

MÃOS NÃO FALAM, GRITAM: ANOTAÇÕES DE EXPERIÊNCIAS COM O TEATRO DE ANIMAÇÃO E A LIBRAS¹

**Hands do not speak, they scream:
notes of experiences with animation theater and libras
(Brazilian sign language)**

Fábio Henrique Nunes Medeiros
Universidade Estadual do Paraná
FAP-UNESPAR

Resumo: Esta investigação pretende descrever e observar algumas experiências práticas da relação entre o teatro de animação e a Libras (Língua Brasileira de Sinais) nos seguintes parâmetros e contextos: o uso da Libras como língua e linguagem e questões de “tradução”; a expressividade da Libras, estabelecendo relações com o teatro de animação, focalizando as ações das mãos e região “moldural” entre rosto, busto e extremidades dos braços, bem como a combinação do rosto como fator expressivo; descrição e análise de experiências de montagem e encenação no espetáculo infantil *Voou: amor leve*, no processo de adaptação do espetáculo *Vozes de Abrigo*, ambos da Cia Laica de Teatro, e em uma ação artístico-pedagógica com acadêmicos da Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná no Hospital de Clínicas da Universidade Federal do Paraná.

Palavras-chave: Teatro de animação, Libras.

Abstract: This paper aims to describe and observe some practical experiences about the relation between animation theater and Libras (Brazilian Sign Language) in the following parameters and contexts: the use of Libras as a language and language and “translation” issues; the expressiveness of Libras, establishing relations with the animation theater, focusing on the actions of the hands and the “frame” region between the face, chest and extremities of the arms, as well as the combination of the face as an expressive factor; description and analysis of editing and staging experiences in the children's plays *Voou: amor leve*, in the process of adapting the play *Vozes de Abrigo*, both from Cia Laica de Teatro, and in an artistic-pedagogical action with Theater undergraduates from the Paraná State University at the Hospital of the Paraná Federal University.

Keywords: Animation theater, Libras.

¹ *Preâmbulo:* Sempre que escrevo, tenho nessa ação a convicção de que meus textos são infinitos e inacabados. Isso, porque o ato de escrever presume o ato de ler, e, dessa forma, o ato democrático da produção de sentido do próprio leitor. Este texto tem mais intuito de provocar o início de algumas questões, percebidas de modo muito prático, do que de servir como referência, propondo-se a ser um espaço aberto de troca de experiências para que possamos avançar em nossas práticas artísticas. Durante a escrita deste texto, conheci a pesquisadora Natália Schleder Rigo, que está desenvolvendo uma pesquisa de doutoramento na UFSC, abordando a relação do teatro de animação com a Libras, e que compartilhou uma expressiva referência.

“Tinham as mãos amarradas, ou algemadas, e ainda assim os dedos dançavam, voavam, desenhavam palavras [...] Quando é verdadeiro, quando nasce da necessidade de dizer, a voz humana não encontra quem a detenha. Se lhe negam a boca, ela fala pelas mãos, ou pelos olhos, ou pelos poros, ou por onde for.”
(Eduardo Galeano)

Essa passagem, que se encontra no conto “Celebração da Voz Humana/2”, no *Livro dos Abraços*, é bastante significativa para nossa discussão. Tudo nela é emblemático, começando pelo título do conto, que parece confirmar que a palavra voz não está associada a um som, mas a algo para ser dito; o desejo de DIZER, que se conclui com a celebração. Sim, como a celebração da voz se estabelece quando ela encontra seu destino, o outro – o ritual da comunicação. Para melhor ilustrar essa tese, a celebração da voz está no *Livro dos Abraços*, onde também poderíamos aludir a “voz” à celebração do evento do encontro. Assim, quando se há algo a dizer e necessidade de encontrar o outro, a “voz” humana encontra caminhos e formas. “Se lhe negam a boca, ela fala pelas mãos, ou pelos olhos, ou pelos poros, ou por onde for” (GALEANO, 2010: 23). Portanto, essa imagem de falar pelas mãos ou pelo corpo é veementemente alusiva tanto ao teatro de animação como à Libras. Assim sendo, abro essa discussão com essa imagem: de que as mãos, para essas expressões, não falam; elas gritam.

Uma das primeiras indagações que me moveu a escrever sobre o tema se dá pelo interesse pessoal na Língua de Sinais, não apenas como elemento linguístico, mas também expressivo (artístico). Além disso, tenho percebido a recorrência do uso da Libras em inúmeros espetáculos teatrais que se propõem a ser acessíveis a surdos, mas inserem um tradutor-intérprete² cumprindo função quase literária do espetáculo, uma vez que colocam esse profissional como uma espécie de adendo do que será encenado. Desse modo, não promovem a experiência teatral na sua completude, e sim, como um evento retórico, posto que

² A expressão tradutor-intérprete é bastante recorrente no âmbito profissional e parece de fato atender à dinâmica da tradução simultânea, inclusive para a transição de uma língua com matriz sonora para outra com matriz visual. Além disso, o codinome aparece na FEBRAPILS (Federação Brasileira das Associações dos Profissionais Tradutores, Intérpretes e Guia-Intérpretes de Língua de Sinais). Contudo, tradução e interpretação também são práticas distintas.

o surdo fica em maior contato com o tema e as palavras do enredo, mas não se insere em outras “narrativas”, como as visuais e de jogo cênico da própria encenação. Menos ainda em toda a expressão do ator, um dos principais elementos da linguagem teatral.

Tenho observado que há uma recorrência na inserção da Libras em espetáculos pela seguinte configuração: após o processo de montagem ser finalizado, a companhia chama um tradutor, que fica posicionado ao lado esquerdo ou direito do proscênio, quase sempre em frente a uma das pernas da cortina, executando a tradução literal de tudo que é falado pelos atores. Esse modo reduz o espetáculo a um evento literário, porque a velocidade das falas, às vezes de um, dois ou três agentes da cena na mesma ação, impõe uma velocidade à tradução pelo intérprete, o que não permite ao espectador surdo olhar para dentro da cena, excluindo toda a máquina semântica do teatro, inclusive a expressão do ator.

