

CORPO COMO TEXTO E A POSIÇÃO DA INTERPRETAÇÃO EM LIBRAS NO TEATRO

Body as text and the positioning of sign language interpretation at the theater

Carolina Fernandes Rodrigues Fomin¹

RESUMO

Apresentamos neste artigo uma análise qualitativa da atuação de intérpretes de língua de sinais (ILS) em quatro espetáculos teatrais nos quais observamos como a atividade de interpretação aconteceu. O objetivo geral desta pesquisa é de discutir o lugar não apenas físico, mas ideológico que ILS ocupam em apresentações teatrais. Fundamentados na dialogia proposta por Bakhtin e o Círculo, discutimos que o espetáculo teatral é formado por um conjunto de textos inter-relacionados; e na análise observamos nos quatro espetáculos questões relacionadas ao lugar enunciativo e, portanto, ideológico, dos intérpretes de língua de sinais no teatro. Discutimos essas questões tanto

ABSTRACT

In this article, we present a qualitative analysis of four theatrical performances interpreted by SLIs. The main objective of this paper is to discuss the place not only physical, but ideological that sign language interpreters (SLI) occupy in theatrical performances. Based on the dialogue proposed by Bakhtin and the Circle, we discuss that a set of inter-related texts forms the performance. In the analysis of four theater presentations, we observe issues related to the enunciative and, therefore, the ideological position

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

na porção extraverbal como na porção verbal dos enunciados, que ficam mais evidentes, principalmente em três elementos: no material informativo e de divulgação dos espetáculos, nas respostas ao questionário dos ILS que participaram da pesquisa e nas escolhas tradutórias/interpretativas que se relacionam com o posicionamento em cena.

of sign language interpreters in the theater. We discussed these questions in both the extraverbal and verbal portions of the utterances. It was more evident mainly in three elements: in the information material and the disclosure of the shows, in the responses to the questionnaire of the SLI who participated in the research, and in the translational/interpretative choices that relate to positioning on the scene.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro; Interpretação de língua de sinais; Posicionamento; Dialogismo.

KEYWORDS

Theater; Sign Language Interpretation; Positioning; Dialogism.

Introdução

A acessibilidade comunicacional para pessoas surdas tem crescido em diferentes esferas da atividade humana, principalmente a partir do reconhecimento legal da Língua Brasileira de Sinais – Libras – como meio de comunicação da comunidade surda brasileira, por intermédio da Lei Federal 10.436/2002 e do Decreto Federal 5.626/2005. Essa expansão se deu inicialmente na esfera educacional, para então ganhar espaço em diferentes esferas sociais, entre elas a jurídica, a midiática, da saúde, de conferências, e a esfera artístico-cultural, que aqui destacamos.

Diversas instituições culturais, por entenderem seu potencial educativo e formativo, vêm tornando seus espaços e programações cada vez mais acessíveis à comunidade surda, usuária da língua de sinais. A agenda das instituições culturais inclui conferências, debates, seminários, visitas educativas a exposições, shows musicais e espetáculos teatrais. Consequentemente, cresce a demanda

pelo profissional tradutor e intérprete de língua de sinais (ILS)² atuando na esfera artístico-cultural. Neste estudo lançamos olhar para o ILS em atuação no gênero teatro, a partir de um recorte da pesquisa de mestrado (FOMIN, 2108) na qual observamos a interpretação do português para a Língua Brasileira de Sinais (Libras) de apresentações teatrais, nas quais foram analisados e descritos elementos extraverbais, verbais e verbo-visuais que fazem parte dos enunciados que circulam na esfera artística durante a mobilização discursiva da cena para língua de sinais.

Sobre as pesquisas acadêmicas voltadas à observação da atividade desses profissionais, Rigo (2014, p. 67), uma importante pesquisadora da esfera artística no Brasil, aponta a atuação do ILS na esfera artístico-cultural como um campo que se expande rapidamente. Acompanhando essa expansão, pesquisas acadêmicas voltadas à prática desses profissionais também acontecem crescente e gradualmente, e “os inúmeros contextos de atuação já transitados por profissionais passam também a tornar-se cada vez mais presentes em forma de temáticas de reflexão e discussão teórica, acadêmica, como fonte de investigação e pesquisa científica” (p. 67).

Dessa forma, percebemos nas últimas décadas algumas produções acadêmicas contemplando também a esfera de atuação artístico-cultural com importantes contribuições ao campo dos estudos da tradução e interpretação de língua de sinais – ETILS –, que além de apresentações em congressos, apresentam-se em forma de dissertações e teses (cf. RIGO, 2013; FELICIO, 2017; SILVA NETO, 2017, FOMIN, 2018a, RESENDE, 2019) e artigos (cf. SANTANA e VIEIRA-MACHADO, 2018; FOMIN, 2018b, 2018c; FOMIN e ROSA, 2019; FERREIRA e SILVA-NETO, 2020). Além de uma coletânea organizada por Rigo (2019, 2020), *Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras*, que reúne em seus três volumes diversas pesquisas, dentre as quais destaco as do gênero teatro de Xavier Neta e Russo (2019), Morais e Santana (2019), Fomin (2020), Medeiros (2020).

² Este estudo adota o termo ILS (Intérprete de Língua de Sinais), para o profissional que atua na mobilização discursiva entre o par linguístico que envolve uma língua de sinais (de modalidade gestual-visual) e uma língua oral (de modalidade vocal-auditiva), que no Brasil tem sua profissão regulamentada pela Lei Federal 12.319/10. Vale ressaltar que adotamos a sigla ILS conscientes da diferença entre as atividades de tradução e de interpretação, e consideramos a atividade no teatro como uma interpretação simultânea. Contudo, nos estudos que apresentamos aqui, fazemos a reflexão teórica dentro do grande guarda-chuva que abarca tanto a tradução quanto a interpretação.

1. Tradução e interpretação no teatro

Este estudo mobiliza três campos disciplinares: os estudos da linguagem, os estudos da teatralidade e os ETILS. Nossa perspectiva teórica tem como base a dialogia proposta por Bakhtin e o Círculo³ para observar a esfera dessa atividade humana, os tipos de discurso e enunciados que circulam, as coerções do gênero e os interlocutores envolvidos. Foi preciso entender a dupla orientação do gênero discursivo em que se insere essa materialidade linguística – que aponta tanto para o interior (estrutura interna dos enunciados) quanto para o exterior de um enunciado (extraverbal e contexto sócio-históricoideológico que orienta o discurso) (BAKHTIN, 2016, MEDVIÉDEV, 2016; VOLÓCHINOV, 2017).

Vale ressaltar que adentramos na pesquisa e nas discussões teóricas conscientes da diferença entre as atividades de tradução e de interpretação e de que, no teatro, a interpretação de língua de sinais recai entre esses dois enquadramentos teóricos (da tradução e da interpretação), visto que o texto fonte é disponibilizado por escrito antes de ser enunciado no palco, e para que a interpretação se dê de forma adequada, é necessário um estudo prévio, em um determinado tempo e espaço que antecede a apresentação. Contudo, a enunciação na língua de chegada ocorre simultaneamente à enunciação na língua de partida, no momento único de sua realização, sujeita a improvisos; portanto, a interpretação no teatro não é unicamente tradução, nem unicamente interpretação. Assim, nos estudos que apresentamos aqui, fazemos a reflexão teórica dentro do grande guarda-chuva que abarca tanto a tradução quanto a interpretação, contudo, consideramos a atividade no teatro, no momento em que acontece, como uma interpretação simultânea.

Para intérpretes de língua de sinais que atuam na esfera artística, além das complexas relações envolvidas na mobilização linguístico-discursiva de uma interpretação interlingual (JAKOBSON, 2010) e intermodal (SEGALA, 2010)⁴,

³ O Círculo de Bakhtin foi um grupo composto por diferentes intelectuais da Rússia do final do século XIX e começo do século XX que se debruçou sobre as questões da linguagem, da literatura, da música, da arte, da filosofia, da psicologia e de outras áreas do conhecimento. Esse grupo produziu um importante conjunto de reflexões que influenciaram os estudos da linguagem e tem sido utilizado em diferentes campos do conhecimento (BRAIT, 2005; FARACO, 2009). Usaremos a expressão “pensamento bakhtiniano e perspectiva dialógica” para designar o conjunto dessas reflexões.

