

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS

KEMI OSHIRO ZARDO



**O INTÉRPRETE-ATUADOR NA CONSTRUÇÃO
DE UM ESPETÁCULO BILÍNGUE**

Porto Alegre, 2019

CIP - Catalogação na Publicação

ZARDO, KEMI OSHIRO
O INTÉRPRETE-ATUADOR NA CONSTRUÇÃO DE UM ESPETÁCULO
BILÍNGUE / KEMI OSHIRO ZARDO. -- 2020.
59 f.

Orientador: Vinicius Martins Flores.

Coorientador: Sandro Rodrigues Da Fonseca.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Letras, Bacharelado em Letras: Tradutor e
Intérprete de Libras, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. teatro bilíngue. 2. intérprete-atuador. 3.
encenabilidade. 4. tradução e interpretação. 5. língua
de sinais. I. Flores, Vinicius Martins, orient. II. Da
Fonseca, Sandro Rodrigues, coorient. III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS

KEMI OSHIRO ZARDO

**O INTÉRPRETE-ATUADOR NA CONSTRUÇÃO
DE UM ESPETÁCULO BILÍNGUE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras da UFRGS, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Letras - Tradutor e Intérprete de Libras (Libras - Português e Português - Libras) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Me. Vinicius Martins Flores
Coorientador: Prof. Me. Sandro Rodrigues da Fonseca

Porto Alegre, 2019

Dedico esse trabalho aos que lutam, teimam e
persistem em transformar a sociedade
em lugar mais justo, honesto e igual.

AGRADECIMENTOS

“Um texto é um pouco do conjunto da pessoa e pegar um pedaço dele é também pegar um pouco da pessoa”

Essas palavras foram as que o meu coorientador, Sandro Fonseca, me disse ao fazer a primeira correção neste texto. Na época, ele justificava sua edição, mas eu corroboro com essa ideia e adiciono a minha felicidade de poder entregar um texto que fiz a partir de muitos pedaços de pessoas, de muitas inspirações. Então, registro aqui o meu MUITO OBRIGADA a todos que passaram pela minha história (e pela história deste texto) e que deixaram um pouco de si para que este trabalho ficasse ainda mais rico e inesquecível.

À **Las Brujas Cia de Teatro**, sem vocês (Lolita, Denis e Dani) nada disso teria sido possível. Lolita, um regresso à uma história que merece o nosso protagonismo e a nossa dedicação. Denis, agora eu posso dizer que tu me dirigiu... muito obrigada por ter aceitado esse desafio também;

Ao meu mais que coorientador **Sandro Fonseca**, que foi o melhor orientador que eu poderia ter. Orientar algumas vezes não é apenas dar dicas do caminho do trabalho, mas é escutar um choro que explica a mescla do medo, ansiedade, insegurança e felicidade que esse processo pode nos proporcionar;

Ao **Vinicius Martins**, professor e grande amigo, por ter acreditado em mim e por ter estado ao meu lado nos momentos mais importantes e significativos desta caminhada, como nos estágios, nas apresentações de teatro, nos seminários e na orientação desta pesquisa também;

Ao professor e amigo **Eduardo Cardoso**, por ter me dado a oportunidade e o privilégio de fazer parte do grupo COM Acesso - UFRGS e poder levar a reflexão sobre acessibilidade para dentro da Universidade;

Às minhas **avós**, meus **pais**, meu **irmão** e minhas **sobrinhas** pelo apoio incondicional e por serem a família que eu amo;

À **Mimi**, minha amiga, sócia e parceira. Que privilégio o meu te ter na minha vida;

E como “é impossível ser feliz sozinho”, muito obrigada aos meus **amigos** que estiveram perto alegrando, ajudando, estudando e compartilhando essa experiência que é mais uma graduação;

Aos meus **colegas**, os Sobreviventes da primeira turma (Diego Rafael, Sharon, Caroline e Giovanna), por não desistirem e por não me deixarem desistir;

Ao grupo de **professores** do Bacharelado em Letras - Libras, foi muito bom ter passado esse tempo com vocês, muito obrigada;

E por fim, mas não menos importante, agradeço imensamente ao **Programa Viver Sem Limites** que proporcionou a abertura deste curso presencial em uma universidade pública e com um ensino da melhor qualidade. Vida longa à universidade pública e aos que acreditam na educação e no ensino PARA TODOS.

Temos o direito de ser iguais quando a nossa diferença nos inferioriza; e temos o direito de ser diferentes quando a nossa igualdade nos descaracteriza. Daí, a necessidade de uma igualdade que reconheça as diferenças e de uma diferença que não produza, alimente ou reproduza as desigualdades.
(Boaventura de Souza Santos)

RESUMO

A proposição de uma nova forma de enxergar a língua de sinais em um espetáculo teatral parece poder trazer à tona questões muito além das tradutórias e linguísticas. Este trabalho de conclusão de curso faz uma reflexão sobre a construção de um espetáculo bilíngue colocando em cena duas línguas em um mesmo patamar de igualdade linguística. O objetivo foi propiciar esta reflexão tendo como princípios basilares aspectos artísticos cênicos, linguísticos e tradutórios. Para isso, montou-se e encenou-se o espetáculo bilíngue “O Tempo que Temos”. O resultado foi o entendimento de que propostas de montagem cênicas como esta são possíveis não apenas porque trazem à cena teatral uma nova oferta artística, mas porque dão um valor linguístico (especialmente para a língua de sinais) e colocam as línguas em um patamar de igualdade. Experiências e pesquisas como esta ainda são escassas no Brasil. Portanto, sugere-se a importância da realização de mais iniciativas como esta a fim de oferecer ao espectador surdo uma nova realidade de tradução aliada a melhor fruição de uma obra teatral.

Palavras-chave: teatro bilíngue; intérprete-atuador; encenabilidade; tradução e interpretação; língua de sinais.

ABSTRACT

The proposition of a new way of seeing sign language in a play seems to be able to raise questions far beyond translational and linguistic ones. This research reflects on the construction of a bilingual play putting two languages on the same level of linguistic equality. The objective was this reflection based on scenic, linguistic and translational artistic aspects. To this end, the bilingual show “O Tempo que Temos” was set up and staged. The result has been the understanding that scenic montage proposals such as this are possible not only because they bring a new artistic offering to the theatrical scene, but because they give linguistic value (especially to sign language) and place languages on an equal footing. Experiences and research like this are still scarce in Brazil. Therefore, it is suggested the importance of undertaking more initiatives like this one in order to offer the deaf viewer a new reality of translation combined with the best enjoyment of a theatrical work.

Keywords: bilingual theater; acting performer; enactability; translation; interpretation; sign language

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 - Prova de Figurino (15 de maio de 2019)	23
IMAGEM 2 - Ensaio (31 de maio de 2019)	26
IMAGEM 3 - Mostra de Processo (15 de agosto de 2019)	27
IMAGEM 4 - Mostra de Processo (15 de agosto de 2019)	27
IMAGEM 5 - Ensaio (09 de agosto de 2019).....	30
IMAGEM 6 - Ensaio (08 de agosto de 2019).....	33
IMAGEM 7 - Ensaio (03 de maio de 2019)	36
IMAGEM 8 - Mostra de Processo (15 de agosto de 2019)	38

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	14
2.1 ESTUDOS ANTERIORES	20
3. METODOLOGIA	23
3.1 OBJETIVO GERAL	23
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	23
3.3 PRODUÇÃO	24
3.3.1 Figurino	24
3.3.2 Perfil dos participantes da experiência	25
3.4 ENSAIOS	25
3.5 MOSTRA DE PROCESSO (ENSAIO ABERTO)	26
3.6 ANÁLISE PRELIMINAR	26
3.8 QUESTÕES ÉTICAS	28
4. RESULTADO E DISCUSSÃO	30
4.1 "O TEMPO QUE TEMOS" - O ESPETÁCULO	30
4.1.1 A Concepção do espetáculo	34
4.1.2 Os Ensaios	35
4.1.3 A Mostra de Processo	37
4.2 RESULTADOS DE UM CONTÍNUO	39
4.2.1 A construção de um espetáculo bilíngue	39
4.2.2 TILS na esfera artística: habilidades necessárias	39
4.2.3 Espectáculo bilíngue: concepção, realização e apresentação	42
4.2.4 Posicionamento: lugar de TILS é em cena	42
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS	47
ANEXOS	51
Anexo 1. Ficha Técnica espetáculo "O Tempo que Temos"	51
Anexo 2. Poesia "Poeminha em Língua de Brincar" (de Manoel de Barros)	52
Anexo 3. Sugestão de tradução do "Poeminha em Língua de Brincar", de Manoel de Barros	54
Anexo 4. Texto do espetáculo "O Tempo que Temos"	57

1. INTRODUÇÃO

A oferta de espetáculos teatrais com tradução e interpretação para língua de sinais está tendo oportunidade de crescer desde a promulgação da Lei nº 10.436/2002 e do Decreto Federal nº 5.626/2005 que reconhecem a Língua Brasileira de Sinais (Libras) como forma de comunicação e expressão das comunidades surdas do Brasil. O reforço à garantia destes direitos vem, ainda, com a Lei nº 13.146/2015, conhecida como Lei Brasileira de Inclusão. A partir disto, a área de tradução e interpretação de língua de sinais na esfera artística, tem avançado nas pesquisas trazendo discussões sobre escolhas tradutórias e, inclusive, refletindo sobre o posicionamento do Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais (doravante, TILS) durante a atuação em espetáculos e performances teatrais.

Vindo ao encontro dessas questões, o presente trabalho tem como tema a reflexão sobre a construção de um espetáculo bilíngue (Libras-Português). O objetivo é refletir sobre a construção desse espetáculo tendo como princípios basilares aspectos artísticos cênicos, linguísticos e tradutórios. Para isso, montou-se, encenou-se e analisou-se o espetáculo bilíngue “O Tempo que Temos”¹.

O estudo sobre a produção artística bilíngue se justifica de muitas formas, primeiro porque diz respeito ao cumprimento do Decreto Federal nº 5.626/2005 ao garantir o acesso das pessoas surdas à cultura através da sua língua e forma de expressão. Além disso, para quem está e/ou vem do meio artístico a proposição de uma nova forma de teatro sempre é enriquecedora. Pessoalmente, a motivação desta pesquisa deu-se pela insatisfação com a maneira mais recorrente de tradução e interpretação para língua de sinais em espetáculos teatrais, onde o TILS posiciona-se em uma das laterais do palco - o que FOMIN (2018) chama de interpretação fixa/posicionada no fosso ou no proscênio do palco - garantindo o acesso do surdo ao conteúdo, mas não oportunizando que a língua de sinais esteja em igual condição à língua oral, nem permitindo que o espectador surdo possa usufruir de todo o caráter visual e lúdico que o teatro aporta. Nessa forma, mantém-se o efeito “*ping-pong*”², como lembra Frishberg (1990) entre ação cênica e o TILS.

¹ Este espetáculo trata-se de uma criação e produção autoral das atrizes com foco na proposição de uma forma bilíngue de teatro e performance. A ficha técnica do espetáculo pode ser conferida nos anexos deste trabalho.

² O efeito *ping pong* será explicado mais a diante nesta pesquisa.

Este trabalho reflete sobre uma possibilidade diferenciada e inovadora da Libras no teatro propondo conceitos novos como “encenabilidade”³ e “intérprete-atuador”⁴ bem como apresenta, de forma breve, algumas pesquisas sobre o posicionamento do TILS no teatro e sobre teatro bilíngue.

O estudo apresentado organiza-se em três capítulos, além da Introdução e Considerações Finais. O segundo capítulo apresenta o aporte teórico, apresentando alguns temas e conceitos da área dos Estudos Surdos e dos Estudos da Tradução e Interpretação de Língua de Sinais (ETILS), como: surdo, língua de sinais, quem são os TILS. Além de apresentar definições de conceitos discutidos em pesquisas anteriores na área dos ETILS da esfera artística.

No capítulo três, a Metodologia coloca os objetivos, geral e específicos, desta pesquisa e relata os passos para a construção do espetáculo bilíngue “O Tempo que Temos”, desde a sua concepção até a realização de uma mostra de processo, passando pelas demais etapas de produção da peça, como ensaios, figurinos e pesquisa musical. O capítulo quatro retoma os objetivos da pesquisa, faz um relato completo da peça e discute os resultados a partir de uma análise qualitativa a partir da criação do espetáculo bilíngue.

Pessoalmente este trabalho significa uma oportunidade de reflexão sobre uma proposta teatral diferenciada e inovadora, tanto no campo das artes cênicas como na área da tradução e interpretação de língua de sinais. Oferece a possibilidade de (re)pensar o posicionamento dos TILS em uma tradução teatral na esfera artística e dar à Libras o mesmo valor linguístico que o Português ocupa na maior parte dos espetáculos encenados. Além disso, ele contribui enquanto um trabalho acadêmico em uma área onde as pesquisas crescem expressivamente. Para a condução da reflexão aqui relatada, contudo, é necessário ter em mente os aspectos teóricos que dão base para a compreensão dos conceitos de um espetáculo bilíngue. Esses aspectos serão discutidos na seção a seguir.

³ Para o conceito de “encenabilidade” partimos das pesquisas de Lucila Vieira (2015), conforme será retomado mais a frente.