Por exemplo, façamos uma analogia dessa situação à sua ida enquanto espectador (a) ao cinema para assistir a um filme de outra língua. Se a tela estivesse na sua frente, e a legenda estivesse na parede ao lado, qual seria a sua experiência fílmica de fato? Mesmo essa comparação sendo alusiva ao fenômeno *tradução* que venho criticado, ainda é preciso acrescentar que a pessoa surda não tem a percepção auditiva. No cinema, somente o fato de a legenda estar descolada da imagem nos causa um incômodo significativo; ainda assim, nós ouvimos o som do filme, mesmo não o vendo, e esses ruídos também têm valor semântico. Portanto, a comparação é injusta. Todavia, infelizmente essa é a estrutura mais recorrente em espetáculos “ditos” acessíveis a pessoas surdas. É importante ressaltar que a acessibilidade, como protocolo institucional, está mais associada ao acesso físico e comunicativo, o que difere significativamente da inclusão, que pressupõe um conjunto de recursos para dar igual acesso ou equidade de acesso às necessidades especiais de cada indivíduo com demandas específicas.

Façamos outro paralelo agora, comparando a questão estrutural dessas formas de comunicação. No livro de literatura infantil, por exemplo, uma das questões que caracteriza este gênero são as combinações feitas entre os textos verbais e não-verbais na sua estrutura semântica, de modo que imagem e escrita

se cruzam enquanto linhas narrativas, fazendo a tessitura do texto (no sentido semiótico). O teatro também não é assim? E como tratá-lo diferentemente para surdos? Como ignorar que toda expressividade teatral está nessa convergência de códigos? Além disso, acrescentemos as poéticas que mais se utilizam da palavra e as que mais se utilizam da imagem. O exemplo do livro de literatura infantil nos coloca a questão da inserção da Libras como estrutura, mais do que um elemento ilustrativo ou totalmente fora do evento teatral em si.

Assim sendo, essas talvez sejam as principais indagações que me fazem pensar na acessibilidade ou inclusão para surdos em espetáculos teatrais que de fato promova acessibilidade no sentido amplo, e não que responda a um nicho de mercado, subterfúgio de ser aprovado em editais que prevejam contrapartidas sociais, as quais só atendem a interesses do capital e não correspondem ao caráter social por excelência. Dessa forma, essas indagações, que tanto se aplicam ao teatro “de atores” como ao teatro de animação, são as principais questões que me levam a observar esse objeto. E, por uma questão metodológica, vou afunilar esta discussão para o teatro de animação, tanto em poéticas mais homogêneas quanto heterogêneas³, em que também ocorrem as mesmas problemáticas, mas com outras variações.

A expressão teatro de animação é relativamente nova, se considerada a longevidade de toda sua prática em si, pois o teatro de animação nasceu junto com a humanidade. Essa denominação congrega formas mais tradicionais a mais atuais de teatro de bonecos, máscaras, teatro de sombras, teatro de objetos, imagens, e tem como elemento central o inanimado como fator estético. O teatro de animação é uma linguagem autônoma, calcada na *Anima*, e que tem como essência a animação – simular vida e alma no inanimado. Portanto, a animação é um atributo de energia dado a algo inanimado, “desprendendo” do corpo humano: espírito, vida, movimento.

³ O que nos condicionamos a denominar poéticas homogêneas e heterogêneas. A primeira apresenta uma estrutura reconhecível, por exemplo, a tradicional, enquanto a segunda pode apresentar outras combinações, sem uma estrutura tão determinante.

O artista do teatro de animação, recorrentemente denominado ator-manipulador, ator-animador, bonequeiro etc., certamente é alguém que não esqueceu a infância, porque atua dentro de uma lógica do pensamento animista, cuja percepção trabalha na intersecção entre real e fantástico. Além disso, é importantíssimo dizer que o teatro de animação tem na sua linguagem uma relação estrutural com a imagem como fator semântico, de modo que ela corresponde a um elemento dramático, servindo como um dos principais canais de comunicação e de onde se produz uma parte significativa de sentido. Assim sendo, o teatro de animação se configura dentro de um novo conceito de dramaturgia, no qual a imagem pode ter tanto valor dramático quanto o texto verbal, ou superior a ele.

Consequentemente, podemos perceber de imediato a existência de uma questão estrutural, em decorrência dessa característica sintática tão preponderante do teatro de animação. No qual, os processos de adaptação, tradução e outras formas de acesso a sua linguagem devem partir de tal consideração, que corresponde à sua matriz, ou seja, não se pode ignorar que a imagem é determinante no teatro de animação. Veremos mais adiante que essa constatação será um dos principais quesitos que gerará uma tensão entre o teatro de animação e a Libras. Isso, porque a Libras é uma língua que se operacionaliza dentro de uma matriz espaço-visual, se diferenciando, portanto, das línguas de matriz orais-auditivas.

Tradução, Tradução-interpretação, Bilinguismo?...O uso da Libras como língua e linguagem e questões de “tradução”

Em primeiríssimo lugar, é fundamental enfatizar que Libras é uma Língua. Isso postulado, é também fundamental dizer que toda língua é linguagem, mas nem toda linguagem é língua, como é o exemplo das linguagens artísticas ou da informação. Dessa forma, é preciso atenção neste texto no que corresponde ao uso das duas expressões. Visto que existe uma preocupação, entendível política e

pedagogicamente, pronta para retificar e defender a tese que Libras é uma língua. Não há neste texto nenhuma contestação em relação a isso.

Existe uma diferença enorme entre um espetáculo traduzido, bilíngue, bimodal e mesmo aqueles que se utilizam de outras línguas sem pretensão linguística, mas como elemento exclusivamente artístico; e, ainda, é possível fazer tantas outras combinações que não estou conjecturando por uma questão metodológica. Essa distribuição tem uma função mais prática do que categórica, consistindo em uma função provisória que serve para ilustrar a abordagem.