⁴ Na mobilização discursiva de línguas, tanto na tradução como na interpretação, ILS lidam com um par linguístico em que uma das línguas é de modalidade vocal-auditiva (português) e a outra de modalidade gesto-visual (Libras) e, especificamente no teatro, adiciona-se a isso o desafio de um texto encenado.

soma-se o fato de que, no gênero teatro, o ato interpretativo deve considerar não apenas um texto proferido por atores, mas a cena composta por um conjunto de textos inter-relacionados, formando um todo que entra em diálogo com seus interlocutores. A cena é, portanto, um enunciado – um elo de uma cadeia discursiva. Assim, não consideramos o enunciado do teatro como um texto pronto, engessado, repetível, mas como textos em movimento, vivos, singulares e irrepetíveis, colocados em cena por sujeitos em um dado contexto cênico.

A interface com a tradução será discutida neste tópico teoricamente com base em autores que discutiram a tradução para o teatro nas línguas orais. Entretanto, a questão que permeia os autores apresentados é a de que não se trata de uma mera tradução interlingual. A especificidade está exatamente no fato de que são traduções feitas para serem postas em cena, para serem interpretadas (também no sentido dramaturgico), enunciadas por atores no momento em que o espetáculo acontece. Assim, encontramos o nosso ponto de contato entre a tradução de textos dramáticos⁵ e a interpretação em Libras, que acontece simultaneamente ao momento em que a cena se desenrola.

Sobre a tradução no teatro, Pavis (2015a), reforça que interessa para análise o que acontece em cena e não uma mera tradução interlingual de textos dramáticos. O autor levanta duas evidências: a primeira, de que no teatro a tradução passa pelo corpo e pelos ouvidos dos atores, e a segunda, de que um texto linguístico não é meramente traduzido para uma língua de chegada, mas, nesse contexto, comunica-se graças ao palco, às situações de enunciação e de cultura que são heterogêneas e separadas pelo espaço e pelo tempo.

Nesse sentido, tradutor e texto da tradução não têm a função de equivalência, mas necessariamente uma função de mediação, de mobilização de línguas e culturas. Esse fenômeno é aplicável a qualquer tradução linguística, mas no teatro reforça-se a necessidade de uma abordagem que considera a situação de enunciação (PAVIS, 2015a).

Com base nos estudos de Jacques Derrida, Silva (2017) elenca dois importantes aspectos sobre a tradução de textos que podemos considerar para a tradução de espetáculos: que “a tradução não deve ser entendida como

⁵ O termo “texto dramático” será abordado aqui como o texto escrito ou roteiro de um espetáculo que geralmente é utilizado como texto base para ensaios e para referenciar os atores e intérpretes de Libras sobre como o espetáculo teatral pretende acontecer.

transporte, mas como transformação” (p. 226) e que “a tradução não é secundária com relação ao texto que ela traduz” (p. 228).

No curso desse pensamento, Rojo (2017, p. 258) lembra que a base para uma tradução não pode se dar meramente por um texto escrito, já que o teatro é composto de “outras linguagens (luz, corpo, figurino, cenário etc.) além da verbal, mas que nem com elas, nem sem elas, é possível visibilizar a totalidade da experiência. O que se vivencia no palco é apenas uma fração de um todo inacessível”. Para a autora, “não é possível instaurar comunicação sem ser afetado e sem afetar” (ROJO, 2017, p. 265) e, no caso da tradução para o palco, trata-se de um processo

[...] através do qual a palavra adquire um emissor plural que contém os significados do primeiro texto e do segundo, mais as tonalidades e ritmos da voz impressos pelos outros autores do espetáculo: iluminadores, cenógrafos, etc. embora eles sejam os mesmos da primeira versão da obra, nesta nova experiência que acontecerá em palcos diferentes e com um público que fala uma outra língua, imprimirão outras cadências. Isso, segundo minha leitura, não é nem traição, nem manipulação; trata-se apenas de criar as condições para que o convívio aconteça. (ROJO, 2017, p. 265).

Por isso, na interpretação em Libras de espetáculos teatrais faz-se importante considerar as múltiplas camadas de linguagens que constituem o teatro, os diferentes elementos visuais e extralinguísticos que o compõem e as diferentes culturas envolvidas. E, como dito, os sentidos dos textos são dados em cena.

Considerando o que apresentamos até o momento, neste estudo lançamos um olhar à interpretação em Libras de um objeto estético, o espetáculo teatral, que se coloca diante de nossos olhos através de ações, representações, que consideram o *texto dramático* e sua *situação de enunciação* em uma dada cena. Pensar, observar e analisar a interpretação de língua de sinais em uma arte tão complexa como o teatro pode nos conduzir a um tramado de infinitas discussões e conceituações. No entanto, para os fins deste estudo, interessa-nos delinear alguns percursos e discutir ainda os conceitos, *textos*, que integram os espetáculos teatrais, *situação de enunciação, encenação e representação*.

A noção de texto nos remete ao que é repetível e, de certa forma, imutável; porém, em nossa concepção teórica, ele só é imutável enquanto texto impresso. Entendemos que o texto, quando em contato com um interlocutor (seja ele o leitor ou espectador), gera novos efeitos de sentidos. Não está, portanto, isolado, mas integra uma cadeia discursiva, e produz sentidos a partir do

momento em que é lido ou encenado e depende, portanto, de interlocutores. Dentre esses textos, cabe aqui a discussão do chamado *texto dramático*, especialmente, pois é usual que este seja fornecido aos ILS como roteiro para que possam se preparar para a interpretação em Libras.

A análise de um texto dramático não pode ser feita por um viés unicamente literário; ao fazer isso, segundo Rosa (2013, s/p) “estamos matando o que seria a essência de sua própria escrita, que é o diálogo com a cena”, uma vez que, segundo o autor, “inúmeros teóricos, como Aristóteles e Roman Ingarden, expuseram que o texto dramático necessita que o leitor ‘complete os seus espaços’, pois seus sentidos só serão completamente apreendidos quando da representação”. Por esse motivo, nos interessa o texto posto em cena, a *representação teatral*, a *encenação* e a sua *situação de enunciação*, ou seja, o enunciado concreto que se deu no tramado de textos verbais e visuais, de elementos linguísticos e extralinguísticos.

De igual maneira, a *encenação* não é necessariamente uma realização performativa e fiel do texto dramático. Não podemos considerar que para um dado texto dramático há apenas uma encenação possível, o que seria “reduzir abusivamente a encenação a um mero decalque do texto e estabelecer implicitamente que a encenação é a representação do texto, que ele a contém implicitamente, e, portanto, que existe apenas uma só e boa encenação previamente contida no texto” (PAVIS, 2015b, p. 24). Assim, o texto dramático, é um texto revestido de indicações cênicas,

uma série de diretivas que preveem certo tipo de enunciação, em cujo interior o texto do diálogo assumirá um sentido mais ou menos “pretendido” pelo autor. A encenação, em consequência, está livre, essencialmente, para “colocar na prática enunciativa” tão somente algumas indicações cênicas, quiçá nenhuma. (PAVIS, 2015b, p. 26).

Ou seja, para o autor, a encenação não está incumbida de reconstituir ao pé da letra todos os pontos que o texto dramático previu para uma dada enunciação. O texto dramático, com seu estatuto de texto linguístico, pode ser encenado muitas vezes e cada encenação será única e inscrita em seu momento histórico (PAVIS, 2015b).

No curso desse pensamento, da mesma forma que, se a encenação não reconstitui ao pé da letra o texto dramático, tampouco a interpretação em Libras o faz. A noção de encenação que Pavis (2015a, 2015c) conceitua, considerando

não apenas a língua em funcionamento, mas também sob quais condições se deu um determinado enunciado, onde, quando e quem eram os interlocutores envolvidos, vem ao encontro do conceito de enunciado concreto, da teoria bakhtiniana, que considera esses aspectos e também os discursos imbricados nesses enunciados. Por isso, consideramos tanto a cena teatral quanto a interpretação em Libras realizada pelos ILS como produções enunciativo–discursivas.

2. Posições enunciativas e posicionamento físico

Retomando a etimologia da própria palavra *theatron*, Moura (2003) conta que essa palavra se relaciona com “aquilo que torna os teatros estruturas arquitetônicas particularmente eficientes em ‘dar a ver’ ou em ‘fazernos ver’” (p. 75). Neste tópico, discutimos o quanto os espectadores surdos, por questões de posicionamento do ILS em relação à cena, podem ser beneficiados ou prejudicados no entendimento do que acontece no palco e o quanto isso pode influenciar as posições enunciativas de intérpretes de línguas de sinais.

