



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO – CCE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

CELINA NAIR XAVIER NETA

O Corpo Tradutório: Tradução e Interpretação de Língua Brasileira de Sinais (Libras) no
Teatro

Florianópolis

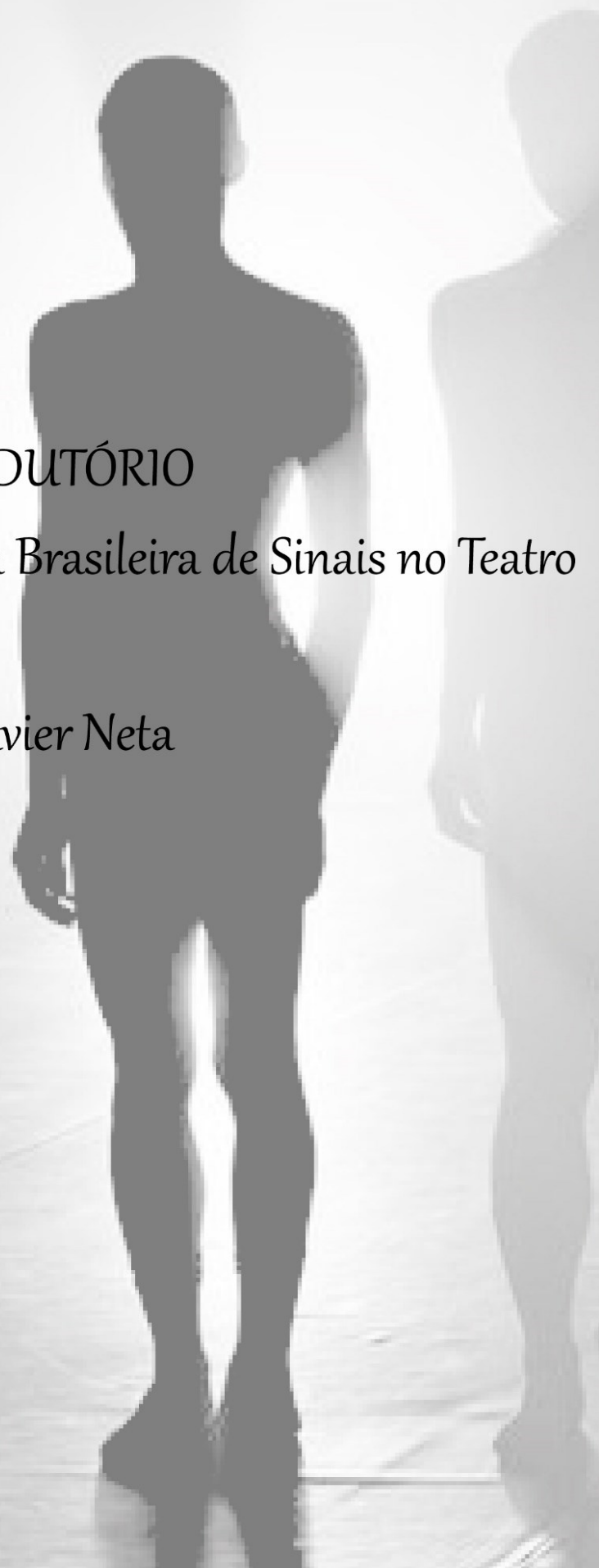
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA - UFSC
Programa de Pós Graduação em Estudos de Tradução - PPGET

O CORPO TRADUTÓRIO

Tradução e Interpretação de Língua Brasileira de Sinais no Teatro

Celina Nair Xavier Neta



Celina Nair Xavier Neta

**O Corpo Tradutório: Tradução e Interpretação de Língua Brasileira de Sinais (Libras) no
Teatro**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação
em Estudos da Tradução da Universidade
Federal de Santa Catarina para a obtenção do
título de Doutora em Estudos da Tradução.
Orientadora: Profª. Dra. Rachel Louise Sutton-
Spence

Florianópolis

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca
Universitária da UFSC.

Xavier Neta, Celina Nair

O Corpo Tradutório : Tradução e Interpretação de Língua
Brasileira De Sinais (LIBRAS) no Teatro / Celina Nair Xavier
Neta ; orientadora, Rachel Louise Sutton-Spence, 2021.

183 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina,
Centro de Comunicação e Expressão, Programa de PósGraduação
em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução. 3. Libras. 4.
Teatro. 5. Surdos. I. Sutton-Spence, Rachel Louise. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Celina Nair Xavier Neta

**O Corpo Tradutório: Tradução e Interpretação de Língua Brasileira de Sinais (Libras)
no Teatro**

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Silvana Aguiar dos Santos,
Universidade Federal de Santa Catarina.

Profa. Dra. Carolina Hessel Silveira,
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Prof. Dr. Sergio Romaneli,
Universidade Federal de Santa Catarina.

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutora em Estudos da Tradução.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação.

Profa. Dra. Rachel Louise Sutton-Spence,
Orientadora.

Florianópolis, 2021.

AGRADECIMENTOS

*Se olhar para trás, pode parar pensando que já andou demais.
Se olhar para longe, pode parar pensando que ainda falta muito.
Caminhe olhando apenas para cada passo dado.
(Carpinejar)*

Olhando para cada passo do percurso, chego ao momento de reconhecer e de agradecer de uma forma – talvez não suficiente ou nominal – a todos que se aproximaram, passaram, contribuíram e se somaram em contribuições esperançosas e energéticas de que esta jornada fosse concluída com êxito.

Registro meu agradecimento primeiro à minha base, pilar fundante e alicerce sólido de quem fui-sou-serei: à minha família (ancestral-física-*in memoriam*) obrigada *ad infinitum* pela formação dedicada à leitura e ao estudo; pelo incentivo constante à conquista dos sonhos (in)sonhados e (in)atingíveis.

*Se as coisas são inatingíveis... ora!
Não é motivo para não querê-las...
Que tristes os caminhos, se não fora
A presença distante das estrelas!
(Mario Quintana)*

Agradeço à **minha professora orientadora Prof^a. Dr^a. Rachel Louise Sutton-Spence** por indicar o caminho, por retornar inúmeras vezes para me conduzir pela mão e, neste percurso, me ensinar a valorizar os desafios – sempre – com olhos na meta final. Agradeço por, no nosso convívio, aprender a valorizar o tempo, pelos elogios sinceros e pela seriedade ética no processo de pesquisa. – *Just do it!*

Aos professores avaliadores do projeto de pesquisa – etapa inicial desta tese – e agora desta tese: (por ordem alfabética) **Prof^a. Dr^a. Carolina Hessel Silveira, Prof. Dr. Sergio Romanelli e Prof^a. Dr^a. Silvana Aguiar dos Santos**. Agradeço pela leitura atenta e minuciosa, pelas indicações de possíveis caminhos, problematizações e desafios propostos que aprofundaram – e ainda aprofundarão – a investigação desta temática.

Aos participantes da pesquisa – aqui nomeados conforme indicação em documento e por ordem alfabética – Bruna da Silva Branco, Carolina Fomin, Cláudio Mourão, Daniela Lopes, Duda Cardozo, Jonatas Medeiros, Kemi Oshiro, Lucas Sacramento, Mimi Aragon, “Molloy”, Natália Rigo Scarlett Vanigli Flem, “Seja Feliz”, Simone Dornelles, Tiago Nogueira e Wharlley dos Santos: Agradeço muito – e talvez para sempre – pelo tempo disponibilizado para a realização das entrevistas, pela generosidade em compartilhar suas experiências e por confiarem na proposição desta pesquisa.

A comunidade surda pelo acolhimento e compartilhamento da sua cultura, língua e perspectiva visual de mundo.

Aos colegas de trabalho tradutores e intérpretes de Libras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS –, durante o período 2017-2021, pela compreensão, apoio e incentivo (*ou não...*) – pelas minhas ausências, falhas e esquecimentos momentaneamente atribuídos à dedicação aos estudos e compromissos do doutorado.

*Nunca resolvemos a nossa vida.
Viver é inacabado!
O que encerramos são ciclos.
(Carpinejar)*

RESUMO

Esta tese tem como objetivo compreender a natureza do corpo tradutório, descrever sua constituição e explicar a relação do corpo tradutório com os demais sistemas que compõem o polissistema de tradução no teatro para Língua Brasileira de Sinais – Libras. Estabeleceram-se como objetivos específicos de pesquisa: a) investigar de que forma os tradutores e intérpretes de língua de sinais / português- TILSP realizam a tradução e interpretação de Libras no teatro; b) analisar a partir dos discursos e narrativas dos TILSP, os processos estabelecidos pelos TILSP para a tradução e interpretação de Libras no âmbito teatral; c) estabelecer relação entre a tradução e a interpretação de Libras com os demais sistemas envolvidos no polissistema tradutório no teatro tomando como base a Teoria de Polissistemas. O objeto de estudo situa-se nos Estudos de Tradução, mas, é atravessado pelos campos epistemológicos dos Estudos Culturais, Estudos Surdos e Estudos de Teatro, e, problematiza aspectos relacionados às políticas de acessibilidade, tendo em vista a existência de uma percepção de que a tradução e interpretação de Libras sejam entendidas como um recurso de acessibilidade contemplado pela legislação brasileira de acesso e incentivo à cultura. Neste trabalho, a Teoria de Polissistemas oferece subsídios para refletir sobre o processo tradutório de textos literários – gênero este, que frequentemente é apresentado em espetáculos teatrais – levando em consideração os contextos culturais envolvidos no processo de tradução e interpretação. O conceito do corpo tradutório, sua constituição e o seu papel no polissistema de tradução no teatro é contextualizado a partir da perspectiva teórica da Teoria de Polissistemas de Even-Zohar. A tese apresentada propõe que a tradução e a interpretação de Libras, no âmbito teatral, acontecem através do corpo do TILSP – aqui entendido como um sistema – que no teatro faz a mediação e a mobilização entre os demais sistemas que compõem o polissistema tradutório de Libras neste âmbito. O corpo tradutório, nesta tese, é entendido primeiramente como o corpo físico do TILSP, mas também como um constructo estabelecido através da aproximação dos sistemas culturais e de seus repertórios e a partir da mobilização das informações subsidiadas pelos sistemas envolvidos no polissistema. O distanciamento ou tensionamento entre os sistemas interferem no processo de construção efetiva do corpo tradutório, caracterizando assim, uma tradução descorporificada, ou seja, uma tradução realizada pelo TILSP, mas que dada a interferência dos sistemas, dá-se de alguma forma, em um espaço de não significado, em contraposição a uma tradução que é realizada a partir da construção de sentidos textuais e estéticos do espetáculo, e, portanto, considerada aqui como corporificada. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas com nove tradutores e intérpretes de Libras com experiência no âmbito teatral, três produtores culturais e quatro surdos. Após as análises das recorrências e dissonâncias nas narrativas dos participantes, foi possível compreender que a natureza do corpo tradutório é múltipla, orgânica, processual, dinâmica e dialógica e que a presença e a ação do corpo tradutório no teatro mobilizam, tensionam e aproximam os repertórios dos sistemas que compõem o polissistema de tradução de Libras no teatro.

Palavras-chave: Tradução. Libras. Teatro. Surdos. Teoria de Polissistemas.

ABSTRACT

This thesis aims to understand the nature of the translational's body, describing its constitution and clarifying the relationship between the translational body and the other systems that compose the Brazilian Sign Language (Libras) translation polysystem in theatrical settings. The specific objectives of this research are: a) to investigate the way in which Sign Language Translators/Interpreters – [in Portuguese, TILSP] work with Libras translation and interpreting in the theater; b) to analyze, from the TILSP' narratives and discourses, the processes they establish to translate and interpret into Libras in the theatrical setting; c) to establish the relationship between Libras translation and interpreting and the other systems involved in the translation polysystem in theatrical settings, based on Polysystem Theory. The study is situated in the field of Translation Studies but is also influenced by the epistemological fields of Cultural Studies, Deaf Studies and Theater Studies. We also problematize aspects related to accessibility policies, regarding the existence of a perception that Libras translation/interpreting is understood as an accessibility resource contemplated by Brazilian legislation for accessibility and culture incentive. In this work, the Polysystem Theory offers a theoretical framework to reflect upon the translation process of literary texts – a genre that is frequently presented in theater– taking into consideration the cultural contexts involved in the translation process. The concept of translational body, its constitution and its role on the translation polysystem in theatrical settings is contextualized by the theoretical perspective of Even-Zohar's Polysystem Theory. The central thesis presented here is that Libras translation/interpreting in theatrical settings takes place through the TILSP body – here, as a system – that, in theater, mediates and mobilizes the other systems that compose the polysystem of theater translation in Libras. The translational body, in this thesis, is understood primarily as the TILSP' physical body, but also as a construct that is established through the approximation of cultural systems and their repertoires, and, through the mobilization of knowledge and information within the systems involved in the polysystem. The distancing or tensioning between the systems affects the process of an effective construction of the translational body, becoming a de-corporified translation, that is, a translation carried out by the TILSP, but given the systems' interference, it takes place notwithstanding this interference, in a space of non-meaning, rather than a translation that takes place from the construction of textual and esthetical senses of the theatrical performance, and is therefore considered in this thesis as a corporified translation. We conducted semi-structured interviews with nine Libras translators/interpreters with experience in the theatrical setting, with three cultural producers and four Deaf people. After the analyses of recurrences and dissonances of the participants' narratives, we argue that the nature of the translational body is multiple, organic, processual, dynamic and dialogical, and, that the presence and action of the translational body mobilizes, stretches, tightens and brings closer the range of systems that compose the polysystem of theater translation in Libras.

Keywords: Translation. Libras. Theater. Deaf People. Polysystem Theory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Esquema de uma parte do polissistema sociocultural brasileiro.....	50
Figura 2 – Perfis do corpo tradutório	70
Figura 3 – TILSP atuando no teatro.....	71
Figura 4 – Construção do Corpo Tradutório	140
Figura 5 – Palco italiano	145
Figura 6 – Teatro de arena.....	146
Figura 7 – Teatro elisabetano	146
Figura 8 – “Efeito ping-pong” ângulo de visão do público surdo com relação ao palco.....	147
Figura 9 – Intérprete posicionado no proscênio	148
Figura 10 – Interpretação com diferentes posicionamentos em cena	149
Figura 11 – Registro e divulgação de acessibilidade de um espetáculo em rede social de uma produtora de teatro	158
Figura 12 – Print de tela de postagem de registro e divulgação de espetáculo com acessibilidade dando destaque por meio de uma seta estilizada para a presença da TILSP no palco.....	160
Figura 13 – Polissistema de tradução e interpretação de Libras no teatro	163
Figura 14 – Óculos de realidade virtual	164
Figura 15 – <i>Tablet</i> com recurso de acessibilidade.....	165
Figura 16 – Natureza do corpo tradutório	173

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Tipos de posicionamento de Tradutores e intérpretes de línguas de sinais	150
---	-----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

EUA – Estados Unidos da América

ETILS – Estudos de Tradução e Interpretação de Língua de Sinais

ETs – Estudos de Tradução

Ficart – Fundo de Investimento Cultural e Artístico

FNC – Fundo Nacional da Cultura

LBI – Lei Brasileira de Inclusão

Libras – Língua Brasileira de Sinais

LF – Língua-fonte

LM – Língua-meta

ONU – Organização das Nações Unidas

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

PACTE – Processo de Aquisição da Competência Tradutória e Avaliação

PPGEdu/UFRGS – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

PPGET – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução

PRONAC – Programa Nacional de apoio à Cultura –

PUCSP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

RID – Registry of Interpreters for the Deaf

SP – São Paulo

TCLE – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

TILSP – Tradutor e intérprete de Língua de Sinais / Português

UFES – Universidade Federal do Espírito Santo

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

UnB – Universidade de Brasília

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

PRÓLOGO – INTRODUÇÃO	14
1 SOBRE OS SINAIS.....	25
1.1 PRIMEIRO SINAL – REVISÃO CONCEITUAL	27
1.1.1 A tradução e a interpretação de Libras no teatro	27
1.1.2 Teoria de Polissistemas	42
1.2 SEGUNDO SINAL – CENÁRIO DAS POLÍTICAS DE ACESSIBILIDADE CULTURAL NO BRASIL	51
1.3 TERCEIRO SINAL – PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	58
2 PRIMEIRO ATO – AS REPRESENTAÇÕES SOBRE O CORPO TRADUTÓRIO..	68
2.1 PERFIL DIDÁTICO	72
2.2 PERFIL PROFISSIONAL.....	76
2.3 PERFIL ATIVISTA.....	82
3 SEGUNDO ATO – A MATERIALIDADE DO CORPO TRADUTÓRIO.....	92
3.1 PREPARAÇÃO DA TRADUÇÃO – CADA ESPETÁCULO É UM ESPETÁCULO!... 96	
3.2 ENTREATO(S) – ... E AINDA SOBRE A (PRÉ) PARA AÇÃO!	120
4 A APRESENTAÇÃO DA TRADUÇÃO “... DE REPENTE TU ESTÁS EM CENA.” (KO).....	125
4.1 PÓS – ESPETÁCULO “... VOCÊ TEM QUE ESTAR MUITO ABERTO PARA RECEBER E PARA DEPOIS TIRAR ISSO DE VOCÊ” ... “ISSO NÃO ME PERTENCE!” (CF).....	134
5 QUARTO ATO – O CORPO TRADUTÓRIO (N)O ESPAÇO DA TRADUÇÃO DE LIBRAS NO TEATRO	143
5.1 POSICIONAMENTO E MOBILIDADE DO CORPO TRADUTÓRIO NO TEATRO – “QUANDO EU OLHO AS PESSOAS JÁ RIRAM...” (LS)	144
5.2 CORPO ARENA – O CORPO TRADUTÓRIO COMO REGISTRO DISCURSIVO SOBRE ACESSIBILIDADE.....	157
6 EPÍLOGO – CONSIDERAÇÕES FINAIS	172
7 CORTINAS ENTRE ABERTAS... O CORPO TRADUTÓRIO PANDÊMICO: DO PRESENCIAL AO VIRTUAL	180
REFERÊNCIAS.....	184
SINALÁRIO.....	192

Que corpo é esse que já não se aguenta?
 Que resiste ao limiar
 Que desaba sobre si

(...)

Que corpo é esse?
 Que pulsa, escuta,
 Expulsa, abraça
 Comporta, contém
 (...)

Que corpo é esse?
 Que protege, reage
 Que é origem e passagem

Que corpo é esse que já não se aguenta?

Que se esgota

E não se resgata

Aqui...

Por enquanto:

É tudo ainda!

O Corpo, a Culpa, o Espaço
 Fernando Anitelli – O Teatro Mágico

PRÓLOGO – INTRODUÇÃO

O acesso da comunidade surda a diferentes espaços sociais e culturais, o reconhecimento da Língua Brasileira de Sinais (Libras) e a legislação brasileira de acessibilidade – Estatuto da pessoa com deficiência – e de incentivo à cultura, apontaram ao tradutor e intérprete de Libras – português (TILSP), um novo espaço de atuação: o teatro. A atuação dos TILSP tem se expandido no campo teatral, sendo cada vez mais requisitada pelos grupos de teatro em função do cumprimento da legislação brasileira que prevê subsídios aos projetos que oferecem recursos de acessibilidade e atendimento a públicos em vulnerabilidade social.

Considerando a complexidade do trabalho tradutório e interpretativo envolvido nos contextos da Libras, e da inerente diversidade artística do fazer teatral, fez-se necessária a investigação aqui apresentada. Entendendo que a tradução e a interpretação de Libras nos espetáculos apresentados em português são realizadas através da presença de um TILSP que se posiciona em frente ao público para apresentar, durante a encenação, o resultado do seu processo de tradução, considera-se que esta prática requer deste profissional não só apenas o domínio linguístico para a realização da interpretação simultânea de uma língua para outra, mas também um conjunto de saberes multidisciplinares que possibilitarão a construção de uma tradução do espetáculo que preserve sua concepção estética.

A partir das análises das entrevistas realizadas na primeira etapa da pesquisa que pretendia compreender os processos de tradução e interpretação de Libras no teatro, estabeleceu-se como conceito fundante deste trabalho *o corpo tradutório*. A recorrência nas narrativas dos participantes da pesquisa sobre a importância do corpo do TILSP no teatro, sua postura, sua disponibilidade e sua expressividade – sem mencionar é claro a fluência linguística – apontaram para a existência de um corpo que realiza a tradução e a interpretação no teatro como resultado da confluência de diferentes saberes e habilidades para além da prática linguística de mediação entre duas línguas. O adjetivo *tradutório* caracteriza a ação deste corpo como uma ação processual, construída produzida e, porque não dizer, autoral – em torno da mobilização das referências textuais e estéticas do espetáculo. O corpo tradutório inicialmente é caracterizado como o corpo do TILSP que se apresenta em disponibilidade e habilidades múltiplas, capaz de traduzir e interpretar no teatro. A segunda etapa da pesquisa colocou sob foco, portanto, o corpo tradutório, com vistas a compreender sua natureza e o seu papel nas relações estabelecidas no processo de tradução de Libras no teatro. O objeto de estudo aqui analisado situa-se nos Estudos de Tradução, mas é atravessado pelos campos epistemológicos dos Estudos Culturais, que abarcam os Estudos Surdos, recebe contribuições dos Estudos de Teatro e das Teorias de

Embodiment e problematiza aspectos relacionados às políticas de acessibilidade, tendo em vista a existência de uma percepção de que a tradução e interpretação de Libras seja entendida como um recurso de acessibilidade contemplado pela legislação brasileira de acesso e incentivo à cultura. Neste trabalho, portanto, o conceito de corpo tradutório, sua constituição e o seu papel no polissistema de tradução no teatro, tomando como perspectiva teórica a Teoria de Polissistemas de Even-Zohar, são propostos no entrecruzamento dos campos epistemológicos acima citados.

As questões que impulsionam e motivam a realização desta pesquisa são: 1) Qual é a natureza do corpo tradutório? 2) Qual é o papel do corpo tradutório no polissistema de tradução de Libras no teatro?

A partir destas formulações, estabelece-se como objetivos principais: compreender a natureza do corpo tradutório, descrever sua constituição e explicar a relação do corpo tradutório com os demais sistemas que compõem o polissistema de tradução de Libras no teatro.

No intuito de desdobrar e aprofundar as discussões que compõem esta temática, estabeleceram-se como objetivos específicos de pesquisa: a) investigar de que forma os TILSP realizam a tradução e interpretação de Libras no teatro; b) analisar, a partir dos discursos e narrativas dos TILSP, os processos estabelecidos pelos TILSP para a tradução e interpretação de Libras no âmbito teatral; c) estabelecer relação entre a tradução e a interpretação de Libras com os demais sistemas envolvidos no polissistema tradutório no teatro tomando como base a Teoria de Polissistemas.

As narrativas e informações foram analisadas e contextualizadas tendo como base teórica a Teoria de Polissistemas de Even-Zohar (2013). A Teoria de Polissistemas entende os processos de tradução a partir do contexto cultural em que as línguas envolvidas estão inseridas. A Teoria de Polissistemas contribui nesta pesquisa com a análise dos diferentes sistemas que se apresentam, se atravessam no processo de tradução e interpretação de Libras no teatro e que impactam – e são impactados – no processo tradutório. No caso da língua de sinais, além dos processos tradutórios e das questões culturais pertinentes à cultura surda, há que se considerar as especificidades culturais de ambos os grupos envolvidos, a saber, surdos e ouvintes. Além da Teoria de Polissistemas os Estudos sobre *Embodiment* na tradução (corporalidade), também dialogam com o estudo aqui apresentado. A temática que envolve as questões de *embodiment* (corporalidade) se apresenta considerando que os TILS são associados ao seu corpo e às experiências por ele vivenciadas, e é o seu próprio corpo um espaço de registro e de suporte do texto traduzido. O corpo, segundo Silva (2009) é experiência vivida, fruto de

intermináveis e sucessivas leituras e releituras. Não há portanto, uma dissociação entre o TILS e o seu trabalho no momento da apresentação da tradução e da interpretação do espetáculo.

É por meio do meu corpo que apreendo as coisas ao meu redor, de acordo com as situações que vivencio. Minha presença no mundo é uma presença corporal, não de um corpomáquina, mas de um corpo vivo, em que existe uma intencionalidade em cada uma das suas ações. O modo como meu corpo se encontra no mundo é expresso pela presença corporal, a qual define a forma como vivencio o mundo, isto é, a zona de corporeidade. É habitando o espaço e o tempo que minhas ações adquirem um sentido que é atribuído pela corporeidade. Esta, por sua vez, funda-se no corpo-próprio, na motricidade, a qual me permite estar no mundo, viver, interagir e, assim, poder compreender o seu sentido. Por meio da corporeidade é que nos desvelamos muitas vezes de forma imperceptível; damos a ver nossos pensamentos, sentimentos, de acordo com o nosso cotidiano e com todas as narrativas que compuseram e compõem nossas histórias de vida. (Silva, 2009, pag.13)

O termo “*embodiment*” foi criado para estudar e aprofundar a teorização do papel do corpo nas funções mentais superiores. O termo não apresenta um consenso na tradução para o português e nas fontes pesquisadas por vezes é possível encontrar associado ao termo corporalidade ou corporeidade, de acordo com Belém (2011) o termo também se refere a tornar algo físico ou corporificado.

