

IMPRESSÕES SOBRE A PRESENÇA DO INTÉRPRETE DE LÍNGUA DE SINAIS NO TEATRO: ESTUDO DE CASO

Perceptions about the presence of sign language
interpreters at the theater: a case study

Carolina Fomin¹

Carlos Gontijo Rosa²

RESUMO

O objetivo deste artigo é levantar pontos de discussão sobre como o acesso de surdos em apresentações teatrais tem sido possibilitado e o diálogo que as formas artísticas estabelecem com as obrigatoriedades impostas por lei. Para tal, realizamos uma análise crítica do espetáculo teatral *A golondrina*, que contou com interpretação para Libras em quatro apresentações. Além da análise das representações, realizamos entrevistas com espectadores surdo e ouvinte, mobilizando diferentes vozes e posicionamentos discursivos.

ABSTRACT

This article aims to offer some points for discussion on how theatrical performances have been made accessible to the deaf and the dialogue between artistic forms and the obligations imposed by law. To this objective, we performed a critical analysis of the theatrical performance *A golondrina*, which was interpreted to Brazilian Sign Language (Libras) in four presentations. In

¹Doutoranda e mestre (2018) em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP, São Paulo; Capes no. 88887.314270/2019-00; carolfomin@gmail.com

² Pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP; doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo – USP, São Paulo; carlosgontijo@gmail.com

A análise que permeia o texto foi tecida com reflexões teóricas a partir do dialogismo proposto pelo Círculo de Bakhtin, relacionando os estudos da linguagem com os estudos das artes da cena e das línguas de sinais.

In addition to the analysis of the performances, we conducted interviews with deaf and hearing spectators, prompting different discursive voices and positions. This paper is permeated by an analysis woven with theoretical reflections from the dialogism proposed by the Bakhtin's Circle, relating language studies with the studies of the performing arts and sign languages.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro; Língua de sinais; Interpretação em Libras.

PALAVRAS-CHAVE

Theatre; Sign language; Sign language interpreting.

Introdução

O presente artigo parte das seguintes questões: Como está sendo possibilitado o acesso de surdos a apresentações teatrais? E qual o diálogo que as formas artísticas estabelecem com as obrigatoriedades impostas por lei? Enquanto autores e enquanto participantes do universo das artes da cena, não buscamos aqui postular respostas ou métodos infalíveis de adequação das formas artísticas à pluralidade de receptores que cada vez mais ganham voz e espaço na sociedade. Mas, sim, objetivamos levantar pontos de discussão que possam levar ambas as instâncias desta equação a elaborar *a priori* suas considerações a respeito, e não *a posteriori*, como tem se mostrado prática usual desde a obrigatoriedade imposta por leis e normativas.

Instrumentos legais e normativos têm versado sobre o direito de todas as pessoas a acessar espaços públicos, tais como a Constituição Federal de 1988, a Lei 10.098/00, Decreto 5296/04, o Estatuto de Museus da Lei nº 11.904/09, o Plano Nacional de Cultura (PNC) de 2010 e, mais recentemente, a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (LBI) – Lei nº 13.146/15. Esta última, a LBI, incluiu na Lei Rouanet (Lei nº. 8.313/91) um parágrafo que determina que os incentivos do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) serão

concedidos a projetos culturais quando disponibilizados em formato acessível. Assim, para atendimento a questões legais e para a obtenção de incentivo financeiro, uma série de editais tem contemplado essa demanda e diversos projetos culturais têm se mobilizado para promover acessibilidade. No caso dos surdos, temos a Lei Federal 10.436/02 e o Decreto 5626/05, que reconhecem a Língua Brasileira de Sinais (Libras) como meio de expressão e comunicação da comunidade surda brasileira. Nas produções culturais brasileiras, no que tange à acessibilidade comunicacional, o Intérprete de Língua de Sinais (ILS)³ tem sido comumente utilizado nessa ponte discursiva entre línguas (português – Libras).

Diante do exposto, percebe-se um significativo aumento de produções culturais com acessibilidade em Libras. Contudo, retomamos à pergunta motivadora do artigo: Como essa acessibilidade tem acontecido e qual o diálogo que as formas artísticas estabelecem com as obrigatoriedades impostas por lei? E, a partir desses questionamentos, dessa inquietação, apresentaremos a seguir uma análise qualitativa mobilizando diferentes vozes e posicionamentos discursivos: dos autores deste artigo, de um espectador ouvinte e crítico de teatro que assistiu a duas apresentações e de uma intérprete de Libras que atuou no espetáculo nos quatro dias. Foram também entrevistados dois espectadores, um surdo e um ouvinte. As entrevistas foram elaboradas com perguntas abertas e conduzidas na primeira língua dos espectadores e na língua em que assistiram ao espetáculo, ou seja, com o espectador surdo a entrevista foi conduzida em Libras e com o espectador ouvinte, em português.

A análise que permeia as seções seguintes será tecida com reflexões teóricas numa perspectiva dialógica dos estudos da linguagem, das artes da cena e das línguas de sinais. Primeiramente, discutimos o espetáculo e sua concepção de maneira crítica, considerando a presença da interpretação em Libras. Em seguida, trazemos a voz dos espectadores surdo e ouvinte, sem formação específica em artes, para refletirmos a partir de um olhar não especializado.

³ Este artigo adota o termo ILS (Intérprete de Língua de Sinais) para se referir ao profissional que atua na mobilização discursiva entre uma língua de sinais (de modalidade gestual-visual) e uma língua oral (de modalidade vocal-auditiva), que tem sua profissão regulamentada pela Lei Federal 12.319/10. No Brasil, o par linguístico envolvido nessa mobilização discursiva é Libras-português. Conscientes da interrelação e interdependência da tradução com a interpretação e da diferença entre a atividade de tradução e de interpretação, salientamos que nesta pesquisa observaremos o ato interpretativo, ou seja, esse profissional em atividade na interpretação simultânea do espetáculo, no momento da enunciação em Libras, e não especificamente na atividade de tradução de textos escritos. Por isso, em determinados momentos do texto, utilizaremos também os termos “intérprete” e “intérprete de língua de sinais”.

