionalmente, uma reflexão final sobre a “união”, direcionada aos espectadores na plateia.

É importante lembrar o início, no qual expliquei em resumo o ponto da curva dramática na narrativa, fazendo referência à “máquina de escrever”. Portanto, essa conclusão é uma manifestação da “união”, tal como Laborit desejava que a palavra fosse para todos.

Primeiramente, vou apresentar a imagem retirada de vídeo (imagem 41), que retrata a jornada da personagem surda Laborit em busca de sua identidade surda. Esse vídeo está contextualizado com todos os pontos da curva dramática que expliquei anteriormente, já que a história de Laborit é tanto a conclusão quanto a referência central. Observa-se que Laborit narra por meio da sinalização no meio do vídeo.

parfaitement alignées, les yeux fermés, la couverture au millimètre près, les bras au-dessus. C'est d'une précision diabolique, alors que tout est désordre dans ma tête. Peut-être suis-je en train de ranger tout ce que j'ai vécu dans la journée, et dans le désordre, avant d'aller dormir. Peut-être suis-je en train d'exprimer le rangement de ce désordre. Le jour, je suis désordre. La nuit, je dors bien rangée, au calme, comme une poupée. Ça ne parle pas, une poupée”.

Imagem 41 – Conclusão da curva dramática



Fonte: Resende (2023f).

Eu havia explicado que, na cena em que a personagem militante surda Sílvia compartilha a história da comunidade surda no ponto de “complicação” da curva dramática, Sílvia acredita na evolução de Laborit em afirmar e abraçar a identidade surda. Isso é refletido no vídeo em que o personagem ouvinte Plu Plu provocativamente utiliza a palavra “mudinho” para se referir a Laborit, uma personagem surda. No entanto, Laborit aprende com as orientações e conselhos de Sílvia. Ela enfrenta essa situação sem medo, sem desistir e sem perder o ânimo, entendendo que essa manifestação é uma questão de direitos humanos, assim como a própria identidade surda de Laborit.

Não é Emmanuelle Laborit: “Uma surda-muda”. Emmanuelle Laborit está escrito em letras bem pequenas, abaixo da foto.

Sempre me surpreendo com esse termo “surdo e mudo”.

Mudo significa alguém que não consegue falar. As pessoas me veem como alguém que não fala! É um absurdo. Eu entendi. Com as mãos, como com a boca. Eu sinalizo e falo francês. Usar a linguagem de sinais não significa que você está mudo. Posso falar, gritar, rir, chorar, sons saem da minha garganta. Eles não cortaram minha língua! Eu tenho uma voz especial, só isso (Laborit, 1993, p. 201, tradução minha)⁴⁷.

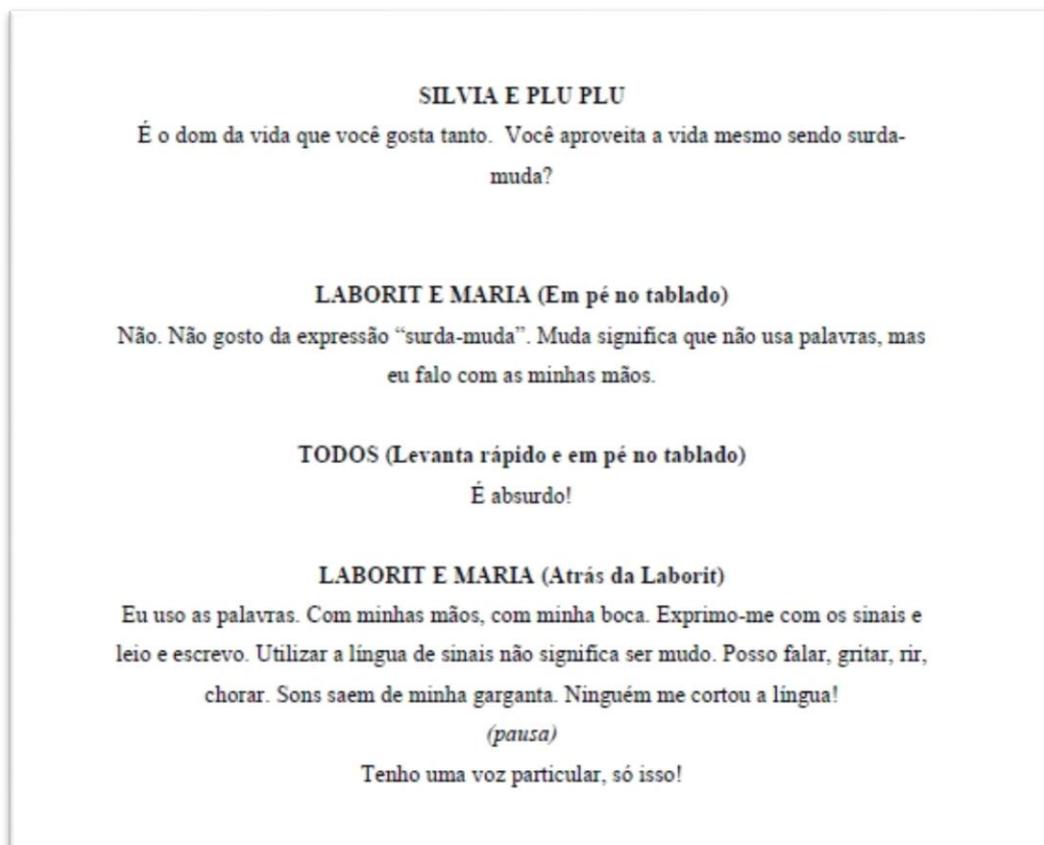
No vídeo, todos os atores demonstram seu apoio à causa surda, sinalizando e expressando a palavra “absurdo” em frente ao personagem ouvinte Plu Plu. Isso representa a defesa dos direitos de Laborit, assim como da comunidade surda como um todo. O momento culmina com Laborit sinalizando a última frase de forma enfática: “Essa é minha voz” em interpretação “Tenho uma voz particular, só isso!” (imagem 42).

⁴⁷ Na original: “Pas Emmanuelle Laborit: ‘Une sourde-muette’. Emmanuelle Laborit est écrit en tout petit, sous la photo.

Je suis toujours étonnée par ce terme ‘sourde-muette’.

Muet signifie qui n'a pas l'usage de la parole. Les gens me voient comme quelqu'un qui n'a pas la parole! C'est absurde. Je l'ai. Avec mes mains, comme avec ma bouche. Je signe et je parle français. Utiliser la langue des signes ne veut pas dire que l'on est muet. Je peux parler, crier, rire, pleurer, des sons sortent de ma gorge. On ne m'a pas coupé la langue! J'ai une voix particulière, c'est tout”.

Imagem 42 – Trecho 9 do roteiro de *O Grito da Gaiivota*



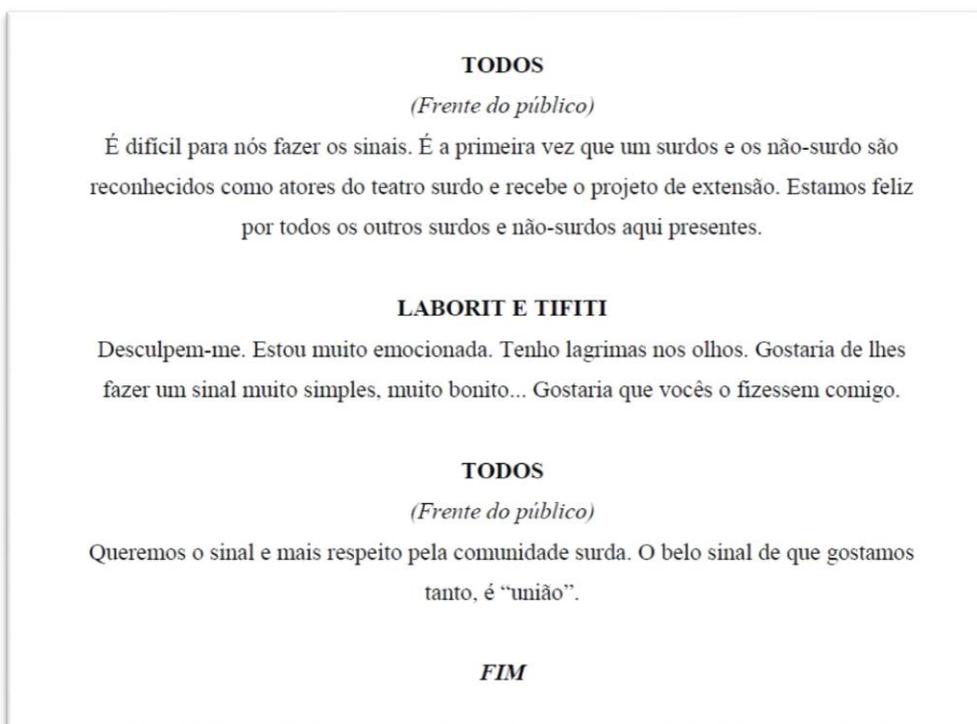
Fonte: elaborado pelo autor.

Antes da cena final, esse momento tem como objetivo abolir o uso do termo “surda-muda”. Isso ocorre porque a lógica da sociedade continua zombando dos indivíduos surdos, colocando-os em uma posição inferior em relação aos outros. No entanto, Laborit concluiu a última parte que foi interpretada na narração da autora e, com isso, deu uma dica para a comunidade surda sobre como se manifestar.

Essa cena faz parte do contexto de *A Cidade dos Surdos*, constituindo-se como um momento de empoderamento, solidariedade e afirmação da identidade surda. Nesse momento, é enfatizada a importância de lutar pelos direitos tanto individuais quanto coletivos, enquanto celebra a habilidade de superar desafios. Na cidade dos surdos, a convivência entre surdos e não surdos é explorada, assim como o uso da Língua de Sinais na sociedade. Assim, a peça contribui para uma visão mais inclusiva e igualitária da sociedade sobre a importância do respeito à identidade surda, da aceitação da diversidade e da valorização da comunicação por meio da Língua de Sinais. Isso pode servir como uma representação inspiradora das lutas e conquistas da comunidade surda.

O último trecho do roteiro em relação da curva dramática, a conclusão é uma reflexão final que significa agradecimentos na plateia (imagem 43).

Imagem 43 – Trecho 10 do roteiro de *O Grito da Gaivota*



Fonte: elaborado pelo autor.

A cena final é verdadeiramente impactante e carrega um significado poderoso para diversos tipos de espectadores, independentemente de serem surdos, não surdos ou ouvintes. Nela, vemos um compromisso firme com a valorização da comunidade surda, ao mesmo tempo em que acolhe e sensibiliza todos os que ocupam a plateia. Destaca-se a importância de valorizar a comunidade surda, promover a inclusão e reconhecer o papel fundamental dos atores surdos e não surdos no contexto do Teatro Surdo. A conclusão da peça *O Grito da Gaivota*, escrita pela autora surda Emmanuelle Laborit, assume a forma de uma narrativa final:

A gaivota cresceu e voa com suas próprias asas.
Olho do mesmo modo com que poderia escutar.
Meus olhos são ouvidos.
Escrevo do mesmo modo que me exprimo por sinais.
Minhas mãos são bilíngues.
Ofereço-lhes minha diferença.
Meu coração não é surdo a nada neste duplo mundo.
Não é bom deixar vocês (Laborit, 1993, p. 207, tradução minha)⁴⁸.