TESE

Ao propor uma análise sobre a atividade de tradução e interpretação de Libras no teatro, tomando como base as narrativas dos participantes da pesquisa e a partir das proposições epistemológicas da Teoria de Polissistemas, afirmo a tese de que, a tradução e a interpretação de Libras, no âmbito teatral, acontecem através do corpo do TILSP – aqui, entendido também como um sistema –, que no teatro faz a mediação e a mobilização entre os demais sistemas que compõem o polissistema tradutório de Libras do teatro.

Assim como o ator, em processo criativo, constrói um corpo para cada personagem que representa e o sustenta durante a encenação, o TILSP, em um processo de tradução – pisando o mesmo chão do ator e se aproximando muito do seu fazer, mas não o substituindo – também constitui um corpo capaz de sustentar a narrativa e todo o espetáculo em sua sinalização. Além disso, as condições de trabalho em que as traduções acontecem também interferem e mobilizam o TILSP na realização desta atividade.

Sendo assim, para cada espetáculo – ou reapresentação – um novo processo de tradução é estabelecido e, portanto, um novo corpo tradutório é apresentado no momento da encenação do espetáculo, além da interpretação necessária aos momentos de improviso e de interação dos atores com o público e vice-versa.

Nesta tese, o corpo que aparece em primeiro plano é o corpo do TILSP. Em uma primeira camada de análise, o corpo *físico* do TILSP no teatro se sobressai em sua presença, em ação tradutória, diante de um público. Entretanto, ao adensarmos a análise, é possível encontrarmos, no processo de estudo, preparo das estratégias e escolhas tradutórias, a constituição de um corpo de *conhecimentos e habilidades* característicos e específicos para cada espetáculo, que no momento da encenação é sustentado e apresentado pelo TILSP diante da plateia.

O processo de mobilização e de mediação do TILSP com os sistemas constitui-se no processo de tradução textual – com as informações contidas no roteiro – a partir da estética do espetáculo – com as informações relacionadas ao gênero e à montagem do espetáculo. As informações subsidiadas pelos agentes dos sistemas envolvidos no processo de tradução – atores, produção, direção, técnica do espetáculo e instituição entre outros – compõem um corpo munido de referências e de repertórios que serão apresentados pelo TILSP durante a encenação do espetáculo. Este corpo de referências e informações textuais e estéticas – resultado da aproximação com os sistemas envolvidos no processo de tradução de Libras no teatro – doravante será nomeado neste estudo como corpo tradutório.

O corpo tradutório, nesta tese, é constituído – através da aproximação dos sistemas culturais e de seus repertórios – a partir da mobilização das informações subsidiadas pelos sistemas envolvidos no polissistema de tradução de Libras no teatro. O distanciamento ou tensionamento entre os sistemas interfere no processo de construção efetiva do corpo tradutório, caracterizando assim, uma tradução descorporificada, ou seja, uma tradução realizada pelo TILSP, mas que, dada a interferência dos sistemas se dá de alguma forma, em um espaço de não significado. O espaço de não significado é entendido como um espaço físico ou simbólico no teatro, em que o público-alvo (os surdos) não é contemplado e fica impossibilitado de acessar, construir e/ou partilhar os sentidos do espetáculo encenado. Em contraposição a esta afirmação, entende-se que há uma tradução que é realizada a partir da tradução textual e estética e, portanto, considerada aqui como corporificada, ou seja, uma tradução que foi construída a partir da aproximação dos sistemas e, portanto, foi subsidiada e fortalecida por informações e referências que a tornaram consistente e coerente para que o público surdo estabeleça relações e sentidos e partilhe da experiência do teatro de forma efetiva.

PROBLEMA DE PESQUISA

A epígrafe que abre este estudo – poesia de Fernando Anitelli – apresenta, de certa forma, a complexidade encontrada na tarefa proposta nesta pesquisa: explicar, definir e localizar um corpo considerando a diversidade, multiplicidade e possibilidades existentes em um único conceito – o corpo. As obras do artista plástico Gustavo Bozzetti foram escolhidas para ilustrar a tese e complementar imagetivamente a provocação poética de Anitelli “Que corpo é esse?”. Assim como a poesia, as obras apresentam corpos não delimitados, sem gênero, em movimento de construção – desconstrução – reconstrução, que, de certa forma, antecipam as perspectivas com as quais se pretende olhar para o corpo a ser analisado neste estudo. A imagem de um corpo composto com a nuvem de conceitos que originam esta tese também apresenta a dimensão multifacetada com que este corpo é percebido neste estudo. A imagem foi formada a partir das palavras do texto do resumo desta tese. A partir destas considerações, contextualizo como problema de pesquisa a compreensão da natureza do corpo tradutório e do seu papel no polissistema da tradução de Libras no teatro. É importante esclarecer que se entende o termo *natureza* como características consideradas inatas, essenciais e estruturais, portanto, ao trazer a natureza do corpo tradutório para o foco desta pesquisa, pretende-se analisar sua essência e características estruturais, entendendo que tais características não são restritivas ou excludentes, mas moventes e complementares umas às outras.

A experiência humana é primordialmente corporal, é através e pelo corpo que nos relacionamos com o mundo e o significamos. O corpo sempre foi considerado fundante e constituinte na História da humanidade. O corpo pré-histórico, forte e ágil, capaz de garantir a sobrevivência; o corpo idealizado pela força e pelo intelecto da Antiguidade Clássica dos gregos e romanos; o corpo reprimido da Idade Média pelo pensamento dogmático da religião; o corpo estético do Renascimento; o corpo moldado e explorado do Iluminismo; o corpo uniformizado e massificado pelo capitalismo; o corpo hedonista e pós-orgânico da modernidade e por fim; o corpo contemporâneo – em busca da imagem ideal (FERREIRA, 2010).

No contexto da Libras, o corpo é o espaço de enunciação, de registro e de produção da língua, tendo em vista a modalidade da língua que é visual-espacial – percebida visualmente e produzida no espaço à frente do corpo das pessoas envolvidas na interlocução. A tradução e interpretação da Libras são atividades predominantemente corporais, que requerem a presença física e visível do tradutor e intérprete.

É importante para a contextualização deste estudo, compreender o conceito de tradução no qual se baseiam as análises desta tese. A tradução, segundo Bassnett (2005), compreende o

processo de verter da língua-fonte (LF) para a língua-meta (LM) garantindo que nesse envolvimento aspectos linguísticos e conceituais sejam preservados. O processo de tradução, segundo Bassnett (2005), envolve mais do que a mera substituição de um item lexical e gramatical por outro. A tradução de expressões idiomáticas, metáforas e mesmo enunciados do cotidiano requer um processo que inclua, sim, em sua centralidade os aspectos linguísticos, mas que compreenda que o processo tradutório requisita outros sistemas, signos e funções, para além dos estabelecidos nas gramáticas e dicionários.

Outro teórico fundamental ao conceito de tradução é Jakobson (2007), que classifica a tradução em três categorias: “intralingual” (reformulação na mesma língua), interlingual (reformulação entre línguas diferentes), ou intersemiótica (interpretação entre diferentes sistemas de signos, como, por exemplo, a interpretação de uma obra musical na forma de um poema). Nesta perspectiva qualquer exercício de uso da língua que pretenda reformular outra obra linguística pode ser entendido como um processo tradutório.

No contexto teatral Belém (2011) elucida os conceitos de interpretar, traduzir e representar a partir da perspectiva cênica. De acordo com a autora *interpretar* significa *traduzir*, e *representar* significa “*estar no lugar de*” mas também pode significar o encontro de um *equivalente*. Portanto, quando um ator *interpreta* um personagem, ele realiza a *tradução* de uma linguagem literária para a cênica; quando ele *representa*, está encontrando um *equivalente*. (BELÉM, 2011)

Cabe aqui esclarecer que ao me referir à tarefa dos TILSP no teatro, remeto-me ao conceito apresentado por Quadros (2004) que define os atos de traduzir e interpretar para Libras como um processo cognitivo-linguístico, que requer profundo conhecimento das línguas envolvidas. De acordo com a autora, a tradução refere-se ao processo envolvendo pelo menos uma língua escrita. Assim, a tradução envolve o processo de verter um texto escrito de uma língua para a outra, e a interpretação simultânea como processos em que há interação comunicativa e que o tradutor e intérprete precisa ouvir/ver a enunciação em uma língua (língua fonte), processá-la e passar para a outra língua (língua-alvo) no tempo da enunciação (QUADROS, 2004).

É importante esclarecer que neste estudo a tradução e a interpretação são consideradas momentos e processos de trabalho interligados, porém independentes. Quando me refiro à tradução textual dos espetáculos, trato do processo de leitura do roteiro em português, estudo, pesquisa semântica e referencial, atividades estas que julgo necessárias para a compreensão da concepção do espetáculo; já tradução estética compreende aspectos paratextuais, relacionados à dramaturgia do espetáculo, dinâmica dos atores/personagens, som, iluminação e figurino.

Estas informações constituirão parte do corpo tradutório a ser apresentado no momento da encenação dos atores durante o espetáculo.

O processo de interpretação para Libras envolve a interação dos atores com o público em momentos de jogo cênico com a plateia – não previstos no roteiro ou ensaios –, improvisações dos atores e informações de uma forma geral que são transmitidas ao público antes, durante e após o espetáculo. Nogueira (2016) esclarece que a característica da interpretação simultânea é o imediatismo do processo – enquanto a pessoa segue seu discurso em fluxo, continua a interpretação acontecendo em simultaneidade. Portanto, ainda que conceitualmente uma atividade seja considerada como parte da outra, ou seja, a interpretação seja compreendida como parte da tradução, neste estudo, ambas são analisadas e recebem tratamento distintos por acontecerem em momentos assíncronos entre si. Para realizar a construção do corpo tradutório – para a apresentação de uma tradução e interpretação no teatro – uma série de atividades são necessárias no intuito de preparação e incorporação dos aspectos textuais e estéticos do espetáculo. É fortemente desaconselhado que um TILSP assuma uma atividade de tradução e interpretação no teatro sem que estabeleça e realize um processo de estudo e de preparação prévios do que será encenado.

A Lei Brasileira de Inclusão (LBI), Lei nº 13.146, de 2015 (BRASIL, 2015), que dispõe sobre a garantia e a promoção da inclusão social de pessoas com deficiências, e a Lei de Incentivo Cultural, abriram um campo produtivo de atuação para os Tradutores e Intérpretes de Libras (TILSP), que passaram a ser requisitados para traduzir espetáculos teatrais e eventos culturais em contrapartida de financiamento aos projetos culturais. O contexto político referencia o TILSP como recurso de acessibilidade, o que fortalece mitos e representações em torno da atividade de tradução e interpretação de Libras e da contratação deste profissional no âmbito teatral.

Tendo apresentado os diversos atravessamentos que afetam a atividade de tradução e interpretação de Libras no teatro, as evidências de que este corpo tradutório seja constituído por camadas – externas e internas – e considerando ainda as bases teóricas da Teoria de Polissistemas, apresento como questões que impulsionam a pesquisa: “Qual é a natureza do corpo tradutório?” e “Qual é a participação do corpo tradutório no polissistema de tradução de Libras no teatro?”.

Em pesquisa nos repositórios digitais e bancos de dissertações e teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), ao entrar com os termos LIBRAS TEATRO TRADUÇÃO, muitas foram as dissertações apresentadas, no entanto, a maioria delas, como já constatado por Santos (2010), remetem a acessibilidade educacional, inclusão e

educação bilíngue. Desta investigação destaco o estudo de Fernandes (2014), realizado no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, que investigou o processo de inclusão do sujeito surdo no teatro, tendo concluído, após a realização de oficinas com grupos de surdos e ouvintes que culminou com uma montagem teatral, que é necessário o reconhecimento da existência de uma demanda que discuta a inclusão dos surdos no teatro e que políticas públicas são necessárias para que as chamadas minorias tenham acesso à participação ativa em espaços culturais. A pesquisadora ainda destaca a importância de jogos e técnicas teatrais, pois estes estimulam a discussão e promovem a reflexão dos problemas cotidianos, além da ampliação do universo cultural e do acesso aos bens culturais.

Outra dissertação que teve como foco a investigação dos processos teatrais realizados por surdos usuários de Libras foi o estudo desenvolvido por Somacal (2014) e teve como objetivo principal sistematizar práticas teatrais com jovens e adultos surdos no Grupo Signatores. A pesquisa foi desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Assim como demais pesquisadores da área, Somacal (2014), em suas considerações finais, reafirma a insipiência da área e a falta de referências de pesquisa no Brasil. Além disso, ela destaca que as oficinas se tornaram um local de aprendizado e de compartilhamento cultural.

A terceira pesquisa que se relaciona ao tema foi desenvolvida por Silva Neto (2017) desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília (UnB) e teve como foco a análise das grades curriculares dos cursos de Letras Libras. O pesquisador constatou a inexistência de ementas ou disciplinas que contemplem a tradução em âmbito cultural e menos ainda que abordem técnicas e habilidades tradutórias no teatro. O pesquisador utilizou o termo *tradu-atuação* para definir e diferenciar a atividade do TILSP que atua no teatro das demais interpretações realizadas em outros espaços. Para esta contribuição conceitual, Silva Neto toma como base a relação estabelecida entre as práticas de interpretação e a atuação cênica dos atores, que, na sua perspectiva, se mesclam caracterizando de forma diferencial a atividade do TILSP que atua nesse espaço.

A pesquisa desenvolvida por Fomin (2018) observou TILSP na esfera artístico-cultural, descrevendo e analisando elementos extraverbais, verbais e verbo-visuais que marcaram a enunciação discursiva destes profissionais. O estudo realizado analisou e descreveu quatro espetáculos encenados na cidade de São Paulo (SP) e que contavam com intérprete de Libras como recurso de acessibilidade. A análise realizada destacou diferentes posições ideológicas e enunciativas que apontaram para escolhas interpretativas variadas.

O teatro de surdos foi tema de estudo desenvolvido por Resende (2019), que desenvolveu no mestrado uma pesquisa sobre os tipos de tradução teatral de e para surdos, bem como o processo de tradução de um espetáculo em Libras para a Língua de Sinais Internacionais. Resende (2019) em sua análise diferenciou o teatro produzido em Língua de Sinais do teatro não surdo. O autor diferencia os tipos de espetáculos, categorizando: a) de teatro de/dos surdos – teatro com predominância de surdos no elenco e na produção e em que a língua predominante de expressão é a língua de sinais; b) teatro com surdos: espetáculo em que os surdos participam com atores ouvintes, mas em que a língua oral predomina; c) teatro para surdos: teatro encenado em língua oral e traduzido e interpretado para língua de sinais; d) teatro bilíngue: teatro em que as duas línguas são utilizadas durante a encenação. Além disso, o pesquisador destaca a importância de atores e tradutores surdos.

A pesquisa desenvolvida por Rigo (2020) em nível de doutorado teve a língua de sinais no contexto artístico como objeto de pesquisa e análise, mas seu recorte se deteve no teatro de animação em língua de sinais (TALS). A pesquisadora analisou *performances* teatrais envolvendo diferentes elementos cênicos como máscaras, sombras, luz negra, objetos e bonecos em teatros de animação com língua de sinais. O resultado da pesquisa de Rigo (2020) apontou os desafios encontrados que foram categorizados em níveis, a saber, baixo, moderado e alto. A pesquisadora destaca que a gradação de dificuldade encontrada está relacionada à linguagem teatral proposta e às demandas procedimentais necessárias (linguísticas e técnicas) exigidas pelo ator-animador. A pesquisa evidenciou a possibilidade de uso da língua de sinais em teatros de animação e reforçou o gênero teatral como artefato cultural da comunidade surda.

Os estudos desenvolvidos por Silva Neto (2017), Fomin (2018), Resende (2019) e Rigo (2020) contribuem para pensar sobre a atuação dos TILSP e sobre a língua de sinais no teatro e serão posteriormente apresentadas como referências teóricas para o desenvolvimento das análises deste estudo, adensados e articulados com outras referências teórico que também se propõem a refletir e problematizar a tradução e interpretação de Libras no teatro.

A tese aqui apresentada tem como foco os espetáculos de teatro que são encenados em português e traduzidos e interpretados para Libras. Não foram analisadas experiências de tradução e interpretação de Libras para português nem se pretende analisar ou propor currículos formativos, modelos ou guias de atuação no teatro. As análises realizadas a partir das considerações dos participantes da pesquisa foram propostas visando não observar ou avaliar as escolhas tradutórias dos TILSP em suas práticas, mas sim acolher as considerações e reflexões dos TILSP sobre suas atuações no teatro. Portanto, neste estudo, não são apresentadas análises de tradução, registros de espetáculos de arquivos pessoais dos participantes, nem

estudos comparativos com relação a um processo em detrimento de outro. Prioriza-se neste estudo responder às perguntas que impulsionam e aprofundam a pesquisa a partir do diálogo com autores e pesquisadores dos campos epistemológicos que se aproximam da temática aqui proposta. Portanto, os estudos já realizados pelos pesquisadores sobre o assunto servirão como base para o aprofundamento e desdobramento das discussões nesta tese. É relevante ressaltar, que, até o momento, não foram encontradas no contexto brasileiro, nos repositórios já citados, pesquisas em nível de doutorado que contemplassem os temas que abarcam os temas da tradução e interpretação, teatro e Libras.

A aproximação com a temática acontece após a formação no curso de bacharelado em Letras-Libras. A experiência como professora no ensino fundamental em uma escola de surdos e como tradutora e intérprete de Libras em Porto Alegre conduziram ao convite para atuar como TILSP no grupo Signatores (2012/2014) – grupo criado por Adriana Somacal no intuito de fomentar o teatro surdo. Neste mesmo período, consolidaram-se políticas federais de acessibilidade cultural que incentivaram grupos e companhias de teatro a solicitarem a presença e o trabalho de TILSP nos espetáculos como recurso de acessibilidade. O início das atuações no teatro como TILSP aconteceu de forma empírica, pois não havia no Brasil – até aquele momento – registros sistematizados de práticas de tradução e interpretação de Libras em espetáculos de teatro que orientassem, conceituassem ou refletissem sobre tradução e interpretação de Libras no âmbito cultural, especialmente no teatro. A necessidade de encontrar respaldo conceitual e referencial teórico motivou a busca pela sistematização de experiências e a problematização de práticas de tradução e interpretação de Libras no espaço teatral. A atuação em diferentes tipos de espetáculos e a análise de que a diversidade artística atravessava e constituía o fazer tradutório dialogando constantemente com a atuação interpretativa dos atores e atrizes – e em muitas vezes se confundia com suas ações no palco – desacomodou e inquietou, provocando a necessidade de registros, relatos e pesquisas que pudessem não só respaldar as escolhas – técnicas e tradutórias –, mas também flertar com a arte, poetizar os signos e sinais e – por que não? – dinamizar as práticas de tradução e interpretação de Libras no teatro arejando e abrindo caminhos para a aproximação entre as duas áreas.

Por se propor a analisar a natureza e a constituição do corpo tradutório do TILSP, bem como compreender o papel deste corpo no polissistema de tradução de teatro, busca-se neste texto, estabelecer diálogo também com o fazer artístico. Levando-se em conta que o corpo tradutório também é apresentado durante a encenação do espetáculo, a tese é organizada em capítulos intitulados a partir da inspiração nas etapas que constituem uma apresentação teatral.

A partir deste Prólogo, em que foram contextualizados os principais aspectos e conceitos que abordados neste estudo, serão apresentados os “Sinais” que anunciam a aproximação do início da encenação. **O primeiro sinal** apresenta uma revisão conceitual sobre os conceitos de tradução e interpretação de Libras no teatro e a Teoria de Polissistemas. **O segundo sinal** oferece um cenário político no contexto brasileiro – legislação federal de incentivo à cultura – que potencializou a presença e a atuação dos TILSP no espaço teatral. **O terceiro sinal** apresenta os critérios de escolha dos participantes da pesquisa, os aspectos metodológicos e os procedimentos éticos adotados no estudo.

Após a contextualização realizada pelos sinais, a cortina se abre e as análises das informações coletadas a partir das narrativas dos participantes da pesquisa são apresentadas em três atos. **O primeiro ato** analisa as representações sobre o corpo tradutório. A partir de recorrências nas considerações dos participantes da pesquisa sobre o trabalho do TILSP no teatro, foram criados três perfis que sistematizam, de forma não excludente, mas complementar, as práticas de tradução e interpretação dos TILSP no teatro: 1) didático, 2) profissional, 3) ativista. **O segundo e terceiro atos** materializam o corpo tradutório a partir das narrativas dos participantes da pesquisa sobre o processo de preparação e apresentação da tradução, interpretação durante o espetáculo e, também, do momento pós-espetáculo. Nestas seções é apresentado o conceito de *corpo-rascunho*, ou seja, de um corpo que escreve e reescreve a sinalização das traduções nos ensaios dos espetáculos. O conceito de corpo-rascunho foi criado nesta tese para ressaltar o processo de criação, construção e desconstrução realizado pelo TILSP durante o trabalho de tradução dos espetáculos. Além disso, no segundo ato, também são apresentadas considerações sobre cuidados que os TILSP têm no preparo de condicionamento físico e mental para que o corpo físico corresponda ao corpo tradutório durante a apresentação da tradução e interpretação dos espetáculos. Em articulação com a Teoria de Polissistemas, nesta seção, é apresentado o conceito de tradução corporificada. A tradução corporificada é o conceito utilizado nesta tese para caracterizar o movimento de aproximação dos sistemas culturais envolvidos no polissistema da tradução de Libras no teatro. **O quarto ato** analisa o espaço ocupado pelo corpo tradutório no teatro e também o entende como espaço de registro da tradução. O corpo do TILSP, portanto, se apresenta como um *corpo-arena*, ou seja, um corpo onde os discursos sobre acessibilidade se apresentam e se enfrentam tornando este corpo um dispositivo de representatividade e cumprimento da legislação. O conceito de corpo-arena foi criado nesta tese para evidenciar o corpo do TILSP no teatro também como um corpo político, onde posicionamentos e interesses se confrontam, se mobilizam e se expressam. Neste ato, também é contextualizado o entendimento sobre a tradução descorporificada. Nesta tese, o

conceito de tradução descorporificada é entendido como o resultado da interferência ou não aproximação de algum dos sistemas envolvidos no polissistema de tradução de Libras no teatro, o que impediria o acesso do TILSP aos repertórios necessários para realização da tradução e afetaria o processo de construção efetiva de um corpo tradutório ou de uma tradução corporificada. No **Epílogo** o foco recai sobre o corpo tradutório, sua natureza e o seu papel no polissistema de tradução no teatro. Embora nesta seção sejam apresentadas considerações finais sobre o estudo, pretende-se deixar a cortina entre aberta para que o corpo tradutório futuramente retorne ao palco dos estudos de tradução, a ser analisado em outros contextos de atuação.

Ao fim deste estudo também são apresentados sinais provisórios para os conceitos relacionados à Teoria de Polissistemas, bem como os conceitos apresentados neste estudo e que embasam esta tese. O intuito – ousado – de apresentação destes sinais é de tornar possível o compartilhamento momentâneo das informações com a comunidade surda. Os sinais foram criados e aqui registrados em foto e vídeo, mas podem ao longo do tempo ser reavaliados, sofrer alterações ou mesmo descarte, tendo em vista que a finalidade pretendida é a comunicação das ideias aqui propostas e a aproximação entre as áreas temáticas que não apresentavam itens lexicais equivalentes em Língua de Sinais.

É importante esclarecer que a intenção de apresentação deste estudo na sequência em que segue nesta tese acontece por opção didática de anunciação das análises, não existindo, portanto, o entendimento de uma hierarquização, ordem, sobreposição ou cronologia nos conceitos ou tempos processuais apresentados nas narrativas dos participantes.

O primeiro sinal, a seguir, apresentará uma revisão teórica sobre os principais conceitos que fundamentam este estudo: tradução e interpretação de Libras no teatro e a Teoria de Polissistemas.

1 SOBRE OS SINAIS...

Antes da apresentação de um espetáculo começar, é informado aos expectadores, por sinais sonoros¹, que tomem seus lugares e façam silêncio para o início da encenação. Há

¹ Sobre os sinais sonoros: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/ponto-terceiro-sinal>. Acesso em: 6 jan. 2021.

diferentes versões para o início desta prática; uma delas é de que o uso de sinais sonoros foi adotado para acalmar – por assim dizer – a plateia, que barulhenta e agitada, impedia a encenação de acontecer. Outra versão indica o início desta prática no período de Gil Vicente – por volta de 1.500 – em que a comunicação sobre o início da apresentação acontecia por meio de gritos, sendo assim a plateia era avisada do início da apresentação pelos berros da “produção”.

A versão mais conhecida sobre a tradição de avisar o público sobre o início da apresentação teatral vem do século XVII na França. De acordo com historiadores, o artista Molière dava pancadas no chão para informar a plateia de que a encenação seria iniciada. As batidas de Molière também comunicavam o público e a corte sobre a aproximação do Rei – Luís XIV – ao recinto. Os sinais sonoros estabelecidos por Molière padronizaram uma forma de comunicação com a plateia informando-a de que “deve entrar na sala”, “ocupar seu lugar” e, por fim, “o espetáculo vai começar”.