⁴ Intérprete-Atuador: conceito que proponho enquanto autora desta pesquisa aliando o conceito de Atuador (Vecchio, 2007 e Alencar, 1997) com uma das formas de referir-se ao TILS que será abordada ao longo do trabalho.

2. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

O Decreto Federal 5.626/2005, no seu Artigo 20º, considera surda a pessoa que possui perda auditiva e, por isso, “compreende e interage com o mundo por meio de experiências visuais, manifestando sua cultura principalmente pelo uso da Língua Brasileira de Sinais - Libras.” (BRASIL, 2005). Já para Quadros (2004) o conceito de pessoa surda ultrapassa a compreensão e a interação por meio visual, pois aponta para o direito dos surdos de apropriarem-se da Libras e do Português na busca pelo seu desenvolvimento e inserção em atividades sociais e culturais. Este conceito integra uma identificação de *Ser Surdo*⁵ dentro de uma cultura surda, que, para a autora é “a identidade cultural de um grupo de surdos que se define enquanto grupo diferente de outros grupos. Essa cultura é multifacetada, mas apresenta características que são específicas, ela é visual, ela traduz-se de forma visual.” (QUADROS, 2004, p. 10)

Regulamentada pelo Decreto 5.626/2005, a Lei 10.436 de 2002, em seu parágrafo único, considera Língua de Sinais como “a forma de comunicação e expressão, em que o sistema linguístico de natureza visual-motora, com estrutura gramatical própria, constituem um sistema linguístico de transmissão de ideias e fatos, oriundos de comunidades de pessoas surdas do Brasil” (BRASIL, 2002). Para Quadros e Schmiedt, Libras é

[...] o meio e o fim da interação social, cultural e científica da comunidade surda brasileira, é uma língua visual-espacial. Uma das formas de garantir essa interação da pessoa surda com a sociedade em que está inserida, é a oferta de Tradutores e Intérpretes de Língua de Sinais (TILS). (QUADROS e SCHMIEDT, 2006, p.15).

Por outro lado, partindo de um conceito mais amplo, segundo o Dicionário Online de Português, o termo “Intérprete”⁶ refere-se ao “Tradutor simultâneo; pessoa que traduz oralmente as palavras, frases ou estruturas, de uma língua para outra língua. Pessoa encarregada de declarar, de dar a conhecer as vontades, as intenções de outra”. Ainda conforme o Dicionário, nas artes esse conceito foca-se na pessoa que “apresenta uma obra artística; executante, ator, atriz, músico.”. Aplicando este conceito ao ato de interpretar, o

⁵ Concordamos com a definição de *Deafhood* criada e proposta por Paddy Ladd “begin the process of defining the existential state of Deaf 'being-in-the-world'”. Na tradução para o Português, esse conceito passa a ser identificado por *Surdidade*, sendo que a “Surdidade não é vista como um estado finito, mas como um processo através do qual os indivíduos Surdos chegam a efetivar sua identidade Surda” (LADD, 2013, p. xiv-xv).

⁶ Para este dicionário, tradutor é um sinônimo de intérprete. Disponível em: DICIO. Dicionário Online de Português. Intérprete. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/inteprete/>. Acesso em: 14 de out. de 2019.

dicionário determina que é a ação “de interpretar, de perceber o sentido de algo ou de atribuir um sentido a algo; (...) [Teatro] Modo de representação que o ator atribui ao trabalho que representa”.

Os estudos sobre tradução e interpretação de língua de sinais são mais recentes que os de línguas orais. Conforme relembra Silva (2006), as pesquisas em Língua de Sinais Americana (*American Sign Language* - ASL) começaram com William Stoke nos anos 1960, nos Estados Unidos e "têm norteado todos os estudos nessa área de Linguística Aplicada à Língua de Sinais." (SILVA, 2006, p.?). Medeiros e Camargo (no prelo) citando Rodrigues e Beer (2015) e Vasconcellos (2010) lembram que "nas pesquisas em tradução das línguas de sinais estabelece-se o campo Estudos da Tradução e da Interpretação em Língua de Sinais - ETILS, tendo vinculação direta aos Estudos da Tradução - ET e Estudos da Interpretação - EI". (Medeiros e Camargo, no prelo) Segundo Quadros (2004), na área da língua de sinais o conceito de "tradutor-intérprete" diz respeito a pessoa que "traduz e interpreta a língua de sinais para a língua falada e vice-versa em quaisquer modalidades que se apresentar (oral ou escrita)" (QUADROS, 2004, p.16), mas Pereira (2008) diferencia os termos "tradutor" e "intérprete". Segundo a autora:

A diferenciação é feita, em um nível posterior de especialização, quando se considera a modalidade da língua para qual está sendo transformado o texto. Se a língua meta estiver na modalidade escrita trata-se de uma tradução; se estiver na modalidade vocal (também chamada de oral) ou sinalizada (presenciais ou de interação imediata), o termo utilizado é interpretação. (PEREIRA, 2008, p. 136)

Pereira (2015) ainda reflete sobre os diferentes tipos de interpretação. Para isso, a autora utiliza a palavra/expressão para apontar esse contraste de proficiências:

[...] intérprete interlíngua/interpretação interlíngua para marcar a pessoa e o fenômeno do bilinguismo que trata da mediação de interações faladas entre pessoas que não têm ou não se sentem com proficiência suficiente na outra língua, em contraste apenas com intérprete/interpretação, significando a compreensão subjetiva e consequente reação a um enunciado, ideia ou manifestação cultural. Também convenciono que o termo tradução, utilizado sozinho, reporta o sentido mais amplo dos intercâmbios linguísticos, abrangendo tanto a tradução escrita quanto a interpretação interlíngua. (PEREIRA, 2015, p. 47 - 48)

Mas, o que seria esse bilinguismo necessário para marcar essas interpretações? Muito mais do que a habilidade e proficiência de tradução entre duas línguas (orais ou sinalizadas), é o cruzamento de fronteiras culturais. Uma vez que a língua é um elemento ligado aos surdos na sua expressão de *Ser Surdo* ou no original *Deafhood* (LADD, 2003),

uma marca cultural, o tradutor e o intérprete são sujeitos capazes de transitar por diferentes culturas. Para Quadros (2005), o bilinguismo “pode, entre tantas possíveis definições, assim ser definido: o uso que as pessoas fazem de diferentes línguas (duas ou mais) em diferentes contextos sociais.” (QUADROS, 2005, p. 27).

Conforme determina a Lei nº 12.319/2010, nos parágrafos 1º e 2º, que regulamentam a profissão do Tradutor e Intérprete de Libras, para tornar-se um profissional, além de possuir o conhecimento nas línguas, oral e de sinais, é necessário entender esse ofício como um exercício profissional. Rigo (2018) citando Humphrey e Alcorn (2007) relembra que os campos de atuação profissional dos intérpretes podem ser, dentre outros "espaços educacionais; religiosos; médicos; jurídicos; conferências; teatrais e de performances artísticas" (HUMPHREY e ALCORN, 2007 *apud* RIGO, 2018, p. 33-34). De todas as possíveis áreas de atuação do TILS, vamos nos deter, neste trabalho, a esfera artística, mais especificamente a atuação no teatro. Medeiros e Camargo (no prelo) ao citar Rigo (2013, 2018), afirmam que apesar de esse contexto artístico ainda ser recente para os TILS em algumas cidades e regiões brasileiras, sobretudo cidades do interior e regiões não centrais, “no leque de interesses e interdisciplinaridades dos ETILS a tradução artística emerge no campo como contexto artístico-cultural” (Medeiros e Camargo, no prelo)

O teatro, dentro da esfera artística, é onde situa-se esta pesquisa. Magaldi (1994) explica, de forma clara e acessível, as duas definições para o vocábulo “Teatro”:

A palavra teatro abrange ao menos duas acepções fundamentais: o imóvel em que se realizam espetáculos e uma arte específica, transmitida ao público por intermédio do ator. O significado primeiro, na linguagem corrente, liga-se à idéia de edifício, um edifício de características especiais, dotado basicamente de platéia e palco. (...) Teatro implica a presença física de um artista, que se exhibe para uma audiência. (MAGALDI, 1994, p. 7)

O teatro (muito mais o conceito de encenação do que de espaço físico) é o momento do encontro entre atores e público e ali, face a face, se desenrola o espetáculo. Quando falamos em “atores” nos referimos às pessoas que exercem a encenação, que apresentam o espetáculo. Ou seja, são aqueles que se prepararam, estudaram, ensaiaram, marcaram a cena, decoraram seus textos etc. Para essa função existem muitos sinônimos. Segundo o Dicionário de Sinônimos⁷, podemos referir-nos a um ator como: artista, intérprete,

⁷ DICIO. Dicionário Online de Português. Atuar. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/atuar/>. Acesso em: 14 de out. de 2019.

comediante, dentre outros. Este trabalho, porém, adota como conceito para a prática do trabalho desenvolvido pelo ator o termo “atuador”. A palavra “atuar”, que o Dicionário Online de Português define como “representar; exercer um papel como ator ou como atriz” (ref.?) oferece uma boa denotação do termo, quando pensamos em atuador. Este conceito passou a ser adotado por grupos de teatro dos anos 1980, conforme relembra Vecchio (2007) citando as pesquisas de Alencar (1997), no seu livro que conta uma parte da história do grupo gaúcho Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveis. Segundo o autor, Sandra Alencar relembra que o conceito de “atuador”, como se autointitulam os integrantes do grupo de teatro Oi Nois Aqui Traveis, é:

[...] a intenção de mesclar a atividade teatral-militante com a própria rotina pessoal, o que o resultaria na “transformação da arte em vida e da vida em arte”. O atuador é, de outro modo, a junção do artista com o ativismo político, quer dizer, sua atuação não se reduz ao palco, a cena, mas é ampliada, na medida em que adota um posicionamento, comprometendo-se com a realidade, que o cerca. (VECCHIO, 2007 *apud* ALENCAR, 1997, p. 53)

Em razão da visibilidade que a leis brasileiras (10.436; 12.319 e 13.146) deram à inclusão, muitos espetáculos teatrais já contam com a presença de TILS. Indo mais além, nesta área em franca expansão, pode-se pensar, inclusive, na proposição de novas formas de tradução e interpretação da língua de sinais no teatro. Por ser uma área de atuação recente, ainda não existem formações específicas aos TILS para o trabalho na esfera artística no Rio Grande do Sul. No Brasil, propondo discutir sobre esse assunto, Rigo (2018) citando Humphrey e Alcorn (2007) afirma que:

É benéfico para os profissionais que trabalham nesses contextos [...] algum tipo de experiência teatral. Para o profissional que pretende trabalhar ou trabalha nesse contexto com frequência é aconselhável sua participação em cursos de artes dramáticas, desenvolvimento de personagem, análise de roteiro e direções de palco.” (HUMPHREY E ALCORN, 2007, *apud* RIGO, 2018, pág. 38 - 39)

A tradução de um espetáculo, originalmente em uma língua oral-auditiva para outra visual-espacial é o que Medeiros e Camargo (no prelo), citando Segala (2010) e Segala e Quadros (2015), explica como sendo um processo que “envolve uma tradução interlingual permeada pela tradução intersemiótica e a tradução intermodal” (AUTOR, ano, p.?).

Dando um passo além da tradução de um texto fonte para um texto alvo, a presente pesquisa busca discutir a produção de um espetáculo bilíngue. O conceito de bilinguismo neste caso é o que Quadros (2004) apresenta como sendo um “modelo bilíngue bicultural para interpretação e tradução em língua de sinais que atua na mediação das culturas e textos

em jogo, e resguarda sempre as especificidades da língua do público-alvo.” (QUADROS, 2004, p.?)

Para que o TILS possa agir nessa mediação cultural possuindo alguma experiência na área artística, algumas considerações devem ser levadas em conta, conforme problematiza Conde e Sousa (2019) a respeito das habilidades que um profissional da área deve possuir ao mergulhar na experiência da apresentação de um espetáculo bilíngue:

Na perspectiva de Ganz Horwitz (2014) sempre que se pretende contar histórias, em teatro, usando mais do que uma língua em simultâneo, prevê-se que os intérpretes de língua gestual passem por diferentes etapas, pois é um processo que requer do intérprete um comprometimento (CONDE E SOUSA, 2019, p. 64).

Quando o espetáculo que compõe a presente pesquisa começou a ser desenvolvido (a partir da criação do texto em Português e de sua tradução para Libras) sempre se deu atenção para a “encenabilidade”. Para Lucila Vieira (2015), pesquisadora sobre o tema da encenabilidade do teatro Português Ibérico neste século, “encenabilidade” pode ser: “destacados aspectos do texto que ora explícitos, ora implícitos ao conteúdo, potencializaram a construção que empregamos às personagens e ao espetáculo como um todo” (VIEIRA, 2015, p. 15).