⁴⁸ No original: “*La mouette est devenue grande et vole de ses propres ailes. Je vois comme je pourrais entendre. Mes yeux sont mes oreilles. J’écris comme je peux signer. Mes mains sont bilingues. Je vous offre ma différence. Mon cœur n’est sourd de rien en ce double monde. J’ai bien du mal à vous quitter*”.

A citação da autora surda Emanuelle Laborit, que compara seus olhos aos ouvidos e suas mãos à expressão por sinais, destaca a riqueza e a complexidade da experiência sensorial e comunicativa da comunidade surda. O fato de que essa cena final representa a primeira vez em que surdos e não surdos são reconhecidos como atores no Teatro Surdo é extremamente significativo. Isso mostra que o projeto de extensão *Quartas Dramáticas* está quebrando barreiras, promovendo a colaboração e a interação entre diferentes grupos, e ampliando as oportunidades para todos os envolvidos.

Por esse motivo, complemento a apresentação com o vídeo da cena intitulada *União*, que se enquadra no mesmo contexto do ato da cena *A Cidade dos Surdos* (imagem 44). Nesse elenco, estão incluídos os participantes do nosso projeto de extensão. A personagem surda Laborit, de forma carinhosa, solicitou aos espectadores presentes que fizessem o sinal simples de “união”, simbolizando a relação profunda entre o palco (atores) e a plateia (espectadores).

Imagem 44 – União



Fonte: Resende (2023e).

Sobre o termo “união”, Laborit descreveu sua história durante a cerimônia do prêmio Molière, um relato simples e carregado de um significado profundo:

Choro ao chegar diante desta grande senhora, que me estende os braços. Eu estou bloqueada. Não vou conseguir me expressar em língua de sinais. Não está vindo. Assino “obrigado”, sem jeito. Engrenagens bloqueadas. Meus olhos não veem mais nada. Aí uma vozinha na minha cabeça diz: “Emmanuelle, vá em frente! O público está na sua frente. O público de Molières. Escuro! Dizer algo!”

Emoção à parte. Medo à parte. Eu estou indo em frente.

“Obrigada, obrigada, obrigada.”

Parece um pouco melhor. Continuo, enfiando a emoção no fundo da garganta, bloqueando-a desesperadamente. Para dizer o que tenho a dizer, prometi a mim mesma. Não vacile.

“É difícil para mim assinar. Esta é a primeira vez que um surdo é reconhecido como ator profissional e recebe um Molière. Estou muito feliz por todas as outras pessoas surdas. Com licença, estou muito emocionada. Eu realmente tenho lágrimas nos olhos. Gostaria de te ensinar um sinal muito simples, muito lindo... gostaria que você fizesse comigo...”

Eu faço o sinal do sindicato. O sinal lindo que adoro, o do pôster Filhos do Silêncio.

Espero que todos façam isso, e ninguém faz. O pânico toma conta de mim. Ninguém se move. Eu penso: “Qual é o sentido de eu me expressar? Ninguém sente a mesma emoção que eu?” (Laborit, 1993, p. 198, tradução minha)⁴⁹.

Nesse relato, Emmanuelle Laborit compartilha o momento em que recebeu o Prêmio Molière como uma atriz surda profissional. Ela expressa sua felicidade por essa conquista, que também representa um marco para a comunidade surda. Ao realizar o gesto de união, um símbolo que ela adora e que está associado ao filme *Filhos do Silêncio* (uma organização que luta pela visibilidade e pelos direitos dos surdos), Laborit deseja compartilhar um gesto simples de unidade. No entanto, ao perceber que ninguém a imita, ela sente pânico e questiona se sua expressão realmente importa ou se os outros compartilham da mesma emoção (imagem 45).

Imagem 45 – Laborit sinalizando “união” durante premiação



Fonte: Andanson; Sygma (1993).

Dessa forma, a cena *União* é um ponto crucial da nossa apresentação. Ela reforça a conexão entre o ato da cena *A Cidade dos Surdos*. Ao incluir o elenco do nosso projeto de

⁴⁹ No original: “Je pleure en arrivant devant cette grande dame, qui me tend les bras. Je suis bloquée. Je ne vais pas arriver à m'exprimer en langue des signes. Ça ne vient pas.

Je signe ‘merci’, maladroitement. Rouages bloqués. Mes yeux ne voient plus rien. Puis une petite voix dans la tête, qui dit: ‘Emmanuelle, vas-y! Le public est devant toi. Le public des Molières. Fonce! Dis quelque chose!’ Émotion de côté. Peur de côté. Je me lance.

‘Merci, merci, merci.’

Ça va un peu mieux. Je continue, en coinçant l'émotion au fond de ma gorge, en la bloquant désespérément. Dire ce que j'ai à dire, je me le suis promis. Ne pas flancher.

‘C'est dur pour moi de signer. C'est la première fois qu'un sourd est reconnu comme comédien professionnel et reçoit un Molière. Je suis si heureuse pour tous les autres sourds. Excusez-moi, je suis très émue. J'ai vraiment les larmes aux yeux. Je voudrais vous enseigner un signe très simple, très beau... Je voudrais que vous le fassiez avec moi...’

Je fais le signe de l'union. Le beau signe que j'aime, celui de l'affiche des *Enfants du silence*.

J'attends que tout le monde le fasse, et personne ne le fait. La panique me prend. Personne ne bouge. Je pense: ‘A quoi ça sert que je m'exprime? Personne ne ressent la même émotion que moi?’”.

extensão, essa cena se torna um símbolo tangível da harmonia entre surdos e não surdos no âmbito do Teatro Surdo, o que reflete a essência de nosso projeto e sua importância na promoção de uma comunidade teatral verdadeiramente diversificada e unida.

A conclusão não apenas resolve os conflitos principais, mas também pode abrir espaço para alguma ambiguidade ou interpretação por parte do público. Dependendo do estilo e do tom da história, a conclusão pode ser otimista, triste, alegre, melancólica ou deixar um sentimento de mistério. O objetivo é satisfazer as expectativas dos espectadores, ao mesmo tempo em que deixa uma impressão de confiança.

3.3 Personagem surda: uma análise lírica, dramática e épica

Este é o último subcapítulo do capítulo, que é mais desafiador e carrega uma maior responsabilidade, pois envolve um estudo prático mais aprofundado da tese. Definir o termo “personagem surdo” é uma tarefa complexa, que requer diversas observações, reflexões, experiências e conhecimentos. A meu ver, o conceito de “personagem” vai além de uma mera representação; na minha opinião, o personagem atua como um elo entre o espectador e a obra. Sobre essa “ponte”, foi fascinante observar as reações da plateia enquanto eu estava sentado próximo à cabine de iluminação na Liame – Universidade de Brasília, acompanhando a mixagem da iluminação cênica.

Além disso, apresentei as explicações dos capítulos mencionados com teorias e métodos, conforme mencionado anteriormente, sobre o teatro brechtiano na conexão com o Teatro Surdo e a dramaturgia sinalizada. Aproveitei também para estabelecer relações entre as interações dos personagens, com um foco especial na personagem surda. Contribuo com os teóricos mencionados no capítulo em relação ao desenvolvimento do personagem surdo, com base no estudo analisado do livro *Poética do drama moderno*, de Jean-Pierre Sazarrac (2017). Devo admitir que compreender as leituras deste livro tem sido desafiador para mim, e tenho trabalhado constantemente no aprimoramento da minha compreensão por um longo período.

Abordei o conceito de “quebrar a quarta parede” no contexto das discussões sobre o teatro brechtiano em conexão com o Teatro Surdo. Porém, o autor francês Sazarrac oferece outra perspectiva, utilizando o termo brechtiano como um objetivo didático para o “Efeito de distanciamento”.

no teatro épico, ele figura entre os artifícios de distanciamento do drama. Em Brecht, com efeito, o endereçamento direto ao público é reivindicado num objetivo didático, devendo gerar um distanciamento da ficção e, ao mesmo tempo, uma atitude reflexiva da parte do espectador. Ele se realiza então, seja pelo viés das partes corais (prólogos, epílogos, *songs*) que desenvolvem o comentário da fábula,

seja no seio mesmo do diálogo pelo viés do discurso dos personagens (Sarrazac, 2013, p. 60).

Na minha análise, a citação mencionada por Sarrazac destaca que “O personagem apresenta-se a nós num estado de solidão, ou mesmo de isolamento, em todo caso de separação em relação aos demais personagens, e, muitas vezes, em relação a ele próprio” (Sarrazac, 2013, p. 54). Na prática, esse termo significa que o efeito de distanciamento é sentido pelo espectador. Eu entendo que esse efeito de distanciamento representa o sentimento do espectador em relação ao personagem surdo, que muitas vezes é retratado como uma figura solitária dentro da sociedade. Essa é minha perspectiva, pois o personagem surdo representa uma experiência de convivência na trajetória da comunidade surda, assim como outros personagens surdos.

Em meus estudos teóricos brechtianos, conforme abordado nesta tese, o personagem surdo possui características líricas, dramáticas e épicas que o distinguem do teatro épico. No contexto do roteiro, o personagem surdo desempenha a narração de forma única, incorporando cada tipo brechtiano (lírico, dramático ou épico) de maneira poderosa. Enquanto o personagem apresenta suas falas, também transmite suas emoções por meio de sinalizações diretamente ao público.

Pode-se acrescentar que, neste contexto, é relevante apresentar o trecho do texto de Sarrazac que discute a relação entre subjetividade e objetividade em relação ao personagem. Integrar as ideias de Sarrazac à análise do vídeo pode enriquecer a compreensão da interação entre o ator e o público, bem como das técnicas dramatúrgicas utilizadas para criar uma conexão mais significativa entre ambos.

Se quisermos pensar na evolução do drama moderno e contemporâneo, essa concepção da obra como conjunto de motivos discretos nos parecerá muito mais adaptada do que a dialética hegeliana do dramático como ultrapassagem do épico (subjetividade) e do lírico (objetividade) (Sarrazac, 2017, p. 22).

Entendo a relação entre subjetividade (épico) e objetividade (lírico). Abordo em meu estudo essa conexão entre o teatro épico e lírico, explorando como o ator surdo concebe a interpretação do personagem surdo utilizando elementos tanto do épico quanto do lírico, o que resulta em uma expressão similar perante o espectador surdo. O teatro, nesse sentido, torna-se uma ferramenta poderosa para a expressão e compreensão das experiências surdas, permitindo que o ator explore tanto a objetividade quanto a subjetividade do personagem, criando uma conexão autêntica com o espectador surdo.

Retomando a seção *Teatro brechtiano em conexão com o Teatro Surdo*, o estudo brechtiano tem proporcionado uma compreensão mais aprofundada para a abordagem dessa modalidade teatral. Atualmente, estou contribuindo com as análises dos diversos

personagens, destacando suas características líricas, dramáticas e épicas nos fragmentos de vídeo.

Além disso, no contexto da minha explicação relacionada ao livro *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi (2011) e suas citações, é importante destacar que o autor Sarrazac complementou e fundamentou as análises de Szondi sobre o “sujeito épico”.

Tratando-se das análises de Szondi e do conceito de “sujeito épico”, indiquei, desde introdução deste livro [Teoria do drama moderno], que elas se inscrevem numa perspectiva teleológica, muito marcada pelo brechtianismo dos anos 1950, nos quais o teatro épico se punha como a solução para a crise do drama moderno. Do teatro de Brecht se poderia dizer que se fundamenta sobre uma generalização do “sujeito épico”. Da personagem de Brecht, que ela é constantemente seguida, até mesmo “pilotada” por um narrador que assume a função reflexiva (Sarrazac, 2017, p. 178).