Para Ubersfeld (2013) “o texto de teatro necessita, para existir, de um lugar, de uma espacialidade em que se desenvolvam as relações físicas entre as personagens” (p. 91). Assim, o teatro, para existir, para ‘se dar a ver’ enquanto espetáculo, necessita de um espaço de concretização das enunciações. O texto proferido pelos atores se dá na sua representação em cena em um determinado espaço, portanto, pensada pelo dramaturgo para ser visualizada e escutada. Por mais óbvias que possam parecer essas afirmações, são importantes para o que vamos discutir adiante: a questão da visibilidade da cena e do texto proferido pelos atores e pelos ILS. Para o público surdo (os espectadores para os quais o intérprete atua como interlocutor/mediador), questões de visibilidade são de suma importância, já que esse público apreende o mundo através de uma língua que se produz gestualmente em um determinado espaço e precisa ser visualizada para ser compreendida. Por isso, neste item, propomos a investigação sobre o posicionamento do ILS em relação à cena e o direcionamento da atenção dos espectadores surdos.

A encenação no palco conta uma história por meio de diversos elementos. Uma cena nunca é exclusivamente auditiva ou unicamente visual, há sempre um combinado de sensações e, muitas vezes, detalhes importantes da cena são comunicados por meio das ações dos personagens no palco. Portanto, é fundamental que o espectador não apenas entenda o que está sendo dito em cena,

mas que veja a ação que acontece no palco. Rocks (2011) discute a complexa questão que envolve o fato de a atenção do público surdo estar sempre dividida entre a visualidade da cena teatral e a interpretação dos diálogos e das falas proferidas.

Segundo Moura (2003, p.88), em espetáculos teatrais há um “ponto focal” no palco, o “ponto quente”, onde toda a “energia” da cena se dá, e que assume uma relação privilegiada com a acuidade visual do espectador, na medida em que todos são, em determinado momento, direcionados a esse “ponto focal”.

Na ausência de mecanismos como o enquadramento variável do cinema, por exemplo, o espectador tem de determinar por si só o que é mais relevante em cada cena [...]. Estudos experimentais mostraram o quão idiossincrática pode ser a percepção de um espetáculo de teatro, diferindo consideravelmente a frequência com que cada espectador varre o palco com o olhar ou a duração das suas fixações visuais. O carácter extremamente individual desta experiência torna especialmente intensa. (MOURA, 2003, p. 83).

Para espectadores surdos, a realidade pode ser distinta, e essa experiência idiossincrática que Moura (2003) aponta pode ser maior ou menor, a depender das condições que lhes são dadas de assistir ao espetáculo, visto que para compreender a porção verbal dos enunciados proferidos no espetáculo teatral os espectadores surdos necessitam de sua atenção voltada à interpretação em Libras, e para compreender a cena e todas as nuances da representação é fundamental que vejam a cena que acontece no palco. Assim, a localização do ILS com relação ao palco, a localização dos espectadores surdos e a visão que eles podem ou não ter do todo do espetáculo (que compreende tanto o ILS como a apresentação teatral) podem influenciar diretamente a compreensão do espetáculo e gerar diferentes percepções da cena.

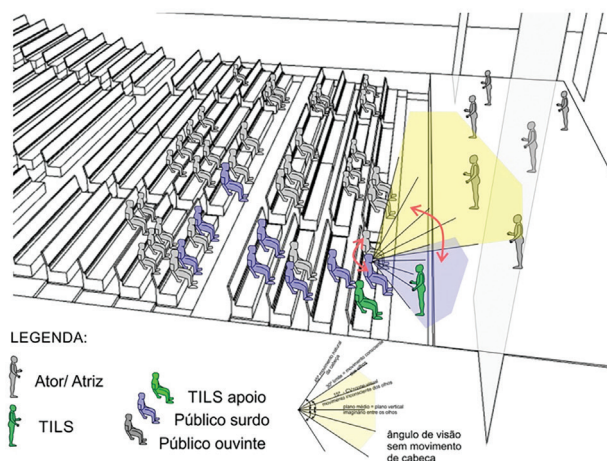
A alternância do foco de atenção entre o que acontece no palco e a interpretação em língua de sinais é chamada por Frishberg (1990, p. 141) de “efeito ping-pong”, referindo-se ao movimento de cabeça e direcionamento do olhar dividido entre a cena e a interpretação. A autora afirma que o “efeito ping-pong” se dá principalmente devido ao intérprete de língua de sinais normalmente estar localizado no proscênio⁶ ou lateralmente ao palco, no fosso⁷,

⁶ Proscênio – *proscenium* – “fachada arquitetônica que é o ancestral do cenário mural e que dará mais tarde o espaço do proscênio” (Pavis 2015c, p. 42) – ou seja, é a parte anterior do palco antes da boca de cena.

⁷ Fosso – área existente entre a plateia e o proscênio, podendo ser de piso elevatório, em grandes casas de espetáculos. É também onde se posiciona a orquestra para executar o acompanhamento musical do espetáculo.

deslocado da cena teatral. Fomin (2018), traz em sua pesquisa diversas discussões a respeito do posicionamento do intérprete de língua de sinais e ilustra o “efeito ping-pong” com base em parâmetros antropométricos e no ângulo de visão do público surdo (Figura 1).

Figura 1 – Efeito “ping-pong” e ângulo de visão do público surdo com relação ao palco – perspectiva.



Fonte: Fomin (2018a, p.82).

Richardson (2017), no contexto do Reino Unido, em sua pesquisa na qual lança olhar a performances interpretadas em línguas de sinais, faz uma importante abordagem ao observar a perspectiva de espectadores surdos e chama a atenção para a quantidade de informações perdidas por conta do posicionamento dos intérpretes ser separado do posicionamento dos atores (independentemente da capacidade tradutória dos intérpretes); menciona uma resposta típica de um participante: “Sinto que captei metade do espetáculo e metade do intérprete, então tive que pegar isso e eu mesmo criar algo. Não é bom. Não foi claro”⁸ (p. 51). Com isso, ressaltamos a importância de estudos que contemplem também a compreensão e opinião dos interlocutores surdos sobre a presença do ILS em espetáculos teatrais, como a que apresentam Fomin e Rosa (2019).

⁸ No original: “I feel I picked up half the performance and a half of the interpreter, but I had to take that and create something myself. It’s not good. It wasn’t clear”.

A preocupação sobre a localização do ILS e a compreensão de espectadores surdos pode nos levar a pensar uma série de medidas a serem tomadas, desde estratégias tradutórias e interpretativas até atitudes e decisões logísticas que visem a diminuir ou minimizar os prejuízos de compreensão que podem ser gerados. A interpretação pode e deve usar estratégias visuais para tornar a cena o mais inteligível e compreensível possível, contudo por mais que o intérprete incorpore elementos da cena em sua atuação, a interpretação nunca vai existir sem a cena. A cena teatral deve sempre estar no campo de visão do espectador. Assim, o intérprete precisa estar sempre em evidência para ser visto concomitantemente à cena e por mais que se tente, não há como apagar a presença do intérprete sem prejuízos à compreensão dos espectadores surdos.

Essa discussão nos remete à (in)visibilidade do intérprete de língua de sinais, também discutido por Ferreira e Silva-Neto (2020, p. 84), que propõem o ILS como um tradu(a)tor e discutem a “necessidade de se refletir sobre o corpo desse profissional a partir de um certo olhar cênico”. Para os autores, fingir a invisibilidade ou desejar o apagamento do ILS, é uma ilusão. “Logo, a visibilidade do tradu(a)tor nos leva a pensá-lo, não só no lugar “entre” que ocupa enquanto tradutor, mas em termos de corpo cênico, presente e visível (palpável), que ocupa enquanto intérprete” (FERREIRA e SILVA-NETO, 2020, p. 84).

Essa importante questão da concorrência entre a visualidade da cena e a da interpretação em Libras é discutida não apenas sob o viés de pensar estratégias tradutórias/interpretativas, mas também frente a questões de posicionamento (inclusive ideológico) e a formas de atuação dos intérpretes. Pois a forma como os intérpretes estão posicionados tem relação direta e proporcional à forma como vão interpretar e às estratégias que utilizarão durante sua interpretação e também refletem para posicionamentos valorativos. Essas são, de certa forma, considerações sobre a (in)visibilidade e o (não)lugar do intérprete de Libras e, também, do espectador surdo.