Nesta tese, os sinais além de sonoros, são também visuais, pois os sinais precisam também informar o público surdo sobre o início do espetáculo. Sendo assim, o primeiro sinal desta tese apresenta as bases conceituais da pesquisa que têm como temas principais a tradução e a interpretação de Libras no teatro e a Teoria de Polissistemas. O segundo sinal apresentará o cenário político e um panorama das Leis Federais de Acessibilidade, de Incentivo Cultural e os Editais de Fomento à Cultura que estimulam, através da destinação de verbas públicas e privadas, a contratação de TILSP para atuarem no teatro. O terceiro sinal contempla a metodologia de pesquisa utilizada para o acolhimento das narrativas (informações) bem como, o processo dialógico estabelecido com os teóricos para a realização das análises.

1.1 PRIMEIRO SINAL – REVISÃO CONCEITUAL

O trabalho aqui apresentado tem como foco o corpo tradutório enquanto ação do TILSP na tradução e interpretação de Libras no teatro tomando como base epistemológica a Teoria de Polissistemas de Itamar Even-Zohar (2013). Desta forma, nesta seção, serão apresentados os conceitos que orientam a análise aqui realizada, sendo eles os de tradução e interpretação de Libras no teatro e a Teoria de Polissistemas. Pretende-se que a seção subsidie conceitualmente o leitor sobre o que se entende sobre os principais conceitos deste estudo.

1.1.1 A tradução e a interpretação de Libras no teatro

É importante destacar que, como este estudo se desenvolve em um Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, é fundamental apresentar o contexto em que esse campo epistemológico se funda e se estabelece no âmbito internacional e nacional.

Os Estudos de Tradução – chamados ETs – ou *Translation Studies* – são o campo disciplinar que tem como foco investigações sobre a tradução e o ato de traduzir. A consolidação deste campo disciplinar aconteceu na segunda metade do século XX e está relacionada a diversos fatores na ordem mundial. O estabelecimento dos estudos da tradução, segundo Bassnett (2005), potencializou as investigações na área da tradução e da interpretação. Tais assuntos, segundo a autora, deixaram de ser vistos como um campo não científico de pesquisa e de importância secundária, tendo assumido relevância e interesse global a partir da década de 1980.

Eventos como as mudanças históricas, políticas e sociais do pós-guerra e a crescente necessidade de internacionalização, o avanço da tecnologia e o processo de globalização caracterizaram a expansão global. A tradução, anteriormente considerada como uma atividade empírica – ou de menor prestígio –, passa agora a ser reconhecida como uma atividade inerente ao intercâmbio do ser humano, o que desperta interesse e amplia as investigações sobre a prática do tradutor.

Posteriormente, como consequência do estabelecimento da área e a ampliação das atividades globais, percebeu-se, segundo Bassnett (2005), a fundação de diversas organizações nacionais e internacionais voltadas aos tradutores e intérpretes e aos pesquisadores da tradução e da interpretação (associações, federações, sociedades); a realização de eventos e reuniões de tradutores, de intérpretes, de professores e de pesquisadores do campo dos Estudos da Tradução; a criação de cursos de graduação e pós-graduação em reconhecidas universidades

mundialmente; o aumento de publicação de livros, pesquisas e reflexões sobre a tradução (enciclopédias, *readers*, manuais, coletâneas etc.) e o surgimento e difusão de periódicos especificamente dedicados à publicação de pesquisas sobre a tradução. A compilação de tais documentos oportunizou a criação de outra espécie de corpo, um corpo documental e conceitual sobre a área: um *corpus*.

O termo *Estudos de Tradução* – ETs – foi primeiramente cunhado por James Holmes em 1972, em sua participação em uma conferência de tradutores e, posteriormente, na publicação do artigo intitulado *The Name and Nature of translation Studies*, texto este que é considerado fundacional para os pesquisadores da tradução. A possibilidade de conectar diferentes áreas do conhecimento contribui para que os Estudos da Tradução sejam considerados um campo interdisciplinar. Nesse sentido, dialoga com outras disciplinas possibilitando um significativo aumento na abrangência e nos desdobramentos de investigação acadêmica.

Inicialmente os ETs foram considerados como um ramo da Linguística Aplicada nas décadas de 50 e 60 do século passado, entendida como a principal disciplina capaz de dar subsídios aos estudos que envolviam processos tradutórios. Na década de 1970, e mais especificamente na década de 1980, profissionais e pesquisadores da tradução passaram a se dedicar ao aprofundamento dos arcabouços teóricos e metodologias sugeridos por outras disciplinas, incluindo a psicologia, a teoria da comunicação, a teoria literária, a antropologia, a filosofia e os Estudos Culturais. O *corpus* conceitual produzido passou a circular em outras fontes acadêmicas e a receber contribuições de outras áreas do conhecimento, o que o fortaleceu como campo disciplinar.

A característica plural dos Estudos da Tradução é destacada por Bassnett (2005), afirmando que a conjugação do trabalho de várias áreas, como linguística, estudos literários, história da cultura, filosofia e antropologia, proporciona a ampliação do campo genealógico da tradução e problematiza e enfatiza o papel da tradução na formação dos sistemas literários nas mais variadas culturas. Esta pluralidade possibilita problematizar e refletir sobre diferentes formas de atuação e sobre a atuação da tradução em espaços e contextos diversos. Dadas a diversidade e a interdisciplinaridade dos Estudos de Tradução, é possível analisar os processos que envolvem a tradução e interpretação de Libras no contexto teatral, bem como pensá-los a partir da perspectiva de um *corpo tradutório como produtor e como suporte do registro da tradução*.

Apesar da diversidade de métodos e abordagens, uma característica comum da maioria das pesquisas em estudos de tradução é uma ênfase nos aspectos culturais da tradução, nos contextos dentro dos quais a tradução ocorre. Outrora vista como um

sub-ramo da linguística, a tradução é hoje vista como um campo disciplinar de estudo e a indissolúvel conexão entre linguagem e modo de vida tornou-se um foco de atenção acadêmica. (BASSNETT, 2005, p. 13).

O amadurecimento da área é destacado por Alves e Vasconcellos (2016), que afirmam que o estabelecimento dos Estudos da Tradução como campo disciplinar, e não mais como campo de estudos, caracteriza-os enquanto ciência e possibilita o adensamento no desenvolvimento de métodos e na delimitação de pesquisas.

As investigações nos estudos da tradução, segundo Bassnett (2005), envolvem um campo amplo, que pode ser dividido em quatro áreas: 1) *História da tradução*; 2) *Tradução na cultura da LF*²; 3) *tradução e linguística e*; 4) *tradução e poética*. Dado recorte realizado na proposta desta pesquisa, destaco a definição dos aspectos 2 e 4 acima, respectivamente: a tradução na cultura da língua-fonte; e tradução e poética. A primeira possibilita a ampliação do trabalho com vistas à análise da influência de um texto, autor ou gênero, sobre a absorção das normas do texto traduzido no sistema da LF e sobre os princípios de seleção atuando nesse sistema. E a segunda, por sua vez, envolve a análise e as formulações sobre tradução literária e sua teorização, peças teatrais e a tradução para cinema.

Enquanto campo disciplinar no Brasil, os Estudos da Tradução, segundo Santos (2010), é recente, tendo contado com a participação ativa das Profas. Dra. Maria Lucia Vasconcellos (Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC) e Adriana Pagano (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG) para sua efetivação. De acordo com Vasconcellos (2010), as investigações realizadas sobre tradução e interpretação abordam as interfaces entre linguística, literatura, estudos culturais e estudos multimodais, possibilitando a exploração de um espaço teórico e metodológico amplo, o que promove o contato entre línguas de modalidades diferentes (línguas orais e línguas de sinais). A política do programa destaca as metas estabelecidas e ressalta que a natureza multifacetada do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PPGET) como um campo profícuo na produção de novos saberes e novos conhecimentos sobre línguas e culturas em contato.

Chamo a atenção para o adjetivo ‘amplo’, para mim, representante da política e cultura inclusivas do programa, que busca, entre outras metas (i) contribuir para a expansão e a afirmação do conjunto de atividades ligadas aos Estudos da Tradução no país; (ii) proporcionar o suporte necessário ao desenvolvimento de pesquisas de ponta, através de incentivos aos pesquisadores, professores, estudantes e demais participantes do programa; (iii) promover a criação de novos grupos de pesquisa e fóruns de discussão e de divulgação dos progressos da área; (iv) incentivar a pluralidade de idiomas estudados, estendendo as pesquisas a línguas ainda não atendidas; (v) fortalecer as iniciativas dos outros grupos de pesquisa existentes no cenário científico nacional e mundial, estabelecendo aqui um centro de referência, que possa servir como suporte

² Língua-fonte.

para a ampliação e divulgação dos conhecimentos da área. (VASCONCELLOS, 2010, p. 134).

O levantamento realizado por Alves e Vasconcellos (2016) apresentou dados sobre a produção acadêmica na área e, a partir do levantamento das publicações realizadas, os autores apontaram os três maiores centros de pesquisa em tradução no Brasil como sendo a UFSC, a Universidade de São Paulo (USP) e a UFMG. Os pesquisadores destacam na análise dos dados, que atualmente (período da pesquisa) a UFSC é apontada como o principal centro de pesquisa na área de tradução. Os pesquisadores relacionam a ampliação no número de publicações da UFSC na área dos estudos de tradução com a criação do PPGET ocorrido em 2003.

Analisando-se a evolução temporal, no entanto, notam-se mudanças nos espaços ocupados pelos três centros: enquanto no levantamento de 2003, a USP responde por 25,3% das pesquisas; UFMG, por 23,2%; e UFSC, por 17,8%; no levantamento atual, a UFSC se consolida o maior centro de formação de pesquisadores no campo disciplinar dos Estudos da Tradução (com 26,8% dos trabalhos), [...] nota-se uma expansão, em termos numéricos, do total de pesquisas desenvolvidas: de 17 trabalhos entre as décadas de 1980 e 1990 para 72 trabalhos entre 2006-2010. Essa expansão pode ser lida como uma consequência da consolidação do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, criado em setembro de 2003. (ALVES; VASCONCELLOS, 2016, p. 387).

Esta contextualização sobre os Estudos da Tradução no Brasil se faz relevante por concordar com a afirmação de Santos (2010), que considera que a abertura de uma linha de pesquisa cuja centralidade é a área da tradução, e sobre os impactos desta atividade nas diferentes culturas, fomentou as pesquisas e a formação de Tradutores e Intérpretes de Língua de Sinais (TILSP) possibilitando mudanças teóricas e perspectivas na atuação destes profissionais. As reflexões promovidas pelo movimento de fortalecimento do campo dos Estudos de Tradução conduziram os profissionais a pesquisas sobre as relações com as línguas envolvidas no ato tradutório e sobre o papel do TILSP nas diferentes instâncias sociais. Tornando possível, portanto, a proposição sobre a presente tese, que toma como base a tradução e interpretação de Libras no teatro. Além de constituírem-se como campo de estudo, nesta tese, os Estudos de Tradução são considerados como um dos sistemas constituintes do polissistema de tradução de Libras no teatro.

Sobre o campo dos Estudos de Tradução e Interpretação de Língua de Sinais (ETILSP), Rodrigues e Quadros (2015) observam o aumento de produções acadêmicas desenvolvidas em torno dos Estudos de Interpretação. Os autores destacam que essa afiliação e incorporação das pesquisas envolvendo as línguas de sinais nos campos disciplinares confere visibilidade aos Estudos da Tradução e da Interpretação de Línguas de Sinais e faz com que esse jovem campo disciplinar se torne promissor para os processos de tradução e de interpretação.

Rodrigues e Beer (2015) reconhecem e celebram os ETILSP como um campo específico do conhecimento que reúne perspectivas dos Estudos de Tradução e dos Estudos de Interpretação tomando como base a investigação da tradução e interpretação das línguas de sinais. Os autores apontam para emergência desta área interdisciplinar, potencializando e fortalecendo os estudos desenvolvidos em torno da tradução e interpretação de língua de sinais.

A respeito do conceito de tradução, Jakobson (2007 [1959]) classifica a tradução em três categorias: “intralingual” (reformulação na mesma língua), interlingual (reformulação entre línguas diferentes) ou intersemiótica (interpretação entre diferentes sistemas de signos, como, por exemplo, a interpretação de uma obra musical na forma de um poema). Nesta perspectiva, qualquer exercício de uso da língua que pretenda reformular outra obra linguística pode ser entendido como um processo tradutório.

Jackobson é destacado por Pym (2017) como um teórico fundamental para a compreensão da tradução. Sua classificação preserva a ideia de “tradução propriamente dita” para “tradução interlingual”, e sua definição de tradução intersemiótica privilegia signos verbais como ponto de partida (como na tradução propriamente dita), porém avança para uma perspectiva que vai além da ênfase nas traduções em textos restritos (falados ou escritos), enfatizando, assim, os processos culturais gerais – em vez de produtos linguísticos fechados –, considerando os processos culturais.

No teatro, ao receber a demanda de atuação, os TILSP realizam processos distintos de tradução e interpretação. Hurtado Albir (2005) relaciona a tradução como um processo comunicativo entre duas línguas distintas, em que considera primordialmente o contexto em que elas estão envolvidas e agrega o conceito de interpretação, relacionando-o à tradução. Hurtado Albir (2005, p. 27) define tradução como “um processo interpretativo e comunicativo que consiste na reformulação de um texto com os meios de outra língua em um contexto social e com uma finalidade determinada”.

Sobre a distinção entre as atividades de traduzir e interpretar, é notório que a discussão é complexa e a conceituação das atividades é tema de divergência entre as diferentes linhas teóricas que compõem o campo dos Estudos da Tradução. No que diz respeito aos estudos da Língua Brasileira de Sinais, Quadros (2004) esclarece que tradução é o processo que envolve pelo menos uma língua escrita. Sendo assim, o tradutor é aquele que traduz um texto escrito de uma língua para outra. A interpretação, segundo a autora, sempre envolve línguas faladas e/ou sinalizadas, enquanto o termo tradução é utilizado de forma abrangente, envolvendo os dois processos, ou seja, tanto para o processo de traduzir textos escritos quanto para interpretar situações que envolvam fala e/ou sinalização de línguas de sinais (QUADROS, 2004, p. 11).

No contexto apresentado por Quadros (2004), a mediação entre a fala e a interpretação de língua de sinais estaria intrinsicamente associada às ações que o *corpo tradutório* desempenha no teatro. A atuação do TILSP fica materializada e registrada pela necessidade da sua presença no espaço do teatro à frente da plateia. Adensando o conceito de Quadros (2004), também é possível problematizar a ideia do corpo ser espaço ou forma de registro das traduções em Língua de sinais, haja vista que estas acontecem através do e/no corpo do TILSP. Sendo assim, o corpo tradutório não apenas apresenta a tradução e realiza a interpretação, mas, também as registra, servindo como referência para demais atuações posteriores.

É importante esclarecer que, neste estudo, a tradução e a interpretação são consideradas momentos e processos de trabalho interligados, porém independentes. Quando me refiro à tradução de Libras no teatro, trato do processo de leitura do roteiro em português, estudo, pesquisa semântica e referencial, bem como o estabelecimento de estratégias para a apresentação durante a encenação dos atores, atividades estas que julgo necessárias para a compreensão do espetáculo como um todo – ressaltando que o TILSP se prepara para a realização de uma mediação no teatro e que é fortemente desaconselhada a realização de uma interpretação de teatro sem a devida preparação prévia.

A interpretação para Libras diz respeito – na perspectiva da tese aqui apresentada –, à mediação linguística realizada possivelmente em momentos de improviso, interação entre atores e plateia durante a encenação, bem como avisos e comunicados realizados antes e após o espetáculo. Portanto, ainda que conceitualmente uma atividade esteja considerada como parte da outra, ou seja, a interpretação seja compreendida como parte da tradução, neste estudo, ambas são analisadas e recebem tratamento distintos por acontecerem em momentos assíncronos. Considera-se, portanto, que o trabalho do TILSP no teatro – tal como Rigo (2019) – é híbrido uma vez que os profissionais costumam realizar seus trabalhos a partir de uma tradução do texto e, ao mesmo tempo, da realização da interpretação em si.

O teatro enquanto manifestação artística requer e pressupõe a interação e a atuação. A interação e a atuação física entre os atores, dos atores com a plateia e – por que não dizer no caso dos espetáculos com tradução e interpretação de Libras? – do/com o corpo tradutório. A tradução e a interpretação de textos teatrais não se resumem ao campo dos Estudos de Tradução, trata-se também de um desafio aos Estudos de Teatro, pois a atividade do TILSP se insere dinamicamente nas práticas teatrais. É tarefa do TILSP traduzir textos e roteiros dramaturgicos, mas, no caso da Libras, a atividade não se resume ao texto – um registro da língua oral –, o processo também envolve a apropriação da dinâmica entre os atores, sua gestualidade, a

sonoridade, a iluminação, as informações contextuais necessárias à cena, sendo, assim, um registro visual e corpóreo do texto.

Pavis (2015) afirma que a tradução, por uma questão de justiça com a cena, precisa levar em conta a situação da enunciação, ou seja, a forma como o texto é proferido pelo ator, assim como o lugar e o público que assiste ao espetáculo.

A tarefa de traduzir para o teatro atribui ao tradutor a responsabilidade de reescrita da obra, tendo em vista que tal tarefa exige a reflexão sobre a sua contextualização e funcionalidade. Tal atribuição de função é enfatizada por Barbosa (2017), ao afirmar que o tradutor se torna um dramaturgo ao olhar a peça a ser traduzida em sua totalidade: traços discursivos, o espaço cênico, o tempo e o ritmo da encenação, pontos de vista ideológicos, analogias e estranhamentos possíveis e necessários à compreensão do espectador. A preocupação com a rítmica, com a *performance* e com a articulação da frase no corpo do ator garantem a *encenabilidade*, ou seja, a possibilidade de o discurso que foi traduzido funcionar em cena em frente ao público pela atuação dos atores. Segundo Barbosa (2017), este é o critério a ser estabelecido e o alvo a ser atingido. É importante aqui destacar, portanto, que todo processo de tradução de um texto para o teatro toma como centralidade a *encenabilidade* do texto dramatúrgico, que é realizada pelos atores, e não pelos próprios tradutores. No caso da tradução e interpretação de Libras no teatro – até o momento – tem sido o próprio tradutor (ou a equipe de tradução e interpretação de Libras) a apresentar a tradução e a realizar a interpretação como mediação linguística, fato que diverge dos tradutores teatrais de línguas orais. O TILSP que assume o papel de tradutor e intérprete no teatro precisa prever que sua sinalização será realizada em um contexto artístico, para um público-alvo que se propõe assistir e usufruir de um bem cultural, o teatro; portanto, suas escolhas precisam se pautar pelo espaço que ocupará, pelo discurso proferido e pelo público a que o espetáculo é destinado.

A principal característica do teatro é destacada por Barbosa (2017), que, de uma forma ou de outra, pauta também o trabalho do tradutor que atua no teatro. “**O cerne do teatro é o encontro.**” Isto é, uma confrontação extrema, sincera, disciplinada, exata e total; não mera confrontação de pensamentos, mas, “**um encontro que envolve todo o ser [...]. O teatro é um encontro de gente criativa.**” (BARBOSA, 2017, p. 24, grifo nosso).

O trabalho de tradução no teatro na perspectiva dos teóricos aqui apresentados considera que o tradutor tem um papel importante ao pensar a realização da tradução em teatro como parte de um processo de execução cênica – desde o enfrentamento com o texto literário até o processo de ensaio por parte dos atores.

A respeito da tradução e interpretação de Língua de Sinais na esfera artística em um contexto internacional – Estados Unidos da América (EUA) –, encontram-se referenciais no documento orientador da Registry of Interpreters for the Deaf (RID) “*Interpreting for the performing arts*” (REGISTRY OF INTERPRETERS FOR THE DEAF, 2013), o documento americano fornece um padrão de atuação profissional; tem como objetivo conscientizar, educar e encorajar práticas comprometidas com padrões de excelência na conduta profissional.

De acordo com o documento do RID, a interpretação para espetáculos pode abranger um amplo espectro de gêneros, não se limitando apenas ao teatro infantil, portanto. A interpretação pode acontecer nos mais variados espaços, desde o palco de um teatro até espaços alternativos como ruas e praças. O documento ressalta ainda, a importância da qualificação dos intérpretes para a atividade e a relevância do trabalho em equipe e do *feedback* da comunidade surda. O documento oferece, também, orientação com relação aos materiais que podem subsidiar o preparo do intérprete, referencia também questões de legislação que podem amparar a argumentação do profissional e, por fim, retoma a natureza colaborativa do teatro como um princípio para a atividade dos intérpretes de língua de sinais tendo como objetivo entregar à comunidade surda um produto cultural com significado linguístico e estético (REGISTRY OF INTERPRETERS FOR THE DEAF, 2013).

A publicação de Gebron (2000) oferece ao tradutor e intérprete que deseja atuar no teatro um guia com informações e orientações, aprofundadas com relatos de sua experiência profissional no teatro. De acordo com a autora, atuar como tradutor e intérprete de língua de sinais no teatro pode ser considerado uma forma de arte, dado o esforço criativo para traduzir e re-interpretar a visão do dramaturgo e do diretor do espetáculo. Esta nova arte requer a percepção de que, embora haja muitas maneiras de os TILSP realizarem o trabalho e de se relacionarem com o espetáculo, todas elas exigem atuação física, uma atuação que usa outra língua e outro estilo de narrativa para contar a história.

As contribuições de Horwitz (2014) também apresentam uma reflexão sobre a complexidade do trabalho do tradutor e intérprete de língua de sinais americana no teatro. Além das demandas linguísticas estabelecidas pelo roteiro, há também as paralinguísticas, que são, segundo a autora, diferentes do discurso interpretado, mas que estão presentes e que necessitam de outros ajustes ou combinações, pois no teatro a expressão artística acontece em diferentes linguagens e dispositivos e o tradutor e intérprete deve priorizar a experiência estética e teatral para a comunidade surda.

A investigação de Mielke (2014) analisa o trajeto histórico dos tradutores e intérpretes de teatro nos EUA, bem como busca apontar as melhores práticas a partir de documentos e

publicações criadas por profissionais da área. Sua investigação discute o papel do TILSP no teatro, o significado desta atividade e os fatores que afetam e/ou interferem no processo de tradução e interpretação no teatro. A autora em sua pesquisa ainda articula considerações sobre acessibilidade, pois, sendo surda e frequentadora assídua de teatro, compartilha a experiência de não ter acesso a uma gama de espetáculos, dada a falta de profissionais qualificados para realização da tradução e interpretação. As contribuições de Mielke (2014) embasam as discussões desta tese a partir das perspectivas do público surdo em relação à tradução e interpretação de Libras no teatro.

Ainda sobre a acessibilidade, Richardson (2019) investigou no Reino Unido a possibilidade de tornar um espetáculo de teatro acessível para uma plateia mista (surdos e ouvintes sem a mediação de tradutores). Sua proposição não enfatizou o trabalho de tradução de Língua de Sinais no teatro, mas apresentou reflexões sobre acessibilidade e a possibilidade de um espetáculo que contemplasse uma plateia mista. O pesquisador reuniu um grupo misto de dez atores que foram encarregados de criar *performances* acessíveis para ambas as plateias. O resultado culminou com a apresentação de nove cenas que reuniam uma variedade de técnicas de atuação e *performance* interculturais e bilíngues. Além da observação do autor sobre o processo de montagem, sua pesquisa contou com entrevistas e anotações dos participantes da pesquisa. Como resultados da pesquisa, Richardson (2019) apontou que, devido às diferentes expectativas das estruturas sociais de cada grupo envolvidas, não há como afirmar que haja igualdade na participação dos espectadores. No entanto, o autor afirmou que, se houver de ambas as partes (surdos e ouvintes) a intenção de superação de posicionamentos ideológicos relacionados a língua e tradução, é possível criar um terceiro espaço, em que não há, segundo ele, na lógica freiriana, “opressores e oprimidos”, mas sim uma possibilidade de um novo espaço de igualdade.

King (2019) destaca, no contexto escocês, os aspectos criativos do trabalho de tradução e interpretação no teatro e localiza o trabalho do TILSP dentro do campo dramaturgicamente do espetáculo. De acordo com a autora, o trabalho do TILSP pode ser compreendido como uma abordagem dramaturgicamente do espetáculo para além de um processo de interpretação de texto de forma distanciada. Esta perspectiva oferece maior conforto linguístico ao público e, portanto, maior satisfação ao assistir uma encenação no teatro.

Foram identificados os seguintes estudos sobre tradução e interpretação de Libras no teatro: quatro dissertações publicadas e uma coletânea de artigos compilados em uma trilogia de livros que registram experiências de TILSP que atuam em todo o país na esfera artística. É importante destacar que muitas das pesquisas que relacionam Libras e teatro, conforme se pode

observar nos repositórios acadêmicos, estão vinculadas a investigações educacionais (em programas de Pós-Graduação da área da Educação ou das Artes Cênicas), assim como a experiências de montagem de espetáculos tendo os surdos como atores. Destaco duas pesquisas desenvolvidas no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGEdu/UFRGS), que, embora não se relacionem diretamente com o tema aqui abordado, tradução e interpretação, são referências por seu pioneirismo na correlação entre Libras e teatro e subsidiam esta tese com conceitos que aprofundam o entendimento sobre a relação entre a comunidade surda e o teatro.