Conforme afirmado por Sarrazac (2017, p. 179), “O ator entra toma posse da personagem ao tomar posse da fábula”. Nesse contexto, é fundamental apresentar nossa classificação dos gêneros teatrais no âmbito do teatro épico, elucidando suas formas e significados. O “gênero narrativo” é equiparado à forma “épica”, por sua vez, o gênero “lírico” é caracterizado pela voz predominante do “Eu”, frequentemente explorando a perspectiva individual, como exemplificado por personagens que expressam seus sentimentos mais profundos e detêm uma voz central na narrativa. Por fim, o “gênero dramático” se destaca pelo prazer do diálogo entre os personagens no texto teatral, amalgamando elementos do épico e do lírico, enquanto se concentra na objetividade da ação complexa. Essas considerações contribuem para uma compreensão mais abrangente do conceito de “sujeito épico”.

Neste sentido, vimos que o conceito de “sujeito épico” anteriormente por Peter Szondi se mostrava interessante, [...] o autor da Teoria do Drama Moderno põe em evidência o aparecimento no seio da forma dramática, de um “eu épico”, que se acredita objetivar o mundo no qual ele evolui, e sobretudo o mundo sobre o qual ele exerce o seu olhar. [...] é que esse sujeito épico possa ser igualmente um sujeito dramático e um sujeito lírico (Sarrazac, 2017, p. 258).

O conceito de “sujeito épico”, bem como o “eu épico”, encontra um lugar significativo em minha compreensão e contexto. Quando um ator surdo interpreta um personagem surdo, ele assume sua posição de fala por meio da sinalização, utilizando a Língua de Sinais como meio de expressão. Isso enfatiza a importância do teatro épico em explorar a subjetividade e a perspectiva individual do narrador ou personagem. Portanto, considero que minha compreensão e contexto se relacionam com o “sujeito épico” como o “eu-surdo”, uma vez que faço referência a uma reflexão trazida por Sarrazac (2017, p. 42): “O conceito de drama-na-vida não deixa de ter parentesco com aquilo que Szondi definiu como o ‘drama absoluto’, ou seja, o ‘acontecimento interpessoal em sua presença’”. Essa

conexão ressalta a importância do teatro como um meio de representar as experiências e perspectivas individuais, especialmente no caso de personagens surdos e suas expressões através da Língua de Sinais.

O que Szondi enuncia sobre o “drama absoluto”, no qual “o ator e a personagem se unem para o homem dramático” é verdadeiro para aquilo que chamo o drama-na-vida, em que a personagem e o ator se tornam igualmente um só. Tudo é diferente no drama-da-vida e, em particular, na forma épica brechtiana. Mas a personagem-testemunha do teatro épico não é apenas o produto desse distanciamento. [...] a personagem brechtiana se define como personagem reflexiva. (Sarrazac, 2017, p. 180-181).

Conforme afirma Sarrazac (2017, p. 199), “o diálogo moderno é realmente mais dialógico do que o diálogo no seio [presente] no drama-na-vida”. O ator surdo, interpretando o “eu-surdo” como uma representação épica no teatro, tem a capacidade de expressar não apenas os movimentos físicos e gestuais, mas também os pensamentos, sentimentos e emoções do personagem surdo de maneira mais ampla. O uso da Língua de Sinais oferece uma forma rica e autêntica de comunicação, permitindo que a subjetividade do personagem seja transmitida diretamente ao público.

Em relação ao primeiro capítulo, que trata do teatro épico e brechtiano, e ao segundo capítulo, que aborda a dramaturgia sinalizada, é importante destacar que a análise aqui realizada categoriza o ator surdo como desempenhando um papel essencialmente épico na representação de personagens surdos. No entanto, é relevante considerar também o gênero lírico, além do épico e do dramático, porque o personagem surdo é uma representação individual, tão singular quanto o personagem lírico “Eu”. Assim, essa análise inclui minhas interpretações sobre personagens surdos em relação aos elementos líricos, épicos e dramáticos, consolidando todas essas perspectivas em uma única seção abrangente.

3.3.1 *Personagens surdos em O Grito da Gaivota: análise de personagens-surdos*

Na esfera da pesquisa teatral contemporânea, a representação de personagens surdos tem ganhado crescente destaque, desafiando convenções estabelecidas e enriquecendo a diversidade de vozes que ecoam nos palcos. Neste estudo, dirigimos nosso foco à peça teatral *O Grito da Gaivota*, onde exploramos a intrincada representação de personagens surdos. Essa análise estabelece o pano de fundo para a investigação das personagens surdas no citado espetáculo e sublinha a relevância deste estudo para a compreensão da representação dessas personagens no contexto do teatro contemporâneo.

Abordamos as relações das personagens surdas com os elementos líricos, dramáticos e épicos presentes na peça, ressaltando as análises empreendidas sobre esses personagens. No entanto, evitamos nos restringir exclusivamente ao aspecto “‘intrassubjetivo’ ou a uma

relação mediada do eu com o mundo”, como mencionado por Sarrazac (2017, p. 42). O conceito refere-se a algo que acontece entre indivíduos, envolvendo a comunicação, a interação e a compreensão mútua entre pessoas. Em vez disso, nossa abordagem busca promover a empatia, sensibilidade humana e consciência por meio da interação entre surdos e não surdos.

O espectador olha o drama-da-vida por sobre o ombro da personagem, ela mesma espectadora de sua própria vida. A síntese hegeliana do subjetivo e do objetivo – do lírico e do épico por meio da “personagem atuante” – não se efetua mais e o universo dramático se vê como que partido em dois. De um lado, a vida que segue seu curso, de outro, a personagem, praticamente estrangeira a si mesma, que vê essa vida se desenrolando sem poder intervir (Sarrazac, 2017, p. 71).

Na passagem citada pelo autor, o conceito de “personagem atuante” é explorado. Inicialmente, esse conceito se refere à representação de uma personagem que exerce um papel ativo na narrativa, tomando decisões e influenciando o desenvolvimento dos eventos na história. Essa dinâmica é tradicionalmente estabelecida na tradição teatral, na qual os atores no palco desempenham um papel fundamental na transmissão da narrativa ao público.

No entanto, a passagem em questão aponta para uma evolução nesse conceito. Aqui, a personagem não mais desempenha um papel ativo ou influente na narrativa, mas, em vez disso, assume uma postura de observadora impotente de sua própria existência. Essa mudança indica uma transformação significativa na dinâmica da narrativa, na qual a personagem passa a ser mais passiva diante dos eventos que se desenrolam ao seu redor.

Essa transformação na relação entre a personagem e a narrativa pode ser interpretada como um avanço na concepção e apresentação das artes cênicas e da narrativa em geral. Essa mudança rompe com as convenções tradicionais, permitindo uma conexão mais direta e íntima entre o ator e o espectador. Conforme já mencionado, essa relação transcende as limitações convencionais do palco tradicional, proporcionando uma interação mais profunda e uma experiência teatral mais envolvente. Além disso, o vídeo do YouTube compartilhado exemplifica como essa técnica da dramaturgia em ação pode criar uma experiência de espectador mais imersiva e emocional, demonstrando a evolução contínua das formas de expressão artística no cenário contemporâneo.

Como veremos, o conceito de “sujeito épico” de Szondi (2011) e citado por Sarrazac (2017), ganha vida por meio do personagem-narrador Alfredo Corrado, que é surdo. No entanto, é a relação entre o “eu épico” e a personagem surda Laborit que se destaca, provocando sinalizações e diálogos interessantes. Vamos explorar a natureza da relação “eu épico” entre o personagem narrador-surdo Alfredo Corrado e a personagem surda Laborit, que é profundamente interpessoal, por meio de uma observação atenta das sinalizações e das palavras que Laborit desabafa (imagem 46).

Imagem 46 – Rompendo a parede



Fonte: Resende (2023d).

Por meio da visualização do vídeo, pode-se observar que o personagem-narrador surdo, Alfredo Corrado, solicita à personagem surda uma comprovação de sua voz para que ela pudesse gritar. Ele pergunta novamente se ela prefere silenciar ou gritar, e ela escolhe “gritar”. Em seguida, o personagem-narrador surdo, Alfredo Corrado, sinaliza “tanto faz o que sou, mesmo surdo”. Nesse momento, ela grita alto “Eu não”.

No contexto do teatro épico e lírico brechtiano, a expressão “Eu não” adquire significados distintos, cuja compreensão se baseia nas categorias condicionais por Bertolt Brecht. A interpretação dessa expressão é inextricavelmente ligada ao ambiente específico da cena e à subjetividade do personagem Alfredo Corrado. A sua declaração, “tanto faz o que sou, mesmo surdo”, é revelada de uma atitude de demissão e acessível em relação à sua surdez. Tal afirmação pode ser interpretada de maneira lírica, uma vez que enfatiza a experiência pessoal de Alfredo Corrado, explorando os matizes de seus sentimentos e reflexões íntimas. Nesse cenário, a expressão “Eu não” se converte em um veículo para a manifestação das emoções pessoais do personagem, situando-se assim na esfera lírica das representações brechtianas.

A voz, nesse contexto, representa a expressão corporal que determina uma ação narrativa. No entanto, no caso específico do personagem-narrador surdo Alfredo Corrado, a voz assume um significado mais amplo, sendo associada à subjetividade do narrador. Ele representa a perspectiva e as experiências pessoais que conduzem a narração.

A representação “épica” constitui um estilo de atuação teatral que tem suas raízes no teatro épico de Bertolt Brecht. Nesse estilo, os atores frequentemente rompem a chamada “quarta parede” que separa o palco da plateia, dirigindo-se diretamente ao público e, em muitos casos, assumindo papéis que não estão necessariamente totalmente imersos na ação dramática. Vale ressaltar que, em uma representação “épica”, estabelece-se um paralelo entre o papel desempenhado pelo ator surdo e o do ator épico. O ator surdo utiliza a Língua de Sinais para se comunicar com o público, o que pode ser considerado uma forma de narrativa

visual, enquanto o ator épico se utiliza da narrativa. Ambos os atores empregam formas distintas de comunicação direta com a plateia, rompendo a quarta parede de maneiras diferenciadas.

O objeto central é a voz como meio de contar a história. Nesse contexto, a voz não se limita apenas à vocalização sonora, mas também engloba a expressão gestual e visual do narrador surdo, que utiliza a Língua de Sinais como ferramenta para transmitir a narrativa. Essa abordagem cria uma conexão mais profunda entre o ator surdo e o público, permitindo uma representação rica e autêntica da história contada. A voz, nesse sentido, vai além do aspecto auditivo e se manifesta como uma expressão completa, abarcando a subjetividade do narrador e a linguagem visual das narrativas em Língua de Sinais.

Neste contexto, analisamos uma cena do vídeo intitulado *Laborit e Maria* (imagem 47). Na referida cena, a personagem épica, denominada Laborit, é caracterizada como surda, enquanto a personagem ouvinte, sua irmã Maria, a submete ao deboche, manifestando sua zombaria por meio de risos. Posteriormente, a personagem Laborit evidencia sua crescente frustração e descontentamento por meio de gestos, questionando-se o porquê ser objeto de escândalo e, simultaneamente, acusando Maria de tê-la inadvertidamente negligenciado.

Uma análise da cena revela uma clara ocorrência negativa de Laborit em relação à atitude de Maria, que a ridiculariza. A expressão de Laborit denuncia sua profunda mágoa e sensação de incompreensão, ambas decorrentes da atitude insensível de Maria. A frase proferida por Laborit, “Você me abandonou sem querer”, sugere que ela percebeu que Maria a deixou de lado ou ignorou, possivelmente desconsiderando suas sugestões ou necessidades comunicacionais.

