

TEATRO DE ANIMAÇÃO EM LÍNGUA DE SINAIS (TALS): DESAFIOS LINGUÍSTICOS E TÉCNICOS DE PERFORMANCES TEATRAIS EM LIBRAS

Puppet Theater in Sign Language: linguistic and technical challenges of performances in Brazilian Sign Language

Natália Schleder Rigo¹
Rachel Sutton-Spence²
Rodrigo Custódio da Silva³

RESUMO

Este artigo tem como tópico central o Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS). Seu objetivo é analisar performances teatrais (envolvendo máscaras, sombras, luz negra, objetos e bonecos) e verificar os níveis de desafios existentes na presença da Língua Brasileira de Sinais (Libras). As performances analisadas foram selecionadas no banco de dados (fotografias e vídeos) de Bibi&Nati e do Grupo TALS. Definimos dois tipos de

ABSTRACT

This paper focuses on Puppet Theater in Sign Language (TALS). Its objective is to analyze theatrical performances (involving masks, shadows, black light, puppet objects and puppets) and to verify the levels of challenges they present for Brazilian Sign Language (Libras). The performances analyzed were selected

¹ Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis, SC, Brasil. nataliarigo@gmail.com.

² Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, SC, Brasil. suttonspence@gmail.com.

³ Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, SC, Brasil. rodrigocustodio84@gmail.com.

desafios, linguísticos e técnicos, associados às animações. Categorizamos as performances em três níveis de desafios: baixo, moderado e alto. Os resultados demonstraram que os desafios existentes no TALS dependem da linguagem e da técnica teatral propostas associadas à Libras e também das demandas procedimentais (linguísticas e técnicas) exigidas ao ator-animador. Esta pesquisa contribui para evidenciar a possibilidade do uso da língua de sinais no teatro de animação e reforçar a consolidação desse gênero teatral como artefato das comunidades Surdas.

from the database (photos and videos) of Bibi&Nati and Grupo TALS. We define two types of challenges, linguistic and technical, associated with puppet theater performance. We categorize performances into three levels of challenge: low, moderate and high. The results showed that the existing challenges in sign language puppet theater depend on the proposed theatrical language and technique, associated with sign language, and on the procedural demands (linguistic and technical) required of the actor. This research highlights the potential of sign language in puppet theater and the consolidation of this theatrical genre as a Deaf communities' artifact.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro de animação; Língua de sinais; Performances; Libras; Desafios.

KEYWORDS

Feminism; Misogyny; Bilingual education; Deaf; Pounds.

Introdução

Neste artigo examinamos o Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS), artefato cultural das comunidades Surdas. Nosso objetivo foi analisar performances teatrais (peças, montagens, esquetes, demonstrações e exercícios cênicos) compreendidas por diferentes linguagens do teatro de animação (máscaras, sombras, luz negra, objetos e bonecos). Buscamos verificar nessas performances os desafios linguísticos e técnicos exigidos aos atores-animadores, considerando o uso da Língua Brasileira de Sinais (Libras).

Assim como acontece em outras formas de manifestação e expressão artística e literária⁴ das comunidades Surdas, no TALS há diversos temas abordados da dramaturgia que incluem as minorias linguísticas (LADD, 2013), identidade,

⁴ Ver: Sutton-Spence (2005; 2008) e Sutton-Spence e Kaneko (2016).

cultura, diferença e visualidade Surda. Há também a presença de artistas Surdos como atores-animadores, diretores, produtores e tradutores. O enfoque deste artigo, contudo, não é as temáticas das performances e a presença de artistas Surdos, mas sim o uso da língua de sinais associado a diferentes linguagens e técnicas do teatro de animação.

Pesquisas e estudos mais aprofundados e sistematizados que tratam do TALS ainda são tímidos no país. Com exceção da tese de doutorado da autora Natália Rigo (em andamento), as produções acadêmicas⁵ se concentram até o momento em relatos de experiência e estudos introdutórios referentes a performances teatrais produzidas, sobretudo, por Bibi&Nati e pelo Grupo TALS. Este artigo se apresenta como uma contribuição importante que vem retroalimentar a área e se somar aos trabalhos inscritos no campo dos Estudos Linguísticos e Literários das Línguas de Sinais e no campo dos Estudos de Teatro de Animação, promovendo a aproximação entre ambos.

1. Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS)

As produções culturais⁶ das comunidades Surdas compreendem uma riqueza de linguagens e poéticas artísticas que se inscrevem na dimensão das Artes e da Literatura Surdas. O *teatro* é uma dessas poéticas que, desde sempre, esteve presente na história de muitas comunidades Surdas e que reflete o potencial cênico da língua de sinais e de seus sinalizantes (PETERS, 2000; 2006; SOMACAL, 2014; RESENDE, 2019). Enquanto forma de arte, também como campo prático e teórico, o teatro compõe uma pluralidade de gêneros e subgêneros, dentre eles o teatro de animação que, conforme Amaral (2007), inclui o uso de máscaras, formas, sombras, objetos e bonecos. O teatro de animação se diferencia do teatro de atores, embora não seja dispensável aos atores-animadores os conhecimentos de um ator, já que segundo Beltrame (2003), a arte desse gênero teatral específico não pode ser concebida separadamente dos princípios que regem a linguagem teatral.

Dentro das comunidades Surdas, nota-se a existência de produções teatrais realizadas a partir de propostas⁷ autorais e de tradução com o teatro

⁵ Por exemplo: Costa (2017), Rigo (2010; 2014), Moretti e Rigo (2011; 2012; 2013); Rigo e Sutton-Spence (2015; 2016), Rigo et al. (2018) e Pinheiro et al. (2019).

⁶ Ver: Karnopp (2010; 2013), Mourão (2011) e Eiji (2018).

⁷ Ver Somacal (2014) e Resende (2019).

de atores. Para além desse gênero, porém, existem também produções realizadas a partir do teatro de animação com o uso, ou não, da comunicação verbal em língua de sinais. Nesse caso, tem-se o que Natália Rigo denomina em sua tese de Teatro de Animação em Língua de Sinais, doravante TALS. Nesse caso, a língua de sinais está associada à animação de formas diversas (máscaras, sombras, objetos, bonecos) e pode ser destacada como uma marca cultural e identitária em performances produzidas por/com artistas Surdos. No TALS a comunicação verbal dos personagens pode se dar a partir do corpo dos atores-animadores ou para além de seus corpos, por exemplo, por meio da condução e animação de bonecos, objetos e demais formas sinalizantes.