O espetáculo e sua concepção

Como é virtualmente impossível uma discussão que abarque todas as possibilidades estéticas e políticas da inclusão do ILS no teatro, selecionamos, como objeto desta pesquisa, a representação do espetáculo teatral *A golondrina*, realizada a partir do texto do catalão Guillem Clua, com tradução para o português de Tania Bondezan, que também interpreta a protagonista, Amélia. A encenação em questão é de Gabriel Fontes Paiva; com Bondezan, divide a cena o ator Luciano Andrey. O espetáculo foi apresentado na sala principal do Instituto Itaú Cultural, na cidade de São Paulo/SP, entre 04 e 07 de julho de 2019.

O autor conta com 20 textos dramáticos já representados desde 2002, entre os quais alguns já publicados não apenas em catalão, mas também em espanhol, inglês, francês e grego. Guillem Clua é ativista do movimento LGBTI⁴, de cuja prática eclode a peça *A golondrina*⁵. De acordo com o folder distribuído pelo Itaú Cultural:

Inspirada no ataque terrorista homofóbico ocorrido em 2016 no bar Pulse, em Orlando nos Estados Unidos, a peça retrata o encontro entre um sobrevivente do atentado e uma professora de canto que perdeu o filho nele.

Sem uma localização específica do espaço da ação, a peça compõe um jogo de forças entre as duas figuras, que apresentam visões distintas sobre um atentado a uma boate *gay*. O eixo central do enredo, em torno do qual ambas as personagens orbitam, é a apenas referenciada personagem Dani, filho da professora Amélia, interpretada por Tania, e o companheiro de Ramón, personagem de Luciano. O conflito entre as personagens não decai para o discurso politizado, mas, a exemplo de grandes obras da dramaturgia universal, legitima ambos os lados do embate, que se veem ligados pelo horror de um atentado terrorista: enquanto a mãe nega a sexualidade do filho e a implicação desta em sua morte, o namorado reclama a morte do companheiro como símbolo político da opressão sofrida por seu grupo social. A defesa que cada personagem faz de suas dores é o motor que faz girar a engrenagem do conflito.

⁴ Sigla catalã correspondente ao movimento LGBTQIA+ brasileiro.

⁵ De acordo com o site profissional de Guillem Clua (<https://guillemclua.com/premios/>), a peça *A golondrina* recebeu o prêmio de Melhor Peça no *Queer Theatre Awards* 2018 (Atenas, Grécia), além de ter sido indicada, no mesmo festival, às categorias de Melhor Ator e Melhor Trilha Sonora Original. Também foi indicada, no *Off-West End London Theatre Award* 2017 aos prêmios de Melhor Peça e Melhor Ator. Seu texto foi indicado ao *Premio Max* 2019, na categoria Melhor Autor Teatral.

Na encenação de Fontes Paiva há ao menos um acréscimo bastante drástico à dramaturgia de Clua e que pode comprometer a ligação inicial que o público estabelece com a peça: uma cena de abertura que funciona à moda de prólogo. Nela, o ator Luciano entra em cena vestindo uma jaqueta que, muito tempo depois na peça, saberemos pertencer a Dani. Enquanto a atriz, já exercendo ações de sua personagem, organiza o espaço (que representa a sala de sua casa), o ator perambula pelo palco e, em determinado momento, tira a jaqueta e a deixa sobre uma cadeira. indo depois A atriz em seguida pega e guarda a jaqueta no seu lugar: um mancebo que está à direita alta do palco⁶. O ator sai, a atriz termina sua organização do espaço e o ator retorna, portando uma mochila. Ele canta enquanto ela toca piano e, num momento de desafinação, inicia o diálogo da peça. Esta última ação já faz parte da dramaturgia de Clua (“A peça começa com a música sacra *Pescador de homens*, ou qualquer hino religioso reconhecível pelo público”), mas toda a situação anterior pertence à dramaturgia da cena criada por Fontes Paiva.

Consideramos a intervenção do encenador problemática, principalmente porque não leva em consideração o entendimento do público. No início da peça, não existe uma caracterização fortemente marcada por elementos cênicos, como iluminação ou mesmo uma postura mais contundente que diferencie o ator nessa condição de “espectro” da sua presença ativa em cena n . Nossa leitura é de que a figura de Luciano, nesse momento, representa Dani, o filho de Amélia. Entretanto, esta leitura só é possível quando, na última situação dramática da peça, Amélia pede que Ramón vista uma jaqueta que ali está colocada (ainda no mesmo mancebo, no mesmo lugar, pois não houve atenção a ela durante todo o espetáculo) para ler a carta que o filho lhe escreveu na tarde anterior à sua morte. Embora se trate de um espetáculo sutil, com nuances sentimentais muito elaboradas e bem trabalhadas por atores e pela direção, essa primeira cena gera um incômodo que pode dificultar a aproximação do espectador num primeiro momento.

Quanto à atuação dos atores, resta dizer que ela coaduna com as personagens representadas. Percebe-se um trabalho interpretativo sincero de ambos, cujo resultado final emociona o público e funciona como “moldura” para o

⁶ Este sistema de localização cênico tem como referente a perspectiva da plateia sobre o palco italiano. Portanto, o mancebo se localiza à direita do palco, ao fundo.

texto dramático – este, sim, verdadeiramente pujante. Mas algo de esquemático, enrijecido, resta na interpretação de ambos, seja na modulação vocal de Tania, com sua articulação muito bem trabalhada e clara, seu cabelo escovado ou sua falta de mobilidade de tronco, seja na falta de potência da expressão de Luciano, em quem se nota alguns gestos pouco orgânicos, como se tivessem sido marcados pelo diretor e não assimilados pelo ator na organicidade do papel, e uma irregularidade na interpretação.