Imagem 47 – Laborit e Maria



Fonte: Resende (2023j).

O desabafo de Laborit, “sou meu corpo, mas não sou igual seu”, apresentado por Maria, é carregado de intensidade emocional, caracterizado por uma sinalização lírica que reflete seu sentimento de singularidade em relação à Maria. A pergunta direta feita por

Laborit à Maria serve como um elemento provocativo, destinado a incitar uma reflexão profunda.

Este desabafo é baseado na concepção de que, apesar de ambos compartilharem corpos humanos, a experiência de vida de um indivíduo surdo difere das vivências mais privilegiadas de um ouvinte, evidenciando-se na maneira como percebe o mundo e se relaciona com ele, quando comparado à perspectiva de Maria.

Essa análise destaca a complexidade das experiências individuais e enfatiza a importância da empatia e compreensão mútua entre pessoas com vivências distintas. Além disso, ressalta que a deficiência auditiva não implica apenas uma diferença física, mas também molda profundamente a percepção e a interação de uma pessoa com o mundo ao seu redor.

Em um contexto dramático caracterizado por um diálogo em Língua de Sinais, observamos a cena do vídeo na qual o personagem dramático e narrador-surdo, Alfredo Corrado, empreende esforços para iniciar uma conversa com Emmanuelle. Seu objetivo é compreender se ela compartilha da mesma identificação como pessoa surda, em paralelo à sua própria condição. Esse desejo de entendimento é fundamentado na explicação anterior, na qual Alfredo Corrado revela abertamente sua própria surdez.

Na cena no vídeo *Corrado sinalizou o sinal da Laborit* (imagem 48), em que o personagem narrador surdo, Alfredo Corrado, pergunta em frente à plateia “Quem é Emmanuelle?” e, ao sinalizar o sinal de seu nome, obtém uma resposta afirmativa de Laborit, destacando a dinâmica do diálogo entre pessoas surdas. Vale ressaltar que a representação do sinal feito por Laborit foi analisada e explicada nas seções iniciais do capítulo 2, que aborda a construção dos processos dramáticos e teatrais na dramaturgia sinalizada sobre às estéticas teatrais contemporâneas.

Imagem 48 – Sinalizando “surda” Laborit



Fonte: Resende (20231).

A resposta de Laborit, onde ela confirma que é surda, destaca como a comunicação ocorre na cena. O trecho do vídeo em que o personagem narrador surdo, Alfredo Corrado,

com a interpretação do personagem não surdo, Bill Moody, provoca novamente uma pergunta afirmativa, e o personagem Laborit sinaliza um desesperado “sim”, indica uma situação de intensa interação entre os personagens. Isso remete à citação de Sazarrac (2017, p. 160), que afirma: “O drama-da-vida molda uma personagem *genérica* que representa sozinha senão toda espécie, ao menos a condição humana numa região, culturalmente situada, do planeta”.

A personagem genérica aqui se destaca como uma personalidade notável, pois ela representa uma vida comum, como não expressar nem um “sim” nem um “não” quando Laborit oferece a sinalização em Língua de Sinais. Isso ocorre porque o personagem surdo é uma figura da cultura surda, e, assim, a minha interpretação do ator surdo é a de um intérprete que utiliza a sinalização do corpo diante do público. O personagem surdo utiliza seu próprio corpo como meio de comunicação, incorporando a Língua de Sinais em sua atuação. Dessa forma, ele contextualiza o tempo, o lugar e sinaliza o contexto histórico da comunidade surda de maneira única e profunda.

Em resumo, a interação entre os personagens na cena, em particular a resposta de Laborit como uma personagem surda, ressalta a importância da comunicação e da representação da cultura surda na obra *O Grito de Gaivota*, de Emmanuelle Laborit (1993).

No contexto do vídeo, a sinalização de “sim” por parte da personagem Laborit, seguida de uma repetição, destaca a dinâmica do diálogo entre surdos. Essa repetição pode ser interpretada como uma forma de ênfase ou uma maneira de enfatizar a importância da resposta “sim” naquele momento específico da conversa. Trata-se de uma técnica dramática que ressalta a intensidade da interação entre os personagens surdos, destacando a importância da comunicação na cena.

A cultura surda tem uma longa história e é praticada há muito tempo no país, com seus integrantes reunindo-se principalmente em torno da Língua de Sinais. Essa língua desempenha um papel central na identidade e na comunicação da comunidade surda, compartilhando padrões de comportamento, experiências, valores e crenças. Nesse contexto, a personagem dramática que representa um personagem surdo representa um papel crucial ao narrar os diálogos e as experiências da comunidade surda.

Observando a imagem retirada da gravação da peça (imagem 49), a personagem não surda Maria anteriormente zombou e se aproveitou do sofrimento, desespero e tristeza de Laborit, que estava no centro da cena. Antes disso, Laborit procurou entender as informações fornecidas pela personagem Sílvia, que é uma militante da cultura surda. Nesse momento, Laborit aponta para a personagem Maria e declara: “Essa é a Maria, minha irmã. Ela tentou controlar minha vida, mas eu não permiti”.

Imagem 49 – Laborit com a irmã não surda Maria



Fonte: Resende (2023m).

Nessa cena, há um conflito dramático entre a cultura surda e o seu crescimento no mundo do Teatro Surdo, pois fica evidente que Laborit representa um papel na promoção da visibilidade dessa cultura, incluindo no teatro moderno. Isso ocorre porque a personagem está comprometida em abraçar e celebrar a identidade surda, especialmente no contexto de personagens surdos inseridos no movimento da cultura surda.

no teatro moderno, essa distância entre as personagens, que tornava possível o conflito dramático, se encontra desregulada. [...] as personagens perdem esse bom distanciamento de uma para outra, que lhes permitiam se reconhecer, se afrontar, se medir. Com relação ao outro, elas sempre se encontram *muito perto e muito longe*. (Sarrazac, 2017, p. 199, grifos no original).

Um conceito importante que surge no contexto do Teatro Surdo é o “conflito dramático”. Nesse sentido, compartilho da perspectiva do autor Jean-Pierre Sarrazac (2017), que argumenta sobre a existência de uma distância entre as pessoas nas comunidades, incluindo as comunidades surdas. No entanto, essa distância se torna mais significativa quando se trata da distância entre a pessoa surda e a pessoa ouvinte. É interessante observar que, na comunidade surda, a personagem surda pode estar próxima ou distante da personagem não surda.

É nesse contexto que a personagem surda Laborit representa um papel fundamental ao incluir a comunidade surda na cena teatral. Isso é particularmente evidente no ato *Cidade de Surdos* do roteiro. Através desse ato, Laborit demonstra o compromisso em quebrar barreiras e promover a inclusão da comunidade surda, independentemente da proximidade ou distância percebida entre as pessoas surdas e ouvintes. Essa ação contribui significativamente para o fortalecimento e o crescimento da cultura surda no mundo do teatro, além de ressaltar a importância de aceitar e celebrar a identidade surda.

Neste capítulo, destaco ainda a importância do trabalho de função cênica que envolveu o desenvolvimento dos meus estudos teatrais e dramáticos. A atuação como diretor,

dramaturgo e crítico de teatro em Língua de Sinais é uma tarefa desafiadora e significativa, pois requer uma compreensão profunda e uma representação autêntica da cultura surda.

Ressalto que a análise da peça *O Grito da Gaivota* no contexto dos subcapítulos desse estudo acadêmico é uma abordagem essencial. O personagem surdo é multifacetado e complexo, o que torna a pesquisa e a escrita acadêmica uma tarefa igualmente complexa. No entanto, é através desse empenho acadêmico que podemos ampliar nosso entendimento da cultura surda e do Teatro Surdo, contribuindo, desse modo, para uma representação mais autêntica e inclusiva.

Essa abordagem teatral, ademais, proporciona uma conexão mais profunda entre o ator surdo e o espectador, permitindo uma representação mais completa e autêntica da experiência do personagem surdo, ao dar destaque à subjetividade do narrador ou do personagem.

Em todo esse processo, é fundamental reconhecer e valorizar a minha abordagem poética e reflexiva no desenvolvimento do Teatro Surdo. Através do método prático que eu emprego, é possível aprofundar os estudos, ampliar as perspectivas e aumentar a conscientização sobre a importância da cultura surda no contexto teatral, uma prioridade indiscutível.

O meu trabalho de função cênica aliado à pesquisa acadêmica desempenha um papel notável em minha jornada teatral. Eu não só contribuo para a promoção da compreensão e do respeito pelo Teatro Surdo no cenário teatral, mas também influencio positivamente a sociedade em geral. Ao quebrar barreiras e desafiar estereótipos, estou estimulando uma representação mais autêntica e inclusiva da cultura surda. Assim, meu papel teatral na promoção da compreensão e do respeito pelo Teatro Surdo é verdadeiramente inspirador. Por meio de minhas ações, espero fortalecer a diversidade cultural no cenário teatral.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quanto ao leitor que apresenta a peça pela primeira vez, é possível fazer-se algumas sugestões práticas (Stanislavski, 2011, p. 23).

Esta tese foi elaborada a partir da minha perspectiva sobre o Teatro Surdo, sendo impulsionada pelas possibilidades de criar conceitos, contextos, significados e perspectivas para o Teatro em Língua de Sinais, com o propósito de demonstrar a realidade da existência do Teatro Surdo.

Um momento crucial na minha pesquisa, que envolveu uma dedicação intensa, foi a investigação das contribuições de autores e autoras surdos(as) no âmbito acadêmico, especialmente no que se refere ao teatro e à dramaturgia, particularmente ao Teatro em Língua de Sinais. Isso se deve ao meu objetivo de explorar a relação conceitual entre o Teatro Surdo e a dramaturgia sinalizada.

Os capítulos são como atos de uma peça acadêmica, cuidadosamente organizados nesta tese, que se concentra no Teatro Surdo. Há uma necessidade de contribuição para definir o termo “Teatro Surdo” em termos conceituais, referindo-se aos estudos que abordam a tipologia do Teatro Surdo. Além disso, a pesquisa desenvolve investigações sobre os aspectos literários e teatrais envolvidos.

Nesse contexto, exploro a estrutura elaborada pelo eu, pesquisador surdo, estabelecendo conexões com estudos teóricos que enriquecem minha compreensão. Através da reflexão proporcionada por esses estudos, desenvolvo um modelo do Teatro Surdo, que abrange sua tipologia, ao mesmo tempo em que analiso a importância da resistência e da preservação do Teatro Surdo enquanto forma artística distinta.

É especialmente relevante o que a autora surda Renata Rezende destacou nos ambientes acadêmicos a respeito das produções destinadas ao público surdo. Suas observações têm um peso significativo.

Diversas são as produções culturais voltadas para público surdo que vêm ganhando espaço nos centros acadêmicos, com especial ênfase à Literatura e às Artes Cênicas. No teatro a Língua de Sinais não se apresenta como língua de tradução, esta ocupa um lugar central no texto dramático, com toda sua potência cênica, com as expressões e os recursos a elas agregados como mímica, dança, estratégias visuais, movimentos corporais não usuais, entre outras experimentações estéticas (Rezende, 2020, p. 120).