Se considerarmos a “encenabilidade” como um elemento intensificador de ações e aliarmos esse conceito a presença da língua de sinais e todo o seu potencial na construção de uma narrativa visual, teremos um resultado híbrido onde os sinais e a capacidade de “encenabilidade” de conteúdos presentes no texto tornam-se ações de mesmos valores cênicos e visuais em uma cena. Quer dizer, a tradução para a língua de sinais deixa de ser secundária na concepção do espetáculo. Ela é sublimada para que não exista diferença de valores linguísticos, pois a língua de sinais passa a fazer parte do espetáculo. Quando se pensou em criar um espetáculo levando em consideração a encenabilidade, um dos objetivos a serem atingidos era o que Napier et al. (2006) reforça que é necessário, ou seja, “articular seus sinais de forma clara projetando-os de forma expansiva no espaço de sinalização.” (RIGO, 2018, p. 38)

Trazendo à luz da discussão justamente os elementos cênicos que podem contribuir na tradução teatral, Rigo (2018) lembra que “as performances de palco implicam propósitos temáticos e dramáticos e o que enriquece isso são os elementos cenográficos possíveis de serem empregados, como iluminação, maquiagem e figurino.” (RIGO, 2018, p.38).

Algumas pesquisas da autora referem-se a tradução mais recorrente no teatro, onde o TILS fica posicionado em uma das laterais do palco, geralmente usando roupa preta e sendo iluminado por um foco de luz branca direcionada. O que Napier et al. (2006) e Rigo (2018) sugerem é que para a presença cênica do TILS ficar mais interessante é necessário levar em consideração elementos relacionados ao espetáculo, de modo a compor a sua imagem e/ou o espaço que ocupa no palco.

Além disso, Fomin (2018) explica que “a alternância do foco da atenção entre o que acontece no palco e a interpretação em língua de sinais é chamada por Frishberg (1990, p. 141) de ‘efeito *ping-pong*’, referindo-se ao movimento de cabeça e direcionamento de olhar dividido entre cena e interpretação” (FRISHBERG, 1990 *apud* FOMIN, 2018, p.72). Esse movimento de cabeça não permite que o surdo que está sentado em frente ao TILS frua do espetáculo como o restante dos espectadores.

As provocações sobre o posicionamento do TILS em cena são recorrentes na literatura. Medeiros e Camargo (no prelo), por exemplo, ao retomarem as pesquisas feitas a respeito desse tema, citam Humphrey e Alcorn (2007) e Rigo (2013) que “exemplificam que há muitos lugares e opções de papéis e posicionamentos disponíveis quando se vai interpretar em performances de arte e teatro.” (MEDEIROS E CAMARGO, no prelo)

Já para Fomin (2018), o TILS pode se posicionar de cinco (05) formas diferentes no momento de uma tradução teatral no contexto artístico. A autora denomina essas formas de: interpretação fixa/posicionada no fosso; interpretação fixa/posicionada no proscênio do palco; interpretação com diferentes posicionamentos em cena; interpretação-sobre; e outras possibilidades de interpretação. Assim, de forma breve, a primeira deixa o TILS fixo em uma das laterais do palco; a segunda permite que o TILS acompanhe os movimentos dos atores em cena e a terceira, conta com mais de um TILS que interagem entre si em determinadas falas.

Rigo (2018), lembrando as pesquisas de Napier et al. (2006), destaca que existem casos de tradução em espetáculos teatrais onde “o profissional posiciona-se em um local menos expositivo de modo a permitir o foco do público espectador somente à apresentação artística” (RIGO, 2018, p. 37). Indo ao encontro das pesquisas de Napier et al., (2006) e de Rigo (2018), Fomin (2018) destaca que as diferentes formas de atuação do TILS durante

um espetáculo teatral “estão fortemente relacionadas a questão do posicionamento do TILS com relação a cena (palco) e ao público surdo” (FOMIN, 2018, p. 74).

Antes de adentrarmos mais profundamente no tema desta pesquisa, precisamos ressaltar a utilização de um termo que esteve presente desde a concepção do espetáculo “O Tempo que Temos” - prática empírica deste trabalho de conclusão - que apresenta uma maneira diferenciada e inovadora de união entre espetáculo e língua de sinais, e se relaciona diretamente com o posicionamento do TILS no contexto artístico. Pensando que a concepção da forma de teatro proposta neste trabalho contemplasse a língua de sinais e atendesse a inquietação propulsora desta pesquisa, retomamos o conceito de “atuador”, utilizado a partir dos anos 1980, e que marca o artista como ativista político, com o conceito de “intérprete”, sujeito que, na língua de sinais, além de deter o conhecimento em duas línguas (uma oral-auditiva e outra visual-espacial) também transita pela fronteira de duas culturas.

Entendemos no escopo desta pesquisa que ser TILS significa, muitas vezes, posicionar-se politicamente a favor da inserção de um determinado grupo (minoritário e marginalizado) da sociedade que faz parte. Garantir o exercício dos direitos desse grupo à acessibilidade está previsto no Artigo 1º da Lei Brasileira de Inclusão, nº 13.146/2015, e mais especificamente, à acessibilidade cultural - garantia do acesso dos surdos na esfera artística - aparece no Capítulo 9º. Se a presença de profissionais TILS é um dos meios de garantir a comunicação da comunidade surda com a sociedade ouvinte, entendemos aqui que existe (ou deveria existir) um posicionamento político de cada profissional na realização de cada trabalho, porque se ele não estivesse realizando aquele trabalho, o cumprimento da lei não aconteceria.

2.1 Estudos Anteriores

A presente pesquisa propõe a apresentação e a reflexão sobre um espetáculo bilíngue construído a partir de uma igualdade de valores entre as línguas presentes no espetáculo (oral-auditiva e visual-espacial), sendo que uma das habilidades necessárias para essa construção é o domínio da atividade de tradução para língua de sinais de modo que o profissional possa adequar-se como um “intérprete-atuador”.

Até o momento da conclusão desta pesquisa encontramos, no contexto nacional, três autores com pesquisas publicadas que discutem especificamente sobre o posicionamento do TILS na tradução teatral na esfera artística, a saber: Rigo (2013 e 2018); Silva-Neto (2017) e Fomin (2018), autores já citados neste trabalho; e a experiência relatada por Tetzner (2019) e a relatada por Medeiros e Camargo (no prelo), que são experiências desenvolvidas no Brasil que também trazem a Libras e o TILS para dentro da cena, explorando seu potencial cênico. São produções teatrais que se aproximam em menor e maior grau da nossa proposta de teatro bilíngue. O trabalho de Medeiros e Camargo (no prelo), em especial, merece aqui destaque, uma vez que busca apresentar o espetáculo bilíngue (Libras-Português) “Giacomo Joyce”, com base na novela escrita por James Joyce (1968), encenada pela atriz Helena Portela e pelo TILS Jonatas Medeiros, e dirigido por Octávio Camargo. Segundo o relato dos autores, após a pesquisa e escolha do texto de Joyce foi feita uma “tradução criação” que resultou em uma glosa e um vídeo para que o registro do processo fosse assegurado. A terceira e última etapa relatada, contou com a preparação do espetáculo por meio de ensaios e a montagem encenada propriamente dita. Os autores apresentam um relato completo das fases e registros das etapas, e fazem a discussão de conceitos importantes da tradução e da língua de sinais. Eles também comentam e discutem suas escolhas tradutórias e o resultado de como elas foram apresentadas no espetáculo⁸.

O intuito nesta parte do trabalho não é discorrer ou produzir uma resenha sobre o trabalho de Medeiros e Camargo (no prelo), mas sim mostrar que uma iniciativa de teatro bilíngue já foi encenada no país, e que possui pontos em comum com o tema e com a proposta teatral envolvida neste trabalho de conclusão. Assim, o trabalho de Medeiros e Camargo (no prelo) retoma também os primeiros estudos realizados sobre o posicionamento do TILS em um espetáculo teatral que conta com tradução para Libras, e resgata o conceito de “tradutor”, como o próprio profissional se intitula, uma vez que sua experiência nas artes cênicas se dá em ocasiões pontuais e não a partir da construção de uma carreira profissional.

Nosso trabalho pretende contribuir com reflexões metodológicas e estéticas da tradução e a performance em libras bilíngue como linguagem e estilo teatral, assumindo outro espaço no fazer tradutório teatral subvertendo o lugar comum da

⁸ Ver o conceito de “perceptibilidade” a ser apresentado na seção quatro deste trabalho.

tradução inserindo-a como linguagem constituinte da peça (MEDEIROS e CAMARGO, no prelo.).

O objetivo aqui não é discorrer se tais experiências ou formas já consolidadas de tradução teatral na esfera artística estão “certas” ou “erradas”, mas apenas mostrar que mais pesquisas e novas experiências distintas estão surgindo no Brasil em uma área em significativa expansão. Percebe-se assim que a área ainda demanda de estudos e investigações mais aprofundadas e sistematizadas com experiências tradutórias e cênicas refletidas em uma dimensão teórico-prática, onde tanto o posicionamento, como o papel do TILS sejam deslocados para posições e funções onde a língua de sinais possa efetivamente ser parte integrante do espetáculo.

Foi a partir desse entendimento que optamos por produzir um espetáculo de tal forma, e por discuti-lo aqui neste trabalho utilizando meios teóricos da área para contribuir ainda mais com o amadurecimento desse tema e seus desdobramentos, tal como será visto na próxima seção deste trabalho.

3. METODOLOGIA

Nesta parte do trabalho trazemos os objetivos (geral e específicos) da pesquisa, bem como detalhamos seu resultado empírico: o espetáculo teatral “O Tempo que Temos”. Nesta seção buscamos relatar a construção do espetáculo bilíngue em questão, e discutir brevemente sobre quais as habilidades necessárias que um TILS precisa ter para atuar como “intérprete-atuador” em um espetáculo teatral, de modo a questionar e problematizar, de forma geral, o lugar do TILS em um teatro no contexto artístico.

3.1 OBJETIVO GERAL

Este trabalho tem como objetivo geral refletir sobre a construção de um espetáculo bilíngue (Libras-Português), tendo como princípios basilares aspectos artísticos cênicos, linguísticos e tradutórios.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

A pesquisa aqui apresentada tem como objetivos específicos:

- A. Apresentar algumas características e habilidades necessárias para um TILS no desempenho de performances cênicas e de traduções teatrais para língua de sinais no contexto artístico de atuação profissional;
- B. Discutir sobre a possibilidade da presença de um TILS dentro de um espetáculo bilíngue (Libras-Português), de modo que a função da Libras possa ser compreendida como parte fundamental do espetáculo, e não somente enquanto língua da tradução teatral;
- C. Repensar sobre o posicionamento do TILS no momento da cena e sua participação no processo de concepção de um espetáculo bilíngue (Libras-Português), considerando a performance da peça e atentando-se para as propriedades do texto sinalizado enquanto algo vivo e que pode, portanto, ser flexível no ato cênico.

Para que os objetivos fossem atingidos o espetáculo bilíngue denominado “O Tempo que Temos” foi criado e encenado. As experiências vindas desse processo e suas possibilidades de pesquisas futuras contribuem para as descobertas e proposições deste trabalho.

3.3 PRODUÇÃO

Para que o espetáculo “O Tempo que Temos” fosse concretizado foi realizada uma conversa inicial entre as atrizes Lolita Goldschmidt e Kemi Oshiro (autora deste trabalho), que, depois de acordarem sobre o desafio de montar um espetáculo bilíngue (Libras-Português), criaram um cronograma de ensaios e começaram a pesquisar e escrever o texto. Para a criação do texto, o espaço utilizado foi a casa de uma das atrizes, uma vez que o planejamento apontava quatro encontros para a criação do texto inicial. Após isso, locais próprios para ensaios foram usados.

Conforme o texto era construído, sua tradução para Libras era feita, entre a autora e seu coorientador, para que a cada ensaio a sinalização pudesse ser pensada não apenas como tradução de um texto, mas a partir de sua melhor “encenabilidade”, como uma marca cênica da montagem. Conforme os ensaios aconteciam foi surgindo a necessidade de testar materiais e acessórios.

3.3.1 Figurino

O figurino passou a ser confeccionado a partir das necessidades experimentadas. Na semana que antecedeu a estreia, ou seja, amostra de processo, os consultores de Libras (também orientadores deste trabalho) estiveram presentes em um ensaio em que uma discussão mais aprofundada sobre o espetáculo foi realizada, pensando no teatro, no público, no texto e na visibilidade dos sinais.

IMAGEM 1 - Prova de Figurino (15 de maio de 2019)



Fonte: acervo pessoal da autora
Crédito da imagem: Denis Gosch, 2019.

Nesse momento, algumas marcações cênicas foram refeitas para que os sinais passassem a ser mais visíveis⁹ e, assim, melhores compreendidos pelos espectadores surdos. A pesquisa musical realizada para o espetáculo foi a última coisa a ser feita na montagem, ocorrendo na semana que antecedeu a estreia, quando ela foi testada e ensaiada. Justificamos a necessidade de uma pesquisa musical neste espetáculo porque sua história conta sobre um “menino passarinho” que, ao buscar na Terra um casal para ser seus pais e poder nascer menino, escolhe um pai músico, que gostava de festa. Durante esse processo, enquanto atrizes do espetáculo, trabalhamos tanto na parte artística, como na parte técnica, realizando atividades de produção, testando materiais e providenciando acessórios para a cena.