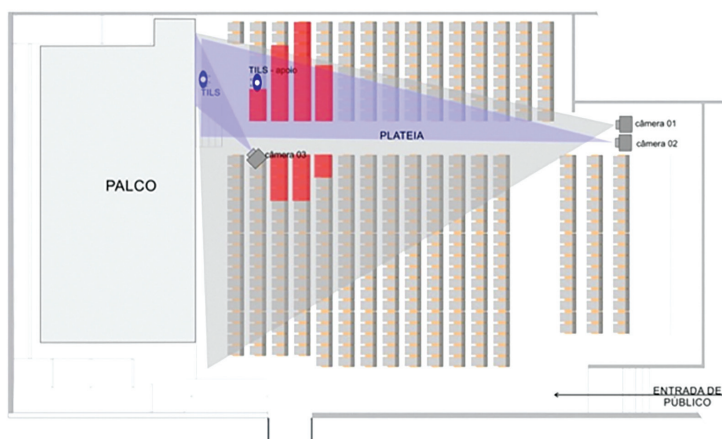
Nesse sentido, voltamo-nos ao objetivo deste artigo, em que nos propomos a observar o posicionamento ideológico que intérpretes de língua de sinais ocupam em apresentações teatrais. Para isso, apresentamos adiante a metodologia e a análise do *corpus* que recortamos para esta discussão.

3. Metodologia

Com o objetivo de investigar o posicionamento ideológico que a acessibilidade dos espetáculos e, portanto, que os ILS ocupam em apresentações teatrais, conduzimos uma pesquisa qualitativa do tipo analítico–descritiva. Para constituição do *corpus*, fizemos o registro em vídeo de quatro espetáculos e da atuação dos ILS, levantamos o material de apoio distribuído no dia do espetáculo (*folder* ou material de divulgação) e aplicamos um questionário aos ILS que atuaram no espetáculo, com o propósito de que pudessem descrever como se prepararam para a interpretação e fazer observações sobre as impressões que tiveram de sua atuação no momento em que o espetáculo aconteceu.

O *corpus* constitui-se do registro da atuação dos ILS em quatro espetáculos que foram apresentados em São Paulo, um no Serviço Social do Comércio – SESC, unidade Santana – *A princesinha medrosa* (em 03/09/2017) e três no Instituto Itaú Cultural, *Hotel Mariana* (em 05/07/2017), *Ida* (em 15/08/2017) e *Adeus palhaços mortos!* (em 22/08/2017)⁹. O registro dos espetáculos foi feito com três câmeras, conforme ilustrado na Figura 2.

Figura 2 – Ilustração da sala de espetáculos com posicionamento das câmeras para análise.



Fonte: Fomin (2018a, p. 114).

⁹ Todas as informações sobre as montagens e fichas técnicas dos espetáculos encontram-se nas referências bibliográficas desta pesquisa. Doravante faremos menção aos espetáculos utilizando o nome do espetáculo em itálico, sem a indicação do ano, visto que cada apresentação do espetáculo é única e o ano da montagem não necessariamente corresponde ao ano da apresentação.

Os vídeos de registro das apresentações foram sincronizados pelo software de edição de vídeos *Adobe Premier Pro CC*. Para visualização simultânea, fizemos a montagem com os fotogramas das câmeras 01 e 02, o registro da câmera 03 foi utilizado apenas para conferir possíveis dúvidas. O próximo passo metodológico foi a descrição de diversos elementos dos espetáculos por meio de quadros com quatro categorias descritivas: 1) o espetáculo; 2) ato representacional; 3) ILS; e 4) estratégias dos ILS.

Os procedimentos metodológicos apresentados acima foram pensados para observar, descrever e analisar a atuação do ILS em espetáculos teatrais sem perder de vista a discursividade e as formas da língua mobilizadas, considerando enunciados concretos e a totalidade de sentidos.

4. O lugar ideológico da acessibilidade dos espetáculos e o corpo como texto

Na análise que apresentaremos a seguir, observamos nos quatro espetáculos questões relacionadas ao lugar enunciativo, portanto ideológico, dos intérpretes de língua de sinais no teatro. Discutimos essas questões tanto na porção extraverbal como na porção verbal dos enunciados, que ficam mais evidentes principalmente em três elementos: no material informativo e na divulgação dos espetáculos, nas respostas ao questionário dos ILS que participaram da pesquisa e nas escolhas tradutórias/interpretativas que se relacionam com o posicionamento em cena.

Iniciamos com a contextualização do espetáculo *Hotel Mariana*, que apresenta no palco um elenco de dez atores contando a história de pessoas que sobreviveram a um dos maiores desastres ambientais da história de nosso país. A tragédia aconteceu em Mariana – MG, em novembro de 2015, quando rompe a barragem de Fundão (da mineradora Samarco), lançando mais de 35 milhões de metros cúbicos de lama de rejeitos de minério que, com o rompimento da barragem, invadiram sete comunidades e subdistritos da cidade mineira, deixando mais de mil pessoas desabrigadas, 1,5 mil hectares de vegetação destruídos e 11 toneladas de peixes mortos.¹⁰

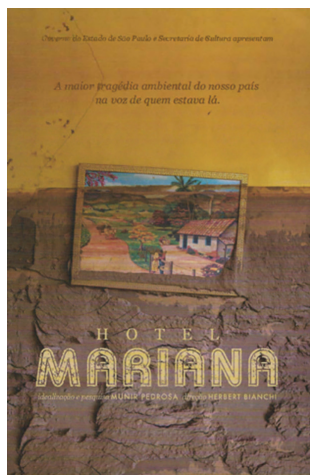
¹⁰ Fonte: <<http://www.itaucultural.org.br/hotel-mariana>>.

Dentre os mais de 40 depoimentos colhidos na semana seguinte ao ocorrido, Munir Pedrosa (idealizador) e Herbert Bianchi (diretor) trazem para um espetáculo teatral trechos de depoimentos que reconstróem a situação a partir do olhar de quem perdeu tudo ou quase tudo, traçando um panorama político, histórico e cultural da região, que tem como principal atividade econômica a mineração. O material editado e montado é narrado pela técnica Verbatim, na qual os atores em cena usam fones de ouvido e repetem instantânea e simultaneamente as palavras gravadas dos depoentes, em uma impressionante sincronia e representação das vozes dos sobreviventes. O espetáculo é, portanto, constituído por vozes sociais inseridas em uma cadeia discursiva que se coloca em diálogo com outros enunciados. Os enunciados emergem em um novo ambiente dialogicamente agitado. Os atores, mesmo que reproduzam ‘palavra por palavra’ as falas dos sobreviventes em cena (devido à técnica utilizada no espetáculo – Verbatim), enunciam-nas a partir de seus valores e suas realidades. Esses fragmentos de depoimentos, colocados juntos em um espetáculo, são recebidos por um público, que os recebe dentro de outro contexto social, recheado por seu conjunto de valores.

Sobre a concepção de acessibilidade, para a apresentação teatral que registramos para esta análise, a companhia de teatro não teve a possibilidade de optar pela contratação ou não das ILS que atuaram no dia em que se apresentaram no Instituto Itaú Cultural, é uma imposição da instituição que, em todas as apresentações de teatro que acontecem em seu espaço, haja a contratação de intérpretes de Libras para atuarem. Por isso, as ILS que atuaram nesse espetáculo tiveram seu primeiro contato com o grupo momentos antes da apresentação, sem a oportunidade de acompanhar ensaios ou de ter uma maior interação com os atores e equipe técnica do espetáculo.

Podemos inferir também que o espetáculo não teve a concepção de acessibilidade desde o início da sua produção, pois não há no *folder* distribuído no dia do espetáculo nenhuma menção a algum recurso de acessibilidade e em sua ficha técnica não há menção a uma equipe de acessibilidade ou de interpretação em Libras (Figuras 3, 4 e 5). Também, não encontramos registro de apresentações anteriores desse espetáculo com acessibilidade em Libras.

Figura 3 – Folder de Hotel Mariana – capa.



Fonte: Fomin (2018a, p. 126)

Figura 4 – Folder de Hotel Mariana – contracapa.



Fonte: Fomin (2018a, p. 126).

Figura 5 – Folder de Hotel Mariana - ficha técnica.



Fonte: Fomin (2018a, p. 126).