Minha contribuição à Academia envolve minhas observações, experiências, estudos e práticas no Teatro Surdo, que representa meu presente. No entanto, o Teatro Surdo não se limita apenas ao que tenho refletido. Ele também carrega o esforço que dediquei para superar minhas dificuldades, aprofundando-me em leituras teatrais e teorias, a fim de construir uma

prática sólida. Meu papel é o de um teatrólogo que absorve ideias e cria intercâmbios dialógicos, estabelecendo conexões entre literatura e artes cênicas (teatro).

Ao longo da minha pesquisa sobre a análise dramática e teatral da peça *O Grito da Gaivota*, a categoria do teatro bilíngue emergiu como resultado do estudo detalhado do Teatro Surdo (capítulo 1), culminando na elaboração da dramaturgia sinalizada. Na minha perspectiva, o espetáculo analisado pode ser compreendido como uma manifestação do teatro épico.

O projeto de extensão intitulado *Quartas Dramáticas* me proporcionou a autonomia necessária para desenvolver um projeto de teatro bilíngue, com foco especial nos membros do elenco. Esse projeto foi organizado sob a orientação da minha mentora ouvinte, Maria da Glória Magalhães dos Reis, que acreditou no meu trabalho no campo do Teatro Surdo. Essa experiência é de grande importância para mim, pois me permitiu exercer autonomia na criação de uma montagem teatral conforme minha visão, caracterizando o que chamo de “teatro experimental”.

Já a dramaturgia sinalizada desempenha um papel de destaque, consistindo em uma tarefa intrínseca à produção do texto dramaturgício. Nas obras dramáticas, esse conceito engloba a compreensão dos termos relacionados à criação, tradução e adaptação, ao mesmo tempo em que se exploram as técnicas dramáticas essenciais para a construção da peça teatral, levando em consideração sua curva dramática.

A dramaturgia sinalizada representa a culminação da minha pesquisa no âmbito do meu estudo acadêmico. Durante esse processo, dediquei extensa reflexão à criação de roteiros, desenvolvendo estratégias didáticas que abrangem os diálogos dos atores surdos e a compreensão da sinalização por parte do público. Essa tarefa envolve a exploração das interações entre as modalidades do teatro visual e do teatro acessível, sendo fundamental para compreender a natureza da teatralidade.

Minha jornada também inclui a autoria de três peças teatrais distintas: a primeira delas, *Cidade de Deus – Casos e Conflitos* (2017), seguida por *Quem confia?* (2018) e, por último, *O Grito da Gaivota* (2019), que atualmente estou produzindo no contexto da dramaturgia. Esse momento marca uma transição, já que planejo retomar a escrita de peças teatrais após a conclusão da minha tese de doutorado. Nessa fase subsequente, pretendo aprimorar e expandir os elementos e técnicas da dramaturgia sinalizada em minhas preparações criativas.

Regressando ao tema desta tese, a análise do termo “Teatro Surdo” revela-se de significativa importância no âmbito da construção conceitual, à medida que delinheio os contornos dos meus estudos e apresentações acadêmicas. Nesse contexto, desdobro os fundamentos teóricos, os conceitos subjacentes, os matizes semânticos e as diversas perspectivas pertinentes. Contudo, é preciso destacar que este estudo focalizado no “Teatro

Surdo” assume a forma de uma produção autêntica inserida no âmbito do meu labor acadêmico. Essa tem sido a minha área de concentração desde o início da minha incursão na esfera acadêmica.

O termo “Teatro Surdo”, por conseguinte, assoma como uma manifestação do meu papel nesse campo. Ele encarna tanto a minha habilidade de contribuir para a produção e disseminação do conhecimento relacionado a esse campo, quanto a minha jornada em busca de uma compreensão mais profunda e enriquecedora do próprio “Teatro Surdo”.

Do mesmo modo, desejo enfatizar que o meu âmago de interesse reside na participação em diálogos envolvendo atores surdos, diretores surdos, produtores surdos, pesquisadores surdos, professores surdos e outros intervenientes relevantes. Essas trocas, ao contrário de serem meramente uma investigação unilateral, desempenham um papel preponderante enquanto instâncias de intercâmbio enriquecedor. Nesse contexto, é salutar considerar que essa interação dialogal possui primazia sobre a investigação propriamente dita, pois se constitui em um espaço fecundo para a troca de perspectivas e saberes.

A metodologia empregada no capítulo *Dramaturgia sinalizada* está diretamente associada à abordagem desta pesquisa, que busca explorar o desenvolvimento do modelo de montagem teatral por meio da interligação entre estudo teórico e prática. Essa abordagem está alinhada com as discussões apresentadas no capítulo 2, onde se explorou a contribuição para a criação do roteiro.

Nesse âmbito, a concretização da produção dramática em Língua de Sinais desempenha um papel primordial, conferindo uma dimensão enriquecedora à minha abordagem. Por meio dos processos tradutórios, que englobam as fases de criação, tradução e adaptação, minha escrita é enriquecida de maneira substantiva. Esses processos, sendo um pilar central desta pesquisa, permitem a exploração aprofundada das etapas envolvidas na tradução teatral. A metodologia que proponho aborda uma interseção complexa de facetas históricas, culturais, sociais, identitárias e linguísticas, sendo a teatralidade o principal veículo por meio do qual conduzo a análise, notavelmente no contexto do espetáculo bilíngue *O Grito da Gaivota*.

Dessa forma, os objetivos primordiais delineados na tese encontram sua efetivação nos processos analíticos meticulosamente examinados. Nos capítulos iniciais, abordando o teatro bilíngue sob minha perspectiva teatral, conduzo estudos embasados, nos quais teorizo a abordagem do “Teatro Surdo” com ênfase na resistência e no poder. Adicionalmente, descrevo categorias pertinentes, destacando de que modo essas categorias se manifestam no complexo processo de construção do Teatro Surdo.

“Para mim, o teatro era um paraíso, tornou-se um trabalho. Um verdadeiro trabalho profissional” (Laborit, 1993, p. 190, tradução minha)⁵⁰. O processo estético de criação de um texto dramático relacionado à autora surda Emmanuelle Laborit representa uma abordagem singular que merece destaque. Tive a oportunidade de analisar o livro original em francês, embora a compreensão da leitura francesa não tenha sido uma tarefa trivial para mim. Não obstante, a importância do texto dramático transcende esses desafios linguísticos, uma vez que ele desempenha um papel vital na narração da comunidade surda. Diante disso, optei por uma análise detalhada, focando no processo estético subjacente ao texto dramático. Essa análise representa uma vertente do meu estudo literário, servindo como um recurso fundamental para a minha Pós-graduação em Literatura.

Por conseguinte, durante a defesa da minha dissertação em Estudos da Tradução, reafirmei meu compromisso acadêmico e minha aspiração ao prosseguimento na jornada de pesquisa. Concretamente, expressei o meu anseio de ingressar em um programa de doutorado, visto que a temática abordada despertou em mim uma motivação profunda. Nesse contexto, compartilhei uma porção significativa do meu trabalho de dissertação em Estudos da Tradução com os membros da banca examinadora, todos pertencentes à mesma instituição universitária.

Através desse ato, pude ilustrar as ligações intrínsecas e as sinergias que permeiam meus estudos atuais e o potencial percurso futuro em direção ao doutorado. Tal abordagem propiciou uma valiosa oportunidade para refletir sobre minha escrita e aprofundar a análise das categorias no âmbito do Teatro Surdo.

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 (Resende, 2019b, p. 88).

A trajetória de construção desta tese tem se revelado uma empreitada de complexidade considerável, particularmente no âmbito da investigação no campo do Teatro Surdo. Durante esse percurso, tenho dedicado considerável esforço à tarefa de averiguar e delinear as publicações relacionadas ao Teatro Surdo, especialmente aquelas oriundas de autores surdos que habitam esse universo específico. No entanto, é crucial destacar que esse empreendimento é frequentemente assolado pela dificuldade de discernir a condição surda de um autor, uma determinação que frequentemente depende de interações e encontros dentro da comunidade surda.

⁵⁰ No original: “*Pour moi, le théâtre était un paradis, il devient un travail. Un vrai travail de professionnelle*”.

Durante uma conversa com minha orientadora, que também é professora de literatura francesa, discutimos o interessante fato de eu ter escolhido o termo “Teatro em Língua de Sinais” e refleti bastante sobre essa observação. Realizei uma extensa pesquisa sobre as leituras teatrais de renomados autores que nunca mencionam termos como “Teatro em Língua Portuguesa”, “Teatro em Língua Francesa” e afins. No entanto, verifiquei que algumas disciplinas são oferecidas em cursos de graduação e programas de Pós-graduação de universidades federais. Menciono aqui algumas disciplinas presentes nestas universidades: Teatro em Língua Francesa, na UnB; Teatro de Língua Francesa, na UFBA (Mapeamento Cultural UFBA, 2019); Teatro Francês, na USP (USP – Universidade de São Paulo, 2023); e Literatura de Língua Francesa IV – Leitura e análise do teatro da literatura de língua francesa, na UFPEL (Portal Institucional UFPEL, 2023).

Após a defesa do meu doutorado, pretendo criar a disciplina Teatro em Língua de Sinais – Teatro Surdo em cursos superiores de Letras-Libras, Língua de Sinais Brasileira/Português como Segunda Língua, na UnB e em outros cursos superiores, oferecendo-a como uma disciplina optativa. Além disso, tenho o interesse em incluir essa disciplina em programas de Pós-graduação. Como professor universitário, considero que meu papel é incentivar o crescimento de publicações na área do Teatro em Língua de Sinais.

Não obstante os desafios inerentes, essa jornada tem se revelado uma rica tapeçaria de obstáculos e oportunidades. Tais dificuldades, longe de serem obstáculos intransponíveis, têm instigado a exploração de novas vias de conhecimento no campo do teatro, especialmente no contexto do Teatro Surdo. Compreendido como um elemento intrínseco ao ato teatral, essa exploração tem proporcionado uma ampliação das fronteiras do meu entendimento enquanto teatrólogo e docente de teatro e Libras.

REFERÊNCIAS

- ANDANSON, J.; SYGMA. **French actress Emmanuelle Laborit wins the Best Newcomer award during the 71th Molière Award ceremony at the Comédie-Française theatre, in Paris. On the left, actress Edwige Fenech.** Paris, 1993. 1 fotografia, color. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/french-actress-emmanuelle-laborit-wins-the-best-foto-jornal%C3%ADstica/542249234?adppopup=true>. Acesso em: 20 set. 2023.
- ARAÚJO, R. Entrevista. [Entrevista concedida a] GOMES, A. L.; REIS, M. da G. M. Sinuca de bico: encenação da leitura e tradução em Libras em cena – Uma experiência bilíngue português – Libras no XV QUARTAS-DRAMÁTICAS. **Revista Cerrados**, Brasília, DF, v. 27, n. 46, p. 165–179, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/19661>. Acesso em: 9 abr. 2023.
- BAHAN, Bem. Comment on Turner. **Sign Language Studies**. Volume 84, Fall, Gallaudet University Press, pp. 241-249, 1994. Disponível em : <https://doi.org/10.1353/sls.1994.0024>. Acesso em 16 dez. 2023.
- BARBA, E. **A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral**. 2. ed. Brasília, DF: Teatro Caleidoscópio, 2009.
- BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator: um tratado de antropologia teatral**. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BENJAMIN, W. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BOAL, A. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BROOK, P. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Tradução de Antônio Mercado. 6. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- BROOK, P. **O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987**. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. São Paulo: Vozes, 1970. [Versão online. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/audiopaulo792/peterbrook-oteatroeseuespao>. Acesso em: 8 mar. 2023].
- BUREAU, M.; AFP. **French actress Emmanuelle Laborit poses on September 26, 2016 in front of the International Visual Theatre in Paris**. 26 set. 2016. 1 fotografia, color. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/french-actress-emmanuelle-laborit-poses-on-september-foto-jornal%C3%ADstica/610507556?adppopup=true>. Acesso em: 18 set. 2023.
- CALDAS, A. L. P. **O filosofar na arte da criança surda: construções e saberes**. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação,

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/8735>. Acesso em: 15 ago. 2023.