Pensar em formas animadas, que não se comuniquem por meio de uma língua oral/falada⁸, isto é, uma língua de modalidade vocal-auditiva – tal como acontece majoritariamente no teatro de animação concebido em contextos e por artistas falantes de línguas dominantes –, implica pensar em vários fatores. Fatores de ordem técnica, considerando as exigências artísticas e procedimentais desse gênero teatral, e fatores de ordem linguística, levando em consideração as exigências da língua de sinais em si, bem como seus desafios de comunicação corporal quando associada à animação. Sinalizar o inanimado parece ser uma tarefa desafiadora. Desafiadora, porém, possível, tal como demonstram as performances de TALS que circulam pelas comunidades Surdas. Propomo-nos, assim, a compartilhar neste artigo um estudo sobre os desafios linguísticos e técnicos presentes em performances de TALS.

2. Métodos e fontes

Realizamos um levantamento de performances em Libras que empregam diferentes linguagens e técnicas do teatro de animação. Essas performances foram selecionadas no banco de dados (acervo de fotografias e vídeos) da dupla Bibi&Nati e do Grupo TALS (identificação das fontes ilustradas na Figura 1). A dupla Bibi&Nati⁹ realiza, desde 2010, estudos experimentais independentes e performances teatrais (autorais e transcrições); também atividades formativas (palestras, oficinas, minicursos) junto à comunidade Surda, contribuindo para a promoção e a difusão do TALS como artefato cultural. Já o Grupo TALS, criado

⁸ Ver Gabrieli (2008) e Oliveira e Balardim (2018).

⁹ Nome artístico dos autores Rodrigo Custódio da Silva e Natália Rigo.

em 2016 em Florianópolis-SC, é um grupo de pesquisa formado por Surdos e ouvintes, coordenado pela autora Natália Rigo juntamente com a Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima de Souza Moretti¹⁰ (UFSC). O Grupo desenvolve práticas de estudo e experimentação cênica a partir de diferentes linguagens e técnicas, considerando o uso (ou não) da comunicação verbal em Libras.

Figura 1 – Identificação das fontes Bibi&Nati e Grupo TALS.¹¹



Fonte: acervo dos autores.

Selecionamos para análise performances registradas e documentadas entre os anos de 2011 a 2018 que envolvem: uma peça teatral autoral, uma montagem oriunda de transcrição de obra literária infantojuvenil, esquetes teatrais realizados para divulgação de festival, uma demonstração teatral realizada em evento acadêmico e exercícios cênicos desenvolvidos em encontros de pesquisa e em atividades formativas.

Para contemplar neste estudo diferentes linguagens e técnicas, selecionamos quatorze (14) exemplos de performances envolvendo: máscaras, sombras, luz negra, objetos e bonecos, considerando as implicações quanto ao uso da língua de sinais na animação e os diferentes níveis de desafios presentes em cada linguagem e técnica. No Quadro 1 apresentamos a lista das performances selecionadas para análise com as respectivas linguagens, técnicas e detalhamento das fontes. As performances estão listadas no quadro seguindo a ordem dos exemplos analisados neste artigo e a categorização definida no estudo (conforme será explicado mais a diante).

¹⁰ Agradecemos a professora Sassá Moretti pela parceria, pelas orientações e contribuições.

¹¹ Autor das imagens: Diego Schleder Rigo.

Quadro 1 – Detalhamento das performances teatrais selecionadas para análise.

Ex.	Linguagem	Técnica	Fonte
Ex. 01	Máscaras	Máscara Larvária (rosto inteiro)	Exercício Cênico (2018, Grupo TALS)
Ex. 02	Sombras	Projeção de Atores (corpo inteiro)	Exercício Cênico (2015, Bibi&Nati)
Ex. 03	Luz Negra	Animação de Formas (foco nas mãos)	Esquete (2016, Bibi&Nati)
Ex. 04	Bonecos	Boneco-de-vestir (2 personagens)	Peça (2011, Bibi&Nati)
Ex. 05	Bonecos	Boneco-de-vestir (1 personagem)	Transcrição (2015, Bibi&Nati)
Ex. 06	Bonecos	Boneco-objeto de mesa (1 personagem)	Esquete (2011, Bibi&Nati)
Ex. 07	Bonecos	Boneco-objeto de mesa (2 personagens)	Esquete (2016, Bibi&Nati)
Ex. 08	Bonecos	Boneco-objeto de mesa (xifópago)	Exercício Cênico (2017, Grupo TALS)
Ex. 09	Bonecos	Boneco-objeto (animação individual)	Exercício Cênico (2018, Grupo TALS)
Ex. 10	Bonecos	Bocone (tipo fantoche de empanada)	Exercício Cênico (2015, Bibi&Nati)
Ex. 11	Bonecos	Boneco-corporal (ênfase no joelho)	Esquete (2015, Bibi&Nati)
Ex. 12	Bonecos	Boneco-corporal (ênfase no pé)	Demonstração (2016, Bibi&Nati)
Ex. 13	Bonecos	Boneco-objeto de mesa (animação direta)	Exercício Cênico (2015, Bibi&Nati)
Ex. 14	Objetos	Objetos-Personagens	Exercício Cênico (2015, Bibi&Nati)

Fonte: elaborado pelos autores.

Em nossas análises observamos a presença de desafios de duas ordens: desafios linguísticos e desafios técnicos. Definimos os desafios linguísticos aqueles que se referem basicamente a quatro aspectos e exigências: 1) sinalização individual ou compartilhada entre os atores-animadores e os respectivos personagens animados; 2) número de mãos¹² na sinalização; 3) realização de alterações e substituições gramaticais compensatórias (quando um dado elemento linguístico não pode ser realizado em sua forma usual e o ator-animador faz uma alteração pontual ou substituição); e 4) possibilidade de articulação dos

¹² Klima e Bellugi (1979) e Xavier e Barbosa (2015).

parâmetros gramaticais¹³ da língua de sinais, considerando: configuração de mão (CM), movimento (M), ponto de articulação (PA), orientação de mão (Or) e ENM, faciais e corporais.