Aliás, a questão da regularidade nas interpretações de teatro é um ponto a ser melhor discutido, pois temos dois exemplos opostos nessa peça. Tania Bondezan é uma atriz de carreira no teatro e na televisão, em quem, pela exposição televisiva, é possível notar uma certa “estabilidade” interpretativa, ou seja, ela apresenta um tipo de interpretação – reforçado por seus recursos interpretativos, como voz, elocução e corpo – que se limita a alguns tipos de personagens. Obviamente, este não é um defeito em um ator, que apenas precisa ter consciência e observar se seus instrumentos interpretativos colaboram para a construção das personagens que aceita interpretar. A atriz, nesse sentido, se sai muito bem, pois todas as suas personagens de que temos recordação, inclusive Amélia, de *A golondrina*, são bem interpretadas.

Outro ponto de vista sobre a regularidade é a possibilidade de repetir a mesma cena com intensidade igual ou aproximada durante sessões da mesma peça. Nesse aspecto, Luciano Andrey, em duas diferentes sessões do espetáculo *A golondrina* apresentadas no espaço Itaú Cultural, deixou a desejar. Na dramaturgia de Clua, há algumas intervenções monologais narrativas em meio à cena dialogal entre as personagens. São dois monólogos⁷ que narram os acontecimentos na boate *gay* em que aconteceu o ataque terrorista. Nas encenações dessas cenas, cada uma protagonizada por um personagem, ela se coloca no proscênio, em relação direta com o público, a luz muda para maior destaque, colunas de luz estroboscópica piscam nas laterais médias do palco e a situação é narrada.

Na última das duas narrativas, a personagem Ramón toma a palavra e conta a morte de Dani, que se colocou entre Ramón e o terrorista para salvar o namorado. Em ambas as apresentações assistidas, no primeiro e no último

⁷ Há ainda um terceiro monólogo que utiliza parte dos recursos cênicos. Sem relação com a boate, a função onírica é ativada quando a personagem Amélia (narradora desse trecho) relembra a adolescência de Dani.

dia da curta temporada no espaço, o ator demonstrou uma irregularidade que impactou diretamente na cena – considerada um dos principais clímaxes da dramaturgia. Certamente esta irregularidade não afeta o espectador ordinário ou a interpretação do ILS, pois não houve falha na execução da cena; mas fica evidente, para quem assistiu com olhar crítico às duas representações, que o domínio dos ritmos internos e externos, bem como da elocução e da gestualidade do momento não foram plenamente alcançados pelo ator no último dia de apresentações.

Neste ponto, gostaríamos de destacar a efemeridade do ato cênico em meio à concretude de outros meios de comunicação artística. A representação teatral é um momento de cumplicidade estabelecido entre palco e plateia (ator e espectador) no “aqui-agora” da cena. Justamente por essa característica da representação cênica – e porque o espectador ordinário comumente não assiste mais de uma vez ao mesmo espetáculo –, podemos perceber a diferença do comentário crítico acima em relação, por exemplo, à percepção recolhida de um espectador:

Fiquei mais emocionado quando o Ramón explica como foi a morte do Dani. Neste sentido, o ponto alto é quando o Ramón fala que a última pessoa que o Dani pensou naquele momento foi a mãe (as últimas palavras que foram gravadas no vídeo descrito durante a peça são para ela)⁸ e que ele se joga na frente do namorado, salvando sua vida. Creio que este momento também foi o mais emocionante para grande parte do público, pois, durante a cena, o público ficou em silêncio e algumas pessoas choraram. (espectador ouvinte).

Faz sentido que um espectador “leigo”, ou que tenha se colocado na posição de “alguém que assiste a um espetáculo”, tenha uma percepção diversa do especialista que, consciente ou inconscientemente, assiste com um olhar crítico subjacente.

Interessante destacar que, quando perguntado sobre o momento mais emocionante da peça, o espectador surdo tenha se referido à mesma cena, ainda que a descreva sob perspectiva diferente:

O momento mais emocionante foi quando Dani estava na frente da porta do banheiro e quando ele se joga na frente do Ra-

⁸ Faz-se notar, na fala do entrevistado, a confusão entre dois momentos distintos, pois a fala de Ramón sobre as últimas palavras de Dani não está atrelada dramaturgicamente ao monólogo em que aquele conta a morte deste.

món e Ramón diz “vai ficar tudo bem”, “vai ficar tudo bem!”. Me arrepiei. (espectador surdo).

Percebe-se, entretanto, que todas as informações dos entrevistados sobre a emoção provocada pela cena são evocadas a partir do texto dramático, não da representação cênica propriamente dita. Para tanto, veja-se o excerto em questão:

RAMÓN: Quando o terrorista entrou, os que estavam vivos se amontoaram em um canto do banheiro. Todo mundo começou a gritar assim que os tiros recomeçaram. Cada um se apagava com um grito. O sangue espirrava em todos nós. Vi todos caindo... até que chegou minha vez. Me lembro do rifle apontado para mim. Nada mais. Nem sua cara, nem seus olhos. Só o rifle. Que me tocava. Mas o Dani não ia permitir, e a senhora sabe que não havia ninguém mais teimoso que ele...soou meu disparo, o que levava meu nome escrito, mas ele o roubou de mim. Se colocou na minha frente. A bala atravessou seu crânio e acabou em meu pulmão direito. A última coisa que lembro é o peso de seu corpo em cima do meu. E apesar da dor terrível, nem sei como consegui sussurrar no seu ouvido: “Tudo vai acabar bem, querido, está tudo bem”.