3.3.2 Perfil dos Participantes da Experiência

Este trabalho contou com o envolvimento de muitas pessoas. Para que o espetáculo acontecesse, estavam envolvidos: Lolita Goldschmidt (atriz da peça, produtora cultural, professora de ioga e professora de teatro); Kemi Oshiro (atriz da peça, graduanda em Letras-Libras e audiodescritora); Denis Gosch (diretor da peça, ator, bailarino, produtor cultural e professor de teatro); Margarida Reich (figurinista do espetáculo); Damon Meyer (responsável pela pesquisa sonora da peça, DJ e técnico de som no teatro); Sandro Fonseca e Vinicius Martins Flores (consultores de tradução teatral para Libras, TILS e também professores do curso de Letras-Libras da UFRGS).

3.4 ENSAIOS

Até a estreia do espetáculo, ou seja, até a mostra de processo em forma de ensaio aberto, foram realizados 22 ensaios que começaram no mês de março e foram até agosto de 2019. Os ensaios aconteciam uma vez por semana, geralmente, nas sextas-feiras pela manhã, das 9h às 12h. A primeira parte dos encontros foi destinada à pesquisa e criação do texto. Os locais que apoiaram a produção no início dos ensaios foram: o centro de Yoga

⁹ Sobre a “visibilidade” dos sinais, isto é, “sonoridade visual” na sinalização artística em Libras, consultar Klamt (2018). Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/190161/PLLG0716-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Acesso em: 08 de agos. 2019.

Poneshi, a Casa de Teatro de Porto Alegre e a sede da OVNI Acessibilidade Universal, localizada no bairro? Vila Flores em Porto Alegre, RS

IMAGEM 2 - Ensaio (31 de maio de 2019)



Fonte: acervo pessoal da autora
Crédito da Imagem: Denis Gosch, 2019.

3.5 MOSTRA DE PROCESSO (ENSAIO ABERTO)

Na tarde de 15 de agosto de 2019, aconteceu no pátio interno do Vila Flores¹⁰, localizado no bairro Floresta, em Porto Alegre, RS, a primeira mostra de processo deste espetáculo. Apresentamos o que havíamos ensaiado e produzido do espetáculo até aquele momento. Estiveram presentes nesta mostra de processo as pessoas envolvidas na sua criação, também uma atriz do grupo teatral “Las Brujas Cia de Teatro”¹¹, os consultores de língua de sinais e orientadores desta pesquisa (na ocasião ocupando também os postos de TILS), um jovem professor surdo, além de os responsáveis pelas empresas e iniciativas do Vila Flores¹², uma vez que a mostra foi realizada ao ar livre e aberta a todos interessados.

Após a apresentação uma roda de conversa foi feita para que o público comentasse sobre suas impressões a respeito do espetáculo apresentado, uma vez que esse é justamente

¹⁰ O Vila Flores é uma comunidade de práticas colaborativas formada em 2012 por artistas, empreendedores criativos e sociais e produtores culturais localizada em um complexo arquitetônico de valor histórico em Porto Alegre.

¹¹ “Las Brujas Cia de Teatro” é uma companhia teatral fundada em 2011. Sob coordenação de Lolita Goldschmidt, a companhia realiza diversos trabalhos e tem sede em Porto Alegre, RS.

¹² (FACEBOOK. Vila Flores. Our Story. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/vilaflorespoa/about/?ref=page_internal Acesso em: 07.11.2019)

um dos principais objetivos de uma mostra realizada assim. Uma segunda apresentação foi feita também para os alunos da escola de surdos de Porto Alegre, RS compreendida por uma plateia de crianças e adolescentes surdos falantes de Libras, além de professoras surdas e professoras ouvintes. A apresentação da montagem para os alunos da escola coincidiu com uma atividade pedagógica sobre “chás” que foi utilizada pelas professoras surdas para explicar sobre o teatro bilíngue.

IMAGEM 3 - Mostra de Processo (15 de agosto de 2019)



Fonte: acervo pessoal da autora.
Crédito da imagem: Vinicius Martins Flores, 2019.

IMAGEM 4 - Mostra de Processo (15 de agosto de 2019)



Fonte: acervo pessoal da autora
Crédito da imagem: Vinicius Martins Flores, 2019.

3.6 ANÁLISE PRELIMINAR

Uma análise mais detalhada e específica sobre o espetáculo será realizada no próximo capítulo. Por ora, o que podemos ressaltar sobre essa montagem além do seu ineditismo no contexto gaúcho foi a união - pensada a partir da “encenabilidade” - da utilização da Libras por parte de uma das atrizes em harmonia com a marcação de ambas em cena, bem como a manipulação de bonecos e objetos também presentes no espetáculo. Sem dúvida, esse trabalho teatral e esta pesquisa não se encerram aqui, uma vez que é possível destacarmos que a figura de um “intérprete-atuador” pode (e deve) ganhar espaço em demais espetáculos, bem como em diversas produções literárias que compreendam essa proposta diferenciada e experiência inovadora de se fazer teatro.

No espetáculo proposto nesta pesquisa, as duas línguas presentes na encenação passam a ter o mesmo valor, pois desde a criação do texto a Libras foi pensada juntamente com o Português, além de ter sido possível contar com interlocutores surdos durante as duas fases da mostra de processo. Para que essa equivalência de valor linguístico ficasse marcada e preservada no espetáculo, tivemos a preocupação e o cuidado para que as duas atrizes que encenam o texto possuísem mesmas habilidades enquanto atrizes profissionais; usassem ambos figurinos pensados especificamente para o espetáculo; e que compartilhassem de experiências anteriores em cena. Assim, entendemos ser possível nos afastar da ideia de diferenciação entre as profissionais em cena, evitando demarcar uma como atriz e a outra como TILS.

Assim, ocupando postos de mesmo valor linguístico e mesma função cênica, com as devidas marcações e com participação na produção e na dramaturgia, a Libras e o Português fizeram parte da construção deste espetáculo bilíngue desde sua concepção em um mesmo grau de importância e atenção dispensada.

3.7 QUESTÕES ÉTICAS

A participação de todos os envolvidos neste trabalho aconteceu de forma espontânea e voluntária. Ninguém se machucou, sofreu perdas ou foi exposto a traumas durante o processo. Os envolvidos despenderam apenas de seu tempo e esforço para que esta pesquisa fosse realizada, desenvolvida e apresentada com qualidade, sem que houvesse prejuízo físico ou moral para ninguém. As vantagens de participação dos envolvidos neste

trabalho estão relacionadas à oportunidade de participação da criação de uma peça teatral diferenciada, inclusiva e bastante inovadora no contexto do Rio Grande do Sul; assim como a um crescimento pessoal e profissional em várias dimensões e níveis artísticos, uma vez que esse espetáculo pode receber outras traduções possíveis e também envolver outras línguas na contação da história.

Este espetáculo bilíngue foi realizado com um orçamento baixo, onde uma maior parte do investimento foi destinada para a confecção dos figurinos, e outra para o registro em vídeo do espetáculo. Cabe mencionar que os espaços utilizados para os ensaios e as mostras de processo foram cedidos gratuitamente, uma vez que os integrantes do espetáculo trabalhavam nesses locais e, por meio de parcerias, tiveram os lugares cedidos sem nenhum custo. Por ser um espetáculo de rua, não houve a cobrança de ingressos durante as apresentações.

No próximo capítulo, o espetáculo e suas etapas de montagem serão detalhados na discussão de seus resultados, bem como a análise de como o objetivo geral e os objetivos específicos foram alcançados.

4. RESULTADO E DISCUSSÃO

Nesta seção apresentaremos o resultado do processo de criação da peça *O tempo que temos* e discutiremos, a partir dela, a posição e papel do intérprete que atua como tradutor no espetáculo. Falaremos sobre a concepção do espetáculo, os ensaios, a mostra de processo, e discutiremos a construção de um espetáculo bilíngue, as habilidades dos TILS na esfera artística além de questões pertinentes a apresentação do espetáculo.

4.1 O ESPETÁCULO: “O TEMPO QUE TEMOS”

Realizado pela “Las Brujas Cia de Teatro” e Artes Integradas e dirigido por Denis Gosch, as atrizes Lolita Goldschmidt e Kemi Oshiro estrearam, em agosto de 2019, o espetáculo “O Tempo que Temos”, trazendo a proposta de um espetáculo bilíngue (Libras-Português) para a cena cultural de Porto Alegre, RS. Ao longo dos seus 25 minutos de duração, a peça, que também conta com a animação de miniaturas, traz o momento de encontro de duas “bruxas”¹³ que se revelam e se reconhecem nesse encontro e, a partir dele, desvendam-se, tornam-se uma só e juntas transcendem e vertem poesia.

IMAGEM 5 - Ensaio (09 de agosto de 2019)



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Crédito da imagem: Vinicius Martins Flores, 2019.

¹³ O termo “bruxa” é empregado não a partir do estereótipo de uma mulher velha, má e com uma verruga na ponta de seu longo nariz, mas como uma curandeira, conhecedora do poder revigorante das ervas, dos chás. “Bruxa” nesse espetáculo é aquela que quer “conquistar um poder de transformação sobre as coisas do mundo, sobre os outros e sobre si mesma.” (PELLEGRINI, Site Brasil 247, ano? Verificar aqui forma correta de referência da citação!).

Logo no começo do espetáculo as mulheres aparecem vendadas e entram em cena de lados opostos. Uma falando muito rápido, coisas que parecem não ter sentido, e a outra trazendo origamis, dobraduras de papel, e com elas propondo uma sinalização em Libras. Quando se deparam, uma de frente para a outra, um longo suspiro faz com que a energia do momento mude e elas tiram as vendas. Olham-se. Tiram seus chapéus (em um deles com uma chaleira em meio a ramos de flores e o outro, uma espécie de banco com miçangas, incensos naturais e longos fios pendurados), contemplam colocando-os no chão em meio as duas. Olham-se novamente e mais um respiro vem para que o tempo deste momento encontre o ritmo do seu processo.

Em seguida, elas, como um duplo, um espelho, fazem uma coreografia com sequências de movimentos. Alguns parecem uma benzedura, outros um agradecimento, e tem ainda os que se parecem com o desejo de compartilhar, de dividir. O último movimento acontece quando as mulheres param ajoelhadas, frente a frente, com as palmas de suas mãos uma sobre a outra. A que fazia dobraduras entrega uma pomba de papel colorido e a outra a recebe abrindo e desfazendo a imagem do pássaro.

Como se lesse o que poderia estar escrito no interior da pomba, a atriz que encena falando em Português declama a poesia “Poeminha em Língua de Brincar”(2007), de Manoel de Barros¹⁴ enquanto delimita o espaço cênico, com a ajuda da outra, que por sua vez, declama em Libras a mesma poesia. O poema termina e ambas estão sentadas, frente a frente. A que encena falando em Português tem a cabeça escondida entre as mãos. Olham-se e falam: _ “Calma, tudo bem!”. Logo após a poesia declamada, inicia a encenação do texto¹⁵ escrito pelas atrizes com colaboração do diretor.

O espetáculo trata-se de um paralelo entre os três momentos da feitura de um chá: colocar água para ferver, fazer a infusão e esperar o tempo até que fique pronto, juntamente com o aquilo que é místico e que essas mulheres trazem consigo: 1) uma benzedura com uma erva natural; 2) o jogo de *Tarot*¹⁶ e 3) o tempo da contação de uma história.

¹⁴ A poesia original e sugestão de tradução para Libras estão nos anexos deste trabalho.

¹⁵ Este texto pode ser conferido na seção de anexos deste trabalho.

¹⁶ "O jogo de Tarot é um instrumento esotérico de conhecimento, composto por um baralho de 78 cartas (...) Através da leitura dos jogos dessas cartas, é possível fazer uma série de inferências sobre passado, presente e futuro." (IQUILIBRIO. O que é jogo de Tarot? - Saiba o que significa. Disponível em:

Conversando ora com a plateia, ora com a colega de cena, as bruxas convidam o público para um chá. Mas, será que todo mundo está disposto a “perder um tempo” e se “alongar” com alguém para um chá?

Logo, elas escolhem qual a melhor erva para uma infusão. Citam quatro diferentes ervas e seus princípios: a primeira erva (*matricaria*¹⁷) serve para acalmar; a segunda (*citrus*¹⁸) refresca; a terceira (*rosmarinus*¹⁹) traz felicidade e a quarta (*achyroclines*²⁰) “faz bem para tudo”, como bem lembram as autoras e atrizes as palavras de suas avós. Enquanto uma descreve as etapas da feitura de um chá e ao mesmo tempo embaralha as cartas de *Tarot*, a outra prepara um dos bancos para receber as cartas. Elas dispõem o *Tarot* sobre o banco e revelam três cartas. Falando com alguém na plateia, as atrizes afirmam, como se previssem, que essa pessoa tem um sonho. Nesse momento, começa a parte final do espetáculo, cujo texto é de autoria de Lolita Goldschmidt²¹.

Ambas as atrizes contam, em Português e em Libras, que conhecem a história de um passarinho. Passarinho esse, que também tinha um sonho, o de nascer menino. Mas, conforme o conselho da bruxa, para que esse sonho virasse realidade o passarinho precisaria acertar na escolha de seus pais. Ele precisa unir som e poesia. Vale lembrar que o teatro de miniaturas faz com que a peça tenha um ritmo intimista e aproxima os espectadores da história. O público pode reconhecer as personagens representadas na bruxa de miniatura, desvendar mais a chaleira sobre o chapéu, e tudo o que ela pode aportar para a narrativa.