A primeira investigação é de Lulkin (2000), que aborda representações do sujeito surdo e da surdez construída no interior de discursos religiosos, médicos, filosóficos, antropológicos e pedagógicos que marcaram a educação de pessoas surdas. Fundamentado nos campos dos Estudos Surdos e dos Estudos Culturais, Lulkin (2000), que foi professor de teatro em escolas de surdos por quase uma década, analisa situações de ensino de teatro e apresentações teatrais no âmbito escolar de surdos. Pautado nos conceitos de representação e cultura, o pesquisador problematiza as apresentações em que estudantes surdos postos em cena são idealizados e conduzidos por pessoas ouvintes e conclui que, nas cenas analisadas, a estipulação do som e da fala em detrimento do uso do corpo e da língua de sinais serviu como manutenção da cultura ouvinte em sobreposição à cultura surda.

A segunda dissertação apresenta o estudo desenvolvido por Somacal (2014), sob a orientação do Professor Sérgio Lulkin. A pesquisa teve como foco a investigação dos processos teatrais realizados por surdos usuários de Libras e teve como objetivo principal sistematizar práticas teatrais com jovens e adultos surdos no Grupo Signatores. Assim como outros pesquisadores da área, Somacal (2014), em suas considerações finais, reafirma a insipiência da área – Libras no teatro – e a falta de referências de pesquisa no Brasil até o momento da publicação do seu estudo. Além disso, destaca o quanto as oficinas de teatro ministradas para os surdos e a montagem do espetáculo se tornaram um local de aprendizado e de compartilhamento cultural.

Aproximando-se agora do campo dos Estudos de Tradução, a pesquisa de Silva Neto (2017), desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Brasília (UnB), teve como foco a análise das grades curriculares dos cursos de Letras Libras. A partir da sua experiência como TILSP da esfera artística, o pesquisador se questiona sobre a existência de uma formação estética dos tradutores e intérpretes de Língua de Sinais Brasileira na história nos cursos de graduação existentes em território nacional. Em seu estudo, Silva Neto (2017) apresenta um levantamento do que considera elementos indispensáveis para a

compreensão – ainda que introdutória – do universo teatral e suas estéticas a fim de que os TILSP tenham condições de fundamentar os seus projetos de tradução dos espetáculos. A pesquisa conta ainda com uma análise teórico-prática dos projetos tradutórios realizados em três espetáculos traduzidos pelo próprio pesquisador, bem como a percepção dos diretores dos espetáculos, coletadas através de um questionário aberto.

O pesquisador, em suas considerações finais, constata a inexistência de ementas ou disciplinas que contemplem a tradução em âmbito cultural e menos ainda que aborde técnicas as habilidades tradutórias no teatro. Silva Neto (2017), ainda em seu estudo, defende a necessidade de que nos cursos de formação de TILSP sejam contemplados aspectos relacionados à atuação artística, enfatizando que a ênfase nos aspectos estéticos da língua de sinais aprimora a formação dos TILSP como um todo, ampliando suas possibilidades de atuação. A partir das análises realizadas, utiliza o conceito de *tradu-atuação* para definir e diferenciar a atividade do TILSP que atua no teatro, das demais atuações realizadas em outros espaços. Para esta contribuição conceitual, Silva Neto toma como base a relação estabelecida entre as práticas de interpretação e a atuação cênica dos atores, que, na sua perspectiva, se mesclam caracterizando de forma diferenciada a atividade do TILSP que atua nesse espaço.

A pesquisa desenvolvida por Fomin (2018) para o programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP) analisou e descreveu quatro espetáculos encenados na cidade de São Paulo (SP) que contavam com intérprete de Libras como recurso de acessibilidade, tendo o *corpus* de análise contado com a aplicação de questionários respondidos pelos TILSP e o material de divulgação dos espetáculos. Fomin (2018), em sua investigação, descreve e analisa elementos extraverbais, verbais e verbo-visuais que marcam a enunciação discursiva dos TILSP que atuaram nos espetáculos analisados. A análise realizada não apenas destacou diferentes possibilidades de posicionamento do TILSP no palco, assim como aponta vantagens e desvantagens para cada um deles. A pesquisadora também problematiza posicionamentos ideológicos e enunciativos que se apresentam a partir das escolhas interpretativas realizadas pelo tradutor e intérprete. Em suas considerações finais a pesquisadora aponta para uma totalidade verbo-visual nas interpretações realizadas e também enfatiza o quanto o TILSP influencia e é influenciado pela cena da qual é um elemento constitutivo do todo do espetáculo.

A investigação de Resende (2019) teve como objetivo apresentar tipos de tradução teatral de e para surdos, e descrever o ato tradutório entre a Libras e a Língua de Sinais Internacionais do espetáculo “Cidade de Deus – casos e conflitos”, encenado em Libras na França. O espetáculo analisado por Resende (2019) contou com a participação de um elenco e

de uma equipe de produção composta por surdos, sendo um dos atores do grupo o tradutor interlingual entre as línguas de sinais. O pesquisador esclarece que, embora a língua de Sinais Internacionais não seja considerada uma língua de fato, ela serve como língua franca nos encontros internacionais da cultura surda. As considerações de Resende (2019) realizadas na comparação dos roteiros entre Libras e a Língua de Sinais Internacionais apontam para predominância da modalidade visual-espacial no processo de elaboração do roteiro para ensaios do palco, bem como destacam aspectos teatrais surdos na apresentação do espetáculo.

Além disso, Resende (2019) também elucida os conceitos de teatro surdo, conceito este, constituinte da cultura surda. De acordo com o autor, o teatro surdo sempre considera as subjetividades dos atores surdos, a forma como sinalizam a história da cultura surda dando ênfase e visibilidade à língua de sinais no palco. A pesquisa de Resende (2019) apresenta quatro categorias de teatro surdo: 1) Teatro de (dos) surdos: constituído não apenas de surdos ou pela comunidade surda, mas cuja criação e seu desenvolvimento também são de responsabilidade dos surdos. 2) Teatro com surdos: É o teatro feito por surdos e ouvintes e que conta com elenco misto. A autoria da peça pode ser de um surdo e os ouvintes fazem os personagens como intérpretes. 3) Teatro para surdos: a equipe técnica se constitui somente de ouvintes, mas conta com elenco surdo. O produto teatral é pensado a partir dos ouvintes e o texto da peça é escrito e organizado por estes, e entregue aos artistas surdos que o estudam e preparam para ser adaptado para língua de sinais no palco, pensando focalmente no público surdo. 4) Teatro bilíngue: Este tipo de teatro surge como uma nova proposta, que engloba a constituição teatral por surdos e ouvintes, com elenco misto de surdos e ouvintes, que dividem o texto e representam em igualdade de valor as duas línguas.

Resende (2019) destaca em sua pesquisa que a tradução feita pelo intérprete surdo é qualificada por informações pautadas pela política, movimentos surdos, pelo envolvimento ideológico e crítico construído por sua história de pertencimento a uma comunidade. O pesquisador emprega o termo tradutor-surdo para destacar a prática de tradução e interpretação de Libras no teatro realizada por surdos dos outros âmbitos de atuação e esclarece que o termo ressalta a potencialidade de um profissional que conhece e domina teorias teatrais e de tradução.

A coletânea de três volumes intitulada “Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras”, organizada por Rigo (2019), reúne artigos científicos, ensaios e relatos de experiências de artistas, pesquisadores e TILSP atuantes em contextos artísticos. O trabalho de Rigo (2019) segundo a autora pretende contribuir para formação de TILSP que atuam no campo artístico a partir do registro, incentivo e documentação das suas práticas e pesquisas.

No primeiro volume, são encontrados registros de Xavier Neta e Russo (2019), que apresentam suas experiências como TILSP no grupo Signatores no período de 2013 e 2015: tendo participado das montagens “O Ensaio de Alice” e “Alice no País das Maravilhas”, consideraram que sua atuação no desenvolvimento das montagens foi primordialmente de tradução marcada fortemente pela dinâmica de construção e reconstrução dos textos a partir dos processos teatrais apresentados pela dramaturgia. Oliveira (2019) registra também sua experiência como TILSP no evento de Teatro Playback (2015), em Joinville, Santa Catarina. O autor esclarece que no Brasil o teatro *playback* é pouco conhecido, mas muito disseminado em outros países consistindo *na prática de improvisação realizada por um grupo de artistas que dramatizam histórias reais compartilhadas por espectadores*. Tomando como pressuposto que a improvisação e a participação da plateia são fundamentais ao tipo de apresentação, Oliveira destaca que no teatro *playback* a história só é conhecida momentos antes da encenação, sendo assim o texto teatral não é disponibilizado com antecedência, caracterizando, portanto, a predominância de uma atividade interpretativa. Oliveira apresenta em suas considerações os desafios encontrados e as estratégias adotadas ao longo do evento de que participou e ressalta a importância de o TILSP estar inserido no contexto artístico para compreensão do processo das montagens e dinâmicas teatrais.

Ainda no primeiro volume da coletânea, Morais e Santana (2019) apresentam resultados da pesquisa desenvolvida no âmbito da iniciação científica sobre a *performance* dos tradutores de língua de sinais em peças teatrais em projeto que foi vinculado ao Edital 2015-2016 do Programa Institucional de Iniciação Científica da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Na pesquisa, foram entrevistados seis TILSP com experiência em atuação no teatro em Santa Catarina, São Paulo e Rio de Janeiro. Os TILSP responderam sobre questionamentos sobre suas formações, experiências no contexto interpretativo no teatro e sobre os principais desafios encontrados nesta área de atuação. Ao término do registro, os autores consideraram a ampla complexidade envolvida na realização do trabalho de tradução e interpretação no teatro como um indicativo para novas pesquisas. Na análise dos autores, as relações estabelecidas na realização do trabalho de tradução e interpretação no teatro requerem a contribuição de outras áreas do saber, mais especificamente as que tomam a prática artística como objeto de estudo. Os autores também ressaltam a importância do trabalho colaborativo entre os TILSP e demais agentes do teatro. E apontam para o espaço ocupado pelo TILSP no teatro como um lugar de fala e de representatividade de políticas artísticas e culturais.

No volume 2 da coletânea sobre os Contextos de tradução e interpretação em Libras, destaca-se o capítulo elaborado por Rigo e Taffarel (2020), em que são apresentadas as

dificuldades enfrentadas pelos TILSP que atuam na área artística na região do Vale do Itajaí em Santa Catarina. Para este registro, foram utilizados dados do escopo de pesquisa de Taffarel (2018), cuja finalidade foi mapear o perfil dos TILSP que atuam no contexto artístico-cultural da região do Vale do Itajaí. As autoras apresentam no capítulo o perfil dos TILSP, o cenário de demandas da região e as principais dificuldades enfrentadas pelos profissionais. As autoras destacam no capítulo que as dificuldades encontradas – categorizadas pelas autoras como exigências linguísticas, ambientais, interpessoais e intrapessoais – e o contexto atual apontam para a necessidade de formação direcionada para os TILSP que atuam no âmbito cultural-artístico, bem como a ausência de políticas de acessibilidade nas cidades que compõem a região analisada. Fomin (2019) apresenta neste volume um capítulo sobre o posicionamento em cena para interpretação no teatro. O capítulo apresentado é um recorte da pesquisa desenvolvida por Fomin (2018), em que a pesquisadora analisa a interpretação de Libras no teatro e apresenta aspectos práticos relacionados à atuação e posicionamento dos TILSP para interpretação no teatro. Medeiros e Camargo (2020) apresentam procedimentos e estratégias adotados na tradução-interpretação intermodal e intersemiótica do texto literário *Giacomo Joyce*, de James Joyce, para a Libras no teatro em uma perspectiva bilíngue e bicultural. De acordo com os autores, o artigo foi organizado em duas partes no intuito de primeiramente apresentar uma interlocução entre os ETILSP e o contexto artístico-cultural. E, na segunda seção, os autores abordam sobre as diferenças significativas empregadas na construção da narrativa. De acordo com os autores, foram seis estilos utilizados como resultado da soma de técnicas da linguagem dramática e da língua de sinais. Os estilos descritos são: duplicação de simetria e equilíbrio, presentificação da imagem evocada de modo síncrono e diacrônico, atriz como suporte da narrativa, duplicação de pontos de vista e sombra como elemento de linguagem. Os autores destacam em seu estudo a relevância da tradução de uma obra em uma perspectiva bilíngue e bicultural para a estética dramaturgica do espetáculo e a possibilidade de a obra se tornar conhecida por mais pessoas através da tradução.

No terceiro volume, organizado por Rigo, sobre os contextos de tradução e interpretação na esfera cultural-artística, destaca-se o capítulo de Medeiros e Hoebel (2020), que apresentam sua experiência em trabalho conjunto entre um tradutor surdo e um não surdo em um espetáculo de teatro musical apresentado em Curitiba, Paraná. Os autores organizaram o capítulo de forma a apresentar os aspectos metodológicos da tradução musical, a pesquisa realizada, os ensaios e códigos tradutórios estabelecidos bem como a apresentação do espetáculo. Na segunda parte do capítulo são apresentadas considerações sobre as soluções poéticas utilizadas assim como reflexões sobre a composição estética. Em suas considerações finais os autores ressaltam que

espetáculos cuja finalidade é incorporar a Libras como elemento cênico, bem como formar uma plateia que contemple a comunidade surda requer predisposição e organização de todos os profissionais envolvidos na montagem. A participação em todas as etapas da montagem, como ensaios, estudo de texto e das canções, gravações e ensaios conjuntos, foram fundamentais, segundo os autores, para a discussão e reflexão sobre as escolhas tradutórias que contemplassem as diferenças culturais envolvidas no processo de tradução. O trabalho de tradução coletiva é ressaltado como um diferencial que potencializou a construção da narrativa visual do espetáculo.

Aqui foram apresentados apenas os artigos, ensaios e experiências publicados por Rigo (2019; 2020) cuja temática tinha foco na prática de tradução e interpretação de Libras no teatro e que subsidiaram em grande parte a análise teórica do estudo aqui apresentado. A publicação de Albres e Santos (2020) relata a experiência de um TILSP no processo de tradução e interpretação no teatro contextualizando-a teoricamente com base nas contribuições dos autores aqui já apresentados e reforça a perspectiva de que o trabalho do TILSP no teatro é uma atividade híbrida e apresenta complexidade e especificidades na sua elaboração.

Nogueira (2020) apresenta uma proposta de unidade didática a partir de “tarefas de interpretação” direcionada à formação de tradutores e intérpretes de Libras que atuam no teatro. A proposta apresentada por Nogueira é baseada na experiência de formação de TILSP no curso de Bacharelado em Letras / Libras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. O referencial teórico-metodológico apresentado por Nogueira toma como base tarefas de interpretação inspiradas nas tarefas de tradução adotadas pelo grupo Processo de Aquisição da Competência Tradutória e Avaliação (PACTE) e descritas por Hurtado Albir (2015). A proposta de Nogueira oferece subsídios teóricos e práticos para o desenvolvimento de habilidades específicas da atividade de interpretação no âmbito teatral.

Morais, Di Benedetto e Gehin (2020) também apresentam reflexões e propostas de formação continuada para os TILSP que atuam na esfera teatral. A proposta apresentada pelos autores discute a elaboração de um plano de ensino com vistas à formação continuada de TILSP que atuam no teatro. Foi identificadas pelos autores um conjunto de necessidades a partir da análise de demandas profissionais pautadas nas próprias experiências dos autores como TILSP deste contexto. Os autores destacaram a necessidade de elaboração de um plano de ensino que contemple as demandas existentes na esfera teatral; a importância dos registros de experiências e pesquisas acadêmicas para ampliação da visibilidade do TILSP como profissional da esfera artística; que os cursos de formação de TILSP sejam alinhados às necessidades dos estudantes;

que há necessidade de produção de material didático voltado para finalidade de formação de TILSP no contexto teatral.

Tomando como base as pesquisas e produções aqui mencionadas, destaca-se que, além dos domínios linguístico e processual relacionados à atividade de tradução e interpretação de Libras, o TILSP que atua no teatro também realiza uma atividade artística que requer deste profissional uma imersão no contexto artístico. As produções acadêmicas aqui apresentadas apontam para necessidade e expectativa de aprofundamento nas análises sobre o fazer tradutório e interpretativo do TILSP no teatro. Pretende-se pôr em diálogo as pesquisas já estabelecidas e apresentadas nessa seção com as narrativas colhidas no processo de pesquisa, construção e atuação do corpo tradutório na tradução e interpretação de Libras no teatro.

1.1.2 Teoria de Polissistemas

“Tradução não é mais um fenômeno cuja natureza e fronteiras são dadas uma vez e para todos, mas uma atividade dependente das relações dentro de certo sistema cultural.” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 11)

O israelense Itamar Even-Zohar desenvolveu a Teoria de Polissistemas entre os anos 1960 e 1970, no intuito de repensar os métodos para o estudo e tradução da literatura produzida em hebraico em Israel. O arcabouço teórico que Even-Zohar desenvolveu é útil para compreender os mecanismos literários e culturais. Tendo como base o pensamento formalista russo da escola de Praga e do trabalho dos estruturalistas tchecos, especialmente de Tynyanov que descreveu em suas anotações uma estrutura multicamadas onde os elementos interagem dinamicamente entre si, contribuindo assim, para a noção de sistema adotada por Even-Zohar (GENTZLER, 2009).

Com base no trabalho de Tynyanov e de outros Formalistas, Even-Zohar assume uma perspectiva sistêmica a partir dos anos 1970, tendo como objetivo resolver empasses relacionados à tradução literária hebraica. De acordo com Baker e Saldanha (2009), antes do desenvolvimento da abordagem de polissistemas, a tradução consistia na comparação avaliativa de textos-fonte e texto-destino, de forma isolada. O trabalho de Even-Zohar modificou o tratamento de textos traduzidos contextualizando-os histórica e socialmente.

Segundo Chang (2010), o objetivo de Even-Zohar ao propor a Teoria de Polissistemas era melhorar a metodologia de pesquisa em literatura e tradução para modificar assim os próprios conceitos de literatura e da tradução.

O pesquisador israelense, juntamente com o grupo de pesquisa composto por Raymond van den Broeck (Antuérpia), Theo Hermans (Warwick e Londres), James S. Holmes

(Amsterdã), José Lambert (Leuven), André Lefevere (Antuérpia e Austin) e Gideon Toury (Tel Aviv), realizaram estudos descritivos com foco na literatura traduzida. O grupo analisou a obra literária sob uma perspectiva sistêmica e apontou como parâmetros básicos para o fenômeno da tradução literária informações com as quais, segundo eles, é possível tecer uma rede relacional intertextual e entre os sistemas literários. As informações foram classificadas como 1) preliminares: informações sobre o autor, texto e leitor em cada sistema de origem e destino, informações contextuais contidas no texto e no paratexto; 2) informações do macrotexto, como a divisão interna da obra, as apresentações das seções, atos, narrativa interna, estrutura e/ou comentários do autor; 3) a microestrutura: o vocabulário, padrões gramaticais dominantes, estruturas literárias, ponto de vista narrativo, modalidade, níveis de linguagem. (GAMBIER; DOORSLAER, 2010)

A teoria de Even-Zohar entende que a cultura é composta por um grande sistema que engloba uma série de outros sistemas e, por isso, adota o termo polissistema. O termo “polissistema” não seria, segundo Even-Zohar (2013), uma simples convenção terminológica. A etimologia do termo expõe a ideia de dinamismo e movimento entre os sistemas, que se opõem a uma noção estática com relação à literatura e à tradução. A partícula “poli” indica a pluralidade, ou seja, que a cultura é compreendida como uma construção de vários sistemas (linguístico, econômico, político, militar, culinário etc.), sendo possível então, pensarmos no corpo do TILSP como um dos sistemas envolvidos no processo de tradução de Libras no teatro.

O elemento *poli-* indica também a flexibilidade como característica nesta perspectiva que propõe uma relação dinâmica na lógica cultural. O termo “sistema” refere-se à função, e, de acordo com Pym (2017) no caso dos descritivistas, a função de um texto e/ou de uma tradução refere-se à posição que ela ocupa: quando Even-Zohar diz que, uma tradução é relativamente “central” ou “periférica” quer efetivamente dizer que sua função é ou mudar ou reforçar a língua, a cultura ou a literatura destinatária.

Chang (2010) esclarece que a Teoria de Polissistemas toma os constituintes da cultura (linguagem, literatura e tecnologia) como sistemas e, propõe que estes elementos estão inter-relacionados e que suas relações não são aleatórias ou definitivas, mas determinadas pelas posições que ocupam no todo a qual pertencem. Sendo assim, um sistema é entendido como estrutura aberta e heterogênea capaz de interagir com outros sistemas sobrepondo-se, cruzando, tensionando, simultaneamente como um todo estruturado.

Cada sistema cultural consiste em vários subsistemas que são, eles próprios, polissistemas. Por outro lado, cada um é parte de um polissistema maior – o todo cultura – e, portanto, relacionado a todos os outros sistemas dentro desse todo. Segundo Chang (2010)

os fenômenos em um sistema raramente podem ser totalmente explicados por aspectos desse sistema isoladamente, é preciso que seja colocado no contexto de toda cultura e às vezes analisado em relação à cultura mundial, considerando que este é o maior polissistema da sociedade humana – o que Even-Zohar chama de mega- ou macropolissistema. Desta forma, segundo Baker e Saldanha (2009) a literatura quando posta em um contexto sócio cultural mais amplo passa a ser vista não apenas como uma coleção de textos, mas como um conjunto de fatores que produzem, promovem e compartilham esses textos, ou seja, em um polissistema literário.

Os sistemas e os espaços ocupados dentro dos polissistemas de acordo com Gonçalves (2017) são estabelecidos pelo valor a eles atribuídos na cultura. A pesquisadora esclarece sobre os territórios e os limites dos sistemas. O sistema literário de uma cultura, na perspectiva da Teoria de Polissistemas, é formado por produções canônicas ou não, e estaria integrado a outros sistemas, com os quais estabelece relações complexas e plurais a partir de certas regras e, são estas regras que a teoria pretende identificar e compreender (FAGUNDES, 2016).

Os sistemas centrais do polissistema são legitimados pelo seu valor dentro da cultura, enquanto os periféricos não parecem ser legítimos diante do cânone. Os polissistemas são redes dinâmicas hierarquizadas que estão sempre em movimento e as posições dos sistemas podem variar de acordo com o tempo e outros fatores. O centro do polissistema é ocupado por quem detém mais poder e status, já a periferia é onde se encontram elementos menos dominantes ou hegemônicos. (GONÇALVES, 2017, p. 21)

A cultura é neste estudo, compreendida a partir das pesquisas e contribuições de Soler (2017) que se debruçou sobre o conceito e se propôs a apresentar uma descrição de cultura que abarcasse as inúmeras perspectivas que o tema possibilita.

Cultura é um sistema dinâmico de valores e modelos de comportamentos adquiridos socialmente, compartilhados por um grupo de indivíduos e desenvolvido cognitivamente. Diante desse sistema, o grupo de indivíduos percebe e modifica o mundo natural e artificial, desenvolve sistemas e subsistemas para a organização do comportamento, do mundo natural, do patrimônio, das estruturas sociais e das necessidades comunicativas. Uma cultura está em constante mudança no contato com outros sistemas culturais e com as mudanças do mundo natural com o qual interage. A cultura funciona como um sistema de coesão para um grupo de indivíduos, guia os processos de percepção, atribuição, interpretação, tomada de decisões e favorece certas atitudes. Também provê ao grupo de indivíduos um marco comum para perceber, modificar e interpretar o mundo e em consequência, para estabelecer uma realidade compartilhada ainda que desenvolvida individualmente, com a qual cada indivíduo desenvolve uma relação única e pessoal de acordo com seu próprio autoconceito. (SOLER, 2017, p. 140-141).

Embora a citação seja extensa, é também fundamental à compreensão do que este estudo toma como conceito de cultura, por apresentar diferentes perspectivas sobre o termo. A conceituação adotada por Soler (2017) mostra-se flexível e dinâmica em sua abrangência e

contribui para a fundamentação deste estudo que trata da tradução e interpretação de produtos culturais para a língua de sinais – principal artefato da cultura surda – por meio da ação do corpo tradutório no teatro. A tradução e a interpretação estão inseridas em um sistema cultural e atuam diretamente em outro sistema, modificando, contribuindo mobilizando artefatos, modelos e comportamentos. Através do conceito de cultura apresentado, é possível compreender a comunidade surda como um grupo de indivíduos que produz culturalmente seu patrimônio através da interação visual e da sua produção linguística. Esta perspectiva sobre a comunidade surda e sua cultura, contribui para a concepção de formação cultural do corpo tradutório no teatro, seu papel e representatividade no sistema cultural da comunidade surda.