O espetáculo com tradução seria aquele que vemos mais comumente, em que a Libras é introduzida apenas com esta função, cumprir o objetivo de traduzir (num sentido duro) o que está sendo falado pelos atores. Pode ser comparado também com a tradução de uma palestra para estrangeiros. Nesse sentido, o teatro é tratado como uma palestra, como uma linguagem exclusivamente literária. Parece-me que a tradução se aproxima de uma traição, visto que todos os códigos teatrais estão subordinados à palavra.

Já o termo bilíngue, no sentido comum, quer dizer duas línguas. Também pode ser tratado como tradução-traição ou de forma mais abrangente, se considerarmos língua e linguagem. Contudo, essa expressão está fortemente associada à língua em si.

Mesmo que isso seja uma recorrência, a tradução-interpretação, que difere um pouco da tradução, parece surgir como uma “pequena luz no fim do túnel”, por pressupor um estudo mais profundo da obra, o que possibilita que o tradutor-intérprete tenha domínio também das expressões dos artistas e se torne provedor daquele discurso, e, com isso, “interprete” junto. Nesse caso, o intérprete pode “absorver” um pouco a expressão do ator. Geralmente esse profissional tem algumas habilidades expressivas associadas ao trabalho de ator. A pesquisadora e intérprete Natália Rigo (2014) aponta para o diferencial do trabalho da tradução-interpretação e enfatiza a importância desse profissional possuir alguma experiência teatral. Isso, porque a Libras é uma língua de grande apelo expressivo-corporal, embora não seja uma linguagem artística em si.

Se considerarmos que no lugar do interprete os atores falassem e sinalizassem, talvez seja uma das alternativas para inclusão de surdos na linguagem teatral como um evento “completo”, na qual os atores fazem o espetáculo de forma bilíngue. Assim, possibilita-se a participação de toda tessitura semântica do espetáculo quando se tem a expressividade das duas línguas associada às vozes dos componentes teatrais, tais como cenografia, figurino, maquiagem, comunicação corporal, iluminação, tudo dentro do jogo dramático colocado em cena e no tempo efêmero do teatro. Isso se contrapõe ao que possivelmente ocorre na prática, quando a figura do tradutor-intérprete é colocada em um dos lados da cena, obrigando o espectador surdo a olhar todos os fatores isoladamente, antes ou depois da ação. E, consecutivamente, ficar olhando para o tradutor-intérprete que traduz uma enxurrada de palavras.

Nossa primeira experiência com Libras se deu em 2017 na Cia Laica de Teatro, na montagem do espetáculo infantil *Voou: amor leve*, no qual uma das histórias abordadas na peça, a adaptação do conto “A Cotovia e a Rosa” de Oscar Wilde, conta a história de uma cotovia (pássaro) que promete realizar o desejo de um garoto de conseguir uma rosa vermelha para presentear sua amada. A cotovia, deparada com o desespero do estudante debruçado na janela, quer lhe comunicar que conseguirá a almejada rosa, mas é impossibilitada de dizer-lhe, já que possuía a língua dos pássaros. Assim, a cotovia recorre a outras formas de DIZER: o canto, voos rasantes e até a Libras – mas de nada adianta, porque o estudante não entende nem seus próprios sentimentos. No espetáculo, por uma escolha estética, usamos a Libras fazendo uma analogia à impossibilidade da comunicação, que vai muito além do domínio do código. Na cena, optamos pela forma bimodal⁴, como um fator dramatúrgico, para enfatizar o esforço da cotovia de se fazer entendível. Contudo, o espetáculo não se propunha a ser acessível, desta forma, a Libras foi incluída na cena como fator artístico.

⁴ O bimodalismo, por sua vez, é uma técnica de combinação que mescla sinais, fala, leitura labial e treino auditivo, com objetivo da comunicação das línguas oral e sinalizada simultaneamente. Tema muito controverso na área da educação, pois se entende que a técnica empobrece a estrutura da Libras, uma vez que os sinais são realizados em simultaneidade à estrutura da língua oralizada.

É importante dizer que a técnica de teatro de animação que escolhemos é híbrida, e a encenação também. O boneco-estudante dessa cena é um híbrido de luva e adaptação da técnica de teatro de bonecos japoneses *Kuruma Ningyo*⁵. Já a personagem cotovia é multiforme, mas predominantemente a combinação de um pau-de-fita da Ginástica Olímpica com uma partitura corporal da atriz, maquiagem e figurino. A encenação é feita para atores, bonecos e formas animadas.

Na cena, o boneco-estudante está no centro, mais ao fundo, e a atriz-cotovia vai até o proscênio para cantar-em-Libras; o boneco está parado, olhando o céu pela janela, de modo que a ação da Libras não entra em “choque” com a energia do boneco, já que ele está quase estático, fazendo poucas ações, como se estivesse olhando ao infinito. Um ator-músico canta a versão falada ao fundo, enquanto a atriz interpreta em Libras a versão literal do texto cantado.



Figura 1 Cena de espetáculo; Foto: Gi Nicaretta



Figura 2 Cena com Libras; Foto: Gi Nicaretta

É importantíssimo observar nessa experiência que a ação do boneco e da Libras aconteceram quase intercaladamente, de modo que não há disputa de atenção, já que tanto boneco quanto Libras têm entre suas características fundamentais puxar o olhar do público para determinado foco, quase sempre região das mãos até a extensão dos braços.

⁵ É uma técnica que consiste em uma espécie de praticável-banco individual com rodas, no qual ator-animador e boneco deslizam no chão.

Ressalta-se que dentro do teatro de animação existe uma gama enorme de linguagens, técnicas, gêneros e modalidades, por isso essa abordagem não pretende contemplar todo o universo que o teatro de animação e seus desdobramentos possuem. Assim, os exemplos aqui mencionados serão relacionados às características expressivas do objeto de análise, que também podem servir para outras modalidades.