Já os desafios técnicos foram definidos levando em conta aspectos e exigências procedimentais de função cênica, como: 1) posicionamento e localização dos atores-animadores; 2) disponibilidade corporal dos atores-animadores; 3) animação e condução compartilhada ou individual dos personagens; e 4) ocupação e gerência de membros corporais para diferentes finalidades, articulados simultaneamente ou não. Considerando a soma e a associação, em maior ou menor grau, desses dois tipos de desafios, organizarmos as performances analisadas em três categorias que compartilham níveis de desafios em comum, a saber: performances de TALS com nível *baixo* de desafios; performances de TALS com nível *moderado* de desafios; e performances de TALS com nível *alto* de desafios.

3. Resultados das análises

Diante das análises, obtivemos resultados pertinentes para discussão tanto em relação aos desafios presentes nos instantes específicos das cenas ilustradas, como também em relação aos desafios presentes em momentos que precedem e sucedem as cenas. Nesta seção, apresentaremos alguns desses resultados, considerando exemplos pontuais extraídos da performance e dando destaque para alguns pontos que entendemos ser de maior interesse para este artigo.

3.1. Performances de TALS com nível baixo de desafios:

Consideramos um nível *baixo* de desafios nas performances de TALS que compreenderam as seguintes linguagens: máscaras, sombras, luz negra e bonecos (bonecos-de-vestir à vista do público). Em todas as performances dessa categoria, a sinalização foi possível e aconteceu de forma individual, isto é, cada ator-animador conseguiu sem maiores limitações comunicar-se verbalmente em Libras, usando ambas as mãos para a articulação dos sinais. Os parâmetros gramaticais, em sua maioria, foram articulados sem dificuldades, porém com a necessidade de algumas alterações pontuais e substituições gramaticais compensatórias que valem ser aqui destacadas.

¹³ Stokoe (1960), Battison (1974), Klima e Bellugi (1979), Liddel e Johnson (1989).

No caso do Exemplo 1 (imagem¹⁴ da esquerda, Figura 2), as ENM faciais dos atores – de intenção interrogativa, com o levantar das sobranceiras, e de intenção negativa, com o franzir – por estarem escondidas atrás das máscaras larvárias, foram transferidas dos rostos dos atores para seus corpos (cabeça e tronco), isto é, substituídas por ENM corporais mais enfáticas. No caso das expressões de intenção interrogativa, por exemplo, os atores deram ênfase à inclinação da cabeça para trás e, em alguns momentos, buscando pela expressão afetiva de curiosidade, a ênfase foi dada na inclinação lateral da cabeça. Já no caso das expressões de intenção negativa, os atores enfatizaram o direcionamento de negação da cabeça e do tronco para os lados, com o emprego também, em momentos pontuais, do sinal NÃO.

Figura 2 – Exemplo 1 (máscaras) e Exemplo 2 (sombras).¹⁵



Fonte: acervo Grupo TALS e acervo Bibi&Nati.

Já a particularidade da linguagem das sombras e a técnica de projeção de atores demanda que a visualização da cena se dê a partir da silhueta dos personagens. Assim, no caso do Exemplo 2 (imagem da direita, Figura 2), para que a comunicação verbal pudesse ser projetada claramente, sem que as sombras dos sinais e marcações não manuais se sobrepussem na projeção, foi necessário o

¹⁴ A fotografia que escolhemos para ilustrar a performance analisada não ilustra exatamente o momento da comunicação verbal e interação dos atores em cena. Contudo, a imagem funciona para demonstrar a linguagem e a técnica da máscara larvária usada. A análise nesse caso foi possível de ser feita, pois houve o acompanhamento da autora Natália Rigo durante o exercício cênico realizado junto aos participantes do Grupo TALS.

¹⁵ Pela colaboração e autorização de uso das imagens, agradecemos: Angela Okumura, Blenda Trindade, Gustavo Gusmão, João Raphael Bertoneceli, Laís Frasca, Lele Andrade, Luiza Gutierrez, Pedro Serafim, Walquiria Peres e Willian Pascoutto. Resultado do exercício cênico com sombras disponível em: <https://youtu.be/wdYIXLusuVI>. Acesso em: 08 abr. 2020.

ajuste no posicionamentos dos atores, que se colocaram de lado durante praticamente toda a performance, e a realização de alterações pontuais de alguns parâmetros gramaticais.

Buscando fazer com que suas ENM, sobretudo as faciais de alegria e diversão, por exemplo, fossem comunicadas e projetadas com clareza, os atores mantiveram seus rostos propositalmente de perfil, conforme é possível observar na cena ilustrada. No mesmo momento, um dos atores empregou o sinal EU-TE-AMO, direcionado ao personagem da frente. Nesse caso, para que a sombra do sinal e sua respectiva configuração de mão (CM) fosse comunicada e projetada com clareza, o ator realizou um ajuste pontual na direção da orientação de mão (Or) do sinal.

Em ambos os exemplos, o nível de desafio foi amenizado porque as demandas técnicas não exigiram dos atores posicionamentos cênicos mais desafiadores, que fugissem, por exemplo, de uma localização cênica convencional. Também não houve a necessidade de animação ou condução de outras formas e objetos, nem a ocupação ou gerenciamento de membros corporais para distintas finalidades.

No caso da performance com a luz negra, conforme o Exemplo 3 (imagem da esquerda, Figura 3), o ator-animador realizou algumas substituições compensatórias. Nesse caso, o desafio observado foi o de empregar em cena sinais referenciados no espaço neutro de sinalização, uma vez que o corpo (tronco, cabeça e rosto) do ator estava ocultado no contraste da luz negra. Considerando que apenas as mãos (luvas) foram destacadas, o ator-animador não realizou sinais próximos ou em contato com o corpo para comunicação verbal da mensagem. Assim, observamos que o sinal TEATRO (Variação 1, Figura 3), convencionalmente articulado no rosto (bochecha), foi substituído pelo sinal TEATRO (Variação 2, Figura 3), que é realizado no espaço neutro e não implica pontos de articulação (PA) localizados no corpo (tronco, cabeça e rosto).