De acordo com Chang (2010), para a Teoria de Polissistemas, os sistemas culturais não são iguais. Alguns têm uma posição mais central e outros uma mais periférica, com o primeiro tipo sendo mais autônomo (ou menos heterônomo) do que este último. De acordo com o autor, a posição dos subsistemas é relativa, e não é estática. O tensionamento entre os vários estratos resulta no redirecionamento do centro para a periferia, enquanto outros podem abrir caminho na direção oposta. Segundo Baker e Saldanha (2009), existe um estado de tensão entre o centro e a periferia do polissistema literário em que diferentes gêneros competem pela posição de prestígio. Entende-se, portanto, que o polissistema é constituído não apenas de “obras-primas”, mas também de outras obras e gêneros que, segundo as autoras, “não caíram no domínio dos estudos literários.” (BAKER; SALDANHA, 2009, p. 197).

A pesquisa de Even-Zohar analisou um polissistema considerado novo, o sistema literário hebraico. Além de apresentar os elementos que o compõem, destacou os papéis desempenhados pela literatura traduzida em sua dinâmica. Os diferentes elementos que compõem um polissistema tencionam entre si constantemente em busca de uma posição dominante. Esta constante atividade, aciona a renovação em um determinado polissistema, e pode ser entendida como uma força tensionadora entre seus elementos centrais, em posição de poder, e deslocamento para a periferia do polissistema. As obras consideradas canônicas tendem a ocupar a posição dominante, posição esta que é reforçada pelas obras consideradas de gêneros secundários, ou baixos, que ocupam posições mais periféricas (EVEN-ZOHAR, 2013).

A literatura na perspectiva de Even-Zohar é descrita como um sistema complexo formado por vários subsistemas em constante relação com as estruturas socioeconômicas e ideológicas de uma sociedade, e, portanto, de uma determinada cultura.

Segundo Pym (2017), na perspectiva da Teoria de Polissistemas, é graças à tradução que a literatura se desenvolve. Sendo assim, a análise literária requer a consideração de fatores externos à obra no momento do seu estudo ou no estabelecimento de um processo tradutório.

Aspectos como o contexto histórico em que a obra foi concebida, sua posição no sistema literário e a sua relação com outros sistemas. De acordo com a teoria de Even-Zohar, os textos traduzidos não só criam novos gêneros e estilos, mas também reafirmam os já existentes.

Ao ampliar o escopo para além da tradução, Even-Zohar permite olhar para os fenômenos da tradução levando em consideração as contribuições de tal atividade para a consolidação da cultura-alvo. As traduções literárias, portanto, assumem um papel central de interferência de um sistema cultural em outro.

As traduções, na perspectiva da Teoria de Polissistemas, podem se tornar elementos fundamentais para compreensão dos sistemas culturais, pois interferem na relação com outro polissistema. Pym (2017) alerta para o fato de que o uso do termo *interferência* não é necessariamente relacionado a algo pejorativo, mas é o resultado de uma relação e até mesmo de “choque” entre um sistema e outro. A literatura traduzida, portanto, se apresenta como um sistema dentro do polissistema literário, sendo que as relações entre os sistemas devem ser estudadas considerando primeiramente como a cultura receptora seleciona os textos traduzidos e, por conseguinte, como os textos adotam certas funções nesta cultura, resultando no estabelecimento de relações com outros sistemas, na produção de sentidos e na transferência cultural no grupo que o recebe.

A proposição de Even-Zohar é de que as traduções possuem um papel inovador e central quando a) um polissistema é considerado jovem e sua literatura está em processo de consolidação; b) quando uma literatura é considerada “periférica” ou “fraca”, se analisada em comparação com outros grupos de produção literária correlatas; c) quando há mudanças de paradigmas ou crises que impossibilitam a produção literária e a alimentação desse subsistema.

Até a proposição de Even-Zohar, os teóricos dos Estudos de Tradução observavam as relações textuais considerando termo a termo e norteavam seu trabalho a partir dos princípios funcionais de equivalência. Consideravam que a habilidade do tradutor consistia em derivar um texto equivalente que influenciasse as convenções literárias e culturais de uma sociedade. Ao propor a Teoria de Polissistemas, Even-Zohar presume o contrário: as normas e convenções literárias na cultura receptora, ou seja, no sistema-alvo é que ditam e norteiam as concepções estéticas do tradutor e assim influenciam suas escolhas tradutórias. Para Even-Zohar os elementos literários, e, por conseguinte, culturais, não existem isoladamente, mas relacionam-se em inter-relação com outros sistemas. Chang (2010) esclarece que normas que operam em um determinado subsistema, como a literatura infantil traduzida pode incluir não apenas as normas do subsistema em questão, mas também as normas de outros polissistemas da mesma cultura como o econômico e moral.

Um conceito importante para a Teoria de Polissistemas é o de repertório, segundo Chang (2010). Repertório é descrito por Even-Zohar como o agregado de regras e materiais que governam tanto a produção quanto o uso de qualquer determinado produto, como o autor esclarece, em termos linguísticos tradicionais uma combinação de gramática e léxico de cada língua. O repertório, ainda de acordo com Chang (2010), é constituído por estratos canonizados e não canonizados. O termo canonizado aqui empregado não como característica do objeto, mas como resultado da aprovação ou endosso do grupo que domina o polissistema. Nesse sentido, é possível ver no centro do polissistema o repertório mais prestigioso e, portanto, canonizado.

Os repertórios podem também ser primários ou secundários: segundo Chang (2010), um repertório é considerado secundário quando se torna previsível por adesão às regras e normas e é considerado primário quando novos elementos são introduzidos reestruturando o repertório, diminuindo assim a previsibilidade. O movimento entre os repertórios, ou competição, como argumenta Baker e Saldanha (2009) gera tensionamento entre os princípios literários primários (inovadores) e secundários (conservadores), uma vez no *status* central, considerado canonizado, para manter-se nessa posição, tenderá a se tornar conservador e resistente às mudanças e às novas ideias literárias emergentes. Eventualmente, explicam as autoras, dará lugar a um novo modelo literário.

Fagundes (2016) destaca que um dos aspectos mais relevantes da teoria de Even-Zohar é que ela não analisa de forma passiva se um texto de chegada atende critérios de lealdade ou fidelidade com relação ao texto de partida, mas considera os aspectos culturais no processo de tradução refletindo escolhas, modelos e influências do(s) polissistema(s) envolvido(s). Segundo Baker e Saldanha (2009), abordagem não elitista e não prescritiva da Teoria de Polissistemas resultou na ampliação do campo dos estudos de tradução.

Além disso, segundo Chang (2010), a Teoria de Polissistemas postulou uma série de hipóteses sobre a literatura traduzida. 1) As obras traduzidas não são meramente um pacote de textos estrangeiros, mas partes constituintes de um sistema cultural que segue princípios correlacionáveis com as condições na cultura de destino e a seleção de estratégias de tradução. 2) Ao constituir um polissistema com seus próprios elementos centrais e periféricos, a literatura traduzida normalmente ocupa uma posição periférica no polissistema literário. No entanto, Chang (2010) observa que, se a literatura traduzida atuar como veículo para introdução de um novo repertório, ela pode vir a ocupar ou fazer parte da parte central do polissistema. 3) A literatura traduzida se estabelece de forma central quando novos modelos e repertórios são adotados em vez da sua preservação no sistema doméstico ou já existente. A relação entre o texto traduzido e a busca por novos modelos e repertórios resulta na possibilidade de a tradução

ser considerada mais adequada e mais próxima do original. Por outro lado, quando a literatura traduzida se posiciona periféricamente em detrimento do texto original, considera-se que a tradução não foi adequada. 4) A Teoria de Polissistemas mudou o panorama dos estudos de tradução, ampliando o campo de estudos e preconizando a virada cultural, funcionando como modelo em tradução e estudos culturais (CHANG 2010, p. 259).

Chang (2010) aponta que a Teoria de Polissistemas nos últimos anos foi posta de lado em virtude do pós-colonialismo e em virtude do uso de alguns termos adotados pela teoria que são considerados depreciativos – como periférico ou fraco. Outro aspecto questionado na teoria é o de a teoria legitimar o *status* das normas, elitizando-as. Chang (2010) defende que os termos valorados negativamente descrevem uma dinâmica entre os sistemas envolvidos na tradução literária, não sendo objeto de análise ou do estudo de Even-Zohar, que não se detém na validação de uma ou outra cultura. Sobre a legitimação das normas, Chang afirma que estudar as normas não significa endossá-las.

Even-Zohar, segundo Chang (2010), deixou lacunas no que diz respeito às normas do sistema literário para tradução, abrindo precedentes para que outros sistemas se encarreguem de estabelecer parâmetros para a seleção de textos ou condições para tradução, sendo que a explicação de Even-Zohar se limita, segundo o autor, aos níveis textuais e literários o que não se aplicaria a outros contextos. No entanto, ressalta-se que a Teoria de Polissistemas dá visibilidade à dinâmica dos sistemas bem como aos seus tensionamentos, conflitos e compartilhamentos simultâneos. Como afirmam Baker e Saldanha (2009), a Teoria de Polissistemas não é um pacote completo e impermeável, mas um ponto de vista e de partida para trabalhos futuros no campo dos estudos da tradução.

Algumas pesquisas relacionadas à Libras e à cultura surda se pautaram na Teoria de Polissistemas. A pesquisa de Santana (2010) sobre as experiências e *performances* dos tradutores e intérpretes de Libras na tradução de conteúdos literários se pautou na teoria de Even-Zohar para contextualizar e analisar o papel das editoras e das tecnologias na seleção de textos a serem publicados e sua implicação no polissistema. O escopo analisado pelo pesquisador foi composto por textos reconhecidos no polissistema literário brasileiro, traduzidos para Libras e disponibilizados pela Editora Arara Azul. Santana (2010) destaca que editoras possuem um papel importante em termos sociais e culturais, neste caso o acesso ao conhecimento, a partir de polissistemas literários que estão posicionados no centro e na periferia. As novas tecnologias, segundo o autor, assumem o papel de difusão cultural, havendo bibliotecas virtuais e ciberespaços de aprendizado locais de acesso rápido e fácil ao

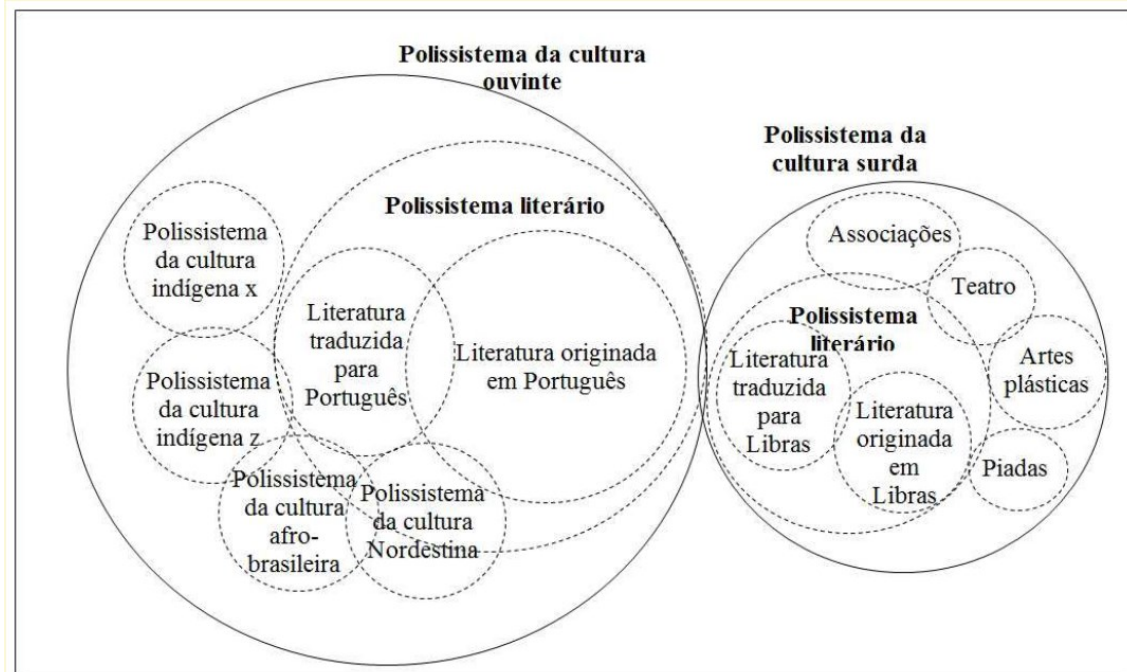
conhecimento impactando assim no polissistema literário central renovando o repertório e tensionando os cânones.

A análise de Magaldi e Mendes (2020) sobre o livro *Cinderela Surda* também toma como base a teoria de polissistema para compreender a importância da adaptação de textos clássicos bem como as contribuições deste caso para cultura surda brasileira. Os pesquisadores localizaram a obra em uma posição mais central no polissistema literário tendo em vista que a obra faz parte de dois polissistemas, faz parte do sistema escolar e do sistema de literatura infantil, e ainda conta com aspectos acadêmicos envolvidos na sua publicação. Na análise de Magaldi e Mendes (2020) o processo de reescrita foi elaborado com o objetivo de contribuir com o desenvolvimento de crianças surdas, com a inclusão e com a difusão da escrita de Língua de Sinais. O livro, de acordo com a análise dos autores, além de inovar o repertório literário fortalece a cultura e a história dos surdos no Brasil.

O estudo proposto por Santos (2018) sobre a tradução da Bíblia para Libras apresenta considerações sobre a constituição dos repertórios de tradução no polissistema literário da cultura surda brasileira. O pesquisador situa o polissistema da cultura surda dentro do polissistema sociocultural brasileiro e em relação ao da cultura ouvinte. De acordo com Santos (2018) o polissistema da cultura surda é muito jovem e periférico em relação ao da cultura ouvinte e, de certa forma, como ele afirma, tem chamado pouca atenção, por se tratar de um campo muito novo nos Estudos da Tradução no Brasil.

Santos (2018) ilustra de forma esquemática as relações estabelecidas entre os polissistemas – intersecções entre os conjuntos – e esclarece que estes são destacados tendo em vista seu objeto de estudo, e não por estarem mais ou menos evidenciados no polissistema sociocultural brasileiro. O autor também dá destaque às duas culturas: surda e ouvinte, e, esclarece que os surdos são considerados biculturais, pois partilham da cultura do país e de sua comunidade estabelecida pelas “teias de significância” partilhadas pela experiência visual.

Figura 1 – Esquema de uma parte do polissistema sociocultural brasileiro



Fonte: Santos (2018, p. 106).

Em sua análise, Santos (2018) elucida as relações entre os polissistemas literários da cultura ouvinte e da cultura surda e enfatiza a importância da tradução para impactos, mudanças e a inovação e/ou criação do repertório. O pesquisador reconhece o TILSP como parte do polissistema cultural. Segundo ele, as ações do TILSP podem ser influenciadas pelos repertórios já estabelecidos gerando traduções tradicionais ou oferecer novos modelos – quebrando assim o cânone. O pesquisador observa que a aceitação ou não dos novos modelos, ou mesmo a ocupação da posição central no polissistema, não pode ser presumida, mas, pela Teoria de Polissistemas, é possível afirmar que elas terão lugar no sistema literário.

É importante destacar que literatura surda e literatura ouvinte não estão isoladas no polissistema, em virtude do contato especial entre cultura ouvinte e cultura surda e entre Libras e língua portuguesa, é natural uma especial relação entre as literaturas. Mas, nessa relação, a literatura surda recebe mais influência de repertórios da literatura ouvinte do que o contrário. Primeiro porque a ouvinte assume uma posição central no polissistema sociocultural do Brasil, depois porque os tradutores de Libras constantemente estão traduzindo poemas de poetas ouvintes para a literatura surda, não de poetas surdos para a literatura ouvinte. Aliás, a prática desta última possibilidade poderia não só contribuir com a difusão da cultura surda como um todo, mas inovar o polissistema literário ouvinte. (SANTOS, 2018, p. 107).

A Teoria de Polissistema contribui teoricamente para o desenvolvimento deste estudo por considerar a importância da tradução a partir da confluência de diversos fatores, no caso da tradução e da interpretação de Libras no Teatro, o TILSP é um fator preponderante. O corpo tradutório no teatro, a partir das contribuições da teoria de Even-Zohar, pode ser analisado com um dos sistemas culturais envolvidos no processo de tradução – além dos sistemas culturais já

mencionados –, pode ser responsável pela mobilização de repertório culturais e também, pode localizar-se como espaço de registro das traduções – tendo em vista que a Língua de Sinais é uma língua visual-espacial e produzida através do corpo. A partir desse escopo teórico sobre tradução e interpretação de Libras no teatro e sobre a Teoria de Polissistemas pretende-se nesse estudo entender a natureza do corpo tradutório e o seu papel no polissistema de tradução no teatro.

1.2 SEGUNDO SINAL – CENÁRIO DAS POLÍTICAS DE ACESSIBILIDADE CULTURAL NO BRASIL

O segundo sinal apresenta o cenário que oportuniza e enfatiza – por assim dizer – a atuação dos TILSP no teatro em todo território nacional. Esta seção apresentará o contexto das políticas de acessibilidade cultural no Brasil. De antemão é importante esclarecer que embora este estudo tenha como ênfase a tradução e interpretação de Libras no teatro, faz-se necessário apresentar o contexto político, tendo em vista que, no Brasil, foi a partir da criação de legislações em torno da cultura e da acessibilidade cultural, bem como a vinculação de financiamentos que abriram o campo da atuação dos TILSP no teatro. Sendo assim, nesta tese a legislação e o contexto político em torno da acessibilidade do público surdo no teatro, são apresentados como sistemas constituintes do polissistema de tradução de Libras no teatro, que podem estabelecer atravessamentos no trabalho do TILSP no teatro.

Este estudo, portanto, ainda que com foco no corpo tradutório e na sua atuação, reconhece que foi no atravessamento das pautas de luta por acessibilidade nos espaços culturais de diferentes grupos e, nas conquistas estabelecidas na legislação sobre acessibilidade cultural, que o corpo tradutório se posicionou diante da plateia e tornou-se o foco de análise deste estudo. Nesse movimento do corpo tradutório – de ocupação e posicionamento no espaço do teatro – em uma perspectiva política de atuação, o TILSP mobiliza as representações da surdez.

A legislação em torno da acessibilidade no Brasil define os surdos a partir da ausência da audição, sendo assim, a partir de uma perspectiva clínica que determina as pessoas surdas como deficientes auditivos. Os TILSP, no caso, desempenham a função de um recurso de acessibilidade destinado a um determinado público. No entanto, a tradução e a interpretação não são processamentos de informação que acontecem de forma automática, o corpo tradutório não é um sistema rígido sem atravessamentos e nem o teatro é um espaço desconectado de subjetividades – se é que é possível pensar em um espaço assim.

Os TILSP, enquanto tradutores e intérpretes da Língua de Sinais, a compreendem como um artefato cultural da comunidade surda, comunidade a qual pertencem. Desta forma, esclarece-se aqui, que embora nesta seção os termos legais – dispostos em legislação – utilizem o termo deficiente auditivo e com recorrência a perspectiva clínica se coloque em destaque, este estudo, é atravessado pelos Estudos Surdos em que se toma como premissa a perspectiva sócio antropológica e reconhece as comunidades surdas a partir da sua diferença linguística. A perspectiva clínica, por sua vez caracteriza a surdez a partir da ausência de audição, como uma falta ou deficiência e coloca os surdos em posição de desvalia em relação aos ouvintes.

Silveira, Silveira e Bonin (2011) apontam que a abordagem antropológica é adotada pelas comunidades surdas como “Cultura Surda”, e que no Brasil – mais expressivamente nos últimos quinze anos – esta perspectiva tem apresentado tanto repercussões no plano legal quanto nos aspectos relacionados à educação. Karnopp (2010) destaca a importância da cultura surda para a mudança nas representações sobre a surdez.

Marcar a diferença linguística e cultural das pessoas surdas significou trazer a discussão para o campo político, por meio da afirmação da cultura surda, capaz de congrega pessoas em torno de uma proposta política. Manifestações de movimentos surdos possibilitaram a elaboração de outras representações de experiências linguísticas e culturais de pessoas surdas. (KARNOPP, 2010, p. 157).

A Cultura Surda é inicialmente conceituada por Strobel (2008) e Perlin e Strobel (2014) como, a forma pela qual os surdos compreendem o mundo e buscam ajustar-se a ele por meio de suas experiências visuais. A autora elenca como artefatos culturais: a linguística, a literatura surda, a vida social e esportiva. Não sendo estes elementos apenas partes constituintes da cultura, mas sim potentes artefatos capazes de expressar as formas de ser e de viver dos surdos.

[...] a cultura surda é o padrão de comportamento compartilhado por sujeitos surdos na experiência trocada com os seus semelhantes quer seja na escola, nas associações de surdos ou encontros informais. Isto origina a identificação de pertencer a um povo distinto, caracterizado por compartilhar língua de sinais, valores culturais, hábitos e modos de socialização. (PERLIN; STROBEL, 2014, p. 25).

Posteriormente Mourão (2011) complementa o conceito de Cultura Surda, agregando suas considerações sobre as práticas discursivas que produzem representações sobre as produções culturais dos surdos. Para o autor, a Cultura Surda se manifesta através de discursos: através da sinalização de narrativas, piadas e poemas, os surdos expressam suas experiências visuais e manifestam sua compreensão de mundo.

Os artefatos culturais criam representações sobre como é o surdo. A cultura que caracteriza um local, onde convivem os sujeitos é construída nos processos sociais e práticas discursivas, através dos artefatos culturais. As manifestações das tradições culturais, dos valores e das artes de diferentes grupos correm o risco de desaparecer com o tempo, mas, para que não desapareçam, essas manifestações são

frequentemente hibridizadas tendo a possibilidade de circular em muitos locais. (MOURÃO, 2011, p. 45).

A experiência visual e o uso da Língua de Sinais são destacados por Mourão (2011) como aspectos marcantes na literatura e na cultura surda. O autor afirma que a experiência visual significa a utilização da visão como meio de comunicação e que desta experiência emerge a cultura surda. Acrescenta, ainda, que o uso de piadas, poesias e narrativas em Língua de Sinais ajudam os surdos a aceitarem a si mesmos e a sua língua. De forma poética, o autor traduz suas reflexões sobre a importância dos artefatos culturais para si e para a comunidade surda.

Todos esses artefatos trazem informações e sensações que entram na minha mente sinto que se espalham como se corressem no meu sangue, me emocionam e me inspiram, pois posso transmitir aos outros para que os surdos obtenham empoderamento e diferença cultural seja viabilizada. (MOURÃO, 2011, p. 47).

É importante lembrar que os Estudos Surdos estão ancorados na centralidade da linguagem, na produção de experiências e em uma epistemologia que compreende e problematiza as questões referentes à diferença e à diversidade. A Língua de Sinais e a Cultura Surda ganham um espaço de destaque, assim como as identidades surdas que passam a ser identificadas como um campo discursivo e como prática de significação de produção de sentido dos surdos sobre o mundo. Além disso, contribuem para a construção de novas representações sobre a surdez, e também para a quebra de paradigmas (KARNOPP, 2010).

A partir da introdução deste cenário em que o TILSP se coloca em mobilização das representações da surdez em aproximação e tensionamento, passamos a apresentar o marco legal sobre acessibilidade, mais especificamente, acessibilidade cultural, que estrutura o espaço para que o corpo tradutório se apresente e atue na tradução e interpretação de Libras no teatro.

O conceito de acessibilidade é bastante abrangente e nos possibilita uma série de desdobramentos e problematizações. Sarraf (2018) localiza temporalmente o surgimento do termo no âmbito do Movimento Internacional de Inclusão Social das Pessoas com Deficiência, na década de 1980, e foi compreendido como eliminação de barreiras físicas/arquitetônicas de um espaço construído. Posteriormente, a autora explica que o termo foi definido como a possibilidade e a condição de alcance, percepção e entendimento de produtos e serviços gerais. Atualmente, a acessibilidade é compreendida como direito de vida independente, exercício de direitos de cidadania e participação social. Como Acessibilidade Cultural, Sarraf (2018) define um conjunto de adequações, medidas e atitudes que visam proporcionar bem-estar, acolhimento e acesso à fruição cultural para pessoas com deficiência beneficiando públicos diversos. Cardoso e Cuty (2012) também destacam a abrangência do conceito de acessibilidade e acrescentam que a acessibilidade também envolve aspectos políticos, sociais e culturais. De

acordo com os autores, a acessibilidade se relaciona com as práticas de inclusão e se refere à possibilidade de participação das pessoas na sociedade em condições de igualdade e sem discriminação.

Segundo Sarraf (2018), durante muitos séculos, as manifestações e ações culturais foram destinadas quase exclusivamente para indivíduos adultos, com nível intelectual alto, locomoção e percepção integral (sem limitações visuais, auditivas, intelectuais e físicas). Segundo a autora, após a primeira metade do século XX, com o surgimento de um novo olhar sobre a cultura, novos desafios nessa área se apresentaram, pois o perfil dos usuários dos espaços culturais se diversificou incluindo as pessoas com deficiência.