Um contexto diferente é encontrado em *A princesinha medrosa*. O espetáculo de Carolina Moreyra a partir do livro homônimo de Odilon Moraes é voltado ao público infantil e trata do medo que mora dentro de cada um de nós. No enredo, a princesinha usa toda sua autoridade para lidar com seus maiores inimigos: os medos do escuro, da solidão e da pobreza, e os guardas atrapalhados e divertidos traduzem com graça e leveza os medos da princesinha. Em decorrência de seu medo, a princesinha proíbe que o sol se apague, ordena que os súditos durmam no palácio e os guardas devem ficar alertas, sendo proibidos de descansar.

Sobre a concepção de acessibilidade, o espetáculo dirigido por Kiko Marques teve a idealização de acessibilidade pensada tanto para espectadores surdos como para espectadores com deficiência visual ou cegos. Para tal, houve a direção de produção e criação em acessibilidade de Paula Souza Lopez desde a sala de ensaios. Percebemos que a acessibilidade está presente no espetáculo não apenas como um recurso, mas nasce junto com o espetáculo, que se propõe a ser não apenas assistido, mas percebido através de outros sentidos. As informações sobre a concepção de acessibilidade estão presentes tanto na capa do folder (Figura 6), como na parte interna e na ficha técnica (Figura 7) que após as informações de dramaturgia, direção e elenco, traz o item

“LIBRAS”, seguido dos créditos da interpretação em Libras, feita por Amanda Assis, e, no final, o item “Direção de produção e criação em acessibilidade” por Paula Lopez.

Figura 6 – Folder do espetáculo *A princesinha medrosa* – capa.



Fonte: Fomin (2018a, p. 130).

Figura 7 – Folder do espetáculo *A princesinha medrosa* – ficha técnica.



Fonte: Fomin (2018a, p. 130).

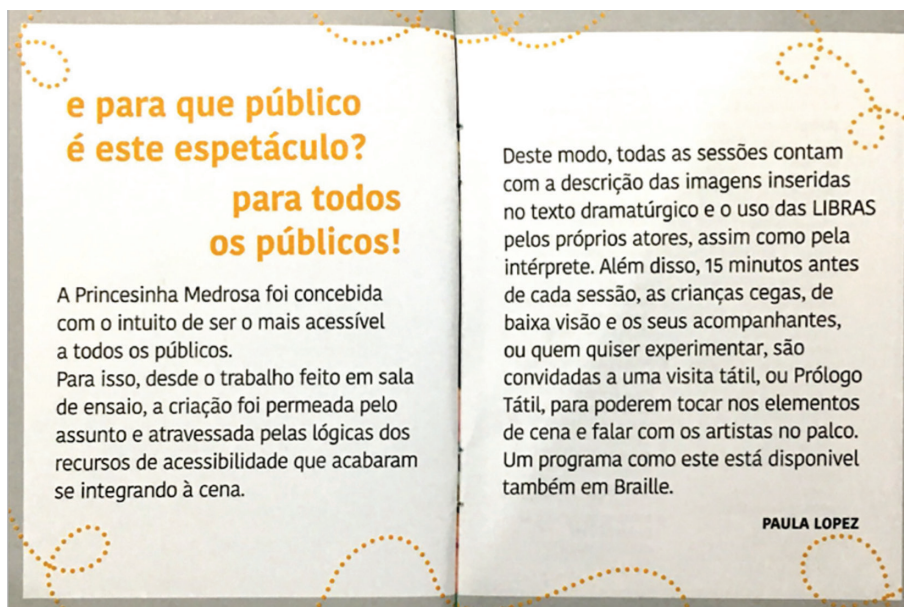
Essas assinaturas no *folder*, que inclui o nome da pessoa responsável pela acessibilidade em Libras, comunicam mais do que meras informações de uma ficha técnica, mas ideologicamente, já trazem a ideia de que o espetáculo foi concebido para todas as pessoas, independentemente de sua condição. Além dessas assinaturas, as páginas internas do folder distribuído no dia do espetáculo comunicam que o espetáculo não é concebido meramente para ser assistido, mas, nas palavras de Kiko Marques, diretor do espetáculo, para ser “sentido, lido, traduzido, ouvido, tateado, percebido, intuído, ou mesmo...”¹¹. Ou seja, há uma preocupação desde a direção do espetáculo para que ele seja explorado além dos limites de uma teatralidade que se propõe a ser assistida,

¹¹ Fonte: *folder* do espetáculo, distribuído no dia da apresentação teatral. O *folder* completo digitalizado encontra-se no Anexo II de Fomin (2018).

explorando outras experiências, muito mais relacionadas com corpo e discurso. Para Volóchinov (2017) “a estrutura do enunciado, bem como a própria vivência expressa, é uma estrutura social. O acabamento estilístico do enunciado [...] é um fluxo social. Cada gota nele é social, assim como toda a dinâmica da sua formação” (p. 217).

Ainda sobre a acessibilidade em língua de sinais de *A princesinha medrosa*, ela aconteceu com a ILS fazendo a interpretação com diferentes posicionamentos em cena. A construção desses diferentes posicionamentos foi concebida durante os ensaios e “a criação foi permeada pelo assunto e atravessada pelas lógicas dos recursos de acessibilidade que acabaram se integrando à cena” (Figura 8).

Figura 8 – Folder do espetáculo *A princesinha medrosa* – página sobre acessibilidade.



Fonte: Fomin (2018a, p. 132).

A estratégia pensada partiu da ideia de que os enunciados em língua de sinais não seriam interpretados apenas pela ILS, os próprios atores também sinalizariam algumas de suas falas em cena. Dessa forma, a língua de sinais não estaria o tempo todo nas mãos da intérprete ou da “dona contrarregra” (personagem que a ILS assume durante o espetáculo), pois em muitos momentos do espetáculo tanto a princesinha como os outros dois atores sinalizariam.

Pensando na dupla orientação do gênero discursivo na perspectiva de Bakhtin (2016, 2017), Medviédev (2016) e Volóchinov (2017), e considerando que a primeira orientação aponta para fora, para o extraverbal, para a vida e para as circunstâncias espaciais e ideológicas que orientam o discurso, o fato da língua de sinais estar no palco e não em um canto da cena (como nos demais espetáculos que analisamos neste estudo), ideologicamente transmite uma mensagem de que o espetáculo foi pensado para todos e que a língua de sinais tem um *status* mais próximo ao português e remete à hierarquia dos interlocutores/espectadores surdos e ouvintes que desfrutam do espetáculo em condições semelhantes e ao mesmo tempo distintas. A segunda orientação aponta para a interioridade do gênero e se relaciona com as formas, as estruturas e o conteúdo temático do enunciado em sua totalidade. Essa orientação para a produção dos enunciados em língua de sinais nos faz refletir sobre as estratégias adotadas pelas ILS diante das possibilidades que lhes são dadas de interpretar.

Nessa perspectiva teórica, os efeitos de sentidos sempre estão associados ao horizonte valorativo de um determinado grupo social, e o signo ideológico, necessariamente, está orientado a um interlocutor, a um horizonte de resposta. Com relação às questões relacionadas às posições enunciativas que os ILS assumem ao atuarem em espetáculos teatrais e ao quanto essas posições refletem em seus enunciados na perspectiva teórica bakhtiniana, segundo Faraco (2009) todo ato cultural é carregado de posição valorativa frente a outras posições valorativas; assim, qualquer texto carrega em sua estrutura uma posição autoral, um posicionamento axiológico.

Primeiramente, com relação à posição que as ILS estabelecem entre o texto dramático escrito (lido para estudos do espetáculo) e o enunciado em cena, nos excertos que apresentamos abaixo destacamos trechos das respostas ao questionário dadas pelas ILS dos espetáculos, com atenção a essa posição fronteiriça que assumem. Reiterando a ideia de que o espetáculo é um enunciado vivo, único e irrepetível, as ILS que atuaram em *Hotel Mariana*, quando relatam o processo de estudo e quais aspectos consideram mais desafiadores, comentam que foram “atravessadas” pelo texto¹²:

¹² As ILS Erika e Naiane responderam ao questionário após terem interpretado duas apresentações de *Hotel Mariana* e após terem participado de um bate-papo sobre o espetáculo.

Finalizada a primeira tradução, completamente sensibilizada a ponto de me emocionar algumas vezes, analisei erros e acertos. Os atores no momento do bate papo, pós apresentação, citaram a técnica utilizada para fazer este espetáculo que é “Verbatim”, e comentaram sobre as sensações deles ao utilizá-la. Confesso que foram as mesmas que as minhas como por ex: ser atravessada pelo texto (Erika).