Já nas performances que envolveram bonecos, mais precisamente os bonecos-de-vestir à vista do público, as alterações pontuais e substituições gramaticais se deram em razão de algumas limitações quanto à articulação dos parâmetros de movimento (M) e ponto de articulação (PA). Essas limitações, embora não significativas, decorreram do tamanho do boneco-de-vestir e de

Figura 3 – Exemplo 3 (luz negra) e variações do sinal TEATRO em Libras.¹⁶



Fonte: acervo Bibi&Nati (2016).

sua respectiva extensão de braço, proporcionalmente menor ao tamanho e extensão do braço humano (ver Exemplo 4, imagem da esquerda, Figura 4). Essa diferença de tamanho e de proporção na extensão dos braços do ator-animador e do personagem implica algumas alterações e substituições gramaticais.

Por exemplo, o sinal ILUMINAR-CÉU do Exemplo 5 (imagem da direita, Figura 4), convencionalmente realizado no espaço neutro de sinalização com movimento (M) feito para cima da cabeça do sinalizante, foi realizado pelo ator-animador mais abaixo, na altura de seu rosto. Isso se deu em função do tamanho dos braços do boneco-de-vestir ser reduzido e, portanto, limitar a articulação do sinal mais acima.

Figura 4 – Exemplo 4 e Exemplo 5 (bonecos-de-vestir).¹⁷



Fonte: acervo Bibi&Nati (2011 e 2015).

¹⁶ Ilustrações de Amanda Miyuki Fonseca. Esquete teatral de divulgação do 10º FITA Floripa (2016), animada por Rodrigo Custódio da Silva, disponível em: <https://youtu.be/PCKr15ipcq4>. Acesso em: 08 abr. 2020.

¹⁷ A peça “Um perfume pra te conquistar” (2011) foi apresentada por Bibi&Nati em festivais, congressos, seminários e outros eventos dentro e fora do país, cujo teaser está disponível em: <https://youtu.be/zoHTthJqFyM> E a transcrição da obra “As Estrelas de Natal” (2015), versão em Português de Alessandra Klein e Karin Strobel, foi publicada pela Editora Arara Azul, cujo teaser pode ser acessado em: https://youtu.be/1_G9tmgFsw4. Acessos em: 08 abr. 2020.

Embora os parâmetros movimento (M) e ponto de articulação (PA), nesse tipo de técnica e boneco, tenham sofrido algumas limitações de articulação, os demais parâmetros – configuração de mão (CM), orientação (Or) e ENM) – foram articulados sem dificuldades e sem maiores desafios, uma vez que esses parâmetros foram viabilizados por meio das mãos e dos rostos dos atores-animadores que emprestam aos personagens seus membros corporais.

O fato de essas performances de TALS citadas serem classificadas aqui como produções com nível *baixo* de desafios linguísticos e técnicos, não significa que as linguagens e técnicas usadas demandem menos habilidades ou menor competência teatral dos atores-animadores. Pelo contrário, o teatro com máscaras, sombras, luz negra e bonecos-de-vestir, requer várias e diferentes exigências. Os desafios e demandas surgirão conforme a proposta teatral de cada performance, considerando o vasto e rico leque existente de possibilidades e criatividades de combinações e hibridizações do teatro de animação e do TALS.

3.2. Performances de TALS com nível moderado de desafios

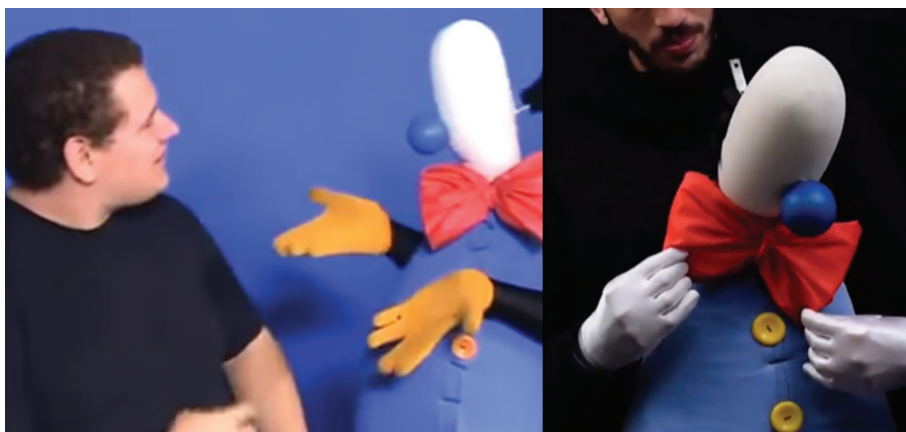
Observamos um nível *moderado* de desafios apresentados nas performances de TALS que compreenderam a linguagem do teatro de bonecos, mais precisamente nas produções envolvendo bonecos-objetos à vista do público e bocones (do tipo fantoche de empanada). Nas performances classificadas nesse grupo, a sinalização aconteceu de forma individual e compartilhada entre os atores-animadores e seus personagens e, na maioria dos exemplos, os atores puderam contar com as duas mãos na hora da sinalização. Houve nas performances desse grupo a necessidade de alterações e substituições gramaticais compensatórias e, também, diferentes graus de limitações quanto à articulação de alguns parâmetros gramaticais.

Ao contrário dos exemplos do grupo anterior, nas performances aqui ilustradas os desafios técnicos estiveram mais presentes e corresponderam a algumas limitações de posicionamento dos atores-animadores em cena, bem como a demandas de disponibilidade corporal e animação compartilhadas, e ainda, a ocupação e gerenciamento de membros corporais para diferentes finalidades. Vale destacar alguns resultados em cada exemplo.

No caso do Exemplo 6 e do Exemplo 7, os desafios presentes diferem quanto à mensagem comunicada e ao número de personagens em cena.

A presença do ator na função de personagem que contracenou com o boneco no Exemplo 6 implicou um posicionamento diferenciado dos demais atores-animadores. Nesse caso, eles precisaram se posicionar mais na lateral e num espaço menor e, portanto, mais limitado, considerando o enquadramento cênico proposto.