(A voz de Ramón se quebra. E algo também se quebra dentro de Amélia, que descobre que seu filho deu a vida por Ramón. É tomada por uma raiva que não sabe controlar). (CLUA, 2017, p. 44-45).

Com relação à presença do intérprete de Libras das apresentações, importa cenicamente perceber que há outra presença em cena – mesmo que essa figura seja colocada num canto, “à parte” da representação. Se não para toda a plateia, por não ser visível para todos, a uma grande parte do público essa presença também se faz no “aqui-agora” do espetáculo teatral. Portanto, neste momento, propomos um olhar acerca da subversão⁹ que o intérprete de língua de sinais pode exercer sobre a montagem.

Podemos ainda observar que, de maneira geral, o ILS pode colaborar positivamente para a representação – para além de sua função primeira, a de comunicar ao espectador surdo os diálogos e as questões sonoras que se efetivam com relação ao espetáculo. Nesse sentido, observemos mais detidamente a tradução da música “A andorinha” sinalizada pela intérprete Thalita Passos.

⁹ “Subversão”, neste contexto, opera enquanto perturbação do funcionamento normal. Isto é, se considerarmos que o espetáculo não foi primeiramente produzido para contar com a presença do ILS em cena (ou ao lado dela), mas que foi durante meses cuidadosamente burilado para manter as ações, entonações e relações estabelecidas no palco completamente sob controle, há verdadeiramente uma subversão de seu teor original.

A música apresenta uma melodia suave e cadenciada, sem grandes modificações súbitas de tonalidade ou alteração rítmica, enquanto a letra alterna antiteticamente imagens calorosas e sombrias:

O céu está chorando
Porque roubaram o sol.
As nuvens o colocaram
Em seu saco de algodão.

Nada parece
Alegrar seu coração
Mas no horizonte
Elas aparecem com sua canção.

É a andorinha que chega à sua casa
É a andorinha que voa de novo
E traça no céu...
[...]
O pulsar retorna ao mundo
Que volta a sorrir
As sombras do passado
Não te impedem de dormir

O céu está cheio
De promessas de verão,
De carícias e futuro
Enquanto ela está a seu lado
[...]
É a andorinha que chega à sua casa
É a andorinha que voa de novo
E traça no céu
Desenhos de plumas
E grita e ri
E o frio vai embora.
É a andorinha que um dia se foi
E vem te beijar.
(CLUA, 2017, p. 56-57).

Ao traduzir a música, emulando o ritmo da melodia não apenas nas imagens evocadas por suas mãos, mas também pela intensidade e cadência dos sinais, a intérprete elabora uma espécie de coreografia paralela à música cantada. Obviamente ao espectador surdo essa possibilidade de apreciação pela audição síncrona à visão é tolhida, mas ao espectador ouvinte há a possibilidade da fruição de ambas, música e sinalização, formando um todo que se percebe maior do que a soma das partes que o compõem. Ou seja, ao mesmo tempo que a ILS reflete os elementos constituintes da cena, no sentido de transportá-los à outra língua (Libras), ela pode ressignificar o enunciado do palco tanto

para o surdo, que percebe as relações textuais do poema¹⁰, quanto para o ouvinte, que capta uma nova expressão artística daquele momento.

Se a língua de sinais interferisse na apreensão da cena apenas no momento da música, poderíamos imaginar que seria porque não compete à Libras, enquanto língua cujo modo de produção é gestual, permanecer estática, como foi a opção cênica para a execução da música dessa montagem. Entretanto, a presença da ILS no espaço cênico suscita outras imagens no espectador – imagens que, possivelmente, tenham passado despercebidas da produção do espetáculo, pois essa já se encontra com seu olhar fixado na semiologia da cena previamente preparada. O efeito de “aqui-agora” que as ILS provocam pode ser visto, por exemplo, numa singela movimentação de cena do ator Luciano, que ganha significados distintos com a presença da ILS à esquerda do palco. Para García Barrientos (2007, p. 121), “hay que se destacar ante todo la importancia radical del espacio como elemento constitutivo de la construcción dramática”. Ao operar dramaticamente de maneira equivalente à “voz narrativa”, o espaço coloca ILS e atores em iguais níveis perante o jogo teatral.

As ILS interpretaram o espetáculo ao lado esquerdo do palco, no fosso ao nível da plateia, de frente para esta (ou seja, de costas para o palco), de pé e com um foco de luz intermitente sobre elas.¹¹ Em determinada cena, já próxima ao fim da peça, a personagem Amélia tem uma extensa fala em que ataca a personagem Ramón que, por sua vez, senta-se numa cadeira à esquerda baixa do palco, próximo ao local onde se encontra a intérprete, e padece do discurso da mulher. Nesse momento acontece uma sincronia entre a sinalização da ILS e a movimentação de Tania (não sabemos se proposital ou não). Ambas, cada uma por um lado, oprimem com seu discurso a personagem Ramón, que sofre com as palavras de Amélia. Não houve marcas, em nenhum dos elementos que compuseram a cena, de intencionalidade nesta composição, ela foi produzida através do discurso que vinha do palco e era recebido pela plateia. Assim, vem-nos outra indagação: até que ponto a interpretação em Libras poderia efetivamente interferir na cena? Ou, por outra, se a presença física do ILS no

¹⁰ A cena em si é relativamente estática, com Amélia tocando piano e Ramón de pé ao lado desse, cantando.

¹¹ Para a interpretação desse espetáculo as ILS atuaram em equipe, com revezamento a cada 15-20 minutos. Enquanto uma delas interpretava para a plateia (intérprete de turno), a outra (intérprete de apoio), sentada de frente para o palco, apoiava não apenas com questões linguísticas, confirmações e correções, mas principalmente com aspectos relacionados à visualidade da cena e a orientações quanto à movimentação de palco, etc.

momento do jogo cênico entre os integrantes da cena interfere na cena, como fazer para que essa interferência se concretize e se realize de modo a complementar a opção estética dos artistas? Questões importantes que merecem atenção de pesquisas futuras.