A pauta da acessibilidade cultural para pessoas com deficiência é recente junto às políticas, projetos, programas e ações culturais. Dorneles *et al.* (2018) afirmam que, apesar de recente, a legislação brasileira é abrangente na garantia dos direitos culturais das pessoas com deficiência. As autoras localizam o tema em diferentes artigos e decretos constitucionais brasileiros baseados em tratados internacionais que foram determinantes para o estabelecimento de conquistas legais e parâmetros de qualidade na ampliação da discussão sobre o tema, como os Princípios da Declaração Universal dos Direitos Humanos (Organização das Nações Unidas – ONU), a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, adotada pela Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em outubro de 2005, ratificada pelo Congresso Nacional Brasileiro e a Convenção Internacional dos Direitos das Pessoas com Deficiência (2009) (DORNELES *et al.*, 2018).

A construção das políticas culturais no Brasil é marcada temporalmente nos anos 90, segundo Dorneles e Salasar (2018), pela abertura política, que transforma os paradigmas e percepções em torno do ensinar, difundir e fomentar a arte e a cultura. Segundo as autoras, esforços são realizados por parte dos trabalhadores da área, arte-educadores e educadores populares para que o acesso à cultura rompa com a marca das diferenças de classe, em relação àqueles que têm mais capital cultural que outros e pela ausência de um estado descomprometido com a promoção da cidadania.

Há uma retomada de sentido de vida pública que mobiliza os trabalhadores, os arte-educadores e os educadores populares a iniciar um processo de democratização cultural a partir de suas iniciativas junto aos movimentos de base comunitária, transformando as relações do fazer estético-artístico com potencialidades capazes de provocar novas relações de identidade cultural, novas relações com a cidade e com o espaço urbano (DORNELES; SALASAR, 2018, p. 7).

O processo de democratização cultural ou de democratização da cultura nos anos 90 no Brasil, segundo Dorneles e Salazar (2018), significou um importante impacto em construções políticas, pois fomentou diferentes ações e projetos de aproximação do fazer estético-artístico e cultural, bem como os conteúdos instituídos e tradicionais. Dorneles e Salazar (2018) ainda destacam como documentos legais que orientam e institucionalizam a acessibilidade como uma política nacional a Constituição Federal de 1988 e a Lei Brasileira de Inclusão de 2015 (LBI). Além desses documentos, as pesquisadoras destacam a Lei Rouanet como um importante avanço por parte do Ministério da Cultura, que em 2019 passou a ser Secretaria Especial da Cultura como pasta do Ministério da Cidadania.

Em relação à acessibilidade na Constituição Brasileira de 1988, Borges (2018) afirma que a Constituição Brasileira deu destaque à temática da inclusão social da pessoa com deficiência e evidenciou a questão em esfera normativa, abrindo a discussão para uma série de debates e legislações seguintes.

A Constituição Brasileira (BRASIL, [2016]) trouxe em seu texto vários artigos que caminham na direção do cumprimento do princípio da igualdade como um dos seus objetivos fundamentais, propondo “promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação” (art.3º, inciso IV) (BRASIL, [2016], documento eletrônico). A educação é estabelecida como um direito de todos, garantindo o pleno desenvolvimento da pessoa, o exercício da cidadania e a qualificação para o trabalho (art. 205) (BRASIL, [2016]). No artigo 206, estabelece a “igualdade de condições de acesso e permanência na escola”, como um dos princípios para o ensino. Várias partes do texto referenciam direitos para a pessoa com deficiência (BORGES, 2018, p. 214).

Borges (2018) ainda destaca que os artigos citados da Constituição Federal deram origem à Lei nº 7.853/89, que dispunha sobre o apoio às pessoas com deficiência e sua integração social a partir da criação da Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência (CORDE). Esta lei, segundo o pesquisador, posteriormente regulamentada pelo Decreto nº 3298/99, associado a documentos que seguiram, como as Leis Federais nº 10.048 e 10.098 de 2000 e o Decreto Federal nº 5296/04 – conhecido como o decreto da acessibilidade –, constituem o marco referencial e normativo vigente em torno da acessibilidade brasileira.

A Lei Brasileira de Inclusão (Lei nº 13.146/2015) – Estatuto da Pessoa com Deficiência – é considerada por Borges (2018) um dos marcos mais importantes na conquista de direitos para as pessoas com deficiência, pois, de acordo com a análise do autor, o documento identifica a permanente disputa e coexistência do paradigma assistencialista com aquele baseado na

inclusão e na cidadania, o qual é influenciado por aspectos sociais, políticos e teóricos. Borges (2018) ainda destaca a natureza do documento da LBI enquanto Estatuto da Pessoa com Deficiência, que se soma a outros estatutos em proteção a grupos socialmente vulneráveis.

A LBI ou Estatuto da Pessoa com Deficiência – onde são referenciadas as pessoas com deficiência auditiva e pessoas surdas – vem somar-se a outros instrumentos existentes na área dos direitos humanos com esta ideia de “Estatuto”, que consiste em um conjunto de normas do ordenamento jurídico brasileiro, que tem como objetivo a proteção integral de grupos socialmente vulneráveis, sendo referência legal para fins de direitos. Os principais Estatutos existentes no Brasil, nessa perspectiva, são: o Estatuto do Índio (1973), o Estatuto da Criança e do Adolescente (1990), o Estatuto do Idoso (2003), o Estatuto da Igualdade Racial (2010) e o Estatuto da Juventude (2013). Os surdos, por serem categorizados como pessoas com deficiência, são referidos no Estatuto da Pessoa com Deficiência. Se, por um lado, portanto, um instrumento desse tipo – o Estatuto – dá maior visibilidade à pauta que defende, por outro, desafia as estruturas a criarem medidas para sua implementação. O texto dos estatutos apresenta um conjunto de artigos autoaplicáveis e outros que necessitam de regulamentação por parte do poder executivo (BORGES, 2018, p. 217).

A LBI enquanto estatuto se soma a outros que dão destaque a grupos em situação de vulnerabilidade ou que requerem atenção no cumprimento e no respeito às suas especificidades, no entanto, não há nenhum estatuto linguístico que considere a diversidade e pluralidade linguística do país. A comunidade surda e sua cultura ficam, portanto, consideradas em um estatuto que, apesar dos avanços em termos de conquistas, ainda os posiciona como sujeitos de falta, de ausência e deficiência, o que cria tensionamento para o TILSP que na sua atividade no teatro mobiliza artefatos linguísticos e culturais em uma perspectiva socioantropológica.

Com relação ao acesso à cultura, a LBI enfatiza nos artigos 42 a 45 a garantia de acesso aos espaços culturais, o acesso aos bens culturais em formato acessível, assegurando assim não apenas o acesso, mas também a participação e a fruição da programação cultural, de lazer e esportes, ficando registrada a responsabilidade do poder público de promover e capacitar agentes para garantia de tais direitos.

A Lei Rouanet também, conhecida como Lei de Incentivo à Cultura – citada como um importante marco no estabelecimento de políticas culturais no país –, é, de acordo com a página institucional do governo (BRASIL, [201-?]), o principal fomento à cultura no Brasil. A lei permite que empresas e pessoas físicas destinem a projetos culturais parte do Imposto de Renda (IR) devido desde que respeitem o limite dedução de 6% para pessoas físicas e 4% para empresas. Tendo como objetivo incentivar a produção cultural, o governo federal cede parte da

arrecadação do Imposto de Renda, para que estes recursos sejam destinados a projetos aprovados pela Secretaria Especial da Cultura. A página institucional do governo esclarece que é vedado ao MINC qualquer avaliação subjetiva com relação ao valor artístico ou cultural das propostas apresentadas e que qualquer artista, produtor ou agente cultural brasileiro pode se candidatar à captação de recursos e se beneficiar da Lei. Para que seja aprovado, um projeto cultural passa pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC). Um colegiado formado por membros da sociedade civil e do poder público, com representantes de todas as regiões brasileiras e das principais áreas culturais e artísticas. A CNIC analisa os projetos que pleiteiam o benefício da Lei de Incentivo à Cultura e emite parecer favorável ou contrário. É esse parecer que vai subsidiar a decisão final sobre a aprovação, ou não, dos projetos pela Secretaria.

A democratização dos bens culturais para pessoas em situação de vulnerabilidade social, idosos e pessoas com deficiência é um dos critérios a serem pontuados no projeto cultural apresentado. A acessibilidade – TILSP e audiodescrição – passa a ser um dos critérios a serem atendidos em contrapartida do financiamento do projeto. A exigência do cumprimento da pauta da acessibilidade nos editais públicos desencadeou a busca por TILSP que atuem no teatro.

Os TILSP chegam ao espaço do teatro para – como já mencionado no início da seção – suprir uma demanda de atendimento ao público surdo. A atividade dos TILSP, enquanto recurso de acessibilidade, no entanto, se mostra complexa, múltipla e plural dada a sobreposição de camadas de processos, tarefas e responsabilidades a serem realizadas. Embora a presença dos TILSP no teatro se dê por um dispositivo legal – estabelecido nos editais públicos de financiamento –, a abrangência da sua atividade impacta e ressignifica não apenas o público surdo, mas todos os sistemas envolvidos no processo de tradução e interpretação.

O cenário da acessibilidade cultural no Brasil, embora não seja ideal – dados os atravessamentos e tensionamentos pautados pelos âmbitos discursivo e conceitual –, se mostra produtivo apontando para práticas que não são estabelecidas em lei como garantias em outros lugares no mundo. Tendo em vista o espaço criado primeiramente por uma demanda legal – em uma perspectiva clínica de deficiência – o corpo tradutório se apresenta no teatro visibilizando a Libras, a comunidade surda e a sua cultura.

O panorama político se apresenta como parte do polissistema de tradução de Libras no teatro e, portanto, mobiliza e é mobilizado; tensiona e é tensionado; interfere e é interferido pela ação do TILSP na apresentação do corpo tradutório. Os procedimentos metodológicos, a seguir, apresentarão informações sobre a pesquisa, os participantes e os procedimentos éticos adotados que possibilitaram a apresentação da tese aqui proposta.

1.3 TERCEIRO SINAL – PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O terceiro sinal que antecede a apresentação do corpo tradutório contextualiza os procedimentos metodológicos, o perfil dos participantes e os encaminhamentos éticos adotados na pesquisa para compreender a natureza do corpo tradutório e do seu papel no polissistema de tradução no teatro.

A pesquisa realizada de cunho qualitativo tomou como base a afirmação de Bauer, Gaskell e Allum (2002) de que pesquisas qualitativas oferecem interpretações de realidades sociais, a partir de dados textuais e da análise e interpretação destas fontes. De acordo com os autores, a pesquisa qualitativa tem como objetivo explorar o espectro de opiniões e, por se tratar de uma proposta de investigação sobre tradução e interpretação de Libras no Teatro, adotou-se como metodologia práticas de cunho qualitativo como entrevistas semiestruturadas. A escolha metodológica proposta para esta pesquisa passa também pela reflexão sobre as particularidades das línguas envolvidas nesta proposta de investigação. Por se tratar de uma pesquisa sobre a tradução e interpretação de Libras, e por ser esta língua de modalidade visual-espacial, o registro das atividades previstas como entrevistas, foram gravadas em vídeo. É importante, portanto, fundamentar a escolha desta metodologia.

A entrevista qualitativa fornece dados básicos para o desenvolvimento e a compreensão das relações entre os atores sociais e sua situação. O objetivo é uma compreensão detalhada das crenças, atitudes, valores e motivações, em relação aos comportamentos das pessoas em contextos sociais. (GASKELL, 2002, p. 65).

As afirmações de Gaskell (2002) destacam a importância da entrevista qualitativa para uma investigação como a realizada neste estudo. Além disso, o autor também pontua que, em uma pesquisa de cunho social, interessa-nos a maneira como as pessoas espontaneamente se expressam e falam sobre o que é importante para elas e como elas pensam sobre suas ações e também as dos outros em determinadas situações ou temas. Tendo como objetivos compreender a natureza do corpo tradutório e o papel do corpo tradutório no polissistema de tradução no teatro, faz-se necessário compreender *as crenças, atitudes, valores e motivações* destacadas por Gaskell, que orientam a atividade do TILSP no âmbito teatral. Destaca-se que a pesquisa se estabeleceu com base nas análises realizadas a partir do que os participantes da pesquisa responderam sobre suas experiências com relação ao tema – tradução e interpretação de Libras no teatro.

Sobre a escolha metodológica e realização de entrevistas semiestruturadas, Alberti (2004, p. 14) afirma que uma entrevista possui vivacidade, um *tom especial*, pois se trata da experiência de um sujeito, e sua narrativa colore o contexto com ingredientes pessoais,

emoções, reações, observações, idiosincrasias e relatos pitorescos. O mais importante, segundo a autora, “é reconhecer que, em meio às estruturas, há pessoas que se movimentam, que opinam, que reagem, que vivem, enfim!”. Sobre a dinâmica estabelecida durante as entrevistas, Silveira (2002) destaca que pesquisador(a) e entrevistado(a) comportam-se como em um jogo interlocutivo, e que as entrevistas, enquanto escolha metodológica, apresentam-se como possibilidade de construção coletiva.

Penso ter enfatizado a situação da entrevista – um jogo interlocutivo em que um entrevistador/a “quer saber algo”, propondo ao/à entrevistado/a uma espécie de exercício de lacunas a serem preenchidas... Para esse preenchimento, os/as entrevistados/as saberão ou tentarão se reinventar como personagens, mas não personagens sem autor, e sim personagens cujo autor coletivo seja as experiências culturais, cotidianas, os discursos que os atravessaram e ressoam em suas vozes. (SILVEIRA, 2002, p. 139-140)

Desta forma, através de entrevistas semiestruturadas, os participantes da pesquisa (TILSP, produtores de teatro e público surdo) relataram suas experiências em relação à tradução e interpretação de Libras no teatro. Embora a entrevista tenha sido orientada por questões e pautas específicas, a prática estabelecida, em muito se aproximou da estabelecida em entrevistas narrativas onde se pretende oferecer liberdade aos entrevistados para que relatem suas experiências e onde o entrevistador pouco interfere durante o relato.

Os TILSP participantes foram convidados a responderem sobre sua formação, suas experiências pessoais, suas perspectivas de tradução e interpretação e sobre estratégias adotadas nos projetos em que já participaram. Os produtores de teatro foram solicitados a relatarem sobre suas experiências como agentes culturais em produções de teatro com tradução e interpretação de Libras; e os surdos, como público, foram convidados a relatar sobre suas experiências, percepções e expectativas em relação ao trabalho dos TILSP no teatro.

ASPECTOS ÉTICOS

Toda pesquisa científica requer medidas e atenção aos aspectos éticos adotados em sua aplicação. A pesquisa, aqui apresentada, cujo foco principal se direciona para o corpo do TILSP no teatro, exigiu profunda reflexão e análise sobre o que de fato se pretendia questionar, analisar e compreender, para que os participantes se sentissem à vontade para relatar suas experiências com tradução e interpretação de Libras no teatro.

Durante as tratativas com os participantes sobre a possibilidade de participação na pesquisa, ressaltou-se repetidamente que neste estudo não se pretende apontar métodos, descrever processos ou analisar escolhas tradutórias. O caráter deste estudo se basearia,

portanto, na análise das formulações sobre o tema investigado durante as entrevistas, suas recorrências e dissonâncias.

O projeto de pesquisa, conforme o Parecer número 3.725.861, foi aprovado pelo Comitê de Ética da Universidade Federal de Santa Catarina.

Evitou-se – apesar de ser o foco da pesquisa – a exposição dos corpos dos TILSP através de fotos: embora se reconheça o valor do registro, optou-se pela não exposição de uma ou outra prática sob o risco de estereotipificação ou rotulação equivocada de uma ou outra prática de tradução. As imagens apresentadas nesta tese são todas do arquivo pessoal da pesquisadora ou referenciadas através de links de domínio público disponíveis na internet.

Outro aspecto ético destacado nesta pesquisa a ser ressaltado é a utilização da Libras no contato, entrevistas e documentos destinados aos participantes surdos. De acordo com Karnopp (2017), o desenvolvimento de pesquisas com pessoas surdas requer que o pesquisador adeque o protocolo de pesquisa à necessidade do público-alvo – os surdos – a fim de que possa receber as informações em sua língua e especificidades culturais. Todas as interações com os participantes da pesquisa surdos foram sinalizadas pela pesquisadora – tradutora e intérprete de Libras – e encontram-se em *links* não listados no canal do repositório de vídeos YouTube da pesquisadora. Embora esta informação possa parecer redundante, ressalta-se a importância do registro em vídeo dos documentos em Libras para a comunidade surda: conforme Karnopp (2017), todas as informações precisam estar disponíveis em versão bilíngue, digital e impressa, respectivamente em Libras e em português brasileiro escrito, para que as informações circulem de forma clara durante o desenvolvimento da investigação.

Ainda sobre o TCLE, destaca-se que, embora a pesquisa não apresente aparentemente nenhum dano ou prejuízo aos participantes, foi garantido sigilo com relação às suas identidades. No mesmo documento, constava a possibilidade de os participantes indicarem a forma como gostariam de ser nomeados durante a pesquisa. Alguns criaram codinomes, outros optaram por siglas com suas iniciais e outros optaram por usar declaradamente seus nomes. A opção das siglas mostrou-se mais usual e prática no momento das transcrições, sendo assim, para fins de padronização, utilizaram-se siglas com iniciais dos nomes e/ou pseudônimos indicados. Todos os participantes foram consultados e informados de que forma sua participação foi referenciada no texto desta pesquisa através de *e-mail* com cópia de todos os excertos e análises onde sua participação foi vinculada. Após o retorno dos participantes, o texto deste estudo ainda foi revisado levando em consideração as sugestões, correções e alterações propostas pelos participantes.

PARTICIPANTES

Apresentam-se aqui os critérios de escolha dos participantes da pesquisa, bem como um detalhamento sobre o perfil do grupo de participantes da pesquisa. O principal aspecto a ser considerado como critério para participação dos TILSP na pesquisa refere-se à experiência em tradução e interpretação de Libras em teatro. Considerando que o marco legal que exige a presença de TILSP no teatro foi estabelecido recentemente, percebe-se que poucos ainda são os TILSP que atuam e são reconhecidos neste âmbito. Por esta característica, o grupo ficou estabelecido em um número inicial de cinco entrevistados. Não foram destacados na entrevista aspectos como o tempo de experiência como tradutor e intérprete ou número de atuações no teatro, no entanto, alguns TILSP narraram suas trajetórias pontuando alguns momentos como o primeiro contato com a Libras, as primeiras experiências em teatro e aspectos relacionados às suas histórias. Na segunda etapa da pesquisa – após a qualificação da pesquisa –, foram entrevistados mais quatro TILSP, assim como três produtores culturais convidados para pesquisa por serem agentes culturais. Os produtores participantes tiveram como critério de escolha a experiência na produção de eventos e espetáculos teatrais com acessibilidade – especialmente tradução e interpretação de Libras. Além de TILSP e produtores, quatro surdos foram convidados a responderem a pesquisa, por frequentarem espetáculos e festivais de teatro com tradução e interpretação de Libras, sendo: 1) frequentador assíduo de festivais de teatro; 2) graduado em teatro que possui experiência em direção e produção de teatro para surdos além de desenvolver pesquisa acadêmica na área; 3) outros dois, por sua trajetória profissional e acadêmica envolvidas na defesa e divulgação da cultura surda.

Como já mencionado, os TILSP foram convidados para participar da pesquisa por apresentarem histórico de atuação no âmbito artístico mais especificamente no teatro.

Neste cenário, percebe-se o nível de formação dos tradutores e intérpretes participantes da pesquisa, dos nove (9) entrevistados, seis (6) são Bacharéis em Letras Libras; e três (3) mencionam curso de formação de TILSP (extensão/técnico). Destes nove (9), cinco (5) participaram na primeira etapa. Na segunda etapa foram entrevistados mais quatro TILSP. Todos que mencionaram ter cursado graduação possuem também titulação em curso de Pós-Graduação. Embora a formação não tenha sido critério de seleção dos participantes, ela confere aos TILSP maior compreensão, capacidade de reflexão e análise sobre sua atividade laboral no teatro. Destaca-se que dos nove entrevistados, seis desenvolvem pesquisa acadêmica e/ou possuem publicações sobre tradução e interpretação de Libras no contexto artístico. Apresento em seguida um quadro com informações sobre os participantes da pesquisa:

Quadro com informativo sobre os participantes da pesquisa

Participantes da pesquisa	Etapa de Participação na pesquisa	Modalidade de Participação	TILSP	Produtores	Público Surdo
SF	1 ^a	Presencial	X	-	-
MLY	1 ^a	Presencial	X	-	-
TN	1 ^a	Presencial	X	-	-
SD	1 ^a	Presencial	X	-	-
KO	1 ^a	Presencial	X	-	-
WS	2 ^a	Remota	X	-	-
NR	2 ^a	Remota	X	-	-
JM	2 ^a	Remota	X	-	-
CF	2 ^a	Remota	X	-	-
MA	2 ^a	Remota	-	X	-
DL	2 ^a	Remota	-	X	-
DC	2 ^a	Remota	-	X	-
SV	2 ^a	Remota	-	-	X
LS	2 ^a	Remota	-	-	X
CM	2 ^a	Remota	-	-	X
BB	2 ^a	Remota	-	-	X

Fonte da pesquisadora

Tendo esclarecido os critérios de escolha dos participantes da pesquisa, passa-se aos procedimentos adotados na realização das entrevistas.

ENTREVISTAS

Como já mencionado, as entrevistas semiestruturadas permitem que os participantes da pesquisa narrem suas experiências como tradutores e intérpretes de Libras no teatro, como produtores culturais e como público surdo. Sendo assim, foram realizados primeiramente contato por *e-mail* e redes sociais, com os participantes, apresentando-lhes a proposição e o formato da pesquisa, e perguntando-lhes sobre o interesse e a disponibilidade em contribuir com o estudo. A partir dos aceites foram agendados horários para a realização das entrevistas. Os participantes surdos receberam nos convites enviados por *e-mail* escritos em português brasileiro, *links* com acesso aos vídeos com o mesmo conteúdo e informações sinalizados em

Libras pela pesquisadora. Os vídeos foram gravados e produzidos com os recursos e materiais pessoais da pesquisadora.

As entrevistas aconteceram entre 2019/2020. Parte das entrevistas, portanto, aconteceu durante o período de pandemia de COVID-19, o que impactou na dinâmica metodológica do estudo e determinou duas etapas procedimentais. Na primeira, as entrevistas aconteceram presencialmente e, na segunda, virtualmente, atendendo as recomendações de distanciamento social como protocolo de saúde recomendado. Nesta segunda etapa, as entrevistas foram adaptadas para o ambiente virtual, tendo sido realizadas pela ferramenta de videochamada do aplicativo WhatsApp. Este ajuste metodológico pareceu momentaneamente ser mais democrático, tendo em vista que nem todos os participantes apresentavam as mesmas condições de acesso à internet. O registro das entrevistas aconteceu por uma segunda câmera adaptada, o que possibilitou a realização das transcrições posteriormente.

As tratativas em relação ao agendamento das entrevistas consideraram inicialmente locais e horário de escolha dos participantes. Posteriormente, durante o período de distanciamento social, outros aspectos foram adicionados às condições de realização das entrevistas, como adequação ao ambiente doméstico, o acesso à internet, usabilidade da ferramenta de videochamada, possibilidade de intercorrências no sinal e interferências sonoras externas.

Em nenhuma das etapas (presencial ou remota) da pesquisa foram realizados despesas, ressarcimentos ou pagamentos vinculados aos participantes. Todos concordaram em contribuir de forma voluntária para o estudo utilizando seus próprios recursos – especialmente na etapa virtual em que foram necessários planos de dados e de internet.

A primeira iniciativa durante o encontro – presencial ou virtual – com os participantes foi a apresentação do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE. O documento foi traduzido para Libras para os participantes surdos. Após a leitura e tradução do documento e dos esclarecimentos sobre a pesquisa e procedimentos metodológicos, bem como a assinatura do documento, a entrevista era iniciada. Em ambas as etapas, os participantes receberam cópias do documento.

Com relação ao tempo de duração das entrevistas, inicialmente, na etapa presencial, duravam uma hora no mínimo – em alguns casos até se estendeu por uma hora e meia; já, na etapa virtual, percebeu-se que a exposição em tela por longo tempo tornava a proposição cansativa, portanto procurou-se não exceder o tempo de uma hora.

Além das experiências de tradução e interpretação dos TILSP, para esta pesquisa é válido também tomar ciência sobre as perspectivas teóricas dos TILSP no momento da atuação

e das suas escolhas estratégicas, sendo assim, as entrevistas foram divididas em três blocos com questionamentos sobre as três áreas a seguir: a) Formação; b) Perspectivas sobre tradução e interpretação; c) Experiências sobre tradução e interpretação em Teatro. É importante destacar que, na segunda etapa da pesquisa, percebeu-se que os blocos de perguntas se tornaram mais flexíveis e menos delimitados aos olhos da pesquisadora, o que atribuiu à entrevista um tom narrativo por parte dos participantes.

Os encontros com os TILSP da segunda etapa foram menos orientados por questionamentos e mais por tópicos: “Me fale sobre...”. Esta mudança de orientação na condução da pesquisa conferiu ao processo de coleta de narrativas um tom de amadurecimento, pois se percebeu que os participantes apresentaram considerações com diferentes camadas de subjetividade, estabeleceram relações e ilustraram com diferentes experiências suas práticas de tradução e interpretação de Libras no teatro. O amadurecimento da questão conferiu em ambas as etapas aprofundamento nas análises, possibilitando compreender com mais clareza a natureza e o papel do corpo tradutório no polissistema de tradução e interpretação de Libras no teatro, bem como compreender sua dinâmica.