Fui surpreendida também pela forte emoção que me atravessou ao ouvir os relatos de vítimas atingidas pela tragédia em Mariana-MG. Tal emoção me levou às lágrimas enquanto eu estava como intérprete de apoio [...] e também de manter o equilíbrio e o controle das emoções que afloraram e me atravessaram durante todo o tempo (Naiane).

Vemos nesses excertos que as ILS, mesmo tendo estudado o texto escrito, no momento em que a interpretação acontece, são surpreendidas e “atravessadas” pelo texto durante a interpretação, ambas se emocionam. Erika diz finalizar o espetáculo “completamente sensibilizada a ponto de me emocionar” e Naiane, quando sai de seu turno de interpretação e entra no apoio, afirma que “tal emoção me levou às lágrimas”, no entanto, procura manter o controle, manter o distanciamento de si mesma, quando afirma ser um desafio “manter o equilíbrio e o controle das emoções que afloraram e me atravessaram durante todo o tempo”. Como podemos perceber no relato das intérpretes, enquanto ponte entre culturas, mobilizando enunciados e discursos, elas se esforçam para se manter nesse lugar apartado e de fronteira quando surpreendidas pela carga emocional da cena.

Durante o período de estudos para a interpretação no teatro, as ILS estudam inicialmente a partir do texto dramático. No entanto, ao observarmos a condição enunciativa das intérpretes de língua de sinais, neste caso, como estão em uma atuação pontual e sem, de fato, serem parte da companhia de teatro, sem terem tido contato anterior com o grupo de atores e não terem assistido às apresentações anteriores ao dia em que atuaram como ILS, são surpreendidas pelo texto posto em cena, são surpreendidas pela representação e pela situação de enunciação. As palavras, quando lidas no roteiro do espetáculo, surtiram um efeito diferente de quando proferidas pelos atores em cena, pois, ao serem revestidas de entonação e de orientação valorativa no ato representacional, emocionaram as intérpretes.

Posto isso, discutimos se, nesse caso, as intérpretes do espetáculo *Hotel Mariana* teriam mais uma posição enunciativa, e se além da função de interlocutoras/

mediadoras, exerceriam também um papel de interlocutoras/espectadoras desse espetáculo, já que não foram dadas as condições de conhecerem anteriormente o que aconteceria em cena. Dessa forma, ao mesmo tempo que estavam interpretando, estavam também assistindo ao espetáculo no momento em que a cena se desenrolava (mesmo que de costas, pelo seu posicionamento em cena). Ficaram na fronteira dessas posições enunciativas, entre ser interlocutor/espectador e ser interlocutor/mediador.

A hipótese se coloca também quando comparamos *Hotel Mariana* com *A princesinha medrosa*. Observamos que as respostas ao questionário da ILS que acompanham o processo de ensaios vêm em outra direção e não apontam para essa posição enunciativa de interlocutora/espectadora, mas para a posição enunciativa de interlocutora/mediadora:

Estava super dentro do processo. Até porque a ideia da produção e da direção era que a língua de sinais não estivesse apenas em um canto do palco, afastada da ação principal, assim, eu não seria eu, mas a 'dona contrarregra', com maquiagem, figurino, entradas e saídas. Eu faria parte da cena, constituiria a história. A Libras não está comigo o tempo todo, assim, em alguns momentos, quando não estou no palco – em outros quando estou – os atores sinalizam o que dizem (ou uma versão adaptada do que dizem). Então durante os ensaios, além de me preparar também ajudei a preparar os atores, juntamente com uma instrutora surda, que esteve conosco durante algumas horas.

[...] a maior parte do meu estudo se deu na prática. Passamos uma semana inteira juntos, ensaiando, assim, no dia da estreia já sabia quase o texto todo de cabeça (Amanda).

Percebemos que em *A princesinha medrosa*, Amanda acompanhou todo o processo de idealização do texto e os ensaios, e por isso não há surpresas no que tange ao texto que será proferido ou às ações da cena. Ela se prepara na sala de ensaios, participa do jogo com os atores, ajuda-os a se prepararem também. Todavia, reforçando a ideia de que sempre somos atravessados pelo outro, comenta que, independentemente da quantidade de ensaios, se sente sempre afetada pelo grupo e pelos espectadores.

Como meu trabalho aqui está intimamente ligado ao fazer dos atores, o clima dos bastidores e como estamos, enquanto grupo, no dia, influencia bastante. Sei quando alguém erra o texto, sei quando a luz entra errado, sei quando a trilha sonora está bagunçada. Tudo isso influencia. Veja, influencia no sentido de que me afeta e se me afeta, afeta também minha tradução. Mesmo que em aspectos mais subjetivos, não necessariamente em parâmetros que possam ser facilmente descritos com palavras. (Amanda).

Se, no caso de *Hotel Mariana*, as ILS são surpreendidas pela orientação valorativa do texto que desconhecem, em *A princesinha medrosa*, a ILS, por fazer parte do grupo, por conhecer os meandros do espetáculo, se sente afetada pela energia do grupo, pelos prováveis imprevistos que podem acontecer na cena, como “quando alguém erra o texto”, “quando a luz entra errado” etc. Assim, observando os espetáculos que compõem o *corpus* deste estudo e associando aos tipos de interpretação e aos posicionamentos das ILS, percebemos que em *Hotel Mariana*, *Ida e Adeus palhaços mortos!* as interpretações foram fixas e posicionadas no canto, no fosso, e em *A princesinha medrosa* a interpretação aconteceu com diferentes posicionamentos em cena e se movimentou inclusive no meio da plateia.

Com relação ao posicionamento das ILS com relação ao palco e ao local em que o espectador surdo está localizado, ele aponta não apenas para os corpos empíricos em cena, mas para a posição-sujeito que ocupam e que influencia tanto a estrutura interna dos enunciados que serão proferidos pelos ILS quanto a visão que esses espectadores têm da cena e do que foi enunciado. Portanto, influencia a compreensão do todo da cena e a construção dos sentidos que são gerados pelos espectadores.

Para Volóchinov (2017), os aspectos hierárquicos envolvidos nos processos de interação discursiva são extremamente importantes e influenciam poderosamente a organização hierárquica da comunicação e as formas do enunciado. Para o autor,

“todo signo surge entre indivíduos socialmente organizados no processo de sua interação. Portanto, as formas do signo são condicionadas, antes de tudo, tanto pela organização social desses indivíduos quanto pelas condições mais próximas de sua interação” (p. 109).

Assim, discutimos a posição hierárquica que está posta a partir do posicionamento dos intérpretes.

Nos espetáculos *Hotel Mariana*, *Adeus palhaços mortos!* e *Ida*, o local em que as intérpretes estavam posicionadas com relação ao palco não favorecia a visão da cena, portanto, elas precisavam, em diversos momentos, girar o tronco para verem o que acontecia no palco, como podemos observar nos excertos apresentados pelas Figuras 9 e 10, nos quais percebemos que as ILS se sentiam incomodadas de não saber o que acontecia em cena e tinham a necessidade de

olhar o que acontecia para depois interpretar. Talvez esse fato tenha se dado, principalmente, pela posição enunciativa delas, por não acompanharem o espetáculo em outras apresentações, e pelo fato de, por vezes, essas apresentações estarem sendo assistidas/interpretadas pela primeira vez. Portanto, como já pontuamos, elas são de certa forma também interlocutoras/espectadoras, pois não sabem ao certo o que acontecerá em cena.

Figura 9 – Interprete observando a cena no espetáculo *Ida*.

Figura 10 – Interprete observando a cena no espetáculo *Ida*.



Fonte: Fomin (2018a, p. 152).

Fonte: Fomin (2018a, p. 152).

Essa questão aparece também nos questionários e no relato das intérpretes sobre a visão que tinham da cena e se o seu posicionamento favorecia o entendimento do que se passava nela. Vemos que elas sabiam que a sua visão de cena era limitada e ora precisavam olhar, ora se guiavam pelas vozes dos atores, ou se apoiavam no trabalho em equipe e no apoio que era dado pela intérprete que não estava no turno de interpretação.

O posicionamento não favorecia, tinha que olhar toda vez para verificar a posição das personagens para o processo anafórico¹³ (Livia)

O posicionamento em momento algum favorecia a visão do palco. Fiquei de costas para a cena, dependendo muitas vezes do intérprete de apoio. Me guiei pelas vozes dos personagens para conseguir me “encaixar” na cena construída durante a interpretação (Naiane).