Por fim, retornando aos monólogos que narram o atentado à boate que resultou na morte de Dani, há uma brusca mudança de luz para tais momentos, que simulam a luz estroboscópica de uma danceteria nas colunas de tecido transparente que formam as laterais do palco e que se projeta no fundo. O efeito, por si só, é belo e instaura o clima variegado que se supõe ser a proposta do encenador. Entretanto, a presença do ILS na cena novamente produz efeitos de sentido diversos – embora complementares – daqueles almejados pela encenação.

O local de posicionamento das ILS para realizar a interpretação fica rigorosamente em frente à coluna da esquerda. Nos momentos de luz estroboscópica projetada de dentro da coluna, a figura da ILS é contornada pelo efeito luminoso, ganhando ela própria uma dimensão maior do que o “cantinho” que lhe foi proposto inicialmente, pois a presença da luz que marca os signos cênicos nessa cena está nas laterais, chamando a atenção do espectador para essas regiões do palco. Acreditamos que tal efeito foi conseguido por mero acaso, mas poderia, inclusive, sugerir mudanças na configuração de tais cenas, uma vez que a luz, nas cores e no ritmo produzidos, confere dramaticidade aos sinais realizados pela ILS – e poderia, igualmente, atribuir força e significados distintos à narrativa de Amélia, se percebida e utilizada pela equipe.

Apreciação por quem

Para pensar a apreciação do espetáculo, precisamos nos questionar sobre: o espetáculo ou uma obra de arte é pensada para ser apreciada por alguém? Se sim, cabe ao autor, artista ou diretor escolher para quem esse espetáculo se destina? Estaria parte do público excluído do projeto discursivo de um espetáculo? Questionamentos como esses surgem a partir da observação da forma como alguns espetáculos têm inserido o ILS para garantia de acessibilidade.

Em *A golondrina*, a contratação das duas intérpretes que atuaram em equipe no espetáculo foi feita pela instituição que sediou a peça e não houve nenhuma ingerência da companhia de teatro. Inclusive, direção e elenco só conheceram as

intérpretes no dia da primeira apresentação teatral, que aconteceu no Instituto Itaú Cultural em 04/07/2019. Para o preparo e os estudos das ILS foram fornecidos roteiro e registro em vídeo do espetáculo com antecedência.

Como as intérpretes eram contratadas da instituição, não foi necessária uma visita técnica anterior para ajustes de iluminação e posicionamento, mas o local em que normalmente atuam, no fosso e à direita do palco, foi realocado para o lado esquerdo, sob a justificativa de que muitas cenas importantes aconteciam do lado direito e de que, do lado esquerdo, a interpretação em Libras interferiria menos. De fato, a interpretação no fosso e ao lado direito do palco poderia bloquear a visão da cena por alguns espectadores, enquanto do lado esquerdo, não. Já a iluminação foi feita por um foco de luz fixo e ininterrupto que se manteve assim durante todo o espetáculo, a despeito e independentemente da iluminação da cena.

Em geral, há um incômodo visível por parte de encenadores, iluminadores e diretores no que tange à acessibilidade e à presença da interpretação em língua de sinais em espetáculos. Esse artigo não pretende esgotar todas as perspectivas envolvidas na enunciação de um espetáculo teatral, mas o fato de os intérpretes de língua de sinais estarem apartados da cena, no canto e com um foco de luz fixo e ininterrupto, já aponta para uma posição axiológica, ou seja, valorativa. Assunto esse que merece reflexão e que foi abordado por Fomin (2018a, p. 188) quando a autora afirma que

[...] para além da discussão sobre a visibilidade (tanto do TILS¹² como dos espectadores), há de se refletir sobre a questão ideológica imbricada na localização do TILS no fosso, no palco, no proscênio ou inserido como participante da cena, que dialogicamente, reflete e refrata as diferentes concepções sobre a presença do TILS e sobre a interpretação em língua de sinais nessa esfera.

Para Volóchinov (2017, p. 181), não podemos isolar o signo de suas formas concretas de comunicação e, uma vez que todo signo é ideológico, toda palavra é repleta de significação ideológica. Assim, cotidianamente compreendemos e respondemos a esses signos nas mais diversas esferas nas quais transitamos.

Nesse sentido, Fomin (2018a) faz a relação com os enunciados de uma apresentação teatral e afirma que, antes de qualquer ação ou palavra proferida

¹² Fomin (2018a) usa a sigla TILS para o profissional Tradutor Intérprete de Língua de Sinais.

em cena, o posicionamento do intérprete de língua de sinais já aponta para uma condição enunciativa e já produz sentidos a depender de onde se localiza com relação à cena. “Essa localização aponta para a hierarquia de interlocutores e também remete ao sentimento de pertencimento ou não de TILS e dos espectadores surdos ao projeto discursivo do espetáculo teatral” (FOMIN, 2018a, p. 189). Para a autora, não há como dissociar a interpretação da cena, uma vez que no todo do espetáculo se estabelece uma relação dialética entre a cena e a interpretação, ou entre o teatro e a acessibilidade. Assim, de uma maneira ou de outra, o intérprete é influenciado pela cena, tanto quanto a cena também influencia o intérprete.

Não obstante, neste artigo, nosso prisma de observação inclui a interpretação em língua de sinais e, principalmente, os espectadores. No espetáculo em questão, nos quatro dias de apresentação, apenas em um houve a presença de um espectador surdo; nos demais dias, a interpretação em Libras aconteceu a despeito de se identificar um surdo na plateia. Esse fato, por si só, já poderia desdobrar uma série de questionamentos e motivos pelos quais os surdos não frequentam esses tipos de espaços, mesmo quando acessíveis. Poderíamos levantar distintas variáveis, mas nos deteremos em apenas alguns pontos: a não divulgação da programação acessível, a dificuldade de acesso ao equipamento cultural, o desinteresse da comunidade surda por um determinado gênero artístico e, principalmente, o sentimento de não pertencimento a uma determinada esfera social.