Com relação aos produtores, interessava saber sobre suas experiências com TILSP no teatro, suas perspectivas com relação à atividade, motivações, critérios e procedimentos para a contratação de tradutores e intérpretes de Libras. Em virtude de os produtores serem agentes “representantes” de um dos sistemas constituintes do polissistema de tradução e interpretação de Libras no teatro, pretendeu-se com suas narrativas compreender de que forma se relacionam com os TILSP e com a tradução e interpretação no contexto de produção cultural, bem como compreender de que forma outros agentes (como atores e diretores) percebem o trabalho do TILSP no contexto teatral.

Os surdos participantes da pesquisa responderam sobre suas experiências como plateia. A eles foi solicitado que apresentassem sua percepção sobre o trabalho do TILSP no teatro, como compreendiam a presença do TILSP no espaço teatral e sobre suas expectativas como público. O público surdo compreendido também como parte do polissistema, e principalmente como público-alvo, contribuiu com análises sobre a presença do TILSP enquanto mobilizador do sistema.

É importante destacar que a abordagem deste trabalho não pretende ser restritiva com relação às práticas dos TILSP; assim, ainda que os relatos dos participantes tenham apresentado exemplos de boas ou más experiências, aqui se pretendeu ultrapassar a dicotomia certo/errado, pautando-se pela problematização e contextualização do corpo tradutório no teatro. As experiências relatadas pelos surdos participantes foram tomadas a partir de suas impressões a

respeito do tema central deste estudo, não sendo, portanto, direcionadas a um espetáculo ou a um TILSP em específico.

As entrevistas, foram gravadas em vídeo e posteriormente transcritas no intuito de documentar, agilizar e facilitar a realização da análise. A opção por registrar as entrevistas em vídeo está relacionada não apenas a uma mera opção ou formalidade metodológica, mas refere-se à proposição de analisar a atuação e interação do corpo tradutório no teatro. Nesse sentido, era esperado que expressões, narrativas e exemplos em Libras fossem apresentados, e, no intuito de registro destes elementos, foi proposto o registro por vídeo.

É importante ressaltar que os vídeos foram realizados com material pessoal da pesquisadora e que os arquivos foram salvos em um dispositivo móvel destinado especificamente para esta finalidade durante a pesquisa: em *pendrive*, no computador de trabalho particular e no *drive* da pesquisadora – ambos com acesso por senha. Os arquivos das entrevistas foram utilizados apenas com finalidades de estudo e de produção acadêmica da pesquisadora, não sendo publicadas, portanto, suas imagens, nem qualquer outro tipo de registro fotográfico compartilhado com a pesquisadora.

ANÁLISES

Após as entrevistas, foram realizadas as transcrições. As transcrições possibilitaram registrar as formulações, expressões e sinalizações com vistas a retornar nelas sempre que possível, categorizá-las, agrupá-las, questioná-las e desconstruí-las, e novamente revisitá-las. A reescrita das entrevistas exigiu tempo e concentração para que nenhuma contribuição do participante se perdesse ou se descaracterizasse.

As transcrições das entrevistas seguiram um padrão textual, sendo adotado apenas as reticências (...) como registro de tempo entre uma afirmação e outra. As formulações com fonte em itálico e negrito destacam as considerações dos participantes da pesquisa do texto em análise. Os excertos que mencionavam literalmente a cena foram transcritos com letras maiúsculas; os excertos em maiúscula que se encontram entre aspas angulares < > referem-se às opções lexicais em Libras; e as formulações destacadas em negrito destacam o aspecto ressaltado na análise.

As transcrições das entrevistas foram agrupadas metodologicamente por recorrências – pontos em que as afirmações dos participantes convergiam e se repetiam – ou por dissonâncias – aspectos destacados por apenas um dos entrevistados dentro de um determinado contexto – e pelos silenciamentos –, ou seja, temas que não foram trazidos apesar da relevância para o estudo. O exercício de categorização e análise das respostas dos participantes buscou responder

à pergunta inicial deste estudo: De que forma o corpo tradutório se constitui, se apresenta e se relaciona com os sistemas que constituem o polissistema de tradução e interpretação de Libras no teatro?

A partir da proposição de um diálogo entre os agrupamentos de temas recorrentes com os aspectos teóricos propostos pelos campos epistemológicos, foram estabelecidas três perspectivas de análise sobre o corpo tradutório no teatro. As três perspectivas apresentadas não pretendem ser respostas estanques, embora apresentadas em seções atendendo a um critério didático. Os enfoques pretendem apresentar a complexidade de um corpo em sua forma orgânica e uma atividade de múltiplas camadas de tarefas e responsabilidades.

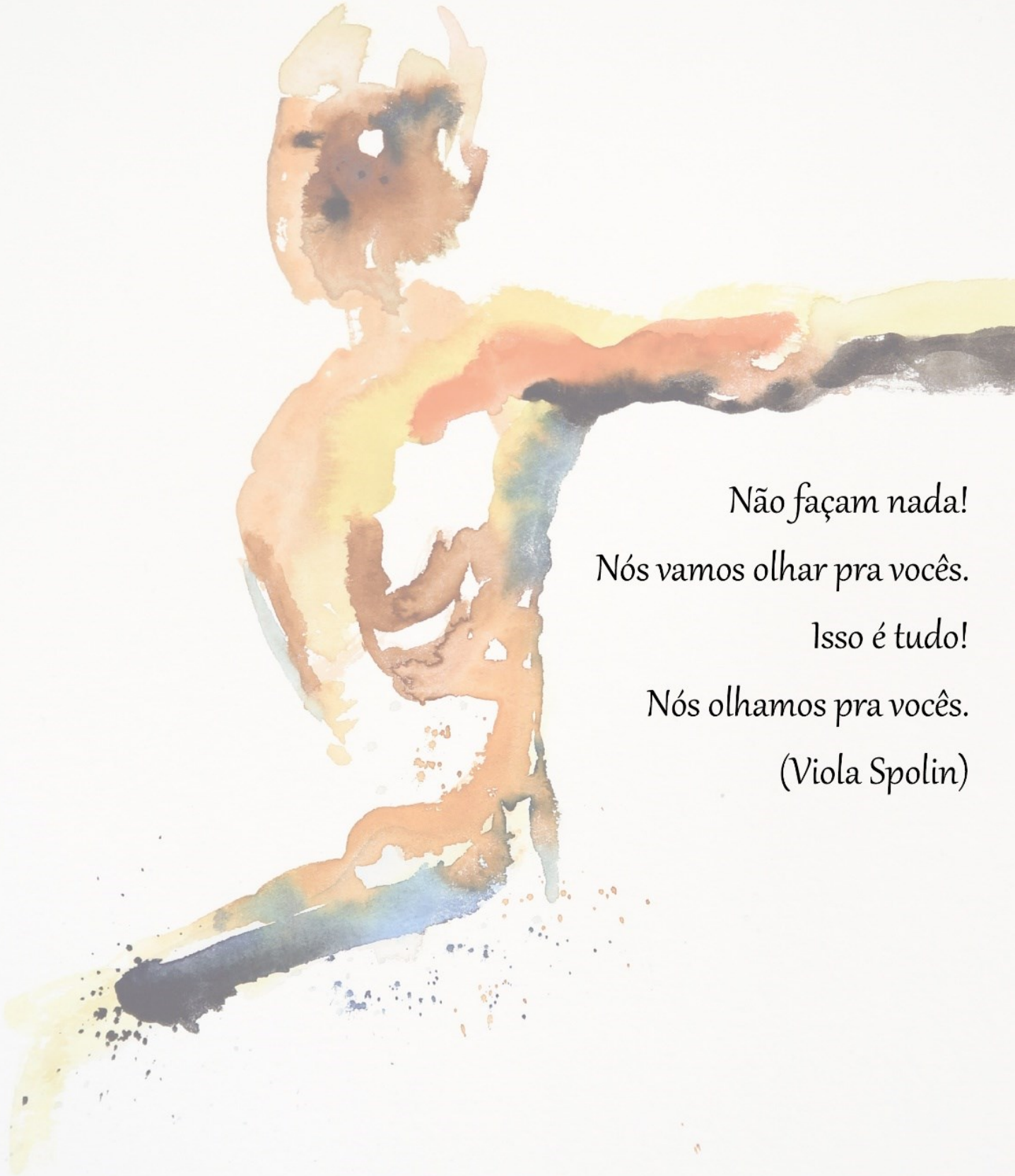
1. O corpo tradutório – As representações

2. O corpo tradutório – A materialidade

3. O corpo tradutório – O espaço

PRIMEIRO ATO

Representação sobre o corpo tradutório



Não façam nada!
Nós vamos olhar pra vocês.
Isso é tudo!
Nós olhamos pra vocês.
(Viola Spolin)

2 PRIMEIRO ATO – AS REPRESENTAÇÕES SOBRE O CORPO TRADUTÓRIO

No contexto desta pesquisa, apresentamos o tradutor e intérprete de Libras que atua em espetáculos de teatro em português brasileiro e, que, portanto, posiciona-se fisicamente à frente de uma plateia para apresentar seu processo prévio de tradução e interpretar durante a encenação do espetáculo a interação dos atores com o público e vice-versa. Embora os contextos sejam diferentes, os TILSP que atuam em conferências ou espaços acadêmicos podem não se intimidar com o espaço do palco, com a iluminação ou até mesmo com a plateia, mas os TILSP que realizam a atividade de tradução e interpretação no teatro assumem os olhares do público a partir da incorporação da obra a ser traduzida. A epígrafe que abre esta seção parte da premissa de que o teatro pressupõe a existência de uma plateia, de olhares e de representações sobre a temática do espetáculo e sobre o próprio TILSP e seu espaço de atuação. A primeira regra apresentada por Spolin (2001) trata deste olhar, do olhar que vem da plateia em direção ao palco, que anuncia representações e que inevitavelmente requer um preparo para ser recebido e acolhido.

Nessa seção, serão apresentadas as representações dos participantes da pesquisa sobre a presença e o papel dos TILSP no teatro. As representações aqui denominadas de perfis foram baseadas a partir das recorrências encontradas nas narrativas dos participantes da pesquisa sobre a realização das atividades de tradução e interpretação de Libras no teatro e não pretendem estigmatizar ou modular a prática dos TILSP no teatro, mas sim apresentar características e traços necessários à atuação deste profissional no processo de constituição do corpo tradutório.

Quando utilizo o conceito de “representação” o faço na perspectiva dos Estudos Culturais – campo epistemológico que problematizou o conceito de cultura e que contextualizou teoricamente a chamada Virada Cultural. De acordo com Hall (2016) – um dos principais teóricos dos Estudos Culturais – a representação pode ser compreendida como um ato criativo, que se refere ao que as pessoas pensam sobre o mundo, sobre quem são nesse mundo e que mundo é esse, ao qual as pessoas se referem. De acordo com Hall, a representação se dá pelo compartilhamento de significados culturais, que são partilhados pela linguagem, dessa forma se constitui um circuito que interliga os seguintes conceitos: representação – linguagem – cultura – identidade – produção – regulação (conceitos estes são retroalimentados em uma relação dinâmica).

O que a representação tem a ver com a “cultura”? Que conexão existe entre a “representação” e “cultura”? Colocando em termos simples, cultura diz respeito a “significados compartilhados”. Ora a linguagem nada mais é do que o meio privilegiado pelo qual “damos sentido” às coisas, onde o significado é produzido e intercambiado. Significados só podem ser compartilhados pelo acesso comum à

linguagem. Assim, esta se torna fundamental para os sentidos e para a cultura e vem sendo invariavelmente considerada o repositório-chave de valores e significados culturais. (HALL, 2016, p. 17).

A representação, de acordo com Hall (2016), utiliza a linguagem para expressar algo sobre o mundo ou representá-lo a outras pessoas. A representação é, portanto, parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de um grupo cultural. Feita esta consideração com relação ao conceito de representação, alinho tal conceito ao estudo aqui proposto, tendo em vista que, ao responder os questionamentos sobre tradução e sobre o exercício de tal atividade no teatro, os TILSP e demais participantes da pesquisa – produtores culturais e público surdo – apresentaram suas considerações e também suas representações acerca do tema, contribuindo para a compreensão e problematização das representações em torno da tradução de Libras no teatro.

Quando questionados sobre “*o que significa traduzir e interpretar*” e sobre “*o que significa realizar estas atividades no teatro*”, os TILSP participantes apresentaram suas perspectivas sobre a atividade de tradução e interpretação de Libras e sobre como percebem a presença e a atuação do TILSP no teatro. Destacaram também, de certa forma, aspectos relacionados à representação profissional que têm sobre a atividade. Nas respostas foi apresentado o que são considerados atributos necessários para atuação no espaço teatral.

Além disso, a tradução e a interpretação de teatro em português para Libras aparecem também nos excertos destacados como uma representatividade da inclusão dos surdos, dos discursos de políticas de acessibilidade e da necessidade de dar visibilidade à produção da arte bilíngue. Nesse sentido, é possível visualizar – em uma obra a ser traduzida – a existência de no mínimo dois sistemas culturais: o da língua majoritária em centralidade e o da comunidade surda periféricamente, de acordo com os conceitos de Even-Zohar.

Além da atividade prévia de tradução do roteiro, o TILSP ainda estará fisicamente no palco – ao vivo – durante a encenação do espetáculo, apresentando a tradução e realizando a interpretação, ou seja, colocando em contato, acionando a aproximação e o distanciamento entre os sistemas. Sendo assim, ele mesmo, através do seu corpo e do corpo tradutório construído para o espetáculo, constitui-se como um novo sistema a compor o polissistema tradutório de Libras no teatro.

Tomando como base o conceito de representação cunhado por Hall (2016) a partir das contribuições dos Estudos Culturais, serão apresentadas as considerações que de forma recorrente foram mencionadas durante as entrevistas da pesquisa e que oportunizaram a categorização de três perfis profissionais. Os participantes da pesquisa, TILSP, produtores culturais e representantes da comunidade surda em suas entrevistas apresentaram em suas

narrativas imagens, expectativas, conceitos – e até mesmo (pré-)conceitos – sobre o trabalho do TILSP no teatro que foram agrupadas em três representações, a saber: 1) Didático; 2) Profissional; 3) Ativista. A partir do que foi analisado nas contribuições dos entrevistados, localizou-se o corpo tradutório na intersecção entre as três representações. Portanto o corpo tradutório se constitui e se apresenta na confluência das três representações sobre o fazer tradutório do TILSP no teatro. Percebe-se que, a partir das recorrências nos depoimentos dos entrevistados, um perfil não exclui o outro, ou hierarquiza os demais, mas que os três são necessários para a mobilização do polissistema estabelecido na tradução de Libras no teatro. Em seguida, cada representação será apresentada com os excertos e recorrências que foram tomadas como base para a criação da categoria.

Figura 2 – Perfis do corpo tradutório



Fonte: autoria da pesquisadora.

O corpo tradutório apresenta em suas representações a primeira característica a ser considerada como de sua natureza: a **Multiplicidade**. Ao se posicionar por assim dizer, em uma zona de intersecção discursiva, sua ação é ora didática, esclarecendo, informando e argumentando; ora profissional, planejando, estudando, atuando; e, por fim – mas não necessariamente nesta ordem –, ora ativista, articulando, defendendo e lutando. O corpo tradutório se mostra múltiplo em suas atribuições e ações.

múltiplas tarefas e informações a serem acionadas a partir dos sistemas que compõem o polissistema de tradução no teatro durante a encenação do espetáculo.

2.1 PERFIL DIDÁTICO

“[...] tu tem que saber negociar, tem que saber se posicionar e argumentar e explicar.” (NR)

O perfil didático agrupa excertos onde há recorrência de termos que remetem a um papel de tutoria desenvolvido pelo TILSP em relação à classe artística, produção e equipe técnica, enfim, todas as pessoas que estão envolvidas na montagem do espetáculo e que não utilizam Libras. Os TILSP e demais participantes da pesquisa apresentam como ação necessária ao bom desempenho da atividade tradutória de Libras no teatro, uma postura didática, que demonstre uma perspectiva social sobre o exercício da prática profissional. Os termos recorrentes denotam a ação didática e reforçam a imagem de um TILSP que discursivamente apresente a habilidade de **ensinar, explicar, mostrar, argumentar, dialogar...**

De acordo com SF, existe uma perspectiva social a ser desempenhada pelo TILSP que atua no teatro, que inclui o papel de informar o público não falante da Libras sobre os aspectos relacionados e característicos da Cultura Surda. Este aspecto também é ressaltado por MLY e por TN, que destacam que muitas vezes é necessário *explicar o trabalho de tradução e interpretação de Libras* para as companhias de teatro e produtores, dando a estes profissionais informações sobre a língua de sinais, sobre a comunidade e cultura surda, ou seja, os TILSP assumem um papel didático que transparece nos excertos através do uso dos termos em destaque.

“Acho que tem um papel muito importante que às vezes a gente deixa de lado, mas que é importante que é explicar o nosso trabalho para o pessoal que está ali [...]” (TN)

“[...] Em uma perspectiva social é importante para educar o público não surdo – não usuário de língua de sinais acho que é importante nisso.” (SF)

Por pertencer à companhia de teatro na qual realiza suas atuações como TILSP, WS destaca que – assim como os demais entrevistados – procura estabelecer parceria com a equipe técnica da companhia e destaca que foram necessárias algumas estratégias para que ficasse claro a importância do seu trabalho como TILSP e de que forma deveria ser sua apresentação, no caso, no que diz respeito ao posicionamento e iluminação no palco. WS, em sua entrevista, lembrou que no início de sua trajetória no teatro o deixaram no escuro durante uma atuação,

segundo o entrevistado a perspectiva para o espetáculo em questão era de que ele apenas interpretasse, não tendo sido lhe apresentado espaço para o diálogo na companhia naquele trabalho. NR também destaca que, ao ser convidada para traduzir e interpretar um espetáculo, questionou sua participação e seu posicionamento: seu questionamento, em vista de o espetáculo ainda estar em processo de montagem, acarretou uma nova reconfiguração à apresentação e à atuação de NR. Sua intervenção *didática* explicando a importância de trazer a Libras para a centralidade do espetáculo alterou a concepção estética da apresentação e como consequência a TILSP passou a compor o elenco.

“...Quando fui convidada para trabalhar como TILSP com a companhia Dois Pontos, o espetáculo “1717” estava em fase de concepção. Em reunião, os diretores e eu conversamos sobre a peça, sobre o entendimento deles a respeito de acessibilidade e sobre meu posicionamento no palco. Foi quando soube que se tratava de um espetáculo de dança-teatro. Comentei que nas cenas em que os bailarinos estivessem apenas dançando, eu não via muito sentido ficar ao lado interpretando as músicas. Expliquei que o canal de recepção dos surdos é um só: a visão. Nessas cenas os surdos ou olhariam pra a dança, que comunica por si só, ou olhariam pra mim. Conversando bastante, tivemos então a ideia de trazer a Libras para cena. Compor o espetáculo com coreografias de sinais, mesclando passos de dança com Libras, e também conferindo a mim, TILSP, uma função cênica. Foi quando passei a atuar como tradutora-bailarina nesse espetáculo.” (NR)

A abertura da equipe para o aprendizado da Libras e a incorporação da língua de sinais nas cenas pelos atores ampliaram o conceito de acessibilidade inicialmente pensado para a apresentação. O espetáculo de dança-teatro inicialmente pensado para o entretenimento do público ouvinte, a partir da ação didática de NR ampliou o foco, tornando-se um espetáculo para ambos os públicos, surdo e ouvinte. A Libras e a cultura visual foram apresentadas na centralidade do espetáculo e a plateia surda foi contemplada deixando de ser secundária.

“[...] Estive envolvida diretamente com todo o espetáculo, afinal, eu também era parte do elenco. Os bailarinos tiveram noções básicas de Libras, aprenderam sinais ao longo dos ensaios. Os diretores foram extremamente acessíveis, interessados, abertos e, principalmente, criativos em enxergar o potencial cênico da Libras. Ela está fortemente presente na peça de diferentes formas. No meu corpo, no corpo dos bailarinos, nas coreografias, nas poesias sinalizadas em conjunto e em todo material de divulgação e circulação do espetáculo.” (NR)

Segundo os TILSP participantes da pesquisa, a contratação dos TILSP é geralmente realizada por produtores ou gestores de espaços culturais que desconhecem a comunidade surda, a Libras e os processos envolvidos no trabalho de tradução e interpretação. MA, produtora que atua com recursos de acessibilidade, destaca a necessidade de o TILSP ser **um**

multiplicador de informação e do conhecimento, pois, como produtora de espetáculos, constantemente percebe o tensionamento causado pela falta de informações que permeia o trabalho do tradutor e intérprete de Libras. De acordo com a entrevistada, não são todos os contratantes, mas que, com frequência ouve questionamentos que atribui à falta de informação.

“Um transtorno!” foi o que pensou o produtor DC ao receber a demanda de contratação de TILSP para a produção dos espetáculos de um festival em Porto Alegre. Seu questionamento era: *“como é que vai ser”* O produtor explicou em seu relato que, após os primeiros contatos com TILSP, tudo ficou mais fácil, pois, segundo ele, passou a compreender melhor o trabalho a ponto de passar a incluir nos projetos da companhia onde atua como ator as demandas de tradução dos espetáculos.

A *resistência e medo* foram destacados como respostas por DL por parte de uma companhia de teatro que teria seu espetáculo traduzido e interpretado para Libras. De acordo com a produtora, foi necessária uma reunião entre a equipe de TILSP, elenco, diretores e todos envolvidos, com o objetivo de *“acalmá-los”*, pois, no entendimento do grupo e da parte técnica, a presença do TILSP causava estranhamento – *“onde ficaria a intérprete?”* – e a tradução poderia *atrapalhar* a apresentação do espetáculo. DL afirma que à medida que os pontos foram esclarecidos e que o grupo *“percebeu a importância e beleza do trabalho, ficaram emocionados e acharam lindo...”*

O desconhecimento sobre a Libras, sobre o público surdo e sobre a atividade do tradutor e intérprete potencializa o surgimento de mitos e representações negativas sobre a realização deste trabalho. Nesse sentido – o da desmistificação do trabalho do TILSP – a representação do TILSP didático toma forma e se fortalece no intuito de utilizar a oportunidade para *“explicar o nosso trabalho para o pessoal que está ali – que são pessoas que a gente vai ter contato e que são pessoas que não entendem o que a gente faz.”* (TN)

As pessoas a que TN se refere compõem a equipe de produção, e do grupo teatral. SF também afirma que ao estabelecer diálogo com a equipe consegue realizar negociações, garantindo assim melhores condições de trabalho para a tradução e interpretação.

“... se a gente diz que a nossa preocupação é sim dar oportunidade para que as pessoas surdas compreendam o espetáculo na forma como ele foi imaginado ... a gente consegue ter essas aberturas.” (SF)

“[...] então a gente tem que conhecer, estudar, perguntar, se envolver com direção, com atores, com pessoal da luz, da técnica, com produção local.” (SF)

Os TILSP e produtores apresentaram algumas das argumentações que costumam ouvir nos processos de negociação e de contratação. Tais argumentações, dúvidas e questionamentos potencializam a representação de que o TILSP que atua em teatro possua capacidade de didática para a dissolução de mitos com relação à Libras, ao trabalho de tradução e interpretação e à comunidade surda.

MLY afirma a necessidade de esclarecimento sobre o processo tradutório, tendo em vista a recorrente ideia de que ***“um banquinho na frente do palco e um foco de luz são suficientes para o atendimento da demanda e cumprimento das exigências legais”***.

A localização do TILSP no palco, assim como a incidência de iluminação sobre seu trabalho levanta outro ponto que merece esclarecimento: Sobre a presença do TILSP no palco. MA destaca a resistência percebida por ela no processo de negociação com atores e diretores que acreditam que o TILSP entra na cena, contracena e rouba a cena: ***“mas como é que vai funcionar isso? Vai entrar em cena junto comigo? Ela vai ficar indo atrás de mim que nem uma sombra?... Mas pra que ela precisa de luz?”***. A produtora afirma que compreende o trabalho do TILSP no teatro como uma **“ponte”**, que a aproximação do TILSP ao espetáculo não configura uma atuação teatral – propriamente dita – e que não se pretende tirar a atenção da plateia, mas tem como objetivo ampliar a visibilidade do espetáculo e a possibilidade de diálogo entre diferentes públicos.

Outro mito sobre a atuação do TILSP no teatro refere-se ao desconhecimento dos processos de estudo, pesquisa e preparações anteriores ao espetáculo necessários para a tradução textual e estética do espetáculo. Os TILSP participantes da pesquisa mencionam que frequentemente encontram a argumentação de que, sendo a interpretação das falas para Libras realizada de forma simultânea, não seria necessária a disponibilização do texto previamente nem necessária a participação do TILSP em ensaios prévios do espetáculo, como afirma MA sobre a argumentação de uma atriz a respeito do trabalho de tradução e interpretação de Libras no teatro, ***“mas pra que que ela precisa do texto? Não é na hora? Eu não posso fazer tudo na hora? E ela vai ali e faz na hora”***. Os participantes da pesquisa foram unânimes ao destacar em diversos momentos de suas entrevistas a necessidade do estudo do espetáculo e do prévio preparo para a realização da tradução e da interpretação, sendo assim, é possível pensar que esta informação deva se tornar um item na pauta de negociação no momento da contratação.