Figura 5 – Exemplo 6 e Exemplo 7 (boneco-objeto).¹⁸



Fonte: acervo Bibi&Nati (2011 e 2016).

Por empregarem o mesmo boneco em ambas as performances – mascote do FITA Floripa¹⁹ – os desafios linguísticos foram basicamente os mesmos nos dois exemplos. Vale destacar aqui o desafio gerado pela inexistência da ENM facial do boneco, ou seja, a impossibilidade de articulação de marcações faciais específicas (movimento de sobrancelha, testa, boca, por exemplo). As ENM faciais foram compensadas por expressões corporais, mais precisamente pelos movimentos de cabeça do boneco.

No caso do Exemplo 6 (imagem da esquerda, Figura 5), quando o boneco respondeu afirmativamente ao ator-personagem (que lhe perguntou a respeito de saber Libras), os atores-animadores indicaram, através do boneco,

¹⁸ Agradecemos a Germano Dutra Jr. e Pedro Serafim pela colaboração e autorização de uso das imagens. O Exemplo 6 refere-se a esquete de divulgação do 5º FITA Floripa, cujo vídeo completo está disponível em: <https://youtu.be/4UHWVqWlco>. Já o Exemplo 7 refere-se a esquete de divulgação do 10º FITA Floripa, cujo vídeo está disponível para acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=sUQ2R82Flm4>. Acessos em: 08 abr. 2020.

¹⁹ Nas performances, o boneco usado foi confeccionado por Natália Rigo com base na figura do mascote do FITA Floripa (Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis, SC) criado por Roberto Gogarti.

que SIM, por meio do movimento da cabeça (para cima e para baixo), mesmo sem empregar concomitantemente um sinal manual de ênfase para a mensagem pretendida. A substituição gramatical compensatória da ENM facial pela ENM corporal também aconteceu na outra performance com o uso do mesmo boneco. No Exemplo 7 (imagem da direita, Figura 5), a cabeça do personagem foi conduzida para vários direcionamentos, conforme aquilo que estava sendo sinalizado e comunicado. Na cena ilustrada, por exemplo, o direcionamento da cabeça se deu para baixo, de modo que os atores-animadores indicaram a confirmação e certificação do personagem sobre ele estar bem apresentável.

É interessante pontuar que as ENM) corporais, de movimento da cabeça para diferentes direcionamentos só foram possíveis em razão da maneira como o boneco foi confeccionado, isto é, da flexibilidade e maleabilidade da emenda do pescoço. Destacamos ainda que o tamanho e as proporções do boneco (cabeça e tronco), embora tenham gerado algumas implicações pontuais de ordem linguística, não demandaram desafios mais significativos. Nesse formato de boneco, e com essa técnica de animação, o ator-animador responsável pela sinalização conseguiu acomodar seus braços e mãos junto ao corpo do boneco, fazendo-o sinalizar.

No caso do boneco xifópago (ser formado por dois indivíduos ligados) do Exemplo 8 (imagem da esquerda, Figura 6), embora a sinalização de cada personagem tenha acontecido de forma individual na maioria dos momentos, ela também se deu de forma compartilhada, em determinadas cenas em que os gêmeos siameses sinalizaram ao mesmo tempo. Nessas cenas, os bonecos compartilharam sinais e elementos gramaticais produzidos separadamente.

Mesmo que nesses momentos a sinalização tenha sido simultânea e compartilhada entre as condutoras, e isso tenha sido sim um fator bastante desafiador na performance, ainda assim consideramos esse exemplo como uma proposta teatral de nível *moderado* de desafios. Isso porque, além de haver o empréstimo de membros corporais das atrizes-animadoras como extensões do boneco, o que possibilitou sem limitações a articulação da maioria dos parâmetros gramaticais da Libras (cuja sinalização produzida pode ser previamente combinada e sua sincronicidade treinada), não houve a presença de desafios técnicos significativos nessa proposta de animação, isto é, não houve grandes exigências quanto ao posicionamento e à disponibilidade corporal das condutoras.

Ambas as atrizes conseguiram se acomodar bem para animação do boneco, cujo eixo é sustentado tanto pela haste disponível atrás de cada cabeça, como também pelo corpo e pelas pernas, já que esse boneco foi confeccionado²⁰ em um formato que lhe permite bastante apoio quando disposto sobre a mesa.

Figura 6 – Exemplo 8 e Exemplo 9 (boneco-objeto).²¹



Fonte: acervo Grupo TALS (2017 e 2018).

Com relação ao Exemplo 9 (imagem da direita, Figura 6), destacamos o desafio técnico de ocupação e gerência dos membros corporais (braços e mãos) para diferentes finalidades; nesse caso, para finalidade cênica e técnica (sustentação e eixo do boneco) e finalidade linguística (sinalização). Em razão da performance do Exemplo 9 envolver um boneco-objeto à vista do público que não depende de mesa para animação, sua sustentação e eixo precisaram ser feitos com uma das mãos da atriz-animadora, que segurou a haste de condução (localizada atrás da cabeça do boneco), enquanto sua outra mão assumiu a sinalização. Quando no caso da sinalização com as duas mãos, a sustentação do boneco pode acontecer de uma forma²² ainda mais desafiadora. A atriz-animadora morde a haste de condução e sustenta o boneco, em todo seu peso, com a força da boca e do pescoço.

²⁰ O boneco xifópago foi criado e confeccionado por Angela Okumura durante os encontros do Grupo TALS.

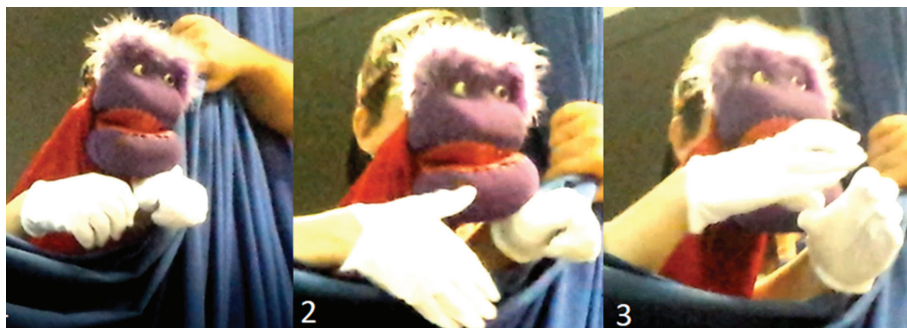
²¹ Agradecemos a Angela Okumura, Karin Strobel, Pedro Serafim e Sassá Moretti pela colaboração e autorização de uso das imagens.