<https://www.iqilibrio.com/blog/oraculos/tarot/o-que-e-jogo-de-tarot/>. Acesso em: 07.01.2020)

¹⁷ *Matricaria Recutita* é o nome científico da erva popularmente conhecida por camomila. (WIKIPEDIA, 2019).

¹⁸ Os autores do texto original do espetáculo teatral optaram por usar a palavra “citrus” ao invés de “*citratu*” (WIKIPEDIA, 2019), nome científico da folha popularmente conhecida como capim-limão, justamente com a intenção de manter o estranhamento dos nomes. No texto, primeiro os nomes científicos das ervas são mencionados, em seguida, para desfazer esse estranhamento, pequenos chumaços dessas ervas são mostrados pelas atrizes em cena. Nesse caso, não é mostrado o capim-limão, mas sim um chumaço de hortelã.

¹⁹ *Rosmarinus* é popularmente conhecido como o alecrim. (WIKIPEDIA, 2019)

²⁰ *Achyrocline Satureioides* é o nome científico da erva popularmente conhecida por macela ou marcela. (WIKIPEDIA, 2019)

²¹ A última parte do espetáculo conta a história de “Martin, pescador de amor” (ano? Verificar se a história está citada nas Referências!) que foi escrita para ser publicada em forma de livro. A autora (e atriz) conta, de forma poética, o nascimento de seu filho. Para o espetáculo em questão, a história foi adaptada para ser contada junto com a animação de objetos em s miniatura.

A busca por “Martin Pescador”, o passarinho que sonhava em nascer menino, começa e então ele escolhe sua mãe, uma mulher que adora poesia. A vida, porém, fez com que ela não percebesse mais o som dos passarinhos. Como pai, Martin escolhe um homem que gosta de festas e de música, mas não entende muito da poesia da vida. Então, fazendo chover e ventar, o passarinho faz com que seus pais se encontrem e se apaixonem. Nessa parte, o espetáculo (para além das línguas propostas) transforma os objetos cênicos em personagens, que narram visualmente a peça. E agora a mãe, representada por uma xícara, e o pai, representado por uma pequena garrafa com água, encontram-se (água é posta na xícara, como em um chá).

A chuva provocada por Martin é um chumaço de *achyroclines* que, ao ser agitado, deixa suas folhinhas caírem na xícara. No momento em que eles começam a namorar (e a erva já está na xícara), é hora de cobrir e esperar. A terceira carta de *Tarot* cobre a xícara (que agora já tem a composição para um chá). Nesse trecho do espetáculo é possível fazer uma analogia entre o tempo de espera do chá e o tempo de uma gestação, ou seja, o tempo de a água absorver as propriedades da erva e o tempo de uma criança se desenvolver no ventre da mãe.

IMAGEM 6 - Ensaio (08 de agosto de 2019)



Fonte: arquivo pessoal da autora
Crédito da imagem: Kemi Oshiro, 2019.

Quando tudo está quase pronto para o nascimento de Martin, as miniaturas revelam um ovo, que de dentro sai a cabeça de um menino. O medo de nascer menino e não poder nunca mais voar passa, porque o personagem descobre que pode voar de outras maneiras. Depois de narrarem essa história, as bruxas então se olham, repetem alguns dos movimentos da coreografia inicial do espetáculo e, finalmente agradecem ao público espectador. Logo, após o encerramento do espetáculo, elas convidam todos os presentes para um chá, com uma conversa para compartilhar as impressões sobre a peça.

4.1.1 A Concepção do Espetáculo

O desejo de montar esse espetáculo surgiu da união dos anseios das atrizes. Kemi Zardo que, terminando a formação em Letras-Libras, se inquietava com a forma como a tradução para Libras vem desde então sendo feita em alguns espetáculos teatrais e que, portanto, queria experimentar e propor algo diferente para isso; e Lolita Sobrenome? que além de se alimentar de inúmeras ideias cênicas, tinha o desejo de montar um novo espetáculo. A primeira conversa entre as atrizes aconteceu em 24 de novembro de 2018, quando Kemi (também autora deste trabalho) apresentou sua vontade para a Lolita, porque sabia que ela estava montando um monólogo e que essa experiência poderia ser feita, a princípio, em uma das cenas envolvidas. A ideia foi aceita e mais algumas conversas foram trocadas até o fim daquele ano. Em 8 de março de 2019, as atrizes se encontraram para começar o planejamento do espetáculo.

O que, no início, seria apenas uma cena bilíngue de um monólogo que contava as vivências de Lolita enquanto comissária de bordo passou a ser um espetáculo bilíngue (Libras-Português) que poderia ser apresentado em diferentes locais, e não apenas em espaços fechados ou teatros físicos específicos para apresentações (locais com estruturas e palco italiano²², por exemplo). No final das contas, o espetáculo bilíngue acabou tendo um tema, uma duração e uma proposta diferente das que foram discutidas pelas atrizes entre si em novembro de 2018.

²² Estilo mais comum de palco para teatro onde existem três paredes que delimitam o espaço cênico, e a plateia ocupa o lugar da quarta parede.

Nesse primeiro encontro presencial, Lolita mostrou algumas peças que fez em uma oficina de criação; também a animação de objetos em miniatura²³ que havia feito nas férias, cujo resultado a inspirou para montar um espetáculo. Lolita criou uma chaleira que tem um chapéu como base. Essa chaleira, por sua vez, era uma espécie de casa e que, ao abrir suas portas, revelava a casa de uma bruxa. Dentro da chaleira havia: uma mesinha com uma bola de cristal ao centro, uma cadeira, uma estante, um sapo, um passarinho, uma aranha, uma vassoura e uma bruxinha, que também tinha um chapéu em forma de chaleira. Se a chaleira fosse removida do topo do chapéu, se revelava um ninho que aconchega um ovo. Dentro desse ovo, conforme já mencionado, saía a cabeça de um menino.

Depois de mostrar esses objetos e contar um pouco sobre a oficina, Lolita contou também que tinha começado a pensar e produzir esse espetáculo, em que falaria sobre o tempo. Um espetáculo onde fosse possível usar esses objetos e unir, ainda, a história sobre o nascimento de seu filho. A ideia foi aceita e ali nascia então o espetáculo “O Tempo que Temos”.

Nesse encontro foi determinado um calendário de ensaios, e Lolita comentou que uma parte dos figurinos já estava em produção, mas que seria preciso produzir o figurino da segunda personagem.

4.1.2 Os Ensaios

Para chegarmos ao resultado apresentado na mostra de processo, foram realizados inúmeros ensaios. Nos três primeiros dedicamos exclusivamente à pesquisa e à criação do texto, dos quais vale destacar aqui o primeiro encontro, ou seja, o encontro realizado no dia 15 de março de 2019, em que escolhemos a poesia do autor Manoel de Barros para abrir o espetáculo. Sem dúvida, escolher uma poesia foi um grande desafio. Ainda em um primeiro momento, a poesia foi traduzida a prima vista a partir da leitura feita por Lolita do texto, e o resultado ficou muito aquém do esperado, suscitando questionamentos sobre como mostrar em Libras as nuances e diferentes entonações aplicadas na narração em Português.

O primeiro ensaio destinado à criação do espetáculo aconteceu no dia 16 de abril do mesmo ano, e também merece destaque, uma vez que nesse dia criamos uma coreografia

²³ Durante a oficina, a ideia de Lolita era empregar os objetos criados de modo a ilustrar um livro e usá-los na contação da história, o livro que conta a história do nascimento de seu primeiro filho.

(também chamada de “partitura de movimentos”) a partir de exercícios pensados sobre as três etapas de preparação de um chá.

No decorrer dos ensaios também fizemos aquecimentos relacionados à prática de ioga, tema recorrente nas pesquisas de Lolita no teatro, que nos ajudaram a estabelecer a força que nossas personagens precisavam ter, sobretudo no olhar. Ainda tivemos a tarefa, proposta pelo diretor, de criarmos uma instalação²⁴. Precisamos pensar em uma cena, dotada de força visual, que respondesse às seguintes questões: i) “E se eu fosse um passarinho?” e ii) “Como deslocar-se num horizonte impossível?”.

Durante o ensaio realizado na tarde do dia 03 de maio, chovia muito em Porto Alegre. Começamos a criar nossa instalação quando a sala que ocupávamos foi inundada pela chuva. Automaticamente, gravamos um vídeo em meio a sala alagada que nos serviu como instalação; e no ensaio do dia 31 do mesmo mês, após mostrarmos o resultado para o diretor, nossa próxima tarefa foi pensar em como poderíamos “inundar” o nosso espaço cênico e ainda, incluir no texto da peça a ideia de um universo em expansão, de modo a expressar como o ser humano é pequeno perto do tamanho do universo, suas galáxias, planetas e espécies.

IMAGEM 7 - Ensaio (03 de maio de 2019)



Fonte: acervo pessoal da autora
Crédito da imagem: Kemi Oshiro, 2019.

²⁴ Termo que surgiu em 1957, quando Allan Kaprow criou obras de instalação que exigiam a interação do público com o espaço, materiais e tempo. (referência?) Aplicado ao exercício em questão, o objetivo foi trabalhar o espaço com materiais e o tempo, a fim de proporcionar um ambiente que requeresse uma interação entre atriz e público.

No ensaio do dia 12 de julho, pensamos em como poderíamos dar a impressão de “alagar” o espaço sem usarmos água. Testamos usar sal grosso, mas logo percebemos que ele trancava no bico da chaleira. Pensamos também em pedras de fundo de aquário e areia colorida. Até esse momento, a tradução para Libras da parte do texto que era compreendida de poesia era um desafio, apesar de termos pronta a proposta de tradução que foi feita juntamente com o professor Sandro R. da Fonseca. Para o ensaio da semana seguinte, dia 19 do mesmo mês, tínhamos pronta uma proposta de encenação para a primeira parte do espetáculo, e na semana seguinte, dia 22, nos faltava apenas a história contada com as cartas e a parte final de animação dos objetos em miniatura. A importância do ensaio do dia 22 de julho foi porque definimos a data de estreia da peça. Esse processo ainda gerava inseguranças, principalmente, em entregar a tradução em Libras considerando todas as variações e nuances que a poesia e o texto do espetáculo ofereciam. Outro ponto que precisava ser revisto até a estreia era o uso da datilologia para a representação em Libras dos nomes científicos das ervas nomeadas em Português na peça.

A partir do ensaio de 01 de agosto, o diretor passou a marcar o espetáculo de forma mais efetiva. Intensificamos os ensaios até a data de estreia, e no dia 13 do mesmo mês, último ensaio antes da estreia, tivemos a presença dos professores Sandro R. da Fonseca e Vinicius Martins Flores, consultores da tradução para Libras do texto do espetáculo. Com a presença dos professores, pudemos acertar alguns detalhes sobre a língua e a encenabilidade dos sinais. De forma geral, o *feedback* dos consultores foi importante e algumas soluções foram pensadas em conjunto, por exemplo, a solução tradutória de empregar os sinais “NOME” + “CIÊNCIA” antes da soletração manual dos nomes das ervas.

4.1.3 A Mostra de Processo

Na tarde de 15 de agosto, apresentamos, para uma plateia de aproximadamente dez pessoas, o espetáculo “O Tempo que Temos”, resultado dessa pesquisa. Existe uma grande diferença entre o resultado de um ensaio e o momento da apresentação. As falas, a marcação cênica, o figurino, a trilha sonora, os acessórios e adereços e todos os outros elementos que integram o espetáculo podem estar iguais ao que foi definido no ensaio, mas

o ânimo, o nervosismo e a adrenalina fazem toda a diferença no momento de estreia. E eles fizeram a diferença realmente.

Durante o espetáculo, foi possível refletirmos sobre as escolhas tradutórias realizadas, por exemplo. Sinais usados durante os ensaios acabaram mudando no momento da apresentação; expressões faciais se intensificaram e o olhar direto para a plateia se fez muito mais presente, de modo a convidar os espectadores para participarem daquele momento junto conosco.

IMAGEM 8 - Mostra de Processo (15 de agosto de 2019)



Fonte: acervo pessoal da autora
Crédito da imagem: Vinicius Martins Flores, 2019.

O nervosismo pode ter sido intensificado no momento em um elemento foi acrescentado à apresentação: a presença de uma pessoa surda no público. Foi inevitável não buscar o direcionamento do seu olhar, da sua atenção no momento da apresentação. Tentamos ter o *feedback* em tempo real se aquilo que estava sendo apresentado cumpria com a sua finalidade de fato. Com exceção de alguns sinais trocados do ensaio para o momento em que a mostra de processo aconteceu, a peça se manteve como o esperado. No fim da apresentação, as atrizes e o diretor serviram um chá e quiseram saber o que a plateia tinha achado da peça.

4.2 RESULTADOS DE UM CONTÍNUO

Esta pesquisa foi empreendida a partir do estabelecimento de objetivos. Agora, discutiremos como eles foram alcançados partindo da criação e apresentação do espetáculo bilíngue “O Tempo que Temos”.