Sobre a formação de público e a interpretação independentemente da presença de público surdo, Turner & Pollitt questionam que se não há garantias de que haverá público surdo assistindo às apresentações, “então, à que função a interpretação deve servir nessas circunstâncias? Talvez poderíamos caracterizá-la como uma *interpretação cosmética* – apenas de aparências? Para quem o intérprete presta seu serviço?”¹³ (TURNER & POLLITT, 2002, p. 39). Para os autores, é responsabilidade dos intérpretes de língua de sinais a facilitação do acesso de pessoas surdas ao patrimônio cultural da comunidade que faz uso da língua majoritária, mas também a promoção do conhecimento sobre a comunidade surda e das possibilidades artísticas da língua de sinais.

¹³ No original: “so what function is the interpreting supposed to serve in these circumstances? Perhaps we might characterize it as *cosmetic interpreting* – just there for show? Who is the interpreter providing a service for?”

No contexto americano, Frishberg (1990, p. 148) também discute a interpretação acontecer a despeito da presença de público surdo e afirma que muitas vezes acontece uma “interpretação simbólica”¹⁴. A autora afirma que mesmo que inicialmente a atuação em eventos desse tipo possa parecer despropositada para alguns, a presença de intérpretes de língua de sinais nesses locais comunica não apenas o que está sendo dito, mas transmite uma mensagem ainda maior: a de que o evento ou o lugar foi pensado também para pessoas surdas (FRISHBERG, 1990).

No entanto, mesmo com boa divulgação, fácil acesso e um pressuposto interesse da comunidade surda, não há como garantir que o público surdo estará presente em determinadas programações culturais. Ainda assim, deve-se garantir a acessibilidade durante todo o evento, a despeito do público surdo se apresentar como tal e independente de se reconhecer sua presença na plateia, visto que as pessoas surdas não apresentam traços físicos e reconhecíveis de sua condição e têm liberdade de ir e vir, sem a necessidade de se identificarem. Para além disso, para Fomin (2018a, p. 38),

[...] a acessibilidade deve estar disponível antes da necessidade. O que queremos dizer com isso é que não é preciso esperar que o público esteja presente para que a acessibilidade aconteça. Ao contrário, é preciso primeiro oferecer a acessibilidade para que o público surdo saiba que pode frequentar o espaço, tenha interesse em frequentá-lo, e, além disso, sinta-se pertencente àquele espaço.

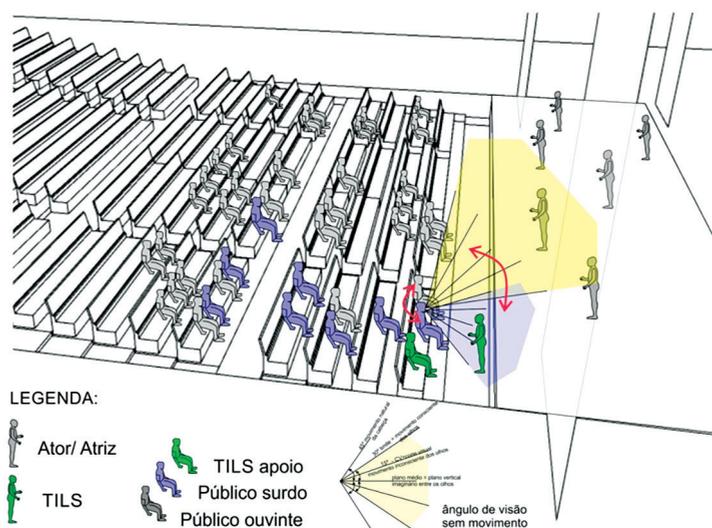
Sabemos que ainda há muito o que se construir em termos de pertencimento. Nesse sentido, a participação efetiva da comunidade surda nesses espaços e as lutas da comunidade surda, segundo Perlin (2016, p. 71), envolvem “o direito à vida, à cultura, à arte, à história, à participação política, ao trabalho, ao bem-estar leva a pensar numa esfera de luta central, das mais simples para as mais amplas e mais descentralizadas”. Ainda segundo a autora, são demandas urgentes, sobre as quais devem ser tomadas providências imediatamente, “e não após a constatação do problema”.

De fato, a interpretação tem acontecido, mesmo que de forma simbólica ou efetivamente se comunicando com o público surdo. Entretanto, há que se notar uma questão importante relacionada à visualidade da cena e à narrativa do espetáculo, pois, por vezes, uma dessas duas dimensões acaba sendo prejudicada.

¹⁴ No original: Symbolic interpreting.

Em perspectiva bakhtiniana e a partir dos estudos da verbo-visualidade de Brait (2013), Gonçalves (2013) afirma que o teatro é uma arte essencialmente verbo-visual, pois a porção verbal e a visual são indissolúveis e se encontram amalgamadas no momento em que a cena acontece. No caso de um teatro com a interpretação em Libras, Fomin (2018a, 2018b) reafirma a interdependência e o amálgama entre as porções verbal e visual e ressalta a importância dessa dimensão para o ato interpretativo, pois são diversos os elementos da cena teatral que exercem influência na interpretação em língua de sinais.

Com relação à perspectiva de espectadores surdos, dada a modalidade de uso da língua de sinais (produzida gestualmente e percebida visualmente), a depender da localização das intérpretes, o surdo terá que fazer escolhas entre ver a ação da cena ou a narrativa em língua de sinais. Sobre a concorrência visual entre a cena e a interpretação, muitas vezes acontece o que foi nomeado por Frishberg (1990) “efeito ping-pong”, também desenhado por Fomin (2018a).