²² Essa forma não foi usada na performance analisada. Foi apenas aqui mencionada para fins de contextualização das possibilidades dessa técnica e formato de boneco.

Por fim, no Exemplo 10, em que o bocone (fantoche de empanada) foi empregado, o desafio linguístico decorreu principalmente das diferenças de proporções entre o corpo do boneco (tronco e cabeça) e as mãos emprestadas do ator-animador. Essa desproporcionalidade implicou dificuldades, por exemplo, no posicionamento das mãos do ator responsável pela sinalização, que não conseguiu acomodar bem seus pulsos e antebraços junto ao pequeno corpo do personagem (imagem da esquerda, Figura 7). Consequentemente, as articulações dos parâmetros de ponto de articulação (PA), movimento (M) e orientação de mão (Or) sofreram limitações e alterações.

Conforme é possível observar no Exemplo 10 (imagem do meio, Figura 7), o sinal PRAZER, por exemplo, foi articulado não no peito como usual, mas sim num espaço bastante reduzido e limitado, em frente ao estreito corpo do boneco, quase que junto ao seu rosto. Já na última cena ilustrada (imagem da direita, Figura 7), durante a realização do sinal COMUNICAR, por exemplo, houve alterações geradas no parâmetro de orientação de mão (Or) que teve sua direção voltada para baixo, e no parâmetro movimento (M), que foi realizado de forma mais reduzida.

Figura 7 – Exemplo 10 (bocone).



Fonte: acervo Bibi&Nati (2015).

Para além dos desafios linguísticos demandados nessa performance, entendemos que o principal desafio técnico decorreu do uso da empanada (estrutura cênica de pano que esconde os atores-animadores), uma vez que exigiu que a cena e a animação do boneco acontecessem em um nível mais alto, isto é, numa altura acima das cabeças dos atores-animadores. Enquanto um dos atores ficou responsável pela sinalização do boneco, com suas duas mãos esticadas e

alongadas, o outro se responsabilizou pela sustentação e condução da cabeça e tronco do personagem, por meio de uma de suas mãos apenas. Tudo isso aconteceu, porém, no alto e atrás da empanada. A animação do boneco, somada à sinalização nessa altura, demandou dos atores-animadores exigências desafiadoras quanto à disponibilidade corporal.

3.3. Performances de TALS com nível alto de desafios

Diferentemente das categorias anteriores que compreenderam cinco exemplos de performances cada uma, nessa categoria selecionamos apenas quatro exemplos de produções de TALS com nível *alto* de desafios. As performances classificadas nesse grupo compreenderam a soma de um número maior de exigências combinadas referentes aos desafios linguísticos e técnicos. Essas exigências apareceram de forma bastante diversificada em cada uma das performances aqui exemplificadas, que se distinguem consideravelmente entre si, com exceção do Exemplo 11 e do Exemplo 12 que compartilham o mesmo tipo de boneco, o boneco-corporal.

Figura 8 – Exemplo 11 e Exemplo 12 (bonecos-corporais).²³



Fonte: acervo Bibi&Nati (2015 e 2016).

Os bonecos-corporais, configurados no formato das propostas teatrais acima, demandaram da atriz um nível maior de disponibilidade corporal no que se refere, principalmente, às exigências de flexibilidade, resistência, preparo

²³ A esquete do Exemplo 11 refere-se à divulgação do 9º FITA Floripa, cujo vídeo completo pode ser acessado em: https://www.youtube.com/watch?v=G_kj_9iApNE. Acesso em: 8 abr. 2020. Ambas as performances foram inspiradas nos trabalhos dos artistas peruanos Hugo Suárez e Ines Pasic (Hugo&Ines) da companhia Gaia Teatro.

físico, coordenação motora e consciência corporal. Embora essas duas performances tenham demandado desafios linguísticos significativos, foram os desafios técnicos da animação, associados ao uso da língua de sinais, que tornaram essas propostas mais desafiadoras.

Ao serem concedidos aos personagens, os membros do corpo da atriz-animadora assumiram outras funções cênicas e linguísticas. Por exemplo, seu joelho, no caso do Exemplo 11 (imagem da esquerda, Fig. 8), assumiu a figura e função de cabeça e de rosto do personagem. E seu pé e tornozelo, nesse mesmo exemplo, funcionaram como elementos dispositivos para ENM corporal, de excitação e de alegria, do personagem. Essa expressão foi manifestada a partir do movimento da tíbia (canela) da atriz, acionado pelas articulações do tornozelo e do pé. Ou seja, esses membros do corpo humano (joelho, tíbia, pé, tornozelo) que, convencionalmente, não possuem funcionalidades linguísticas na língua de sinais usual, quando empregados no TALS, a partir da proposta de bonecos-corporais, assumem novas funções e possibilidades criativas de comunicação cênica e linguística.

Da mesma forma no Exemplo 12 (imagem da direita, Figura 8), em que o pé da atriz-animadora passou a ser a cabeça do boneco e o uso da articulação do tornozelo, combinada às possibilidades de movimentos musculares da planta do pé e de seus dedos conferiram significativas ENM faciais ao personagem. Em ambas as performances, essas substituições ocorreram significativamente e geraram uma associação antropomórfica também pela presença do adereço adicional (nariz), que possibilitou a relação ilusória e metafórica entre os membros corporais que assumiram outras formas visuais na constituição do personagem.