4.2.1 A construção de um espetáculo bilíngue

Conforme já apresentado, o objetivo geral deste trabalho buscou a reflexão sobre a construção de um espetáculo bilíngue (Libras-Português), tendo como princípios basilares aspectos artísticos cênicos, linguísticos e tradutórios. Para que esse objetivo fosse atingido foi necessário o envolvimento da Libras e de um “intérprete-atuador” na criação, execução e montagem do espetáculo. Podemos afirmar que existe uma grande diferença entre fazer a tradução de uma peça teatral para Libras e estar presente em todas as etapas de realização de um espetáculo, não apenas como atriz ou como “intérprete-atuadora”, mas como alguém que ajuda pensar na produção cênica, nos acessórios, nos figurinos, nas tarefas e nas proposições do diretor. Um trabalho que envolve a participação efetiva em cada parte do espetáculo.

4.2.2 TILS na esfera artística: habilidades necessárias

A resposta para o objetivo geral é complementada com as ações necessárias para alcançar os objetivos específicos, que dizer, eles se complementam a partir do resultado obtido. Assim, o primeiro objetivo específico traçado neste trabalho trata de apresentar algumas características e habilidades necessárias para um TILS no desempenho de performances cênicas e de traduções teatrais para língua de sinais no contexto artístico de atuação profissional. Vamos discutir esse objetivo a partir do conceito que propusemos neste trabalho de “intérprete-atuador”.

Por isso, apresentamos o conceito de “intérprete-atuador²⁵” que não somente é o sujeito que domina duas línguas, transita por diferentes culturas e tem as habilidades de um ator, mas é também aquele sujeito que se posiciona militantemente em prol de uma causa,

²⁵Nossa proposta do conceito de “intérprete-atuador” é para ser escrito desta forma mesmo, fazendo uso do hífen, uma vez que a ideia é fazer a marcação dos dois conceitos utilizados na proposição deste novo termo.

de uma minoria, tal como fazem os artistas e alguns TILS. Em pesquisas anteriores sobre línguas de sinais, um conceito que se aproxima do proposto nesta pesquisa aparece em 2015, na dissertação de mestrado de Thatiana Barros, quando apresenta propostas de tradução de poemas de Carlos Drummond de Andrade. Segundo a autora “o *traduador* transpõe o poema performaticamente. O ícone invade o corpo. Os procedimentos de tradução envolvem questões associadas à captura e edição de vídeo além do estudo da iluminação, adereços e do corpo cênico” (BARROS, 2015, p. 125). Em 2017, Silva-Neto adapta o conceito de Barros (2015) também em sua dissertação de mestrado e traz questões e propostas sobre a formação de TILS para atuação com teatro na esfera artística. Em Silva-Neto (2017) o termo passa a ser escrito sem o hífen.

A necessidade de efetuar esta distinção, não possui a intenção da desvinculação do profissional da tradução de libras em contexto cênico, literário e artístico dos demais. No entanto, faz-se necessário esclarecer esta distinção, uma vez que as competências exigidas para execução da atividade extrapolam as da tradução. Exigem uma dramaticidade nos movimentos e uma estruturação textual que não se restrinjam ao significado, mas a forma, questão recorrente durante todo o capítulo anterior. (SILVA-NETO, 2017, p. 77).

A introdução do conceito de “intérprete-atuador” corrobora com a explicação de Silva-Neto (2017), uma vez que o produto final não é uma tradução somente, mas uma atuação cênica, política e linguística que traz a língua de sinais para o mesmo patamar das línguas orais que ainda hoje possuem uma hegemonia, e que propostas como essas buscam reduzir.

Um ponto de aproximação entre os dois conceitos (“traduador” e “intérprete-atuador”) tangencia a responsabilidade do sujeito bilíngue que está no palco na “condição de ‘poeta do movimento’ e ‘dançarino da língua’” (SILVA-NETO, 2017, p.77). Quando Silva-Neto (2017) sublima de forma poética a participação de um tradutor em cena (denominado por ele de “traduador” e por nós de “intérprete-atuador”), ele refere-se a um comentário postado pela bailarina, artista circense e popular Camila Oliveira em uma das redes sociais. Silva-Neto (2017), parafraseando Camila Oliveira, divulga a poesia de ser esse artista que sendo parte do processo “ver-se enquanto traduador é pensar em sua arte” (ref.?).

Assim, entendemos nesta pesquisa que assumir-se um “intérprete-atuador” é declarar-se um ator com posicionamento político, um tradutor com um posicionamento

linguístico e um híbrido de artista, que faz parte da criação apresentada e que também reflete sobre ela e sobre sua arte.

Talvez a resposta para esse nosso objetivo específico do trabalho seja muito mais empírica do que teórica. A necessidade de inserir este objetivo na pesquisa deu-se muito mais porque, ao conhecer algumas formas de trabalho de TILS e também de atores, achamos oportuno discutir brevemente aqui sobre essas características e habilidades, uma vez que, seguramente, entendemos não são todos os TILS que se sentirão confortáveis e aptos a desempenhar o papel de intérprete-atuador, e não são todos os atores também convidados a esse papel. Dessa forma, frente a um desafio de um espetáculo bilíngue, os TILS e os atores devem ter consciência da responsabilidade que se assume em um espetáculo bilíngue.

Isto posto entendemos que a principal habilidade para um profissional é participar, inclusive, da criação de um texto teatral capaz de conferir, em um mesmo espetáculo, o mesmo valor linguístico para as duas línguas envolvidas. Para isso, é necessário que o sujeito seja mais do que TILS, seja sim um profissional que se relacione diretamente com o meio artístico.

Partindo da nossa sugestão, o “intérprete-atuador” deve então possuir a capacidade de efetuar a criação de um texto em língua de sinais e/ou ser capaz de adaptá-lo em alguma ocasião que surgir. Além disso, que detenha o conhecimento da rotina de um ator no meio cênico. Silva-Neto (2017) quando trata da formação dos profissionais de língua de sinais que atuarão com “tradução” destaca que se faz necessária “uma formação que atente para esses elementos e proporcione uma compreensão das intencionalidades que a equipe busca gerar e criar uma determinada experiência aos espectadores.” (SILVA-NETO, 2017, p.80).

Ainda discorrendo sobre este objetivo, e indo um pouco mais além das competências técnicas e linguísticas do profissional, entendemos aqui que é fundamentalmente necessário querer exercer seu papel político de defesa de um valor linguístico, ao mesmo tempo em que se defende uma nova proposta de lugar para a língua de sinais, bem como um modelo diferenciado e inovador de espetáculo teatral dentro da esfera da tradução e interpretação em língua de sinais.

4.2.3 **Espetáculo Bilíngue: concepção, realização e apresentação**

Nosso segundo objetivo específico tratava de discutir sobre a possibilidade da presença de um TILS dentro de um espetáculo bilíngue (Libras-Português), de modo que a função da Libras possa ser compreendida como parte fundamental do espetáculo, e não somente enquanto língua da tradução teatral. Para isso, trabalhamos e apresentamos o conceito de “encenabilidade”.

O que consideramos como “encenabilidade” no espetáculo bilíngue proposto e discutido neste trabalho, Medeiros e Camargo (no prelo) chamam de “perceptibilidade”, a partir de sua experiência de teatro bilíngue e discutindo a noção de sonoridade visual (KLAMT, 2018, p. 23) das línguas de sinais. Medeiros e Camargo (no prelo) afirmam que na tradução do seu trabalho “a sinalização em Libras buscou a ‘perceptibilidade’ aumentando a saliência perceptual dos sinais, ampliando o espaço da sinalização e evidenciando signos e expressões, verbais e não verbais.” (MEDEIROS e CAMARGO, no prelo).

4.2.4 **Posicionamento: lugar de TILS é em cena**

O terceiro objetivo específico buscava repensar sobre o posicionamento do TILS no momento da cena e sua participação no processo de concepção de um espetáculo bilíngue (Libras-Português), considerando a performance da peça e atentando-se para as propriedades do texto sinalizado enquanto algo vivo e que pode, portanto, ser flexível no ato cênico. Quer dizer, onde estaria o TILS (para nós, o “intérprete-atuador”) e qual a sua participação na construção do texto?

Para determinar o destaque que a língua de sinais teve no espetáculo precisamos retomar o conceito de “encenabilidade” associando-o com o que propomos aqui como “intérprete-atuador”. Na verdade, quando inserirmos a língua de sinais na cena, como a forma de expressão de uma das personagens (“intérprete-atuadora”), nós destacamos também a “encenabilidade”, isto é, escolhemos os sinais que podem melhor ser compreendidos pela plateia e que também se adequam ao texto e à marcação cênica. Essa visibilidade não seria possível se um dos atores não fosse também TILS. Discutir o posicionamento de profissionais em uma tradução teatral na esfera artística é uma questão

já abordada em outros trabalhos e pesquisas envolvendo línguas de sinais, conforme já mencionamos e citamos neste trabalho.

Medeiros e Camargo (no prelo) destacam que a posição ocupada “pode ter influência sobre a prosódia das unidades sinalizadas” (MEDEIROS e CAMARGO, no prelo). Um ponto que pode auxiliar tanto na “encenabilidade” como ser beneficiado pela presença de um “intérprete-atuador” em cena é a questão do figurino e do emprego de adereços e acessórios em cena. Quando o “intérprete-atuador” aparece dividindo o mesmo espaço que os demais atores, ele está garantindo o valor linguístico da língua de sinais, bem como marcando a sua “atuação” política no espaço cênico na garantia de igualdade de acesso à arte por todos os públicos, incluindo as minorias linguísticas, como os surdos.

O figurino de um espetáculo usado pelo “intérprete-atuador” é um meio de garantir a uniformidade em cena; pode ser a combinação feita entre palco e plateia que determinará que ali será contada uma história. Rigo (2013) lembra que a atuação de TILS no contexto artístico-cultural, em especial as performances de palco, “implicam propósitos temáticos e dramáticos e o que enriquece isso são os elementos cenográficos possíveis de serem empregados, como iluminação, maquiagem e figurino.” (RIGO, 2013, p. 54). Dessa forma, cada elemento cênico auxilia e combina com a coreografia cênica onde a língua de sinais está inserida como protagonista.

Medeiros e Camargo (no prelo), retomam uma importante afirmação de Demarcy (2012), que fala que “o teatro é um universo de signos com diversas unidades significantes contidas no espetáculo, a materialização teatral é um discurso cênico. Isso, em síntese, nos põe a ampliar o olhar da potência tradutória via polifonia sígnica que o teatro possibilita.” (AUTOR, ano, p.?). Fazendo uma comparação com a presente pesquisa, ambas performances cênicas se aproximam, pois situam as duas línguas utilizadas em cena em um mesmo patamar. Assim, o espetáculo bilíngue não conta apenas com a tradução de uma língua fonte (oral-auditiva) para a uma língua alvo (visual-espacial), cujo texto dramático que é traduzido e interpretado da maneira mais corriqueira (ou seja, com o TILS posicionado em uma das laterais do palco), uma vez que o “intérprete-atuador” traz a língua de sinais para dentro da cena.

Ao mesmo tempo em que se assemelham, essas performances também se diferem não somente no conceito proposto no ofício desse sujeito híbrido (ator e TILS), mas

também na pesquisa que apresentamos aqui, uma vez que é possível contar, a partir de agora, com uma profissional TILS que conclui sua formação profissional em tradução e interpretação em Libras/Português e que também é profissional²⁶ das Artes Cênicas.

Além disso, nossa proposta envolve a construção de uma personagem que usa um figurino para ela especificamente pensado, que participa efetivamente dos ensaios da peça, que é devidamente dirigida pelo diretor do espetáculo e, ainda, que recebe consultorias para a concepção do texto a partir da língua de sinais. Ao contrário do que acontece no espetáculo “Joyce”, conforme relatado por Medeiros e Camargo (no prelo), onde o TILS contracena e interage com a atriz e que, mesmo tendo participado da construção do texto dramático, dos ensaios e tenha sido dirigido pelo responsável pelo espetáculo, esteve presente em cena com uma caracterização e aparência de vestuário ainda muito próxima a do padrão utilizado pelos TILS em trabalhos usuais da esfera artística em espetáculos e peças teatrais.

Entendemos que a “encenabilidade” defendida nesta pesquisa garante uma melhor recepção do público. Durante a conversa que aconteceu após nossa mostra de processo, o espectador surdo que esteve presente assistindo ao espetáculo, durante seu *feedback*, usou um sinal, que no momento foi traduzido para Português como “conforto”, enquanto relatava sobre sua sensação ao assistir ao espetáculo bilíngue apresentado.

Nesse sentido, cabe compartilhar o que Silva-Neto (2017) considera:

[...] proporcionar ao surdo uma experiência estética no teatro, ela, não necessariamente tem que atrapalhar a encenação e a obra do dramaturgo, diretor e atores do espetáculo, uma vez que os movimentos executados na tradução de Libras tendem a enfatizar o que ocorre em palco e a corroborar com a estética dramática da encenação. E não há uma intenção de competir com o ator. É inclusive descabido esse pensamento. Não nos propomos a atuar. Mas para traduatuar. (SILVA-NETO, 2017, p.78).