Interpretar esse espetáculo realmente foi um desafio. A ajuda do intérprete de apoio foi fundamental para posicionar corretamente

¹³ O processo anafórico, grosso modo, é comumente conhecido na língua de sinais quando o sinalizante faz uso do espaço sub-rogado para retomar os personagens apresentados anteriormente na narrativa. Segundo Bolgueroni (2013), nas línguas sinalizadas “não há uma diferenciação nítida entre dêixis e anáfora. As entidades, de modo geral, são conceitualizadas no espaço de sinalização e podem ser referidas por meio de apontamentos, que são direcionados para sua localização no espaço do evento” (p. 33).

os personagens no espaço de sinalização do processo analógico. O apoio nos direcionava a todo momento o local dos personagens, bem como deslocamento entre eles. Durante um blackout os personagens mudavam de posição e posicionamento, mas como o intérprete do turno está de costas não é possível entender essa dinâmica. Então, o intérprete de apoio foi fundamental para a interpretação, fornecendo informações que o colega não via, mas eram importantes para compor a tradução (Thalita).

Conforme relato, durante o período de estudos, as ILS que atuaram em *Hotel Mariana*, *Ida* e *Adeus palhaços mortos!* tiveram acesso a um registro em vídeo e a um texto dramático do espetáculo e, em *Adeus palhaços mortos!* e *Ida*, assistiram a uma passagem de som e iluminação no mesmo dia em que o espetáculo aconteceu. Todos esses processos de estudos se tornaram fundamentais para a tomada de decisão no momento em que cada cena acontece, visto que a localização delas em relação ao palco não permitia visualizar a cena no momento em que ela acontecia. É nesse período de estudos que o ILS consegue explorar e encontrar pistas dos elementos que constituirão os enunciados que serão produzidos durante o espetáculo teatral.

Novamente a situação é distinta no espetáculo *A princesinha medrosa*. Por atuar como personagem e por ter acompanhado todo o processo de ensaios e estudos para o espetáculo, bem como a montagem e escolha das cenas que seriam sinalizadas por ela ou pelos atores, essas questões relacionadas às surpresas da cena, momentos inesperados ou de surpresa com texto são praticamente inexistentes. Na interpretação de *A princesinha medrosa*, devido a seu posicionamento privilegiado em relação à cena e devido à sua condição de integrante do grupo, a ILS consegue usar estratégias interpretativas diferentes e, em seu texto, interage com os atores.

Percebemos nos excertos abaixo que, quando a intérprete direciona seu olhar à cena ou à representação dos atores, faz um movimento consciente, apontando o espaço real do evento e incorporando em sua sinalização reações ou comentários sobre o que acaba de acontecer na cena. Nos excertos apresentados no quadro abaixo, a ILS aponta para os personagens e faz um gesto com as mãos na cintura e depois no rosto, demonstrando impaciência com o que acontece em cena, como se estivessem falando uma grande bobagem, para depois interpretar o que disseram.

Figura 11 – *A princesinha medrosa*, ILS interage com a cena.



Fonte: Fomin (2018a, p. 155)

Figura 12 – *A princesinha medrosa*, ILS interage com a cena.



Fonte: Fomin (2018a, p. 155).

No excerto seguinte, apresentamos duas de muitas cenas em que os movimentos da ILS estão fortemente relacionados com os movimentos dos atores em cena. A intérprete se desloca junto com os atores, em um movimento ensaiado, incorpora a gestualidade dos atores e, por estar inserida na cena e ter total visibilidade dela, por conhecer muito bem o texto, por ter participado do processo de concepção do espetáculo e ter ensaiado com o grupo, consegue, com bastante facilidade sincronizar seus movimentos com o dos atores, “jogar” com eles e sincronizar seus movimentos com o dos atores com muito mais facilidade.

Figura 13 – Cena de *A princesinha medrosa* – intérprete se movimenta na cena juntamente com os atores.



Fonte: Fomin (2018a, p. 156)

Figura 14 – Cena de *A princesinha medrosa* – intérprete se movimenta na cena juntamente com os atores.



Fonte: Fomin (2018a, p. 156).

Como podemos perceber, a ILS não se posiciona em um único lugar do palco, mas assume diferentes posições, acompanhando o projeto discursivo do espetáculo. Seus diferentes posicionamentos favorecem a visão do ato representacional como um todo, e, assim, a ILS pode fazer escolhas interpretativas que possibilitam para o espectador a compreensão do que foi dito, bem como a visualidade

e a estética do espetáculo como um todo. Nesse caso, a questão da atenção dividida é praticamente eliminada, assim como a necessidade de movimento de cabeça que gera o “efeito ping-pong”.

A proposta de colocar a ILS em *A princesinha medrosa* no palco e em cena não está relacionada apenas ao seu posicionamento, mas com todo o projeto discursivo do espetáculo que inclui, também, a acessibilidade. A partir do momento em que a ILS entra em cena, relação com o ato representacional muda, o grau de interação com os atores aumenta. Além disso, nesse espetáculo a ILS ganha figurino, maquiagem e faz uso de objetos em cena. Ela se apresenta como um texto-corpo em cena que influencia, inclusive, os enunciados dos atores.

Diante do que apresentamos até o momento, percebemos que o texto, a situação de enunciação do texto, os atores e os interlocutores/espectadores podem afetar as ILS e que a interpretação delas é alterada a depender das circunstâncias em que se deu a apresentação do espetáculo e das condições de preparo ou estudos, e também pelos interlocutores envolvidos em cada dia que o espetáculo se apresenta.

Considerações finais

A análise que apresentamos neste artigo observa elementos extraverbais e verbais inter-relacionados nos enunciados da apresentação teatral e que foram determinantes no ato interpretativo, pois foram considerados para produzir enunciados em língua de sinais. Primeiramente, lançamos um olhar ao contexto sócio-histórico-ideológico dos espetáculos, que apontou para as questões relacionadas ao lugar valorativo da sua acessibilidade e as posições enunciativas dos ILS. Em seguida, sobre o conjunto de textos que, em relação, constituem os enunciados em língua de sinais, focamos nossa atenção no corpo como texto: posicionamento da interpretação em cena.

Neste estudo, percebemos que para além do que é enunciado no palco verbalmente (seja em português oral, seja em língua de sinais), a posição do ILS em cena (no fosso ou no palco) aponta para um posicionamento valorativo ideológico sobre a presença desse profissional no teatro e o corpo do intérprete de língua de sinais será sempre um texto-corpo que, de uma forma ou de outra, está visível, comunica, influencia e é influenciado pela cena e comporá os enunciados que ali serão proferidos

Nos espetáculos analisados, por um lado, temos *A princesinha medrosa*, que evidência e valora a língua de sinais ao abrir espaço para ela no palco, por outro lado, os espetáculos *Hotel Mariana*, *Ida* e *Adeus palhaços mortos!*, que não contemplam inicialmente em seu projeto discursivo a presença de um intérprete de língua de sinais, e portanto, aceitam, mas não incluem de fato o ILS em cena; “permitem” que o ILS atue, porém mais no canto, apartado da cena, fisicamente distante do que acontece no palco. Observamos nos excertos apresentados a presença de diversas vozes sociais e as assinaturas de diversas pessoas que constituíram cada espetáculo. Vimos também que a posição enunciativa do ILS em cada um dos espetáculos vai depender de uma posição ideológica que lhes é dada em cena, das condições que lhes foram dadas de participar (mais efetivamente ou menos efetivamente) do evento teatral.

Notoriamente, defendemos aqui a noção de que, no ato interpretativo de um espetáculo teatral, a totalidade do enunciado será dada pelo todo da cena e não por um texto isolado, tampouco por palavras neutras ditas por um ator ou pelo ILS isoladamente. Assim, a posição enunciativa do ILS em um espetáculo se dá não apenas pelo seu processo de estudos ou pelo momento em que ele foi integrado ao processo de concepção de acessibilidade do espetáculo, mas também pelo espaço físico que ele ocupa em cena, que aponta para a valoração da língua de sinais e a hierarquia de interlocutores/espectadores; além disso, determina se os espectadores surdos irão assistir ao espetáculo ou à interpretação.