Fonte: Fomin (2018a, p. 82)

Figura 1 – Ângulos de visão de espectadores surdos e o efeito ping-pong com relação à cena teatral

Fonte: Fomin (2018a, p. 82)

Para o surdo entrevistado, entre olhar a cena e a interpretação há claramente a opção pela compreensão da narrativa, relegando a visualidade da cena a segundo plano:

Sobre o meu entendimento da tradução e da cena, escolher entre assistir a cena ou a interpretação, eu escolhi prioritariamente assistir à interpretação das duas intérpretes e consegui sim fazer relações. Mas já fui a outros espetáculos, em outros espaços, em que senti que perdi muita coisa, por conta do movimento de cabeça e de ter que escolher o que assistir. Quando eu olhava a cena e voltava à interpretação, o intérprete de língua de sinais estava sinalizando rapidamente e eu já havia perdido partes. [...], nesse espetáculo especificamente, [...], eu mantinha um olho na visão periférica para saber que era uma discussão, mas me concentrei na narrativa através da interpretação em língua de sinais, para não perder o que estava acontecendo. Precisava mesmo ver a Libras para captar. Sabe, para nós surdos é importante ver a interpretação para entender a história, e o visual da cena fica em segundo plano. Infelizmente, é assim que funciona, mas ok. (espectador surdo).

Duas questões discutidas neste artigo podem ser depreendidas da tradução da resposta do espectador surdo entrevistado. A primeira, de cunho mais estético, é a valoração do texto nesse espetáculo, especificamente. Como afirmamos acima, o texto domina a cena, que é feita atrelada a ele, com pouca liberdade interpretativa, o que Raymond Williams (2010, p. 218) chama “fala encenada”:

fala e movimento são determinados pela disposição das palavras, de acordo com as convenções estabelecidas; o espaço cênico e o som também são como espera o dramaturgo, que conhece as circunstâncias de montagem e pode, assim, controlar esses elementos já no texto. Nesse caso, o dramaturgo não só está escrevendo uma obra literária, mas também, pelo uso de convenções precisas, escrevendo a representação cênica, que, aqui, é a comunicação física de uma obra que, já no texto, é teatralmente completa.

De acordo com o exposto pelo entrevistado, esta tipologia textual pode produzir um maior acesso ao surdo. Entretanto, é uma forma de teatralidade produzida desde a Antiguidade, que já à época de Shakespeare (séculos XVI–XVII) começa a ser suplantada por outras formas cênicas, chegando até a um “tipo de ação [...] em que as palavras e o movimento não têm nenhuma relação necessária, mas derivam, como se fossem separados, de uma ideia de ‘comportamento provável’ nas circunstâncias apresentadas” (WILLIAMS, 2010, p. 217).

O desafio do teatro contemporâneo é falar à multiplicidade cada vez maior de públicos que lhe acorrem.

A outra questão diz respeito a algumas respostas do entrevistado, que, a exemplo da reproduzida acima, indicam um certo “conformismo” com relação a como os espetáculos são concebidos. Podemos perceber no trecho acima que o espectador surdo já se conforma com o fato de que perderá partes da cena teatral. Percebemos que há uma hierarquia dos interlocutores envolvidos nessa comunicação discursiva, o que nos instiga a refletir novamente sobre a pergunta motivadora deste artigo: a de como a acessibilidade em apresentações teatrais tem acontecido e qual o seu diálogo com o objeto artístico.

Na concepção dialógica, cada enunciado é um elo em uma cadeia discursiva, e esses enunciados refletem e refratam os discursos que circulam em uma determinada esfera, gerando efeitos de sentidos. A questão da “totalidade de sentidos” tanto para Bakhtin (2016), quanto para Medviédev (2016) e Volóchinov (2017), se coloca como a estreita relação do enunciado com seu fluxo sócio-histórico-ideológico e com a situação mais próxima do enunciado que envolve os interlocutores dessa interação discursiva. Ou seja, a totalidade artística, na perspectiva do Círculo, tem uma dupla orientação na realidade, e, segundo Medviédev (2016), aponta para fora e para dentro, determina e é determinante do gênero discursivo.

Para Volóchinov (2017), “a situação social mais próxima e o ambiente social mais amplo determinam completamente, e, por assim dizer, de dentro, a estrutura do enunciado” (p. 206). Os enunciados são determinados tanto pela situação social como, de modo mais próximo, pelos participantes do evento, “tanto pelos imediatos quanto os distantes, e em relação a uma situação determinada; isto é, a situação forma o enunciado, obrigando-o a soar de um modo e não de outro” (p. 209).

Considerações e últimas impressões

Ao analisarmos o espetáculo teatral *A golondrina* e as condições de acessibilidade do espectador surdo nas representações realizadas na sala Itaú Cultural, em São Paulo, pudemos direcionar nosso pensamento especialmente a dois pontos de vista distintos, mas que interferem mutuamente: o da cena e o da

interpretação, que nestes últimos parágrafos serão tratados de maneira geral, e não calcado em situações específicas deste espetáculo.

Ao observarmos mais atentamente o processo pelo qual se dá a inserção da figura do ILS na apresentação de um espetáculo, verificamos que as artes cênicas ainda não se aperceberam da nova ordem social vigente, em que os espaços e produtos para o público devem contemplar sua multiplicidade¹⁵, com suas limitações de acesso e sua interlocução com a obra.¹⁶ Este aspecto, evidentemente, é marcado de maneira específica no nosso discurso sobre a acessibilidade ao espectador surdo a esta manifestação artística, mas se estende de maneira geral a toda produção discursiva pertencente à esfera artística.