CAMPELLO, A. R. S. **Aspectos da visualidade na educação de surdos**. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação de Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/91182>. Acesso em: 14 ago. 2023.

CAMPOS, K. A. C. **Literatura de Cordel em Libras: os desafios de tradução da literatura nordestina pelo tradutor surdo**. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/185578>. Acesso em: 18 ago. 2023.

CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CINTRA, W. Considerações acerca do Teatro Visual. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 12, p. 95-109, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701122014095>. Acesso em: 9 mar. 2023.

CINTRA, W. **Currículo Lattes**. Brasília, DF, 2023. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/7084911919338652>. Acesso em: 8 set. 2023.

CINTRA, W. O teatro visual como teatro performativo. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 461-475, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018461>. Acesso em: 9 mar. 2023.

CINTRA, W. Uma introdução ao teatro visual de Leszek Madzik. *In*: CONGRESSO DA ABRACE – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 7., 2012, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: ABRACE, 2012. p. 1-5. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2459>. Acesso em: 10 set. 2023.

CIACS Cultura. **DIALOGANDO SOBRE NU VISUAL - 18.07.2020 / 13:00. YouTube**, 18 jul. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4v5Sgy5bg3M>. Acesso em: 15 ago. 2023.

DEMARCY, R. A Leitura Transversal. *In*: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. T.; CARDOSO, R. C. (orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 23-38.

DUFFY, B. Mordan. **YouTube**, 21 jan. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kVM6C7yDFhw&t=13s>. Acesso em: 15 ago. 2023.

ESSLIN, M. **Brecht: dos males, o menor: um estudo crítico do homem, suas obras, suas opiniões**. Rio de Janeiro: Zara Editores, 1979.

EUROPEAN SIGN LANGUAGE CENTER. **Spreadthesign**. Örebro, 2023. Disponível em: <https://www.spreadthesign.com/pt.br/search/>. Acesso em: 15 ago. 2023.

FENEIS. Feneis: Patrícia Rezende na Audiência Pública no Senado Federal. **YouTube**, 25 jul. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ds4MsrLKM1w>. Acesso em: 20 ago. 2023.

FOMIN, C. **O tradutor intérprete de libras no teatro**: a construção de sentidos a partir de enunciados cênicos. 2018. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21782>. Acesso em: 7 set. 2022.

FREYTAG, Gustav. **Freitag Technique of the Drama**: an exposition of dramatic composition and art. Tradução de Elias J. MacEwan. 3. ed. Chicago: Scott, Foresman and Company, 1900.

GOMES, A. L.; REIS, M. da G. M. Sinuca de bico: encenação da leitura e tradução em Libras em cena – Uma experiência bilíngue português – Libras no XV QUARTAS-DRAMÁTICAS. **Revista Cerrados**, Brasília, DF, v. 27, n. 46, p. 165–179, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/19661>. Acesso em: 9 abr. 2023.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. G.; LIMA, M. A. (coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

IVT – INTERNATIONAL VISUAL THEATRE. **Accueil**. Paris, 2023a. Disponível em: <https://ivt.fr/>. Acesso em: 19 set. 2023.

IVT – INTERNATIONAL VISUAL THEATRE. **Archive #3 : Voyage au bout du métro + Ednom**. Paris, 19 maio 2020. Facebook: IVT – International Visual Theatre. Disponível em: <https://web.facebook.com/watch/?v=3033847956683592>. Acesso em: 19 set. 2023.

IVT – INTERNATIONAL VISUAL THEATRE. **Instant cine Alfredo Corrado**. Paris, 2023b. Disponível em: <https://ivt.fr/spectacles/alfredo-corrado>. Acesso em: 19 set. 2023.

JAMESON, F. **Brecht e a questão do método**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JARDIM, P. L. **Teatro Surdo em Porto Alegre**: narrativas de formações artísticas. 2022. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/252119>. Acesso em: 10 maio 2023.

LABORIT, E. **Le cri de la mouette**. Paris: Éditions Robert Laffont: éditions Pocket Jeunesse, département d'Univers Poche, 1993.

LABORIT, E. Writing My Life. **Sign Language Studies**, [s. l.], v. 7, n. 2, p. 242-252, 2007. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26190818>. Acesso em: 10 maio 2023.

LADD, P. **Em busca da surdidade 1**: Colonização dos surdos. Tradução de Mariana Martini. Lisboa: Surd'Universo, 2013.

LADD, P. **In Search of Deafhood**: Towards an Understanding of British Deaf Culture. 1998. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Faculty of Social Science and the Department of Deaf Studies, University of Bristol, Bristol, 1998. Disponível em:

information.bris.ac.uk/ws/portalfiles/portal/34490403/297970.pdf. Acesso em: 10 maio 2023.

LETRAS LIBRAS-LPL2 UFRN. SINAL – Clímax (Parte do Enredo). **YouTube**, 30 abr. 2020a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s5kAcIcI7mE>. Acesso em: 20 set. 2023.

LETRAS LIBRAS-LPL2 UFRN. SINAL – Complicação (Parte do Enredo). **YouTube**, 30 abr. 2020b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d1eAzqXpP90>. Acesso em: 20 set. 2023.

LETRAS LIBRAS-LPL2 UFRN. SINAL – Conflito (Parte do Enredo). **YouTube**, 30 abr. 2020c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fW7Coojzrgk>. Acesso em: 20 set. 2023.

LETRAS LIBRAS-LPL2 UFRN. SINAL – Emmanuelle Laborit. **YouTube**, 30 abr. 2020d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N24zZvfrBdM>. Acesso em: 19 set. 2023.

LOPES TERCEIRO, F. M. **Deafhood**: Contribuições de Paddy Ladd à Educação Bilíngue para Surdos. 2018. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 1997.

MAPEAMENTO CULTURAL UFBA. **O teatro de língua francesa**. Salvador, 2019. Disponível em: <https://mapeamentocultural.ufba.br/cursos-de-graduacao/o-teatro-de-lingua-francesa>. Acesso em: 15 jul. 2023.

MEDEIROS, J. Surdo, logo existo! – Teatro Guaíra, Mini Auditório. **Olhar Comum**, [Curitiba], 26 set. 2019. Disponível em: <https://olharcomum.wordpress.com/2019/09/26/surdo-logo-existo-teatro-guaira-mini-auditorio/>. Acesso em: 15 jul. 2023.

SILVA NETO, Virgílio Soares da. **A formação de tradutores de teatro para libras**: questões e propostas. 2017. xiv, 121 f., il. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) —Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/31266>. Acesso em: 15 jul. 2023.

MILES, D.; FANT, L. **Sign Language Theatre Deaf Theatre**: New Definitions and Directions. Northridge: Center on Deafness, California State University, 1976.

MIRANDA, W. O. **A Experiência e a Pedagogia que Nós Surdos Queremos**. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2007.

MONTEIRO, C. J. **Um Estudo da Visual Vernacular (VV)**: Cultura e Literatura Surda em Diálogo com Estética da Recepção. 2023. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) – Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2023.

MOURÃO, C. H. N. **Literatura surda**: experiência das mãos literárias. 2016. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

MOURÃO, C. H. N. **Literatura surda**: produções culturais de surdos em Língua de Sinais. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

NASCIMENTO, S. P. F. **Representações Lexicais da Língua Brasileira**: uma proposta lexicográfica. 2009. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Letras, Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas, Universidade de Brasília, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/6547>. Acesso em: 10 abr. 2023.

NTD – NATIONAL THEATRE OF THE DEAF. **Home**. Washington, DC, 2023. Disponível em: <https://ntd.org/>. Acesso em: 13 maio 2023.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia**: a construção da personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PALLOTTINI, R. **Introdução à Dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

PALLOTTINI, R. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Coleção Primeiros Passos, v. 316).

PAVIS, P. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. Tradução de Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy e Adriano C. A. e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva: 2008.

PAVIS, P. **O Teatro no Cruzamento de Culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PERLIN, G. T. T. **O ser e estar sendo surdos**: alteridade, diferença e identidade. 2003. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/5880>. Acesso em: 15 ago. 2023.

PERLIN, G. T. T.; REIS, F. SURDOS: cultura e transformação contemporânea. *In*: PERLIN, G. T. T.; STUMPF, M. (org.). **Um olhar sobre nós surdos**: leituras contemporâneas. Curitiba: CRV, 2012. p. 29-46.

PORTAL INSTITUCIONAL UFPEL. **Literaturas de Língua Francesa IV**. Pelotas, 2023. Disponível em: <https://institucional.ufpel.edu.br/disciplinas/cod/1310336>. Acesso em: 5 set. 2023.

POTTE-BONNEVILLE, L. La Scène des sourds. **Vacarme**, [s. l.], n. 2, p. 47-49, 1997. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-vacarme-1997-2-page-47.htm>. Acesso em: 19 set. 2023.

REIS, Maria da Glória Magalhães dos. **O texto teatral e o jogo dramático no ensino de Francês Língua Estrangeira**. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-02122008-171004/pt-br.php> Acesso em: 19 de set. 2023.

RESENDE, L. S. A lógica “grito” é cenário, figurino e iluminação. **YouTube**, 20 jul. 2023a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lcuzW2Dlxd0>. Acesso em: 19 set. 2023.

RESENDE, L. S. Boneca no clímax. **YouTube**, 25 ago. 2023b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iX8EohcMTvY>. Acesso em: 20 set. 2023.

RESENDE, L. S. Cena 1. **YouTube**, 20 jul. 2023c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zh2Y-MbOa4g>. Acesso em: 20 set. 2023.

RESENDE, L. S. Cena 1 – Rompido a parede. **YouTube**, 22 jul. 2023d. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pESi9_RA1Rs. Acesso em: 20 set. 2023.

RESENDE, L. S. Cena “união”. **YouTube**, 28 ago. 2023e. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eJQ1UBL3CxM>. Acesso em: 20 set. 2023.

RESENDE, L. S. **Cidade de Deus** – Casos e Conflitos. [Rio de Janeiro], 2017. [Peça teatral].

RESENDE, L. S. Conclusão – curva dramática. **YouTube**, 28 ago. 2023f. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9ZQdCNdCt8k>. Acesso em: 20 set. 2023.

RESENDE, L. S. Conflito Laborit e Maria. **YouTube**, 19 out. 2023g. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_oI-ZFLqeWQ. Acesso em: 20 out. 2023.

RESENDE, L. S. Flávia complicações história cores. **YouTube**, 22 jul. 2023h. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0T-chl3Rz0E>. Acesso em: 20 set. 2023.

RESENDE, L. S. O Grito da Gaivota - Espetáculo bilíngue. **YouTube**, 28 abr. 2023i. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2RrR5f5eGRw>. Acesso em: 20 ago. 2023.

RESENDE, L. S. **O Grito da Gaivota**. [S. l.], 2019a. [Peça teatral].

RESENDE, L. S. Personagem LABORIT e Maria. **YouTube**, 22 jul. 2023j. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1NiUhtpTq2E>. Acesso em: 20 set. 2023.