Assim, se a interpretação em Libras do espetáculo compõe a cena, ou se é apartada da cena, o intérprete atuará de uma forma ou de outra, tendo que considerar os elementos da apresentação teatral que o espectador surdo consegue ou não ver simultaneamente à representação que se desenrola em cena. Por isso este estudo se mostra relevante, pois o lugar físico em que se encontra o intérprete de língua de sinais em cena aponta também para uma posição valorativa, aponta tanto para as questões ideológicas quanto para como o ILS irá construir seus enunciados durante a apresentação teatral e, ainda, para o quanto seu corpo se coloca como um dos textos que constituirá o todo do espetáculo.

REFERÊNCIAS

ADEUS palhaços mortos! Texto original: Matei Visniec. Direção e adaptação: José Roberto Jardim. Elenco: Laiza Dantas, Paula Hemsí e Rodrigo Pociidônio. Direção musical e trilha sonora original ao vivo: Tiago de Mello. Cenografia e Vídeo-Instalação: BijaRi. Figurino: Lino Villaventura. Visagismo: Leopoldo Pacheco. Iluminação: Paula Hemsí e José Roberto Jardim. Direção de produção: Carol Vidotti. Realização: Academia de palhaços. 60 min. Exibido no Instituto Itaú Cultural, São Paulo, em 22 ago. 2017.

A PRINCESINHA medrosa. Dramaturgia: Carolina Moreyra a partir da obra de Odilon Moraes. Direção: Kiko Marques. Elenco: Ana Luiza Leão, Manuela Afonso, Marcos Suchara. Libras: Amanda Assis. Desenho de luz: Grissel Piguuillem. Trilha sonora original: Benjamim Taubkin. Figurino: Fátima de Castro. Direção de produção e criação em acessibilidade: Paula Lopez. Idealização: Manuela Afonso, Ana Luiza Leão e Carolina Moreyra. 50 min. Exibido em SESC Santana, São Paulo, em 03 set. 2017.

BAKHTIN, M. M. Por uma metodologia das ciências humanas. 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.57-79.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 11-69.

BOLGUERONI, T. *Uma descrição do processo de referência em narrativas contadas em Língua de Sinais Brasileira (Libras)*. 2013. 155f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BRAIT, B. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In Brait (Org.), *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. 2. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2005, pp. 87-98.

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*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm>. Acesso em: 20 fev. 2018.

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

FARACO, C. A. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola editorial, 2009.

FELÍCIO, M. D. *Uma proposta para interpretação simultânea de performance em língua de sinais no contexto artístico*. 2017. 316f. Tese (Doutorado) – Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina.

FERREIRA, A. M. A.; SILVA NETO, V. S. Tradução de teatro para línguas de sinais: ensaio sobre corpo e (in)visibilidade. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 40, nº 1, p. 72-90, jan-abr, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/2175-7968.2020v40n1p72>>.

FOMIN, C.; ROSA, C.G. Impressões sobre a presença do intérprete de língua de sinais no teatro: estudo de caso. *Revista Espaço*, n. 51, jan-jun, 2020. p. 19-38. Disponível em: <<http://www.ines.gov.br/seer/index.php/revista-espaco/article/view/601/658>>.

FOMIN, C. F. R. A Interpretação para Libras no teatro: do preparo ao posicionamento em cena. In: RIGO, N. S. (Org.) *Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras*: v. II. 1. ed. Petrópolis: Arara Azul, 2020.

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>>.

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. A autoria de tradutores intérpretes de Libras português em espetáculos teatrais. *Translatio*, v. 15, p. 57-81, 2018c. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/translatio/article/view/81393>>.

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

HOTEL Mariana. Direção: Herbert Bianchi. Idealização e pesquisa: Munir Pedrosa. Designer de luz: Rodrigo Caetano. Figurinos: Bia Pieratti e Carol Reissman. Cenário: Herbert Bianchi. Intérpretes: Angela Barros, Bruno Feldman, Clarissa Drebtchinky, Fani Feldman, Isabel Setti, Lucy Ramos, Marcelo Zorzeto, Munir Pedrosa, Rita Batata, Rodrigo Caetano. Edição: Hebert Bianchi e Munir Pedrosa. Realização: Governo do Estado de São Paulo. 70 min. Exibido no Instituto Itaú Cultural, São Paulo, em 04 e 05 jul. 2017.

IDA. Direção: Flávio Rodrigues. Concepção e realização: Coletivo Negro – Aysha Nascimento, Flávio Rodrigues, Jefferson Matias, Jé Oliveira, Raphael Garcia e Thaís Dias. Texto: Renata Martins em processo com Coletivo Negro. Atrizes – criadoras: Aysha Nascimento e Verônica Santos. Musicistas: Ana Goes e Fefê Camilo. Direção musical: Dani Nega. Iluminação: Danielle Meireles. 60 min. Exibido no Instituto Itaú Cultural, São Paulo, em 15 ago. 2017.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22.ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

MEDEIROS, J., CAMARGO, O. Apontamentos sobre a tradução intersemiótica da obra Giacomo Joyce para o teatro em língua brasileira de sinais. In: RIGO, N. S. (Org.) *Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras*: volume II. 1. ed. – Petrópolis: Arara Azul, 2020.

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

MOURA, V. O espaço teatral e a condição do espectador. In: *SI(s)TU: Revista de cultura urbana – Privacidade*, n. 5 e 6, p. 96-110. 2003. Disponível em: [<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id022id1396id2569&sum=sim>]. Acesso em: 11 jul. 2018.

- MORAIS, S. O.; SANTANA, J. B. M. A performance de intérpretes de português-libras em espetáculos teatrais: experiências e contextos interpretativos. In: RIGO, N. S. (Org.) *Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras*: v. I. 1. ed. – Petrópolis: Arara Azul, 2019. p. 190 – 223.
- PAVIS, P. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2015a. (estudos; 247 / dirigida por J. Guinsburg).
- PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015b. (estudos; 196 / dirigida por J. Guinsburg).
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015c.
- RESENDE, L. S. *Tradução teatral: produzindo em Libras no teatro surdo*. 2019. 94 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal.
- RICHARDSON, M. Sign Language Interpreting in Theatre: Using the Human Body to Create Pictures of the Human Soul. *Transcultural*, v. 9.1. 2017. p. 45-62.
- RIGO, N. S. *Tradução de canções de LP para LSB: identificando e comparando recursos tradutórios empregados por sinalizantes surdos e ouvintes*. Florianópolis: UFSC, 2013. 195f. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina.
- RIGO, N. S. Tradução da peça 'O Som das Cores' para Língua Brasileira de Sinais. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL FITA, 2014, Florianópolis. I Colóquio Internacional FITA – *Anais*, 2014. v. 1, p. 66-76.
- ROCKS, S. The Theatre Sign Language Interpreter and the Competing Visual Narrative: the Translation and Interpretation of Theatrical texts into British Sign Language. In: BAINES, R., MARINETTI, C. PETERGHELLA, M. (Orgs.). *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice*. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2011. p. 72 – 88.
- ROJO, S. Aspectos estéticos e políticos na tradução teatral latino-americana. In: BARBOSA, T. V. R.; PALMA, A. CHIARINI, A. M. (Orgs.). *Teatro e tradução de teatro: estudos*. v. 1. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- ROSA, C. J. G. A leitura do texto dramático. *Com Ciência. Revista eletrônica de jornalismo científico*. N. 154. Dez/2013. Disponível em: <<http://comciencia.br/comciencia//handler.php?section=8&edicao=94&id=1155>>. Acesso em: 15 out. 2018.
- SANTANA, J. B. M.; VIEIRA-MACHADO, L. M. da C. Formação de tradutores e intérpretes de português-Libras na esfera artística e literária: projetos e reflexões teóricas. In: *Translatio*. Instituto de Letras. UFRGS. Porto Alegre. n. 15. jun. 2018, p. 238-263.
- SEGALA, R. R. *Tradução Intermodal e Intersemiótica / Interlingual: português brasileiro escrito para Língua Brasileira de Sinais*. 2010. 74f. Dissertação (Mestrado) – Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina.
- SILVA NETO, V. S. *A formação de tradutores de teatro para Libras: questões e propostas*. 2017. 121f. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal.

SILVA, R. G. T. Torneios de Babel. In: BARBOSA, T. V. R.; PALMA, A. CHIARINI, A. M. (Orgs.). *Teatro e tradução de teatro: estudos v. 1*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

UBERSFELD, A. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2013.

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.

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: volume I*. 1. ed. Petrópolis: Arara Azul, 2019. p. 122- 159.