Uma tensão entre atenções: a “guerra” pelo foco entre o teatro de animação e a Libras;

No tópico anterior, foram mencionadas algumas questões fundamentais para que possamos desenvolver a discussão: o “choque” de energia com o boneco, a disputa de atenção e que a ação do boneco e da Libras têm nas suas práticas “puxar” o olhar do público para determinado plano de ação (região das mãos e o campo da circunferência que alcança a extensão dos braços). Nesse sentido, é notável que existe uma tensão, ou mais tensões, entre o teatro de animação e a Libras, de modo que ter consciência disso é essencial para se fazer um uso qualitativo, tanto no aspecto artístico quanto de acessibilidade.

Um dos mais importantes princípios da linguagem do teatro de animação é a transferência de energia para o objeto, seja ele um boneco ou não. O artista de teatro de animação está quase sempre chamando a atenção do público para que se olhe para a representação de vida do objeto, que recorrentemente está fora de seu corpo ou em uma parte dele. É um conjunto de ações que o ator-animador utiliza para conseguir a atenção do público para o objeto animado. Uma das principais estratégias para isso é o movimento quase desassociado do corpo do artista para o corpo inanimado por meio da mão. Dessa forma, a mão tem uma dinâmica diferente da do restante do corpo. A ação da mão tem um concentrado de energia muitas vezes representado pelo movimento que realiza essa transferência de energia. Essa descrição também poderia ser aplicada à forma de comunicação mais importante da Libras, em que a ação da mão tem um concentrado de energia.

Tentemos criar de forma prática a imagem de um ator-animador movimentando um boneco e um intérprete de Libras na mesma ação. Para quem ou para o que você olharia? Vejamos que essa hipotética imagem pode causar dúvida no espectador sobre para onde direcionar a atenção. Ela desencadeia a seguinte questão: parece que, por natureza, existe uma tensão de enfrentamento entre a linguagem do teatro de animação e a Libras quanto à busca por atenção concentrada em um determinado espaço. Esse passou a ser um dos grandes desafios e objeto de investigação para nós, que queríamos inserir a Libras em nossos trabalhos, tanto como linguagem quanto como fator comunicativo.

Acrescente a isso alguns parâmetros compositivos das línguas de sinais, que são configuração das mãos, pontos de articulação, movimento, orientação da palma e expressões. Além disso, alguns sinais “compostos”⁶ parecem micronarrativas, pequenas cenas, ou mesmo, pequenas *mise-en-scenes* (maravilhoso tema de objeto de pesquisa).

Mais um exemplo prático para ilustrar: se temos duas pessoas falando ao mesmo tempo, para qual delas se olha? Se a ação do boneco e a ação das mãos sinalizando (Libras) são falas, e estando elas concomitantes, teremos duas falas simultâneas. Acrescentemos ainda que as duas formas de expressão se operacionalizam de forma espaço-visual.

Para onde se olha?

Quando temos duas pessoas ou dois bonecos falando simultaneamente, temos dificuldade em escolher o foco.

Sigamos com ilustrações que podem dar alguns exemplos mais concretos, bem como servir de sugestões. Num teatro de **bonecos com empanada**,

⁶ Nesse sentido, é fundamental observar o sistema de classificação ou Classificadores (CL), que são recursos gramaticais que têm diferentes modos de operação, muitas vezes configurando características físicas, de tamanho, de formas etc. Tem uma estrutura complexa, contendo um conjunto de ações, que recorrentemente desempenham uma função descritiva. Os classificadores são usados na forma verbal também e funcionam de várias formas, como uma desinência, que classificam substantivos, adjetivos e gêneros, operando como marcadores de concordância. “[...] classificador visual é parte da língua de sinais, para expressar visualmente as especificidades e ‘dar vida’ a uma idéia ou de um conceito ou de signos visuais. Então, concluímos que o Classificador representa forma e tamanho dos referentes, assim como características dos movimentos dos seres em um evento, tendo, pois a função de descrever o referente dos nomes, adjetivos, advérbios de modo, verbos e locativos”. (CAMPELLO, 2008:98)

tapadeira, tenda, biombo ou algum recurso que esconda o ator-animador. Vamos analisar estas três situações:



Figura 3 Tradutor ao lado; Rascunho do autor

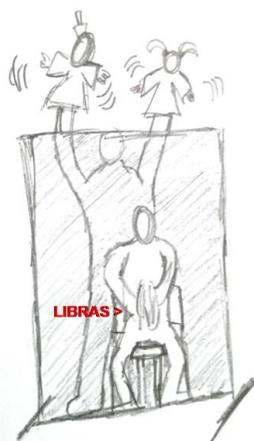


Figura 4 Na frente da tenda; Rascunho do autor;



Figura 5 (do lado do boneco; dentro da cena); Rasc. do autor;

A primeira pergunta que faço é: considerando a posição dos movimentos, para onde você olharia em cada uma das situações? Não estou mencionado o que seria mais adequado, mas é possível cogitar que, quanto mais longe o movimento-Libras estiver, mais disperso o foco de atenção do espectador estará.

Do ponto de vista exclusivamente de tradução, a figura (04) pode possibilitar uma melhor experiência, uma vez que a intérprete de Libras quase se funde ao jogo da cena. A figura (05), em que as ações estão mais próximas, inclusive dentro da cena, é uma proposição que deve ser pensada de forma sistemática, considerando que modifica o espaço de ação. Além disso, a situação compromete a Libras, porque esta língua se configura pela combinação com expressões faciais e espaço “moldural”⁷, o que não está contemplado no exemplo, tendo em vista que o rosto e uma parte do dorso do intérprete estão escondidos.

⁷ O “espaço moldural” é uma figura de linguagem para ilustrar esse espaço frontal que vai do rosto às extremidades que os braços percorrem e alcançam, criando uma espécie de emolduramento. Trata-se de uma analogia do espaço real, tendo como referência uma moldura imaginária e não a relação com o ambiente virtual ou plano de visão de qualquer recurso de captura de imagens, tais como máquinas, celulares e similares. É o espaço de ação corporal visualmente convencionado para executar os movimentos necessários à Libras.