A discussão trazida aqui mostra que existe um espaço a ser conquistado pelo TILS nas atuações realizadas na esfera artística. Porém, essa discussão ainda precisa avançar mais, mesmo que seja um tema que não se encontre mais em fase inicial, principalmente porque os estudos realizados na área tem crescido, assim como as diferentes experiências vivenciadas por profissionais TILS no Rio Grande do Sul e demais regiões do Brasil. É importante reconhecer que o trabalho apresentado aqui representa ainda um pequeno, mas

²⁶ A presente autora é registrada como artista, na função de Atriz, sob o número 0015459/RS.

importante esforço de olhar para a literatura da área, apresentar e reconhecer trabalhos anteriores já realizados, bem como apresentar a produção de um espetáculo bilíngue concebido a partir de uma proposta diferenciada e inovadora de enxergar o profissional TILS enquanto “intérprete-atuador” e, ainda, contribuir com os demais trabalhos que também auxiliam os interessados a conhecer mais sobre esse tema.

Outras pesquisas precisam ser ainda feitas não somente na área acadêmica, mas outras propostas cênicas como essa aqui apresentada devem ser montadas e encenadas, uma vez que são produções que valorizam e projetam a língua de sinais para dentro do meio artístico majoritariamente ouvinte e de línguas orais. Os sujeitos surdos são convidados também a participar desse processo, tanto no palco como na plateia. Sua perspectiva também deverá ser cada vez mais levada em consideração, bem como sua atuação também como “intérpretes-atuadores surdos” ou “tradutores surdos” de espetáculos teatrais e demais produções relacionadas

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como tema a reflexão sobre a construção de um espetáculo bilíngue (Libras-Português) a partir de conceitos como “encenabilidade” e “intérprete-atuador”. O objetivo foi refletir sobre a construção de um espetáculo bilíngue tendo como princípios basilares aspectos artísticos cênicos, linguísticos e tradutórios. Para isso, montou-se e encenou-se a peça teatral “O Tempo que Temos”.

O resultado do processo foi o entendimento de que propostas de montagem cênicas como esta são possíveis e necessárias, não apenas porque trazem à cena teatral uma oferta artística diferenciada e inovadora, mas porque dão um valor linguístico, especialmente para a língua de sinais, e colocam as línguas em um mesmo patamar de igualdade, assim como os espectadores surdos falantes de Libras e os espectadores ouvintes falantes do Português. Experienciando isso na prática, percebemos, porém, que a participação em um espetáculo bilíngue é possível desde que os envolvidos no processo conheçam as rotinas, tanto artística quanto tradutória, por isso sugerimos a presença de um “intérprete-atuador”.

Percebemos que, apesar de estar em expansão, a área de tradução e interpretação na esfera artística, principalmente, quando tratamos de línguas de sinais, ainda é relativamente tímida no Rio Grande do Sul e em algumas outras regiões do país. Pesquisas nessa área existem e estão crescendo expressivamente dentro dos ETILS, mas percebemos poucas iniciativas ainda de produções teatrais como a que apresentamos aqui, de proposta de um teatro bilíngue em que a Libras está presente no espetáculo desde sua concepção e é empregada a partir do seu potencial cênico, tal como o Português. Sabemos que os trabalhos artísticos e acadêmicos sobre esse assunto não se encerram por aqui e que existe a necessidade de se explorar mais esse tema e esta área de atuação do TILS tão rica. Esperamos que este trabalho seja uma inspiração para próximas pesquisas e iniciativas na área artística, uma vez que não existem prejuízos, apenas o acréscimo de um mercado artístico e de um campo promissor de tradução e interpretação em língua de sinais.

6. REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1997. 320p.
- BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010. 485p.
- BARROS, Thatiane do Prado. **Experiência de tradução poética português/Libras: três poemas de Drummond**. 2015. 172 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução).
- BRASIL. **Decreto nº 5.626**, de 22 de dezembro de 2005. Regulamenta a Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras, e o art. 18 da Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Diário Oficial da União, Brasília, 23 dez. 2005. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm. Acesso em: 20 set. de 2019.
- BRASIL. **Lei nº 10.436**, de 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 25 abr. 2002. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110436.htm. Acesso em: 20 set. de 2019.
- BRASIL. **Lei nº 12.319**, de 01 de setembro de 2010. Regulamenta a profissão de Tradutor e Intérprete da Língua Brasileira de Sinais - LIBRAS. Diário Oficial da União, Brasília, 02 set. 2010. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12319.htm. Acesso em: 20 set. de 2019.
- BRASIL. **Lei nº 13.146**, de 06 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Diário Oficial da União, Brasília, 27 jul. 2015. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113146.htm. Acesso em: 20 set. de 2019.
- CONDE E SOUSA, Joana Rita da. Atrás do pano: o backstage de uma peça de teatro bilíngue. **Revista Mediações**, Instituto Politécnico de Setúbal, v. 7, n. 1. 2019. Disponível em: <http://mediacoes.es.eip.pt/index.php/mediacoesonline/article/view/210/pdf>. Acesso em: 20 out. de 2019.
- DEMARCY, Richard. A leitura Transversal. In J.Guinsburg; J. Teixeira C. N; Cardoso, R.C; Semiologia do Teatro. Editora Perspectiva S.A. São Paulo, 2012.
- DICIO. Dicionário Online de Português. **Atuar**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/atuar/>. Acesso em: 14 de out. de 2019.
- DICIO. Dicionário Online de Português. **Intérprete**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/intereprete/>. Acesso em: 14 de out. de 2019.
- FOMIN, Carolina Fernandes Rodrigues. **O tradutor intérprete de libras no teatro: a construção de sentidos a partir de enunciados cênicos**. 2018. 250 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). PUCSP. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21782>. Acesso em: 15 out. 2019.

- FRISHBERG, N. *Interpreting: an introduction*. Alexandria, VA. RID Publications, 1990.
- HORWITZ, M. (2014). Demands and Strategies of Interpreting a Theatrical Performance into American Sign Language. *Journal of Interpretation*, Volume 23, Issue 1, Article 4, páginas 1-18. Disponível em: <https://digitalcommons.unf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1033&context=joi>. Acesso em: 15 out. 2019.
- HUMPHREY, J.; ALCORN, B. *So You Want To Be An Interpreter? An Introduction to Sign Language Interpreting*. 4th Ed. Seattle, WA: H & H Publishing Co., 2007.
- KLAMT, M.M. **Sonoridade visual na sinalização artística em língua brasileira de sinais**. Tese do Programa de Linguística, UFSC. Florianópolis, 2018.
- LADD, Paddy. **Em Busca da Surdidade I. Colonização dos Surdos**. Trad. Mariani Martini. Lisboa: Surd“Universo, 2013.
- LADD, Paddy. **Understanding Deaf Culture – In Search of Deafhood**. Multilingual Matters Ltd, 2003. 502 p.
- LAS BRUJAS CIA DE TEATRO. **Las brujas cia de teatro** [s.d]. Histórico do grupo. Disponível em: <http://lasbrujiadeteatro.blogspot.com/p/historico-do-grupo.html>. Acesso em: 07 de set. de 2019.
- MAGALDI, Sábado. **Iniciação ao Teatro**. 5ª ed. Porto Alegre: Editora Ática, 1994, 126 p.
- MEDEIROS, J.; CAMARGO, O. Apontamentos sobre a tradução intersemiótica da obra Giacomo Joyce para o Teatro em Língua Brasileira de Sinais. In: RIGO, N. R. **Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras**. Volume II. Rio de Janeiro: Arara Azul (no prelo).
- NAPIER, J.; MCKEE, R.; GOSWELL, D. **Sign Language Interpreting: theory & practice in Australia and New Zealand**. Sydney: The Federation Press, 2006.
- PELLEGRINI, Luis. **Brasil 247**, 2018. Oasis. Disponível em: <https://www.brasil247.com/oasis/bruxas-modernas-mulheres-de-poder-precursoras-do-feminismo>. Acesso em: 07 set. de 2019.
- PEREIRA, Maria Cristina Pires. **Interpretação interlíngua: as especificidades da interpretação de língua de sinais**. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 21, p. 135-156, nov. 2008. ISSN 2175-7968. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2008v1n21p135/7587>. Acesso em: 15 out. de 2019.
- PIRES PEREIRA, Maria Cristina. **Reflexões sobre a tipologia da interpretação de línguas de sinais**. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 35, n. 2, p. 46-77, out. 2015. ISSN 2175-7968. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2015v35nesp2p46/30708>. Acesso em: 15 out. de 2019.
- QUADROS, Ronice Muller de. O bi do bilingüismo na educação de surdos. In: Eulalia Fernandes. (Org.). **Surdez e bilingüismo**. 1ed. Porto Alegre: Editora Mediação, 2005, v. 1, p. 26-36.

- QUADROS, Ronice Muller de. **O tradutor e intérprete de língua brasileira de sinais e língua portuguesa**. 2. ed. Brasília: MEC - Programa Nacional de Apoio à Educação de Surdos, 2004. v. 1. 94 p.
- QUADROS, Ronice Müller de; SCHMIEDT, Magali L. P. **Ideias para ensinar português para alunos surdos**. Brasília: MEC, SEESP, 2006. 120 p. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/port_surdos.pdf. Acesso em: 10 out.de 2019
- QUADROS, Ronice Müller de; SEGALA, Rimar Romano. Tradução intermodal, intersemiótica e interlinguística de textos escritos em Português para a Libras oral. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 35, n. 2, p. 354-386, out. 2015. ISSN 2175-7968. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2015v35nesp2p354>. Acesso em: 20 out. 2019.
- RIGO, Natália Schleder. Reflexões sobre o contexto artístico-cultural de atuação do tradutor-intérprete de Língua de Sinais. **Revista Guará**, Goiânia, v. 8, n. 1, p. 31-41, jan./jun. 2018. Disponível em: <http://revistas.pucgoias.edu.br/index.php/guara/article/view/6466>. Acesso em: ?
- RIGO, Natália Schleder. **Tradução de Canções de LP para LSB: identificando e comparando recursos tradutórios empregados por sinalizantes surdos e ouvintes**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/122839/PGET0179-D.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 out.de 2019.
- RODRIGUES, C. H.; BEER, H. **Os estudos da tradução e da interpretação de língua de sinais: novo campo disciplinar emergente?** Cadernos de Tradução. Florianópolis, v. 35, nº especial 2, p. 17-45, jul-dez, 2015.
- RODRIGUES, C. H.; BEER, H. **Os estudos da tradução e da interpretação de língua de sinais: novo campo disciplinar emergente?** Cadernos de Tradução. Florianópolis, v. 35, nº especial 2, p. 17-45, jul-dez, 2015.
- SEGALA, R. R. **Tradução Intermodal e Intersemiótica/Interlingual: Português brasileiro escrito para Língua Brasileira de Sinais**. (Dissertação de Mestrado). Florianópolis: UFSC, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/94582/283099.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 set.de 2019.
- SILVA NETO, Virgílio Soares da **A Formação de Tradutores de Teatro para Libras: Questões e Propostas**. 2017.121 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade de Brasília, Brasília - DF, 2017. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/31266/1/2017_Virg%C3%ADlioSoaresdaSilvaNeto.pdf Acesso em: 20 out. de 2019
- SILVA, Marília da Piedade Marinho. **A semântica como negociação dos significados em Libras**. Trabalhos em Lingüística Aplicada, Campinas, v. 45, n.2, p. 255-269, 2006.
- SINÔNIMOS, Dicionário Online. **Ator**. Disponível em: <https://www.sinonimos.com.br/ator/>. Acesso em: 20 set.de 2019.

- TEATRO EM ESPAÇOS NÃO CONVENCIONAIS. Performance. Disponível em: <https://foradopalco.wordpress.com/performance/>. Acesso em: 25 out. de 2019
- TETZNER, Ricardo Koscialkowski. **Dança de Salão Cênica e Coreografia de Sinais: o processo de criação de espetáculos da Dois Pontos Companhia de DançaTeatro. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Cênicas).** Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2019.
- VASCONCELLOS, M. L. B. Tradução e Interpretação de Língua de Sinais (TILS) na Pós-Graduação: a afiliação ao campo disciplinar “Estudos da Tradução”. In: QUADROS, R. M. de (Org.). **Cadernos de Tradução.** Tradução e Interpretação de Língua de Sinais. nº 26. Florianópolis: UFSC/PGET, 2010.
- VECCHIO, Rafael. **A utopia em ação.** Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas. 2007. 160 p.
- VIEIRA, Lucila. **A Encenabilidade do teatro quinhentista português no século XXI: diálogos entre dois tempos.** 2015. 148 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) - Faculdade de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- WIKIPEDIA. **Achyroclines satureioides**, 2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Achyrocline_satureioides. Acesso em: 07 de set. de 2019.
- WIKIPEDIA. **Alecrim**, 2019. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Alecrim>. Acesso em: 07 de set. de 2019.
- WIKIPEDIA. **Camomila-vulgar**, 2019. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Camomila-vulgar>. Acesso em: 07 de set. de 2019.
- WIKIPEDIA. **Cymbopogon Citratus**, 2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cymbopogon_citratus. Acesso em: 07 de set. de 2019.
- ZAMBELLI, Bruno. Escotilha: **Ensaio aberto e as possibilidades do teatro.** 2015. Em Cena. Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/teatro/em-cena/o-ensaio-aberto-e-as-possibilidades-do-teatro>. Acesso em: 30 de set. de 2019.