Um alto nível de criatividade e produtividade no TALS é evidenciado a partir dessas propostas que envolveram bonecos-corporais sinalizantes que, por sua vez, não demandam necessariamente a presença de um boneco-objeto para condução, isto é, uma forma externa ao ator-animador a ser animada. Demandam, sim, somente a disponibilidade corporal e a criatividade do artista. Nesses dois exemplos, fica evidente o quanto os membros do corpo humano para a comunicação em língua de sinais podem ser desconstruídos e ressignificados, levando em consideração a liberdade artística e a licença poética do gênero teatral e do uso performático e intensificado da língua de sinais que preserva, na arte, sua característica de romper padrões linguísticos.

Os últimos dois exemplos citados neste artigo, cujas performances teatrais também foram classificadas como propostas de TALS com nível *alto* de desafios, envolveram respectivamente a linguagem do teatro de objetos e a linguagem do teatro de bonecos (boneco-objeto de mesa de animação direta), cuja técnica de animação proposta não envolve empréstimos corporais dos atores-animadores, diferentemente dos demais exemplos de bonecos já mencionados.

Considerando a necessidade de comunicação verbal entre os personagens no teatro de objetos, quando os atores-animadores emprestam suas mãos aos personagens, para que eles possam se comunicar em língua de sinais – como aconteceu no Exemplo 13 (imagem da esquerda, Figura 9) – os objetos assumem consequentemente características físicas humanas; no caso da performance analisada, mãos humanas. Isso faz com que os objetos percam sua essência e natureza de objeto em si, o que justamente se busca preservar nessa linguagem em especial.

Figura 9 – Exemplo 13 (objetos) e Exemplo 14 (boneco-objeto).²⁴



Fonte: acervo Bibi&Nati (2015).

Nesse sentido, nos parece que a performance se aproximou mais da linguagem do teatro de bonecos (feitos com objetos e utensílios de cozinha) do que da linguagem do teatro de objetos em sua própria essência. Diante disso, consideramos, por ora, que o *alto* nível de desafio dessa performance em especial está justamente na busca (em parte não alcançada) da preservação da natureza

²⁴ Agradecemos a Angela Okumura, Guilherme Leopold e João Gabriel Ferreira pela colaboração e autorização de uso das imagens.

do objeto como tal. Para além disso, porém, observamos também a presença de desafios linguísticos referentes a: sinalização com apenas uma mão; necessidade de substituições gramaticais compensatórias e limitações de articulação dos parâmetros gramaticais.

A mão emprestada pelo ator-animador para sinalização do personagem nesse caso é do mesmo tamanho do corpo (tronco) do boneco que, por sua vez, constitui-se do empréstimo da outra mão do ator-animador. Essa formatação fez com que vários sinais precisassem ser articulados no espaço neutro de sinalização, sem depender de um corpo como referência para possíveis pontos de articulação (PA) e movimentos (M) correspondentes. A impossibilidade de acomodação do pulso e do antebraço junto ao corpo do personagem, tal como no Exemplo 10, também implicou nesse caso em limitações e restrições de articulação gramatical.

Por fim, no caso do Exemplo 14 (imagem da direita, Figura 9), o boneco-objeto usado possui seus próprios braços, mãos, cabeça e tronco. Sua animação se deu por meio da condução desses membros a partir de hastes de controle nas quais os atores-animadores seguraram. As mãos do boneco são fixas, além de serem significativamente pequenas, o que implicou na impossibilidade de articulação do parâmetro de configuração de mão (CM). Entretanto, pelo fato de o boneco ter sido confeccionado com um material flexível e de alta maleabilidade, assim como ter sido estruturado com todas as articulações e proporções convencionais do corpo humano (mesmo que em tamanho menor), os parâmetros de movimento (M), ponto de articulação (PA), orientação de mão (Or) – com exceção das ENM faciais – puderam ser articulados por meio de ações conduzidas. Essas articulações gramaticais dependeram do modo como os atores-animadores controlaram as hastes do boneco.

Os desafios nessa performance se intensificaram pela soma dos desafios técnicos exigidos aos atores-animadores, uma vez que a animação foi compartilhada entre três pessoas ao mesmo tempo que, por sua vez, precisaram se organizar e se posicionar de forma muito próxima, levando em conta a relação de proporção entre o tamanho real dos três atores-animadores e seus corpos e o tamanho significativamente pequeno do único boneco em cena. Assim, exigiu-se nesse caso, um alto desafio no tipo de animação direta, somado às implicações de gerenciamento dos movimentos técnicos de seis mãos e braços

que, concomitantemente, existiram e convergiram em movimentos diferentes a um único e pequeno personagem disposto na mesa.

Essas performances escolhidas para análise, bem como seus respectivos resultados, não se limitam às considerações aqui apresentadas, tampouco se esgotam no que foi compartilhado neste artigo. Para além dos desafios apontados, outros foram identificados e, assim, desdobramentos podem ser trazidos em análises futuras observando-se, por exemplo, aspectos de visibilidade e neutralidade do ator-animador, visualidades imbricadas e associações entre o real e o ilusório (fantasia) na receptividade da performance. As implicações deste estudo demandam um olhar atento também para os demais contextos relacionados às performances, por exemplo, contextos de concepção das cenas, processo de criação, trabalho de direção, preparo, ensaio, aprimoramento técnico e todas as dinâmicas de comunicação e interação visual estabelecidas em língua de sinais.

Considerações finais

Os resultados deste estudo evidenciaram a existência de diferentes níveis de desafios linguísticos e técnicos presentes no TALS. Esses desafios estão diretamente relacionados ao tipo de linguagem, técnica e estética teatral propostas para uma determinada performance, uma vez que as exigências de comunicação verbal demandadas pela língua de sinais, associadas às exigências de ordem técnica da animação em si, implicam em possibilidades teatrais infinitas que, por sua vez, carregam consigo seus próprios desafios ao ator-animador.

Este trabalho contribuiu para evidenciar ainda mais a possibilidade do uso da língua de sinais no teatro de animação e reforçar a consolidação do TALS como gênero teatral e artefato das comunidades Surdas. O TALS implica diversas contribuições, tanto linguísticas e teatrais, como literárias, educacionais e sociais, sobretudo, para as comunidades Surdas, já que não apenas projeta os artistas sinalizantes (Surdos e ouvintes) dessas comunidades e suas produções artísticas, mas também reforça o entendimento da língua de sinais – mais precisamente da Libras no contexto brasileiro – como uma língua de potencial cênico e criativo, passível de ser empregada também no gênero do teatro de animação.