Todos os exemplos se dão do ponto de vista da tradução, mas também poderiam, em alguns dos casos, estar associados a um exercício da Libras como linguagem, inclusive metalinguagem. Como, por exemplo, o tradutor na figura (5) ser um personagem-tradutor, ou um “boneco-surdo”, ou mesmo um personagem surdo. Por que, nesse caso, a figura (5) seria a mais adequada para isso? Porque existe uma convenção de que aquele espaço onde estão as mãos (tradução) é um espaço fictício, da encenação, o que facilitaria a associação de onipresença dessa função metalinguística, por exemplo.

Vozes de Abrigo, quando a voz emana não apenas do som;

Nos dias 16, 17 e 18 de julho de 2019, trabalhamos na adaptação do espetáculo *Vozes de Abrigo*⁸, com o intuito de que ele fosse aquilo que acreditávamos que era acessível e, especialmente, inclusivo a surdos. A versão em Libras do espetáculo passou por algumas adaptações, sobretudo no modo pelo qual entendemos acessibilidade, que vai muito além de colocar um intérprete ao lado direito ou esquerdo das cortinas do proscênio, mas como um elemento de linguagem em si, para que de fato fosse inclusivo. Quando optamos por fazer essa versão do espetáculo, sabíamos que a Libras enfrenta alguns princípios basilares do teatro de animação, especialmente a retirada do foco do boneco em detrimento de uma ação-movimento mais enérgica da língua de sinais. Contudo, ainda assim a fizemos, possibilitando o encontro com esse público, também representante de uma parcela das várias formas de abandono.

Essa experiência foi muito valiosa para nós, que pudemos experimentar a relação da Libras com a animação de bonecos na cena, no musical e na dramaturgia visual⁹, características estéticas mais importantes do espetáculo. E,

⁸ A peça reconstrói, de forma lírica e lúdica, histórias fictícias e reais de crianças de abrigos, utilizando-se das linguagens do teatro de animação e do espetáculo dramático musical, abordando o tema na perspectiva do abandono e acolhimento como elementos simbólicos. Além disso, a encenação do espetáculo recorre, em algumas situações, à dramaturgia visual.

⁹ A dramaturgia visual (ou da imagem) é uma expressão relativamente nova que constela uma série de outras expressões correspondentes ao “movimento de emancipação” da linguagem do teatro como uma expressão autônoma e com vistas para a cena como um fenômeno de múltiplos sentidos, que vão desde a sintaxe verbal e sonora à visual, e que se organiza como um sistema semiológico.

especialmente, emocionar os surdos presentes. O processo de adaptação aconteceu da seguinte forma: começamos discutindo no grupo que o espetáculo, tal e qual como foi concebido, não foi pensado para a comunidade surda, e, com a inserção da Libras, essa versão seria quase uma nova montagem, já que a apresentação se voltaria para atender essa especificidade; levantei algumas problematizações, especialmente sobre ser um musical, com bonecos e, mais ainda, bonecos que não articulam a boca. A questão da dramaturgia visual, opção de algumas cenas, não era problema, visto que eram partes totalmente visuais.

Fiz a decupagem do espetáculo, cena a cena, pensando na adaptação para Libras e realizando uma espécie de projeto de montagem que cruzasse as questões estéticas e funcionais. Algumas coisas eu sabia que funcionariam, outras deixei para experimentar nos ensaios como proposições.

Um fator determinante para que nossos objetivos fossem alcançados foi a escolha do profissional tradução-interpretação Jonatas Medeiros¹⁰ para realizar o processo de sinalização, uma vez que, além da experiência linguística, também tinha predisposição estética, já que ele transitava entre algumas linguagens artísticas (audiovisual, teatro, performance...). De imediato, o intérprete solicitou o roteiro e a filmagem da peça para que pudesse estudar até o dia do primeiro ensaio, o que demonstra um processo mais imersivo na obra e, com isso, um possível aprofundamento na linguagem como um todo.

Colocamos o intérprete dentro de todas as cenas, fosse traduzindo, fosse vivenciando um personagem extra, e, em alguns momentos, um duplo (reflexo ou sombra de um personagem). Essas foram nossas principais proposições.

No que se refere ao quesito da tradução, diverge significativamente dos exemplos citados anteriormente, uma vez que o intérprete tinha vários focos de luz dentro da cena e, em determinadas marcações, ele transitava entre esses focos, o que possibilitava o deslocamento do olhar do público. É importante dizer que nenhum desses focos estava fora da cena.

¹⁰ Tradutor-intérprete de Libras, acadêmico em Letras Libras na Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde também trabalha como servidor público – técnico administrativo educacional (TAE). Atua na tradução de textos acadêmicos (port./libras), bem como em peças de teatro e produções audiovisuais.

Para as cenas de dramaturgia visual, a dinâmica acontecia por meio de brincadeiras de criança, e essa foi uma forma de incluir o intérprete num aspecto mais próximo da improvisação, realizando ações alinhadas à narrativa do contexto da cena. Como, por exemplo, nas cenas em que todas as crianças dormem, jogam futebol, passam por uma situação de sonho etc. Essas cenas possibilitaram a inserção de um personagem surdo, ou seja, a Libras atravessou verticalmente para dentro do plano ficcional.

O último recurso que experimentamos vou denominar de *duplo*: um efeito de duplicação do personagem, tanto como sombra, reflexo, quanto como sobreposição de duas imagens. Primeiramente, gostaria de falar sobre o efeito sombra.