RESENDE, L. S. **Quem confia?** [S. l.], 2018. [Peça teatral].

RESENDE, L. S.; REIS, M. G. M. Teatro surdo brasileiro: considerações sobre a elaboração da dramaturgia sinalizada em Libras. **Revista Espaço**, Rio de Janeiro, n. 54, p. 79-92, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://seer.ines.gov.br/index.php/revista-espaco/article/view/1627/1601>. Acesso em: 9 maio 2023.

RESENDE, L. S. Sinal Deafface. **YouTube**, 15 jun. 2023k. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Bo1hoz77CU>. Acesso em: 20 set. 2023.

RESENDE, L. S. Sinaliza “surda” Laborit. **YouTube**, 21 jul. 2023l. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9s0JLc7Q0-I>. Acesso em: 15 set. 2023.

RESENDE, L. S. Sinal Maria - irmã. **YouTube**, 22 jul. 2023m. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=edYGtiAaqAs>. Acesso em: 20 set. 2023.

RESENDE, L. S. Teatro deafhood. **YouTube**, 4 nov. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qmHwA1Fv1HA>. Acesso em: 17 fev. 2023.

RESENDE, L. S. Teatro surdo: o espetáculo bilíngue em Libras e português em O Grito da Gaivota. In: REIS, M. G. M. (org.). **En Classe et En Scène**: dez anos de uma trajetória coletiva. Campinas: Pontes Editores, 2021. p. 273 – 293.

RESENDE, L. S. **Tradução teatral**: produzindo em Libras no teatro surdo. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2019b. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/36719>. Acesso em: 19 mar. 2023.

REZENDE, R. C. F. **Perfovisual**: A transcrição artística em língua de sinais. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2019. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/38536>. Acesso em: 10 mar. 2023.

RIBEIRO, D. **O que é**: lugar de fala? Belo Horizonte: Letramento, 2017. (Coleção Feminismos Plurais).

RIGO, N. S. **Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS)**: possibilidades de tradução-animação de bonecos em Libras. 2020. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

RODRIGUES, W. Técnicas do distanciamento no teatro épico de Bertolt Brecht. **Revista de Letras**, Assis, v. 13, p. 193-209, 1970-1971.

ROSA, E. F. **A identidade do surdo, pesquisado na Pós-graduação em Linguística**. 2013. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

ROSA, F. S. **Literatura surda**: o que sinalizam professores surdos sobre livros digitais em Língua Brasileira de Sinais – Libras. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2011. Disponível em: https://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/handle/123456789/1699/Fabiano_Souto_Rosa_Dissertacao.pdf;jsessionid=C2625A19C2D49CC3F2F4AF0250E4B0BC?sequence=1. Acesso em: 9 maio 2023.

ROSENFELD, A. **A arte do teatro**: aula de Anatol Rosenfeld (1968). São Paulo: Publifolha, 2009.

ROSENFELD, A. **Brecht e o Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

RYNGAERT, J.-P. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RYNGAERT, J.-P. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANTOS, N. J. **Por um teatro de e para surdos**: análise de linguagens teatrais das peças Diferente, Ninguém mais vai ser bonzinho e Cidade de Deus – Casos e Conflitos. 2020. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/37444/1/Dissertac807ao_DOC_Completo_1_1.pdf. Acesso em: 10 abr. 2023.

SARRAZAC, J.-P. **Futuro do Drama**: escritas dramáticas contemporâneas. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campos das Letras, 2002.

SARRAZAC, J.-P. (org.). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Coorganizado por Hélène Kuntz, Mireille Losco e David Lescot. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SARRAZAC, J.-P. **Poética do drama moderno**: de Ibsen a Koltès. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva. 2017.

SEGALA, R. R. **A emergência de sinais na Libras**: a influência dos emblemas. 2021. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/210879>. Acesso em: 10 abr. 2023.

SIGAA – SISTEMA INTEGRADO DE GESTÃO DE ATIVIDADES ACADÊMICAS. **Maria da Glória Magalhães dos Reis**. Universidade de Brasília. Brasília, DF, 2023. Disponível em: <https://sigaa.unb.br/sigaa/public/docente/portal.jsf?siape=1728853>. Acesso em: 15 ago. 2023.

SKLIAR, C. (org.). **A surdez**: um olhar sobre as diferenças. 3.ed. Porto Alegre: Mediação, 1999.

SOMACAL, A. de M. **Memória na ponta dos dedos**: sistematização de práticas de teatro com surdos. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

SOUZA, M. D. Artistas surdos: um resgate de sua identidade e cultura através da arte. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO E INCLUSÃO – CINTEDI, 1., 2014, Campina Grande. **Anais [...]**. Campina Grande: Realize Editora, 2014. p. 1-2. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/8520>. Acesso em: 9 abr. 2023.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

STEFÂNIA, A. Entrevista. [Entrevista concedida a] GOMES, A. L.; REIS, M. da G. M. Sinuca de bico: encenação da leitura e tradução em Libras em cena – Uma experiência bilíngue português – Libras no XV QUARTAS-DRAMÁTICAS. **Revista Cerrados**, Brasília, DF, v. 27, n. 46, p. 165–179, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/19661>. Acesso em: 9 abr. 2023.

SUTTON-SPENCE, R. **Literatura em Libras**. Tradução de Gustavo Gusmão. Petrópolis: Arara Azul, 2021. Disponível em: <http://www.literaturaemlibras.com/>. Acesso em: 9 abr. 2023.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880 – 1950)**. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TV CAMPUS UFSM. Curta Libras 9 - Arte e Cultura: Teatro. **YouTube**, 8 set. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nrrlqe4kfdc>. Acesso em: 9 maio 2023.

UNBTV. Palestra Antropologia Visual e a Identidade Surda. **YouTube**, 15 maio 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PAxF4AVcBrg>. Acesso em: 9 maio 2023.

USP – UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Júpiter – Sistema de Gestão Acadêmica da Pró-Reitoria de Graduação. **Disciplina: FLM0493 - Teatro Francês**. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sldis=FLM0493&codcur=8051&codhab=702>. Acesso em: 15 ago. 2023.

XAVIER NETA, C. N.; RUSSO, A. Alice em dois atos: processos de tradução em Libras no teatro. *In*: RIGO, N. S. (org.). **Textos e contextos artísticos e literários**: tradução e interpretação em libras. Petrópolis: Arara Azul, 2019. p. 122-159.

O título: O GRITO DA GAIVOTA

por Emanuelle Laborit

Dramaturgo Lucas Sacramento Resende

Roteiro da tradução em Português: Mauricéia Lopes e Daniel Madureira

SINOPSE: Apresentação baseada na obra O grito da gaivota, de Emanuelle Laborit, surda de nascença, atriz e escritora francesa, que na década de 80 narra sua história de vida. Trata-se de uma autobiografia com encontros e desencontros de uma infância marcada pela ausência de significados. Emanuelle Laborit relata sua trajetória em busca da verdadeira identidade e autonomia. Ao descobrir a Língua de Sinais, percebe a existência da cultura surda e nela encontra lugar para se desenvolver e alcançar o que parecia impossível. Ao reconhecer-se surda tem a consciência de que possui uma língua própria, por meio da qual se vê capaz de comunicar, expressar seus pensamentos, revelar seu potencial criativo e artístico e, finalmente, unir surdos e não surdos em busca de um ideal. Emanuelle Laborit tornou-se símbolo de luta pelos direitos elementares do povo surdo e registrou, por meio da arte, a importância da cultura surda.

PROJETO: Quartas Dramáticas

PERSONAGENS

Emanuelle Laborit, surda, ignorante da cultura surda,

Maria, a irmã esperta da Emanuelle Laborit.

Alfredo Corrado, narrador surdo, belo homem, ativista surdo.

Bill Moody, narrador não-surdo, intérprete, irradia simpatia.

Plu-Plu, não-surda, provoca e debocha Laborit.

Silvestre, o amigo surdo da Laborit, mal-educado, é parecido com Plu- Plu.

Silvia, surda, corajosa, colega da Laborit.

Tifiti, fonoaudióloga, ativista da comunidade.

ATORES/ATRIZES

Renata Rezende – Laborit

Mauriceia – Maria

Maycon Calasancio - Alfredo Corrado

Daniel Madueira - Bill Moddy

Gustavo – Plu Plu

Lucas Nunes – Silvestre

Flávia – Silvia

Andrea Lages - Tifiti

CENÁRIO**PRIMEIRO ATO – O GRITO DA GAIVOTA****CENA I** – Chamo-me “Eu”**CENA II** – Maria, Maria, Maria...**SEGUNDO ATO – A HISTÓRIA DA CULTURA SURDA****CENA I** – Duros de ouvido**CENA II** – O Silêncio das Bonecas.**TERCEIRO ATO - A DESCOBERTA****CENA I** - Gato branco e Gato preto**CENA II** – A cidade dos Surdos

PRIMEITO ATO – O GRITO DA GAIVOTA
CENA I – Chamo-me “Eu”

(Bill Moody, Alfredo Corrado, Laborit)

LABORIT

(Chorando, triste)

Eu ?

Meu nome é Emanuelle Laborit, sinal.

BILL MOODY E ALFREDO CORRADO

Ela "sentia" a diferença quando se tratava de zanga, de tristeza ou de alegria, Imaginava encontrar-me dum lado desse muro¹ e os outros, de igual modo, do outro lado. Quando tentava reproduzir a sua mímica como a imitação, continuava a não ser palavras, mas letras visuais. Por vezes, ensinavam palavras de uma sílaba, ou de duas sílabas, como papá", "mamã", "tátá".

LABORIT

Não quero os gritos, não quero mais!

(Chorando e raiva)

Fome

(Lado esquerdo do rosto para público)

Sede

(Em frente do rosto para público)

Dores

(Lado direito do rosto para público)

¹ Classificador construir (paredes o muro como castigo).

BILL MOODY e ALFREDO

Ontem, hoje, amanhã.
O meu cérebro funcionava no presente. O que queriam dizer o passado e o futuro?

ALFREDO CORRADO E BILL MOODY

Ela queria começar a “falar”, porque queria ouvir a sua própria voz. Sabiam que estava gritando, mas os gritos nada significavam. Nada. Então, ela é uma gaivota?

BILL MOODY (busca contato com Laborit) E ALFREDO

(Ação voz)

Ela fala? Como é sua voz? Como ela sente a vibração? Ela é gaivota, mesmo?

LABORIT E MARIA (escondida)

(Ação)

Sou uma gaivota, tenho a minha percepção, tenho um segredo, um mundo só meu.

BILL MODDY

(Bilíngue)

Quem ouviu essa voz?

(Apontando o dedo para a cara da Laborit)

Quem é Emmanuelle Laborit? Então é você mesma? Você é surda.

(Em frente do público) e Tififi (escondida)

A Emmanuelle Laborit grita porque não ouve a sua própria voz.

BILL E ALFREDO*(Narrador poema)*

“Laborit dava gritos, muitos gritos, porque queria ouvir os sons não chegavam até ela. Seus chamados nada queriam dizer parar seus pais. Para eles eram gritos agudos de pássaros do mar. Então deram para ela o apelido de gaivota.”

LABORIT E MARIA (escondida)*(Chorando e triste)*

Minha mãe disse: "O pediatra achou que eu era doida, deficiente intelectual. ”

ALFREDO CORRADO E BILL MOODY*(Foco a Laborit)*

Então, Laborit grita o que se quer calar. É sua boca que grita?