Este estudo contribuiu ainda para ressignificar o teatro majoritário ouvinte, uma vez que evidencia que o teatro de animação e suas infinitas possibilidades não estão limitados ao uso do som, da voz e das línguas vocais-auditivas dominantes, tampouco precisam ser compreendidos e produzidos apenas por artistas e espectadores ouvintes não sinalizantes. Esperamos contribuir com os leitores deste artigo para um melhor conhecimento a respeito do TALS e também incentivar mentes criativas e corpos sinalizantes disponíveis a produzirem, trabalharem e pesquisarem sobre o teatro de animação em Libras.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, A. M. *Teatro de animação*. Da teoria à prática. 3 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- BATTISON, R. Phonological Deletion in American Sign Language. *Sign Language Studies* 5. p. 1-19, 1974.
- BELTRAME, V. O trabalho do ator-bonequeiro. *Revista Nupeart*. Florianópolis. v. 2, p. 33-52. 2003.
- COSTA, A. C. L.; BATISTA, J. S. Teatro de Bonecos na disciplina de Literatura Surda. *Revista Sinalizar*. Goiânia, v. 2, n. 2, p. 160-173, jul/dez, 2017.
- EIJI, H. Produções Culturais Surdas. *Mediações Acessíveis*. Ciclo de Encontros sobre Acessibilidade em Espaços de Educação e Cultura. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, p. 118-121, 2018.
- GABRIELI, O. Uma dramaturgia sem palavras. In: BELTRAME, V. N. (Org.) *Teatro de bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática*. Florianópolis, SC: UDESC, 2008.
- KARNOPP, L. Produções culturais de Surdos: análise da literatura Surda. *Cadernos de Tradução*, Pelotas, n. 36, p. 155-174, mai/ago, 2010.
- KARNOPP, L. Produções culturais em Língua Brasileira de Sinais (Libras). *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 48, n. 3, p. 407-413, jul/set, 2013.
- KLIMA, E.; BELLUGI, U. *The Signs of Language*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.
- LADD, P. *Em busca da surdidade 1*. Colonização dos Surdos. *Surd'Universo*, 2013.
- LIDDELL, S. K.; JOHNSON, R. E. American Sign Language: the phonological base. *Sign Language Studies* 64. p. 197-277, 1989.
- MORETTI, M. F. S.; RIGO, N. S. 5º FITA Floripa: uma proposta de divulgação do evento em Língua Brasileira de Sinais. *Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão*. 10, 2011, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

MORETTI, M. F. S.; RIGO, N. S. FITA Floripa: divulgação e acessibilidade em Libras. *Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão*. 11, 2012. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

MORETTI, M. F. S.; RIGO, N. S. Libras no FITA Floripa: iniciativas e repercussões. *Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão*. 12, 2013. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

MOURÃO, C. H. N. *Literatura Surda*: produções culturais de surdos em língua de sinais. 2011. 132f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

OLIVEIRA, F. L.; BALARDIM, P. (Orgs.) Voz e fala no teatro de animação. *Revista Móin-Móin. Revista de Estudo sobre Teatro de Formas Animadas*. Florianópolis. v. 1, n. 19, 2018.

PETERS, C. L. *Deaf American Literature: from carnival to the canon*. Washington, SC: Gallaudet University Press, 2000.

PETERS, C. L. Deaf American Theater. In: BAUMAN, H. L.; NELSON, J. L.; ROSE, H. M. (Ed.) *Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature*. University of California Press, 2006.

PINHERIO, L. G.; RIGO, N. R.; MORETTI, M. F. S. Curso de Teatro de Animação em Libras: um relato de experiência. *Pro-Vocação*. Encontro Internacional de Formação em Teatro de Animação. 3, 2019, Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2019.

RESENDE, L. S. *Tradução teatral*: produzindo em Libras no Teatro Surdo. 2019. 94f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal.

RIGO, N. S. *Teatro de animação em Língua de Sinais (TALS)*: possibilidades de animação de bonecos em Libras. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis (em andamento), Santa Catarina.

RIGO, N. S. Teatro de animação em língua de sinais: diálogos possíveis. *Seminário de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. 11, 2014. Jaraguá do Sul: Universidade do Estado de Santa Catarina. Sociedade Cultural Artística, 2014.

RIGO, N. S.; SUTTON-SPENCE, R. Teatro de Animação em Língua de Sinais. *Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão*. 14, 2015. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

RIGO, N. S.; SUTTON-SPENCE, R. Teatro de Animação em Língua de Sinais. *Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão*. 15, 2016. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.

RIGO, N. S.; SUTTON-SPENCE, R.; MORETTI, M. F. S. A presença de elementos do teatro de animação em manifestações artísticas das comunidades Surdas. CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISAS EM TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO DE LIBRAS E LÍNGUA PORTUGUESA. 6, 2018. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2018.

SOMACAL, A. M. *Memória na ponta dos dedos*: sistematização de práticas de teatro com Surdos. 2014. 128f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

STOKOE, W. C. Sign language Structure: an outline of the visual communication systems of the American Deaf. *Studies in Linguistics: Occasional Papers*, 8, Washington, DC: Gallaudet University Press, 1960.

SUTTON-SPENCE, R. *Analysing Sign Language Poetry*. [Paddy Ladd e Gillian Rudd]. Macmillan Education. Palgrave, 2005.

SUTTON-SPENCE, R. Imagens da identidade e cultura surdas na poesia em língua de sinais. In: QUADROS, R. M.; VASCONCELLOS, M. L. B. (Orgs.) *Questões teóricas das pesquisas em línguas de sinais*. Petrópolis: Arara Azul, 2008.

SUTTON-SPENCE, R.; KANEKO, M. *Introducing Sign Language Literature: folklore & creativity*. Macmillan Education: Palgrave, 2016.

XAVIER, A. N.; BARBOSA, P. A. A duplicação do número de mãos de sinais da Libras e seus efeitos semânticos. *Forum Linguistic*. Florianópolis, v. 12, n. 1, p. 505-514, jan./mar. 2015.