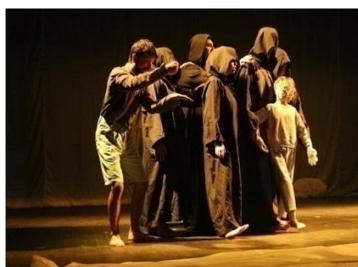


Figura 6 Cena de espetáculo;
Foto: Felipe Patrício



Figura 7 Cena de espetáculo;
Foto: Felipe Patrício



Figura 8 Cena de espetáculo;
Foto: Felipe Patrício



Figura 9 Cena de espetáculo; Foto: Felipe Patrício



Figura 10 Cena de espetáculo; Foto: Felipe Patrício

O **efeito sombra** aconteceu de dois modos: o primeiro, quando o intérprete “persegue” o personagem e sinaliza essa trajetória da “perseguição” como uma

sombra, uma vez com o corpo mais próximo da atriz e outra com o corpo mais distante de outro ator, noutra momento – isso também aconteceu em situações de coro e no deslocamento deste pelo espaço. O intérprete ainda participou de uma cena como sombra no sentido mais místico, visto que se tratava de uma cantiga com elementos de língua indígena, que era desconhecida tanto para ouvintes como para surdos. Neste caso, o intérprete reproduziu expressões mais abstratas, embora não tenha sido um problema, já que toda a cena convergia para isso, luz, fumaça e jogo; o segundo modo aconteceu pela sombra do próprio intérprete projetada-ampliada no fundo do palco.

O **efeito de sobreposição**, ilustrado nas figuras (09) e (10), foi muito revelador para nós e aconteceu quase da forma inversa ao efeito da sombra, visto que o intérprete estava na frente do ator. A cena em que experimentamos essa disposição era uma cena longa, na qual o personagem narrava um texto de forma frontal. Colocamos o intérprete na sua frente, sentado na boca de cena, com uma luz a pino demarcando mais a mão e o rosto, de forma que enfatizava essas duas partes como uma questão estética.

Como podemos ver, tais estratégias de adaptação tiveram algumas semelhanças com o esquema apresentado para a estrutura do teatro de bonecos tradicional, com a empanada ou tenda, ou seja: tradução simultânea na lateral, efeito de metalinguagem, inserção de personagem surdo e sobreposição.

Após a apresentação, pudemos coletar algumas impressões extremamente significativas quanto ao resultado dessa experimentação, tais como: a recepção do público surdo sobre o espetáculo; a do público ouvinte que assistiu às duas versões da peça; e a dos artistas e intérprete que participaram do processo de adaptação. Ao final da peça, conversamos com o público surdo com mediação do intérprete. Houve uma recepção muito calorosa deles, ainda que muitos já fossem adeptos ao teatro. Eles expressaram surpresa com a linguagem da peça, porque existem momentos narrativos, cantados e cenas totalmente visuais, o que os permitia olhar para os jogos das imagens. Alguns manifestaram também desconhecer o tema, perguntando se eram reais as histórias. Entre as observações dos espectadores surdos, destaco uma que diz que o mais incrível foi o intérprete ficar mudando de

lugar dentro da cena e às vezes ser personagem. “Ele também tava fazendo teatro, né?”.

Vários espectadores ouvintes manifestaram que a peça na versão de Libras ficou mais leve, mesmo sendo do gênero dramático, ou seja, é possível que a inserção de Libras tornou a temática mais abstrata para os ouvintes.

Nós observamos que a presença do intérprete dentro da cena colocava-o na condição de personagem, narrador, performer, numa espécie de onipresença, muito mais do que da função de tradutor num sentido clássico. Essas observações endossam a ideia de que algumas forças, inclusive antagônicas, se estabelecem na relação entre o teatro de animação e a Libras.

“Histórias de Vidro”, porque imagens também contam histórias.

“Histórias de Vidro” foi a denominação que encontrei para descrever uma experiência que desenvolvi juntamente com acadêmicos da Licenciatura em Teatro, da Universidade Estadual do Paraná, no Hospital de Clínicas da Universidade Federal do Paraná. A proposta surgiu dentro da disciplina Projeto de Investigação em Teatro Educação, cujo foco são os processos em arte-educação. A turma é dividida em dois grupos, por interesse de temas e desenvolvimento projetuais, sob orientação de dois professores, que ficam responsáveis por alinhar os projetos ao programa da disciplina, a qual tem entre suas diretrizes abordar a estética da recepção, a pedagogia do espectador e a mediação teatral em espaços convencionais e alternativos. O grupo que ficou sob minha orientação tinha como interesse realizar ações artísticas dentro do Hospital na Ala de Oncologia Infantil.

Apriori pensamos nas limitações estruturais que tanto o ambiente hospitalar quanto a própria doença impõem à criação artística, de modo que consideramos a contação de histórias como sendo a linguagem cênica mais coerente e adaptável para atender a essas características. Na nossa primeira visita ao hospital para observação do espaço e conversa com a pedagoga responsável pelo setor, foram levantadas as possibilidades de ações naquele ambiente, dentre as quais apareciam as seguintes configurações: criança acessível a contato; acessível, mas

sem contato, quando a entrada no quarto é possível; acessível somente até a porta, o que estabelecia uma distância de aproximadamente três metros da cama do paciente; e isolamento total, que não permite nenhuma forma de acesso, apenas de parentes e equipe hospitalar adequadamente paramentada.

A profissional responsável nos alertou que a última indicação seria possivelmente a que menos nos interessaria, já que iríamos contar histórias, e essas crianças só poderiam nos ver pelo vidro que dá acesso ao corredor. Nesse mesmo momento, manifestamos que era justamente esse grupo, mais isolado física e socialmente, o que mais nos interessava em atender, já que presumíamos que a nossa ação no hospital tinha como foco a arte como ação de acolhimento, muito mais do que exclusivamente como expressão artística. Além disso, entendemos que estar em isolamento, ainda que com justificativa médica, era uma situação de profunda vulnerabilidade da essência da criança, estar isolada da própria infância.