7. ANEXOS

ANEXO 1. Ficha Técnica espetáculo “O Tempo que Temos”

FICHA TÉCNICA

Dramaturgia adaptada: Lolita Goldschmidt, Kemi Oshiro e Denis Gosch

Poesia: Poeminha em Língua de Brincar, Manoel de Barros

Livro: Martin pescador de amor, de Lolita Goldschmidt

Direção: Denis Gosch

Elenco: Lolita Goldschmidt e Kemi Oshiro

Tradução para Libras: Kemi Oshiro e Sandro Fonseca

Consultoria de Libras: Vinicius Martins Flores e André Daniel Paixão

Trilha Pesquisada: Damon Meyer

Operação de som: Denis Gosch

Figurino e Adereços: Margarida Rache

Miniaturas: Lolita Goldschmidt e Paulo Fontes

Fotografia e Vídeo: Juliano Ambrosini (Bumba Produtora)

Produção: Lolita Goldschmidt e Kemi Oshiro

Produção e Realização: Las Brujas Cia de Teatro e Artes Integradas

Apoio: OVNI Acessibilidade Universal, Vila Flores, Poneshi Centro de Yoga e Meditação e Casa de Teatro de Porto Alegre.

ANEXO 2. Poesia “Poeminha em Língua de Brincar” (de Manoel de Barros)

POEMINHA EM LÍNGUA DE BRINCAR

Ele tinha no rosto um sonho de ave extraviada.
Falava em língua de ave e de criança.

Sentia mais prazer de brincar com as palavras
do que de pensar com elas.
Dispensava pensar.

Quando ia em progresso para árvore queria florear.
Gostava mais de fazer floreios com as palavras do
que de fazer ideias com elas.

Aprendera no Circo, há idos, que a palavra tem
que chegar ao grau de brinquedo
Para ser séria de rir.

Contou para a turma da roda que certa rã saltara
sobre uma frase dele
E que a frase nem arriou.

Decerto não arriou porque não tinha nenhuma
palavra podre nela.

Nisso que o menino contava a estória da rã na frase
Entrou uma Dona de nome Lógica da Razão.
A Dona usava bengala e salto alto.

De ouvir o conto da rã na frase a Dona falou:
 Isso é Língua de brincar e é idiotice de criança
 Pois frases são letras sonhadas, não têm peso,
 nem consistência de corda para aguentar uma rã
 em cima dela

Isso é língua de Raiz — continuou
 É Língua de Faz-de-conta
 É Língua de brincar!

Mas o garoto que tinha no rosto um sonho de ave
 extraviada
 Também tinha por sestro jogar pedrinhas no bom
 senso.

E jogava pedrinhas:
 Disse que ainda hoje vira a nossa Tarde sentada
 sobre uma lata ao modo que um bentevi sentado
 na telha.

Logo entrou a Dona Lógica da Razão e bosteou:
 Mas lata não aguenta uma Tarde em cima dela, e
 ademais a lata não tem espaço para caber uma
 Tarde nela!
 Isso é Língua de brincar
 É coisa-nada.

O menino sentenciou:
 Se o Nada desaparecer a poesia acaba.

E se internou na própria casca ao jeito que o
 jabuti se interna.

ANEXO 3. Sugestão de tradução para a Língua Brasileira de Sinais - Libras da poesia

“Poeminha em Língua de Brincar”, de Manoel de Barros

Ele tinha no rosto um sonho de ave extraviada.

(menino, gosta, livre, livre, inocente, com expressão facial de feliz, incorporando o menino)

Falava em língua de ave e de criança.

(leve, feliz, brincar, brincar, igual passarinho, livre voar)

Sentia mais prazer de brincar com as palavras do que de pensar com elas.

(sinal, sinal, brincar (rosto sorrindo, em um lado) pensa sinal como como nada (rosto sério no outro lado nada) feliz brincar sinal sinal)

Dispensava pensar. (já está na frase anterior)

Quando ia em progresso para árvore queria florear. (omitir essa parte)

Gostava mais de fazer floreios com as palavras do que de fazer ideias com elas.

Aprendera no Circo, há idos, que a palavra tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria de rir.

(menino aprender antes o que? sinais poesia (uma mão) apontar você rir mas bobagem não, sério é)

Contou para a turma da roda que certa rã saltara sobre uma frase dele

(conta conta amigo:

Primeira ideia: sinal rã (pula em cima do sinal de sinal e quem faz o sinal balança a cabeça negativamente.)

Segunda ideia: uma atriz faz o sinal de sinal e a outra de rã que pula em cima do sinal de sinal, e quem faz o sinal balança a cabeça negativamente.)

E que a frase nem arriou. (já traduzido na frase anterior)

Decerto não arriou porque tinha nenhuma palavra podre nela.

(manter a mão do sinal de sinal, e com a outra mão sinalizar: podre-ruim não, apontar sinal, forte)

Nisso que o menino contava a estória da rã na frase (não precisa repetir)

Entrou uma Dona de nome Lógica da Razão.

(ainda incorporando o menino, olhar para a direita rapidamente e apontar fazendo o sinal MULHER, trocar de lado e incorporar a mulher TRADICIONAL, BENGALA, SALTO ALTO, PA PA PA)

A Dona usava bengala e salto alto. (Já está na frase anterior)

De ouvir o conto da rã na frase a Dona falou: (não precisa fazer essa parte) sinal: CORTAR

Isso é Língua de brincar e é idiotice de criança

(Tu sinal sinal sonho sonho, bobagem idiota criança)

Pois frases são letras sonhadas, não têm peso, nem consistência de corda para aguentar uma rã em cima dela

(sinal rã-pula sinal cair nada, mentira, fraco sinal cair) (risada)

Isso é língua de raiz – continuou

(sinal sinal confusão,) (expressão de desprezo)

É língua de Faz-de-conta

(sinal sinal inventar mentira)

É língua de brincar!

(sinal sinal sonho sonho)

Mas o garoto que tinha no rosto um sonho de ave extraviada

(mas menino gosta livre livre, resposta)

Também tinha por sestro jogar pedrinhas no bom senso.

(safado, malandro, gosta diferente, novo)

E jogava pedrinhas:

(responder OU olhar para cima com cara de safado)

Disse que ainda hoje vira a nossa tarde sentada sobre uma lata ao modo que um bem-te-vi sentado na telha.

(sinal de tarde se desloca pelo campo anafórico como se fosse um beija-flor e para como se sentasse sobre a outra mão - expressão facial indicando sentar e olhar a paisagem)

Logo entrou a Dona Lógica da Razão e bosteou:

(IC Dona da Razão e olha para baixo furiosa)

Mas lata não aguenta uma tarde em cima dela, e ademais a lata não tem espaço para caber uma tarde nela!

(tarde leve, voa como? Tarde não tem voar... tarde peso)

Isso é língua de brincar

(sinal, sinal, sonho, sonho)

É coisa-nada. (omitir)

O menino sentenciou:

(menino responder- virada de ombro, olhar pra cima e sinalizar direto, ou fazer o sinal de responder)

Se o Nada desaparecer a poesia acaba.

(Se sonho fim, poesia desmancha)

E se internou na própria casca ao jeito que o jabuti se interna.

(como um jabuti, igual ao jabuti, imagem de fechar, menino se recolher, baixar a cabeça, triste que vira tartaruga e recolher a cabeça.)

OU Se sonho fim, poesia desmancha (olhar para Dna Lógica e sinal de fechar... vira a cabeça para o outro lado).

Não usamos a metáfora da tartaruga.

ANEXO 4. Texto do espetáculo “O Tempo que Temos”

(CHEGADA com vendas)
(Tiram os chapéus)
(partitura com movimentos)

(POESIA “Poeminha em Língua de Brincar”)

Bonito né? Mas isso não é meu, não... é de um tal Manoel de Barros...

Tem gente... que escreve o que a gente sente...

Mas eu não quero me alongar, ninguém mais pode se alongar hoje em dia ...ô mundo louco... Ou eu posso me alongar contigo? (olha plateia) Tu tem tempo?
(as personagens se olham) Tem?

Coisa boa um chá com um boa história...
Quem gosta de chá sabe que um bom chá não deve ser agitado enquanto é feito.
Hoje, uma medida pequena para nós... é o suficiente...
Deixa a água se aquietar no fundo da chaleira...

Acende o fogo baixinho. Chá precisa de água bem quente.

3 - Tudo é uma questão de tempo... (olha para a chaleira e a outra personagem tenta tocar na chaleira, mas é interrompida) ... não... deixa mais um pouquinho... até a chaleira chiar.

(chama a outra)
Matricaria é bom pra acalmar... podia ser... podia ser...mas nao...
Não... Citrus refresca... que tal Rosmarinus? Um chá de felicidade!

(Elas trocam o idioma)
Não...
Não?
Felicidade não.

Felicidade é muito perigoso hoje em dia, os poderosos não nos querem felizes... Eles não podem com os nossos sorrisos... e com os nossos sonhos. A poesia dói nesses canalhas.

Mas não... hoje, o chá vai ser de Achyroclines... que é bom pra tudo!
(juntas) Mas eles não sabem (risos)

(enquanto uma resmunga e embaralha as cartas do tarot, a outra mexe com um lenço sobre o assento do banco preparando a mesa para as cartas)

Primeiro coloca a erva na xícara. Depois, coloca a água... até a boca.
E é bem importante cobrir e esperar.

(TAROT - coloca as cartas sobre o assento. Gesticula para que a outra tire uma carta. Repete isso 3x. A cada carta tirada ela são colocadas na frente de cada um dos bules)

(falando com as cartas. Impaciente)

“Isso eu já sei... quero saber se é com ela” (olha para alguém da plateia) Ou eh com ele/a?

(aproximam-se da pessoa com a última carta tirada em mãos)

Tu tem um sonho... não, tu ainda não sabe, mas tu tem um sonho...

Todo sonho é “importante”. Mas tem sonho que precisa de asas, que precisa de amor, que precisa de poesia, que precisa de música...

(HISTÓRIA)

Eu conheço uma história de um passarinho que também tinha um sonho.

O nome dele era Martin.

No céu dos passarinhos havia um Martin Pescador que queria nascer menino.

Martin do ar, Martin do mar. Martin queria nascer para amar.

Um dia, teceu um sonho, daqueles que vem lá do coração. Queria nascer menino.

Queria conhecer o amor de pessoa, porque o de pássaro já conhecia.

(desce pelo braço até a chaleira do chapéu. Fala com o sapinho)

(atrizes trocam o idioma)

Sapo: Onde já se viu passarinho nascer menino? Martin tira essa ideia da cabeça! Sabia que tem menino que joga pedra em passarinho?

Martin-Passarinho: Fica tranquila! Quem faz isso é menino mau. E eu vou ser um menino bonzinho!

Sapo: Então, vai falar com a bruxa.

(chaleirinha abre e revela a bruxa. Com a manipulação das mãos, ela ‘chama’ a vassoura para varrer o assento do banco. Depois, ‘chama’ a mesa com a bola de cristal. O passarinho cochicha no ouvido da bruxa)

Bruxinha: Nem sempre os sonhos são simples, mas quando eles vêm do coração são sagrados, mesmo quando a gente não entende o porquê. Então, Martin, para tu poder nascer menino vai ter que unir som com poesia na escolha de seus pais.

E ele voou rápido para a Terra e viu uma menina que sonhava em ser mãe. Foi amor à primeira vista, amor de passarinho.

Ela adorava poesia, mas de tanto tropeço da vida, ela só escuta os graves, e há tempos já não ouvia a voz dos passarinhos.

Mas Martin era insistente, foi em busca de alguém que pudesse trazer o som de volta para sua vida. O pai que ele escolheu gostava muito de música, de festa, de alegria... mas para ele faltava perceber a poesia da vida.

Martin, como todo o passarinho, era amigo dos ventos e como também era pescador, era amigo das águas. Com um sopro de cá, um canto de lá e uma batida de asas acolá, fez uma chuvarada tomar conta da cidade.

Foi um corre-corre pra não se molhar e no meio da multidão, pá, os olhos dos seus futuros pais se encontraram e eles começaram a namorar.

Poesia e som juntinhos, agarradinhos... passaram a formar um belo ninho pra esse pequeno pássaro nascer menino. (mostra o ninho no chapéu com o ovo dentro)

Vai Martin, é hora de deixar as asas pra trás e viver o teu sonho de ser menino. Mas daí, um medo danado apareceu. Um medo de não poder mais voar. É... o medo não é amigo dos sonhos quase sempre ele atrapalha bastante.

Mas tinha tanto amor, tanto amor esperando o Martin, (viradinha) e o amor... É maior que o medo, que o menino nasceu.

Então, ele descobriu que poderia voar
De avião,
De balão,
De helicóptero,
Com livros,
Nos sonhos...
E, principalmente, na imaginação.
Mas isso... é uma outra história.

Sabe o que ele descobriu também? Que sozinho ele podia voar muito alto, mas se ele voasse acompanhado...ele podia ir muito mais longe.

Mas isso é uma história para um outro chá. E hoje, a gente fica com o tempo que temos. ;)

Ó... o chá tá pronto.

(se olham e bebem da xícara. Olham-se de novo esfregam as mãos e com um dos movimentos do baralho, curvam-se agradecendo).

FIM