Por outro lado, o ILS enquanto presença física perante o público – mesmo que, como dito acima, colocado em local que interfira o mínimo possível na cena já ensaiada – não pode deixar de ser visto e, logo, interpretado como componente do espetáculo teatral. Portanto, sua presença, além dos significados sociais e culturais gerais que ela denota, também ressignifica e atualiza os elementos componentes da cena predefinida. “Atualização [...] não se trata de executar, mas de ressuscitar. [...] Representar é tornar presente através de presenças” (GOUHIER, 1956, p.21).

Nesse sentido, pode-se pensar que o ILS, enquanto presença física imposta ao jogo cênico pela obrigatoriedade legal ou institucional, desvirtuaria o objeto artístico apresentado. Entretanto, é condição *sine qua non* do teatro a necessidade de lidar com as situações que se lhe apresentam no momento presente da representação – ou seja, “entrar em jogo”. Portanto, quando a direção do espetáculo não se preocupa em como o intérprete de língua de sinais se insere no jogo da cena, percebe-se que há uma limitação do espetáculo na recepção de todos os espectadores, uma vez que também o espectador ouvinte vê e percebe o intérprete como parte da representação no palco.

¹⁵ Como afirma Florence Naugrette, em “Le plaisir du spectateur de théâtre” (2002), o pensamento de um público geral decorre do pensamento romântico que ainda se mantém arraigado no nosso imaginário.

¹⁶ Certamente não estamos falando em iniciativas como a descrita por Wesley Leal em “Dança-teatro e a Libras: a convergência poética entre línguas e linguagens no âmbito da arte” (2018), ou de espetáculos como “Encontro de dois”, da Quase9 Teatro, dirigido por Mariana Muniz, ou A Princesinha Medrosa, de Carolina Moreyra com direção de acessibilidade de Paula Lopez.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas: um experimento de análise filosófica. In: *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, pós-fácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 71-107.

BAKHTIN, M. M. Fragmentos dos anos 1970-1971. In: BAKHTIN, M.M. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017. p.21-56.

BRAIT, B. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, v. 8, n.2, p.43-66, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/16568>.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Diário Oficial da União, Brasília, 05 out. 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm>. Acesso em: 20 fev. 2018.

BRASIL. *Decreto nº 5.626 de 22 de dezembro de 2005*. Regulamenta a Lei nº. 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – libras e o art. 18 da Lei nº. 10.098, de 19 de dezembro de 2000. *Diário Oficial da União*, Brasília, 22 dez. 2005. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm>. Acesso em: 20 fev. 2018.

BRASIL. *Decreto nº. 3956 de 8 de outubro de 2001*. Promulga a Convenção Interamericana para a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Pessoas Portadoras de Deficiência. Brasília, DF. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2001/d3956.htm>. Acesso em: 20 out. 2018.

BRASIL. *Decreto nº 5296 de 02 de dezembro de 2004*. Regulamenta as Leis nº 10.048, de 08 de novembro de 2000, que dá prioridade no atendimento às pessoas que especifica, e 10.098, de 19 de dezembro de 2000, que estabelece normas gerais e critérios básicos para promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Brasília, DF. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2004/Decreto/D5296.htm. Acesso em: 20 fev. 2018.

BRASIL. *Lei 10.098 de 19 de dezembro de 2000*. Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L10098.htm>. Acesso em: 20 fev. 2018.

BRASIL. *Lei 10.436 de 24 de abril de 2002*. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2002/L10436.htm>. Acesso em: 20 fev. 2018.

BRASIL. *Lei 11.904 de 14 de janeiro de 2009*. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm. Acesso em: 01 mai. 2018.

BRASIL. *Lei 12.319 de 1 de setembro de 2010*. Regulamenta a profissão de Tradutor e Intérprete da Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12319.htm>. Acesso em: 20 fev. 2018.

BRASIL. *Lei 13.146 de 06 de julho de 2015*. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm>. Acesso em: 20 fev. 2018.

BRASIL. *Lei 8.313 de 23 de dezembro de 1991*. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm>. Acesso em: 11 jul. 2018.

CLUA, G. *A golondrina*. Tradução de Tania Bondezan. Cópia disponibilizada pela produção do espetáculo.

FOMIN, C. F. R. Verbo-visualidade e seus efeitos na interpretação em Libras no teatro. *Bakhtiniana*. Revista de estudos do discurso, v. 13, p. 142-164, 2018b. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/35806>>.

FOMIN, C. F. R. *O tradutor intérprete de libras no teatro: a construção de sentidos a partir de enunciados cênicos*. 2018a. 250f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21782>>.

FRISHBERG, N. *Interpreting: an introduction*. Alexandria, VA. RID Publications, 1990.

GARCÍA BARRIENTOS, J. L. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2007.

GONÇALVES, J. C. O Corpo no teatro: Reflexões bakhtinianas a partir de protocolos teatrais verbo-visuais. *Polifonia*: Cuiabá, MT, v. 20, n. 27, p. 229-250, jan./jun., 2013.

GOUHIER, H. *La esencia del teatro*. Estudios teatrales no. 1. Tradução de M. V. Cortés. Buenos Aires: Imprenta Dordoni, 1956.

LEAL, W. *Dança-teatro e a LIBRAS: a convergência poética entre línguas e linguagens no âmbito da arte*. São Paulo: Giostrì, 2018.

MEDVIÉDEV, P. N. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Tradução de Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

NAUGRETTE, F. *Le plaisir du spectateur de théâtre*. Rosny-sous-Bois: Bréal, 2002.

PERLIN, G. Identidades Surdas. In: SKLIAR, C. (Org.). *A surdez: um olhar sobre as diferenças*. 8. ed. Porto Alegre: Mediação, 2016. p. 51-73.

TURNER, G. H.; POLLITT, K. Community Interpreting Meets Literary Translation. *The Translator*, v. 8, n. 1, p. 25 – 47, 2002.

VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017.