Saímos do hospital pensando em como atender essas crianças, pois não teríamos nenhum acesso físico a elas, e lembramos da janela de vidro que direciona para os corredores e que, durante nossa visita ao hospital, as crianças manifestavam olhares e mesmo acenavam seus interesses em estabelecer algum contato. Isso nos fez pensar em contar as histórias através do vidro, e, para tanto, precisávamos buscar formas para o desenvolvimento dessa ação. Foi nessa busca que sugeri ao grupo que trabalhássemos a história através do vidro com mímica, teatro de animação e Libras. É importante observar que não tínhamos expectativas em encontrar nenhum surdo, mas a inserção da Libras, mesclada com as outras formas de expressão, tinha o objetivo exclusivamente expressivo, já que tínhamos que estabelecer um contato estritamente visual. Desse modo, o uso da Libras se dava como uma linguagem artística e não propriamente por sua função linguística. Contudo, reconhecemos também que o uso da Libras poderia criar hipoteticamente um interesse por essa forma de expressão, mesmo que não fosse nossa intenção.

Quando fomos desenvolver o projeto, tanto artístico quanto pedagógico, estabelecemos os seguintes critérios iniciais: as histórias e músicas não poderiam tratar de temáticas como dor, morte, despedida, perda, mas sim que tivessem

temas mais leves e enérgicos, pois queríamos promover sensações que se opusessem à dor eminente daquele ambiente; em seguida, pensamos na criação de pequenos repertórios para cada estudante, os quais teriam uma história-encenada com interatividade, uma a ser contada em dupla e uma para ser feita através do vidro (esquetes-de-vidro).

Cada um trouxe suas histórias, e começamos a preparar, acionando a intérprete de Libras da Instituição¹¹ para nos dar o suporte de Libras. Também comecei a pensar numa série de recursos que pudessem ser utilizados através do vidro. Algumas possibilidades me surgiram, como colocar uma caixinha de som higienizada dentro do quarto e, pelo sistema de *Bluetooth*, acionar uma história narrada ou cantada para ser ilustrada pela “janela” de vidro. Essa ilustração poderia ser com recortes (figuras articuladas, não-articuladas, recortes de balões no estilo HQ, *emotions...*), mímica, teatro de animação e um misto de tudo isso, que estou chamando de híbrido, devido à justaposição de códigos linguísticos e não-linguísticos na mesma ação. A outra possibilidade era usar os mesmos recursos, mas retirando a caixinha de som, deixando assim a narrativa exclusivamente visual.

Ao mesmo tempo que as ilustrações estabelecem uma espécie de redundância, cria também uma dinâmica mais frenética na performance e uma inserção a um código desconhecido: a língua e linguagem da Libras. Por que me refiro a Libras como linguagem aqui? Porque era como estávamos usando a Libras, como linguagem.

Podemos observar que é um fenômeno muito recorrente o interesse que as crianças têm por Libras, talvez por se tratar de algo fora do contexto delas, mas também pela linguagem da criança ser tão plástica, tão visual, que se aproxima do movimento da Libras, fator tão atraente na sua percepção.

Do ponto de vista expressivo do ator, houve algumas “limitações”, entre elas, explorar o plano quase que bidimensional, concentrar a energia no rosto, nas mãos e nos membros superiores, e não usar a palavra e o som.

¹¹ Ligia F. G. de Oliveira Klein é especialista em Educação Bilíngue para surdos; Voluntária na FENEIS/PR (Federação Nacional de Educação Integração de Surdos). Intérprete da ALEP (Assembleia Legislativa do Paraná).



Figura 11 Ensaios;
Foto do autor



Figura 12 Histórias-no-vidro;
Foto do autor



Figura 13 No quarto
Foto do autor

Essas “limitações”, ou condições, ocasionaram a ampliação de outros canais de expressão. Por exemplo, o olhar. A principal orientação durante os ensaios era para que descobrissem um olhar ACOLHEDOR, EMPÁTICO, mas que especialmente tivesse um ENCANTAMENTO. Um olhar que se estendesse pelo rosto todo e que fosse além dele, numa espécie de olhar-abraço e olhar-descoberta. A proposição dessa forma de olhar era uma orientação geral, mas que na situação dos vidros deveria ser uma expressão quase contínua, uma vez que o essencial daquele momento era o encontro.

As ações no hospital aconteceram poucas vezes devido ao calendário acadêmico e às atividades do hospital, de modo que ainda são poucos os resultados concretos. Contudo o mais significativo a se destacar neste momento é como o projeto contribuiu para a formação dos professores-artistas enquanto agentes sociais, bem como plantou uma semente para o uso da Libras como fator expressivo e necessário para atender a esse grupo linguístico específico, fundamental de ser contemplados nas suas vidas profissionais. Além disso, do ponto de vista da recepção, é possível que as atividades no hospital possam fomentar o interesse pela arte e pela Libras. Desse modo, penso na potência dessa proposta e tenho o prazer imenso de divulgá-la, para que ela possa se multiplicar e ganhar novas formas e dimensões.

Considerações inacabadas e provocações

É fundamental considerar primeiramente que todas as observações e conjecturas aqui colocadas são resultantes de vivências práticas e têm muito mais o interesse de compartilhamento de experiências e de levantar nossas questões sobre o tema, do que apresentar diretrizes ou parâmetros. As ações são muito específicas e localizadas, e, para se alcançar uma proporção mais exemplar, faz-se necessário uma maior amostragem, além de participação de outros pesquisadores que se debruçam sobre essa temática especificamente, por se tratar de uma ação interdisciplinar.

Todas as ações desencadearam novas perspectivas sobre a relação entre o teatro de animação e a Libras, e muitas outras deverão surgir. É importante ressaltar que, para cada experiência relatada, os objetivos e os resultados foram diferentes, uma vez que os enfoques foram significativamente diferentes: linguístico, artístico, pedagógico, social etc.

Tanto as experiências quanto a reflexão sobre elas nos provocam a continuar olhando para esse objeto de estudo e artístico tão rico, tão necessário e tão movediço.