(Ação)

Eu não me importo, sou surdo mesmo. Queria gritar para tentar distinguir a diferença entre o meu grito e o silêncio.

LABORIT*(Grito)*

Eu não *(voz oral)*
Eu vou gritar, sim!

BILL MOODY E ALFREDO*(Medo)*

Bem vê que é absurdo!
*(Grito intensidade gradativa)*⁴
Maria, Maria, Maria....

CENA II – Maria, Maria, Maria...*(Laborit, Maria)***LABORIT E MARIA (voz)***(Duvidosa)*

Maria é minha irmã. Ela quer mandar em mim! Mas eu não vou aceitar.

MARIA E SILVIA (sinalizar ao lado de Laborit)*(Disfarçada)*

A minha mãe dizia para Laborit “ontem”. Ela não sabia o significado. O que era “ontem”?
E “amanhã”? Também não. Não podia perguntar, né?

(Rindo pouco)

Havia a luz do dia, a escuridão da noite e era tudo mesma coisa. O que eu podia fazer!

LABORIT e TIFIFI (escondida)*(Sem graça)*

Está rindo de mim? Eu sou uma piada? Meu corpo não é igual ao seu, você me abandonou.

AÇÃO: *LABORIT encontra sua irmã MARIA que fez o gesto de virar o meu rosto e o corpo de frente para o seu.*

MARIA E SILVESTRE (sinaliza no tablado)

Você me fazia chorar e rir, tentando comunicar comigo por todos os meios! Eu virava a sua cara de frente para a minha para que tentasses ler palavras simples e você cuidava de mim ao mesmo tempo, era lindo e irresistível.

LABORIT E PLUPLU

É dar e receber, mas essencialmente dar. Creio que se pode dar tudo no amor. E que é

preciso aprender a receber.

O amor é ultrapassar-se a si mesmo, tentar aceitar o outro tal como ele é. Com as suas
diferenças.

O amor é ilimitado. Sinto-o pela minha irmã, pela minha mãe, pelo meu pai. E sinto-o
agora também por outra pessoa.
E é diferente.

MARIA E PLUPLU (ao lado de Laborit)

(Rosto ironia)

Ser surdo é uma coisa ruim?

LABORIT E TODOS OS OUVINTES

(Direto sinalizado em frente do público)

Claro que não.

MARIA E SILVIA (em pé no tablado)

(Duvidosa, foco do rosto da Laborit)

Qual é sua diferença? Explica para mim?

LABORIT E BILL(F1), TIFIFI (F2), SILVESTRE (F3)

(Metáfora)

F1- Meu silêncio é assim; imagino sons a cores.

F2 - O silêncio que eu vivo é a cores, F3- nunca é a preto e branco.

SEGUNDO ATO - A HISTÓRIA DA CULTURA SURDA

CENA I – Duros de ouvido

(Silvia, Tifiti, Laborit, Maria, Alfredo Corrado, Bill Moody, Plu – Plu, Silvestre, Ralph)

SILVIA E MARIA (Voz)

(Empurre Bill, Tifiti e Silvestre)

Para *(três vezes)*

SILVIA E MARIA (Voz ao lado da Silvia)

(Olha em frente do público, é bloqueado do público)

O que é que eles estavam fazendo?

Por que é que gesticulavam? O que é que aquilo queria dizer?

ALFREDO CORRADO E BILL MOODY

(Narrador)

Percebeu que eram todos surdos.

(Em pé no tablado)

Todos. Aqueles homens, aquelas mulheres, aqueles jovens, eram todos surdos.

(Alfredo em frente do público)

O choque foi tão violento, que ela começou a vomitar, com as entranhas sacudidas e o cérebro do avesso.

(Lado a lado entre Alfredo sinalizar e Bill voz mesmo simultânea)

Surdos às dezenas! às centenas! Ela não conseguia aceitar. Não podia admitir aquilo que acabava de descobrir aos quinze anos.

SILVIA

(Raiva e ódio e levanta rápido em pé no tablado)

Quinze anos de mentira e enganação.

Venha, Tifiti!

(Meio do público)

SILVIA E TIFITI (Voz e segura o apoio da cadeira)

(Sobe a cadeira em cima, discurso em frente do público)

"Um dia, na história, um outro homem que articulava tão bem que gritava cada sílaba, colou uma estrela amarela no peito dos judeus, um triângulo cor-de-rosa nos homossexuais e um triângulo azul nos deficientes. Entre estes havia surdos. Estrelas e triângulos foram exterminados, cada qual com a sua cor. Aquele homem mandou esterilizar os surdos para que não pudessem ter filhos."

CENA II – O Silêncio das Bonecas.

(Sara, Ralph, Maria e Laborit)

AÇÃO: LABORIT carrega a mala grande e cheia de bonecos até no meio do palco, pega os bonecos para entregar o público e para espectadores escolherem os bonecos.

LABORIT E TIFITI (Escondida)

(Drama)

Esses bonecos são como que eu mesma? Os bonecos não sinalizam nada? Silêncio?

MARIA (Em pé no tablado)

(Discursando)

A mala é uma mala de bonecas. Não coloco dentro o meu casaco, coloco os casacos das bonecas.

Não sei porquê.

(Andar frente no meio do público)

Talvez, as bonecas sejam eu mesma e eu queira fazer crer que sou eu quem vou.
Ela fazia isso quando estava realmente com raiva.

LABORIT E TIFITI (Escondida)

(Direito do corpo firme)

Sou uma pessoa, não posso obedecer sempre.

É preciso estar de acordo com a minha mãe, mas eu quero ser independente.

Vou sozinha ao banheiro.

(Sinaliza rápido)

SILVIA E PLU PLU (Em pé no tablado) Emmanuelle é diferente. Temos culturas distintas. *(Laborit sai o atrás do banheiro)*

TERCEIRO ATO - A DESCOBERTA**CENA I – GATO BRANCO E GATO PRETO**

(Plu – Plu, Silvestre)

SILVESTRE E BILL (Voz em pé no tablado)

Uma vez seus olhos me ajudavam a entender as coisas. Mas ninguém me mostrou,

PLU – PLU E ALFREDO (Sinaliza e pé no tablado)

Eu? Mostrei o quê?

SILVESTRE E BILL (Voz e pé no tablado)

(Apontado o dedo lá banheiro)

Vi que ela entrou no banheiro chorando, não consegue sair.

PLU-PLU

(Em frente do público)

Nós ouvimos! Você ouviu?

SILVESTRE E BILL (Voz e pé no tablado)

Não, sou surdo! Eu a vi sinalizando assim “Vou sozinha ao banheiro”.

PLU-PLU E ALFREDO (Sinaliza e pé no tablado)

O que aconteceu?

SILVESTRE E BILL (Voz e pé no tablado)

Olha isso, você deu nome de gato branco para a irmã dela?

PLU- PLU E ALFREDO (Sinaliza e pé no tablado)

O gato preto é seu?

PLU – PLU E ALFREDO (Sinaliza e pé no tablado)

Não se preocupe, fique calma.

SILVESTRE E BILL (Voz e ao lado do Silvestre)

Vamos fazer desenhos e passar por debaixo da porta do banheiro.

PLU-PLU E ALFREDO (Sinaliza em frente e ao lado do Plu-Plu)

Ela não sabe ler, é melhor chamar a irmã e ela resolve.

SILVESTRE E BILL (Voz e ao lado do Silvestre no meio do público)

(Em meio do público e foco do luz)

Chega!! Quero entender o que dizem. Ela está enjoada de ser prisioneira desse silêncio que eles não procuram romper. Ela se esforça o tempo todo, nós, não muito. Ouvintes não se esforçam. Queria que se esforçassem.

SILVESTRE E BILL (Voz e ao lado do Silvestre)

(Laborit respondeu a mensagem embaixo da porta)

Olha, é a mensagem dela.

(Silvestre e Plu Plu mostram a mensagem pra público)

SILVIA

Eu admiro você, Silvestre!

Chamo meu pai e ele me ignora enquanto toca piano.

Grito “papa, papa”

Mas para lhe dizer o que? Não sei.

CENA II – A CIDADE DOS SURDOS
(Todos)

SILVIA E PLU PLU

Aqui é a cidade dos surdos, a língua é normalmente praticada, ninguém se esconde, nem se envergonha.

Ah, os surdos têm orgulho, têm cultura e sua língua de sinais, como qualquer outro ser humano.

TIFITI E SILVESTRE

Como qualquer outro ser humano, mas sou ouvinte o que significa que sou deficiente na cidade dos surdos. Emanuelle, por exemplo, está sofrendo, não conhece a cultura surda ainda.

SILVIA E PLU PLU

Calma, deixa ela descobrir nossa cultura! Tenho uma amiga surdacega que consigo comunicar com ela, sabia?

TIFITI E PLU PLU

Como você se comunica com ela?

SILVIA E PLU PLU

Primeiro, soletro meu nome em datilologia na palma de sua mão.
Tifiti, respeito a mim mesma: compreendi que eu era surda.

TIFITI E SILVESTRE

Tudo bem.
Agora compreendo seu jeito de se comunicar.

SILVIA E PLU PLU

Venha, Laborit

TIFITI E SILVESTRE

Ela não está pronta, olha, ela está ansiosa.

SILVIA E PLU PLU

Venha, vamos aprender juntos a língua de sinais.

TIFITI E SILVESTRE

Os surdos podem ter problemas psicológicos?

SILVIA E PLU PLU

Ah, sim, como todo mundo, você acredita que nós surdos precisamos de “médico de loucos”.
(Por favor, né?)

SILVIA E PLU PLU

Não quero discutir. Isso não está certo, não quero ser chamada de “hiena”

LABORIT

Algum problema?

SILVIA E PLU PLU

O povo “surdo” é alegre. Talvez porque tenha havido muito sofrimento em sua infância, eles têm prazer em se comunicar e sempre se alegram.

LABORIT E MARIA (Escondida)*(Poema alegre)*

“O sol que vem do coração”

SILVIA E PLU PLU*(Ironia)*

Olhe, você viu? Precisa de alguma ajuda?

LABORIT E MARIA (Escondida)Pare de besteiras. Siga sua vida! Você conseguirá. Não tenha medo. *(Frente do público)***SILVIA E PLU PLU**

É o dom da vida que você gosta tanto. Você aproveita a vida mesmo sendo surda- muda?

LABORIT E MARIA (Em pé no tablado)

Não. Não gosto da expressão “surda-muda”. Muda significa que não usa palavras, mas eu falo com as minhas mãos.

TODOS (Levanta rápido e em pé no tablado)

É absurdo!

LABORIT E MARIA (Atrás da Laborit)

Eu uso as palavras. Com minhas mãos, com minha boca. Exprimo-me com os sinais e leio e escrevo. Utilizar a língua de sinais não significa ser mudo. Posso falar, gritar, rir, chorar. Sons saem de minha garganta. Ninguém me cortou a língua!

(pausa)

Tenho uma voz particular, só isso!

TODOS

(Frente do público)

É difícil para nós fazer os sinais. É a primeira vez que um surdos e os não-surdo são reconhecidos como atores do teatro surdo e recebe o projeto de extensão. Estamos feliz por todos os outros surdos e não-surdos aqui presentes.

LABORIT E TIFITI

Desculpem-me. Estou muito emocionada. Tenho lagrimas nos olhos. Gostaria de lhes fazer um sinal muito simples, muito bonito... Gostaria que vocês o fizessem comigo.

TODOS

(Frente do público)

Queremos o sinal e mais respeito pela comunidade surda. O belo sinal de que gostamos tanto, é “união”.

FIM