A Libras é uma língua predominantemente gestual e imagética, que tem uma forma expressiva determinadamente corporal, o que lhe confere uma espécie de catalisação da atenção num processo comunicativo, já que a imagem e o movimento são recursos expressivos muito fortes, especialmente quando proveniente do corpo. Nesse sentido, cabe nos perguntarmos: Imagem compete com imagem?

Em determinado momento do texto, falei do bilinguismo como sendo forma possivelmente mais adequada, mas temos que pensar que a Libras é muito expressiva e que essa escolha passa por uma mudança ou determinação estética da obra. Na inserção de Libras no espetáculo *Vozes de Abrigo*, optamos por fazer outra versão e assim temos seguido pensando o espetáculo, em duas versões. Uma propriamente para o público surdo, que também pode ser contemplada por ouvintes.

Antes de concluir este texto, gostaria de citar, para novos estudos e a título de provocação, uma possível aproximação com o Kathakali (dança dramática

hindu), especialmente no que tange um repertório clássico de sinais realizados em combinações corporais que tem uma concentração de energia nas mãos. O que pode ser alusivo a uma intertextualidade entre a linguagem sonora e sinalizada. “Bharata conta que um dia o deus Indra pediu a Brahma que inventasse uma forma de arte visível e audível e que pudesse ser compreendida por homens de qualquer condição ou posição social” (BERTHOLD, 2008:33).

Noutra passagem de Berthold (2008), a autora diz:

Bharata requer, tanto do dançarino quanto do ator, concentração extrema até as pontas dos dedos, de acordo com uma lista preciosamente detalhada. Seu manual arrola 24 variantes de posições para dedos, 13 movimentos de cabeça, sete das sobrancelhas, seis de nariz, seis das bochechas, nove de pescoço, sete de queixo, cinco de tórax e 36 dos olhos [...] O estricto código de gestos de Bharata é emparelhado por regras correspondentes para a linguagem. (BERTHOLD, 2008, p. 36)

Para instigar ainda mais o debate, segue um quadro com as posições das mãos e seus respectivos sinais da linguagem dos dedos (*mudras*) da arte da dança e da atuação hindus:

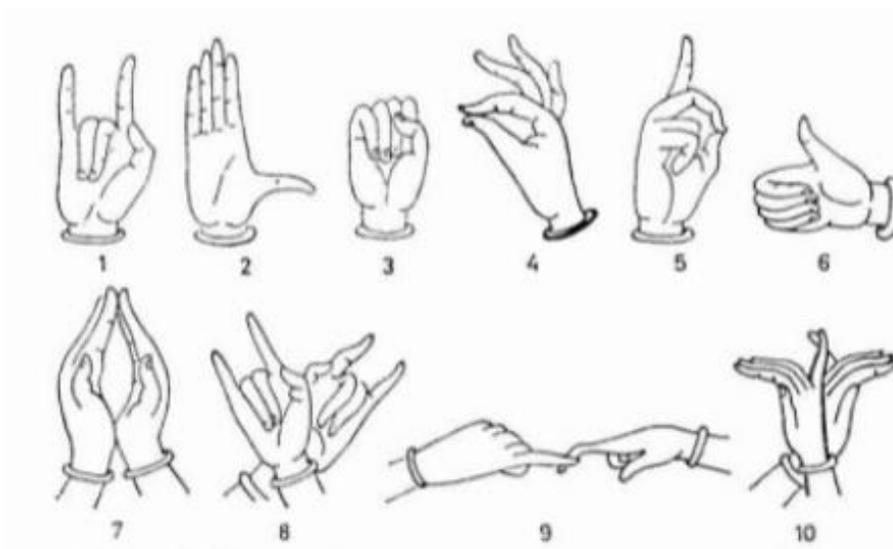


Figura 14 A ilustração está no livro História Mundial do Teatro de Margot Berthold

1 – Separação, morte; 2 –Meditação; 3 –Determinação; 4 –Alegria; 5 – Concentração; 6 –Rejeição; 7 – Veneração; 8 – Proposta; 9 – Irritação, aflição; 10 – Amor.

É importante lembrar que não existe apenas uma língua de sinais, mas inúmeras, inclusive com sotaques e regionalismos, então é natural que a configuração das mãos e dos gestos sejam diferentes e representem coisas distintas, mas o exemplo aqui mencionado está chamando a atenção para a aproximação, por estar dentro da esfera da linguagem artística, uma vez que os “sinais” estão sendo usados por ouvintes e para ouvintes, sem um intuito linguístico propriamente. Sem dúvida, do ponto de vista estético e de acessibilidade para Libras, esse é um campo bastante fértil para se investigar.

Gostaria de concluir esta reflexão inacabada provocando algumas questões: Como seria um boneco com as mãos humanas que falasse em Libras? Máscaras ou bonecos habitais também poderiam contemplar essas configurações, certo? Como poderia ser a inserção das Libras no teatro de sombras? Com sombras de mãos? Como trabalhar a bidimensionalidade da sombra para a sinalização?

Penso que o mais importante na troca de experiências está no poder de vivenciar, mudar, transpor, interagir, recriar, refletir e, sobretudo, compartilhar. Muitas questões foram levantadas para serem aprofundadas e ganharem o mar da leitura, onde verdadeiramente ganharão sentido.

Sobre o objeto abordado, só sei que temos muito trabalho pela frente, então: mãos a obras!

Recebido em 28/01/2021

Aceito em 23/03/2021

Referências

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 4ed.São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAMPELLO, Ana Regina e Souza. **Aspectos da Visualidade na Educação de Surdos**. 2008. 245p. Tese (Doutorado de Educação) Programa de Pós-Graduação de Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

GALEANO, Eduardo. **Livro dos Abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

RIGO, Natália Schleder. Tradução da peça “O Som das Cores” para a Língua Brasileira de Sinais. In: **I COLÓQUIO INTERNACIONAL FITA**. Florianópolis, SC. Anais 2014, UFSC, Florianópolis, 2014. (p.66 a 76)