Os produtores entrevistados destacam que a oportunidade de esclarecer as dúvidas e desfazerem as resistências possibilita um novo olhar e uma nova prática em suas atividades. De acordo com a afirmação de DL, esclarecer a classe artística sobre o trabalho do TILSP no teatro

“abre um outro universo, [os grupos a partir do contato com o TILSP com perfil didático] querem tradução pra Libras em todos os espetáculo”.

A necessidade de alinhamento com a companhia de teatro – e/ou de desmistificação sobre as questões que abarcam a Libras e sua tradução e interpretação no teatro – é fundamental na compreensão de LS. Como público surdo, o entrevistado destaca que este diálogo é necessário para que se amplie a concepção de acessibilidade existente na equipe técnica e, assim, compreenda-se o que significa levar um espetáculo de teatro de fato ao público surdo.

O perfil didático é destacado, de acordo com os participantes da pesquisa, como algo importante e aqui se pode compreendê-lo como constituinte do corpo tradutório, tendo em vista que o polissistema é formado por sistemas que desconhecem o trabalho do TILSP, a comunidade surda, sua cultura e seus repertórios. Os artefatos culturais que caracterizam o repertório do polissistema cultural dos surdos – tendo em vista sua juventude em relação à cultura ouvinte – localizam-se periféricamente em relação aos repertórios do espetáculo encenado em português, sendo assim, a ação do TILSP para constituição do corpo tradutório aciona e mobiliza – pelo perfil didático – a desmistificação discursiva sobre a língua de sinais e sobre a comunidade surda.

A característica didática do trabalho do TILSP no teatro não está dissociada dos demais perfis apresentados em sequência. O desconhecimento da sociedade sobre a Libras e sobre a atuação dos TILSP nos diferentes espaços sociais exige que este profissional, além de proficiente linguisticamente, seja também um articulador de acessibilidade nos espaços em que atua esclarecendo e desmistificando a Língua de sinais e a comunidade surda. O contato com diversos agentes de diferentes níveis requer que a atuação do TILSP no teatro desenvolva este traço didático que pode não ser tão relevante para outras atividades de tradução. Ressalta-se a importância de o TILSP ter clareza e domínio sobre os processos envolvidos na construção do corpo tradutório para que possa esclarecer, argumentar e desmistificar o trabalho de tradução e interpretação de Libras no teatro junto aos atores, equipe técnica e direção dos espetáculos. O domínio sobre os aspectos processuais do trabalho encaminha o corpo tradutório para a apresentação de uma segunda representação do perfil do TILSP no teatro: o perfil profissional.

2.2 PERFIL PROFISSIONAL

“[...] Tu tens que saber o que vai fazer...” (NR)

O segundo perfil que surge na representação sobre o trabalho do TILSP no teatro tem como recorrências aspectos diretamente ligados ao desempenho da atividade profissional. Os

termos mencionados pelos participantes nas entrevistas são *competência – habilidade – ética – comprometimento*.

Os TILSP entrevistados destacam, em seguida, saberes e habilidades que consideram necessários para a realização da atividade:

“... ser leitor, reconhecer os diversos gêneros textuais, frequentar o teatro, reconhecer artifícios modos de procedimento, tipos de atuação.” (MLY)

“... não pode ser um intérprete durango [...] tem que ter afinidade com o teatro, tem que assumir aquilo que ele vai fazer. [...] Tu tens que consumir a arte, tu tens que ver teatro, tem que ver espetáculos com Libras, tu tem que viver a experiência do teatro... tem que ter disposição de corpo, não pode ter vergonha e acho que ele tem que estar disponível e aberto para receber críticas inclusive de uma área mais artística.” (KO)

“Primeira coisa não pode ser tímido.” (SF)

“O intérprete que trabalha no teatro deve ter um comprometimento bastante sério com o primor pelo trabalho... [...] a gente tem que conhecer isso, estudar isso, perguntar, se envolver com direção, com atores, com pessoal da luz, da técnica, com a produção local.” (SF)

Nos destaques, os TILSP entrevistados apresentam características que consideram fundamentais na tradução e interpretação de teatro para Libras. Os destaques caracterizam o profissional e o trabalho dos tradutores e intérpretes. Na perspectiva dos entrevistados, os profissionais devem conhecer e compreender os diferentes gêneros teatrais, consumir arte, frequentar o teatro, estudar e se envolver com a linguagem que circula no ambiente cultural. Tais conhecimentos não são citados como requisitos para o desenvolvimento da atividade em outros espaços. Além disso, também são apresentados traços subjetivos como expressão corporal, comprometimento com o trabalho e disponibilidade de corpo.

WS ressalta, em consonância com os demais participantes da pesquisa, o quanto as habilidades de leitura e de interpretação textual são importantes para o TILSP que atua no teatro e destaca também que, para além das habilidades linguísticas envolvidas na fluência de uma língua para outra, a habilidade de interpretação teatral é fundamental para quem atua no contexto de teatro. O exemplo apresentado por WS apresenta a necessidade do TILSP no teatro, agregar elementos não verbais a sua atuação – nesta tese compreendida como apresentação da tradução –, não basta ter fluência em Libras para explicar como é um pirata, é necessário construir um corpo para esta personagem: *“ter o jeito de pirata, mover-se como o pirata, sinalizar como um pirata”*.

“...eu me coloco na posição de personagem eu não consigo ficar parado interpretando. Se eu sou o pirata eu preciso ter trejeitos de pirata eu precisei desenvolver habilidade corporal de trazer esses elementos não verbais para minha atuação.” (WS)

NR destaca como o mais importante em sua análise consumir artefatos culturais produzidos pela comunidade surda nos eventos promovidos por artistas surdos. De acordo com a TILSP, essa imersão cultural em oficinas, saraus e encontros auxilia na habilidade do uso criativo da língua e na desconstrução de um uso da língua de sinais na forma acadêmica, potencializando e desdobrando a capacidade de expressão estética do TILSP, desconstruindo a tradução mais formal e acadêmica para potencializar a Libras no corpo de forma artística. Embora o excerto seja longo, o posicionamento da TILSP apresenta a argumentação necessária e fundamental para a construção de um perfil profissional para o TILSP que atua no teatro.

“Atuar no contexto artístico-cultural requer a desconstrução da língua, desconstruir formas engessadas e habituais de sinalização. É preciso exercitar o uso criativo da Libras e a Literatura Surda ajuda nesse sentido. Permite que o TILSP aumente seu vocabulário criativo e, a partir disso, fica muito mais fácil interpretar um show musical, uma peça de teatro, enfim. Nas demandas desse contexto, é preciso construir criativamente e artisticamente a mensagem, algo que outro contexto geralmente não demanda. E onde o TILSP vai aprender isso? Na cultura surda. Fazendo poesia, participando de oficinas de artistas surdos, estudando uma sinalização desconstruída, dançando em Libras, consumindo mais Literatura Surda! O TILSP precisa se perceber como um profissional de línguas sim, mas também como um profissional do corpo. Porque Libras é isso, corpo.” (NR)

A contribuição de NR dá destaque para a relevância de o TILSP dominar não apenas a sinalização padrão, mas conhecer e explorar a língua de sinais criativa e potente esteticamente presente na literatura surda. A literatura surda e a instrumentalização conferidas ao TILSP – discursiva e esteticamente – movimenta o polissistema, possibilitando que, enquanto sistema periférico – a cultura surda se movimenta, ganhe visibilidade e se aproxime da centralidade do polissistema no processo tradutório dos espetáculos.

A afinidade com a área artística e traços pessoais como expressão, disponibilidade e prontidão de corpo aparecem como uma recorrência nas respostas. Além das habilidades linguísticas relacionadas à função de tradução – conhecimento da língua-fonte e da língua-alvo. Como afirma NR: ***“Arte é muita coisa e arte problematiza muita coisa, a arte mexe com muitas coisas e tu tem que estar aberto pra isso”***.

As vivências e experiências prévias no teatro também aparecem para alguns entrevistados como possibilidades de aprofundamento nas reflexões sobre a prática da tradução e sobre a preparação da interpretação. A aproximação e a apropriação do cotidiano teatral – os bastidores, os ensaios, as negociações – e da linguagem artística são destacadas pelos TILSP como aspectos necessários ao trabalho de tradução no teatro.

“Acho que [...] a experiência de fazer teatro me ajudou a entender ou a pensar sobre o meu papel enquanto intérprete naquele espaço.” (TN)

“... a arte é uma coisa que me acompanha.” (KO)

Quando TN afirma que sua experiência anterior de teatro, ainda que empiricamente, ou seja, uma experiência não formal e sistematizada, o ajudou a compreender posteriormente sua atividade como intérprete, ressalta a importância do envolvimento do TILSP no meio artístico e que este envolvimento é processual, ou seja, não acontece automaticamente, mas a partir das experiências acumuladas. A afirmação de TN encontra ressonância na argumentação de KO, que afirma que faz teatro há muito tempo e que percebe o quanto esta inserção no âmbito teatral favoreceu sua atuação como TILSP em espetáculos. O gosto e o envolvimento dos TILSP na área cultural aparecem como aspectos importantes para a realização do trabalho.

WS por sua vez destaca que passou a frequentar mais o teatro e a estudar mais assuntos relacionados à área após o início de sua trajetória como TILSP na esfera artística, e que, em decorrência disso, quando questionado sobre o que poderia ser diferente em sua trajetória, o TILSP declara que gostaria de ter estudado e se apropriado mais dos conceitos e da linguagem teatral antes de ter realizado os primeiros trabalhos.

“Então minha primeira peça foi com muitos conceitos que eu tinha que chegar em casa e pesquisar para entender a linguagem do teatro. [...] esses conceitos eu fui aprendendo na marra... na prática. Eu acho que eu estudaria um pouco mais me aprofundaria mais na área para depois atuar.” (WS)

As representações em torno do perfil profissional de quem atua como tradutor no teatro incluem, além das habilidades linguísticas e estratégias de tradução, aspectos que serão apresentados em seguida e contextualizados pelos excertos das entrevistas. Segundo os participantes da pesquisa, é necessário estar inserido no meio cultural. Como afirma SF, é preciso ***“conhecer isso, estudar, perguntar, se envolver com direção, com atores, com pessoal da luz, da técnica, com a produção local...” (SF)***.

Afinidade com a linguagem artística e com as rotinas do teatro também foi identificada como uma característica do perfil profissional, KO ressalta a importância do consumo de arte para experiência de traduzir espetáculos, ***“Tu tens que consumir a arte, tu tens que ver teatro, tem que ver espetáculos com Libras, tu tem que viver a experiência do teatro...”*** (KO)

A desinibição e flexibilidade física e emocional foram elencadas como necessárias ao perfil do TILSP que atua no teatro. ***“Não pode ser tímido... precisa trabalhar com essa questão de presença, presença de estar no palco...”*** (SF) A presença mencionada por SF anuncia a necessidade de um TILSP que se coloca à frente da plateia disponível para a apresentação do seu processo de tradução durante a apresentação da encenação.

A disponibilidade para o diálogo e trabalho coletivo foram recorrentemente citados pelos participantes como características dos TILSP que atuam no teatro. ***“[...] eu acredito que o contato com o grupo é muito importante, acesso a ensaios, acesso às pessoas, conversar com as pessoas [...]”*** (MLY) No excerto destacado, MLY apresenta a perspectiva da importância do diálogo entre o TILSP e o grupo de teatro, mas pode-se também considerar a relevância que o TILSP dá ao trabalho coletivo ao ressaltar a importância da disponibilidade de diálogo com a equipe com todos envolvidos no processo de montagem do espetáculo.

Além de habilidades linguísticas e tradutórias inerentes da profissão, o tradutor e intérprete de Libras que atua no teatro – a partir das considerações dos entrevistados – precisa ter um perfil para atuar nesse espaço que dialogue com as rotinas e práticas teatrais e que incorpore a multiplicidade artística. No excerto, as considerações de DL – que é produtora cultural – apresenta características que julga importantes ao trabalho de tradução e interpretação de Libras no teatro e que reforçam o argumento de que a afinidade com a esfera artística pode ampliar o repertório cultural e referencial do TILSP que atua no teatro.

“Tem que estudar, expandir a mente, assistir muito teatro, circular pelos meios artísticos principalmente teatro, porque é ao vivo e é agora... tentar ampliar essa bagagem cultural, que é fundamental. Ser livre de preconceito e estudar e [...] acho que é isso estudar expandir a mente, quebrar preconceito e fazer bem feito porque se não for fazer bem feito vai botar em risco a compreensão e a comunicação com esse público surdo.” (DL)

O excerto de DL destaca a relevância do repertório cultural para a boa realização do trabalho de tradução de Libras no teatro. O constructo de uma bagagem cultural consistente possibilita ao TILSP a ampliação de suas perspectivas linguísticas e com isso, ampliam-se também as possibilidades de expressão. Destaca-se na contribuição de DL a menção sobre a importância de o TILSP não se ater a preconceitos e de manter sua mente aberta à plasticidade

do teatro. No teatro, frequentemente se ouve a expressão “*aceitar jogar junto*” como referência à disponibilidade que o ator precisa para contracenar durante o espetáculo. Nesse sentido o TILSP precisa da mesma forma disponibilidade para aceitar jogar sem pré-julgar o espetáculo que está traduzindo e interpretando.

A ausência de disponibilidade para a realização de um trabalho, que não se tratava de mera interpretação do Português para Libras, ficou evidente ao dividir um trabalho com um colega TILSP, ao relatar a experiência: WS – que não consegue verbalizar o que exatamente faltava para a colega – recorre ao sinal e a expressão facial que podem ser traduzidos como [SENSIBILIDADE], mas que recorre também às ideias para complementar sua narrativa. WS conclui dando ênfase à necessidade do TILSP ser/estar disponível:

“... acho que atrapalha no processo [tradutório] quando a gente não tem essa abertura para ser quem a peça precisa que a gente seja.” (WS)

O mesmo sinal de [SENSIBILIDADE] – utilizado anteriormente por WS – foi utilizado por LS para justificar os motivos pelos quais prefere – como público surdo – assistir a espetáculos bilíngues ou de surdos, ou seja, sem a presença de TILSP. Segundo o entrevistado: ***a ausência desta sensibilidade e até mesmo de empatia*** comprometem a compreensão do que é encenado, a função estética e artística do teatro como artefato cultural.

“Nos espetáculos traduzidos há uma ausência de sensibilidade, o tradutor não consegue me transmitir, me passar, me oferecer e a arte tem essa função de transmissão de sensibilidade.” (LS)

LS adverte que, no teatro, é necessário o TILSP envolver-se com a área artística: participar dos ensaios, negociar e conversar com o elenco, trocar informações com a direção, para então, apropriar-se do espetáculo. Segundo o entrevistado: ***“o TILSP não pode apenas chegar no momento do espetáculo e sair interpretando”***, pois, como resultado dessa dissociação entre TILSP e espaço referencial, resultará a dificuldade de compreensão do espetáculo por parte público-alvo – a comunidade surda.

Como surdo, CM destaca a atuação de um TILSP que na sua percepção ***conhece o papel do ator***. Segundo CM, o TILSP ***“interpreta, tem fluência em Libras e também tem estratégias de atuação como ator, ele conhece a área do teatro, conhece linguagem que está envolvida”***. Na conclusão de CM, o fato de o TILSP compreender o papel de ator e aprimorar sua atuação torna a interpretação mais clara e diferenciada de outros TILSP que, segundo o participante da

pesquisa, “... [alguns TILSP] *“fazem a tradução, mas é uma tradução palavra-sinal muito literal”*”.

O perfil profissional do TILSP no teatro, portanto, não se remete unicamente às capacidades linguísticas, ao domínio das teorias e modelos de tradução ou a uma *performance* discursiva em Libras, nem tão pouco se refere à postura neutra, discreta e – se é que é possível dizer isso – quase invisível, adotada em outros espaços de atuação. As narrativas dos participantes da pesquisa apontam para um perfil que: 1) pensa as línguas envolvidas no processo de tradução e interpretação como possibilidade de expressão artísticas e que, portanto, explora as potencialidades criativas de expressão; 2) circula no ambiente artístico, consome diferentes artefatos artísticos e 3) convive com a pluralidade em todos os âmbitos; 4) é disponível física e flexível para *“ser quem a peça precisa”*. Desta forma os perfis já apresentados – didático e profissional – corroboram a ideia de que do TILSP, no teatro, ao construir o corpo tradutório, é requerido que mobilize não apenas os saberes profissionais, mas também suas possibilidades artísticas e expressivas. Os perfis, como já mencionado, não se sobressaem nem se destacam uns sobre outros, mas se apresentam de forma dinâmica colocando desta forma o polissistema em movimento.

Em seguida, com o perfil ativista, amplia a mobilização do polissistema ao apresentar o TILSP – e o corpo tradutório enquanto constructo tradutório – como membro da comunidade surda e como seu representante participa das pautas e lutas deste grupo pela garantia de direitos e acesso aos diferentes espaços sociais.

2.3 PERFIL ATIVISTA

“[...] a gente tem que fazer o movimento contrário, fomentar o teatro surdo, o teatro em língua de sinais e contribuir para quem está aberto para trazer Libras de uma forma diferente.” (NR).

O terceiro perfil – ou representação, do TILSP no teatro e do corpo tradutório – corresponde àquele atuante e participativo na comunidade surda. Um perfil ativo socialmente é sugerido pela recorrência dos termos: *papel social – defesa – representatividade – luta – direito – inclusão*. A recorrência dos termos aponta para o envolvimento e comprometimento do TILSP com as pautas de luta da comunidade surda por conquistas e pela garantia de direitos linguísticos e sociais. Os excertos das entrevistas destacados nesta alegoria suscitam a representação de um TILSP com ações – práticas e discursivas – capazes de garantir que “os surdos tenham acesso ao espaço cultural” e que, através da tradução e interpretação, exerçam a garantia de direitos linguísticos dos surdos estabelecida pela legislação.

O termo *ativismo*⁴ aqui é compreendido tanto por sua definição no sentido dicionarizado, quanto pela possibilidade de substituição semântica por seus sinônimos, sendo estes militância, atuação, prática, desempenho.

A criação de um Código de Ética e o estabelecimento do *Registry of Interpreters of the Deaf* (RID) marcaram no âmbito inglês e americano a perspectiva sobre o tradutor e intérprete de língua de sinais. Segundo o *CIT* – organização dedicada à formação de tradutores e intérpretes que trabalham no par linguístico inglês americano e britânico –, o modelo de atuação preponderante era o “Modelo de Ajuda”, ou seja, os intérpretes não eram treinados e atuavam de forma voluntária. Posteriormente no “Modelo de Conduta Profissional”, os intérpretes eram considerados “máquinas” de transmissão de informações entre as pessoas. O envolvimento excessivo era substituído pelo distanciamento do intérprete no processamento de informações entre as partes envolvidas. Nos anos 80, o Modelo Facilitador de Comunicação apresentou uma possibilidade de mediação entre os modelos antagônicos anteriores. Os deveres e atribuições foram esclarecidos, sendo os intérpretes incentivados a encontrar previamente os clientes e realizar os ajustes técnicos necessários à sua atuação.

Com relação à constituição profissional do TILSP, Quadros (2004) afirma que inicialmente o exercício da atividade estava associado ao voluntariado. A valorização do trabalho dos TILSP acompanhou o processo de inserção dos surdos na sociedade e no exercício da sua cidadania. A partir do reconhecimento da língua de sinais como língua, as instituições se obrigaram a garantir acessibilidade através da oferta dos serviços de intérpretes de Libras. No Brasil a presença de TILSP está associada às atividades religiosas, a partir dos anos 1980 (QUADROS, 2004).

É importante remontar historicamente os processos de constituição profissional dos TILSP para destacar – e talvez compreender melhor – as características de engajamento e ativismo nos discursos dos TILSP participantes da pesquisa. Talvez estas formulações discursivas em torno da garantia de acesso, da luta pelos direitos linguísticos e do envolvimento com a comunidade surda possam não ser compreendidos – nem mesmo mesurados – por outros profissionais da área da tradução. Talvez nem mesmo os TILSP, de uma forma geral, percebam o quanto estão imbricados – ou não – ideologicamente com sua prática profissional. No entanto, é fundamental destacar estas características e registrá-las para torná-las visíveis nos processos de trabalho e passíveis de análise e problematização.

A tradução e interpretação de Libras no teatro para os participantes da pesquisa relacionam-se aos discursos de caráter inclusivo dos surdos. Tais discursos fazem menção ao

O termo Ativismo foi sugerido pela professora Silvana Aguiar dos Santos.

“papel social” desempenhado pelo TILSP em sua atuação, ao cumprimento da Lei Brasileira de Inclusão nº 13.146, de 2015, que prevê o direito à acessibilidade das pessoas com deficiência à cultura e à informação (BRASIL, 2015).

No Brasil, a Lei de Inclusão (LBI) nº 13.146, de 2015, define acessibilidade como um direito que garante à pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida viver de forma independente e exercer seus direitos de cidadania e de participação social. Além disso, a lei dispõe sobre a garantia da acessibilidade no acesso à informação e a bens culturais (BRASIL, 2015).

Art. 42. A pessoa com deficiência tem direito à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, sendo-lhe garantido o acesso: I – a bens culturais em formato acessível; II – a programas de televisão, cinema, teatro e outras atividades culturais e desportivas em formato acessível; e III – a monumentos e locais de importância cultural e a espaços que ofereçam serviços ou eventos culturais e esportivos. (BRASIL, 2015, documento eletrônico)

Quando questionados(as) sobre suas impressões a respeito do trabalho dos TILSP no teatro, os(as) participantes relacionaram a tradução e interpretação de Libras às questões de acessibilidade e cumprimento dos dispositivos legais estabelecidos nos editais de fomento à cultura:

“... muitas vezes a gente vê... tem interpretação, mas é só uma questão legal... o intérprete não está integrado ao teatro.” (TN)

A afirmação de TN destaca perspectivas diferentes sobre a tradução e interpretação de Libras no teatro. A primeira apresenta a expectativa de que o TILSP esteja integrado ao espetáculo por meio de seu preparo prévio da tradução e da interpretação, e a segunda, perspectiva da constatação de que em muitos casos a presença do TILSP no teatro cumpre apenas o atendimento a um dispositivo legal. A formulação destacada, então, aponta para a tradução e interpretação de Libras no teatro como um mero cumprimento de exigências legais. Neste caso, a atuação do TILSP restringir-se-ia a uma contrapartida estabelecida por editais de fomento à cultura que utilizam recursos financeiros públicos.

O oferecimento da tradução e interpretação de Libras no teatro pontua nos critérios de seleção de projetos culturais para a realização das montagens. O TILSP apresenta-se, portanto, nesses casos, apenas com a finalidade de atender a uma demanda de uso dos recursos públicos e para oferecer acessibilidade, como MLY afirma: ***“Em relação à acessibilidade ainda me parece muito que a lei precisa ser cumprida”.*** (MLY)

A mesma correlação entre atuação dos TILSP no teatro e legislação é apresentada pelos produtores, quando estes localizam temporalmente o início das atividades de produção de espetáculos com recursos de acessibilidade e com tradução e interpretação para Libras, portanto.

“A gente começa a trabalhar com acessibilidade e logo em seguida vem LBI vem toda legislação [...] era uma época de muito fomento, de muitos editais”. (MA)

A produtora DL, também destaca que por conta das questões legais estabelecidas na legislação passou-se a incluir como contrapartida Libras e/ou Audiodescrição nos espetáculos sempre que possível. Essa prática, segundo a produtora, constituiu-se como um pilar na sua atuação como produtora cultural e modificou sua perspectiva sobre sua prática.

As respostas dos entrevistados apontam para um tradutor e intérprete com um perfil comprometido com a mediação entre as duas comunidades, responsável pelo acesso à comunicação e informação da comunidade surda, bem como por sua formação cultural. SF declara que a atuação do TILSP no teatro é pautada por um papel social a ser cumprido. Este “papel social” envolve não apenas o comprometimento com o trabalho, mas também com o compartilhamento de informações para a comunidade e para os demais colegas para que estes também estejam informados das possibilidades de atuação e de produção.

TN destaca o quanto o trabalho do TILSP no teatro é importante como mediador cultural compreendendo que é também papel do intérprete nesta esfera oportunizar o acesso a um espaço que oferece uma nova configuração, um espaço bilíngue e acessível aos surdos. Na representação sobre o trabalho de tradução no teatro TN afirma ser “***superimportante [...] levar a cultura, porque os surdos não tem espaço...***”. WS afirma, no mesmo sentido, que o trabalho do TILSP no teatro apresenta diferentes aspectos positivos: “***é divertido, é legal, traz visibilidade***”, mas que a questão da acessibilidade não pode ser esquecida: “***manter o pé no chão, saber que você está ali para ofertar acessibilidade para um público que não tem acesso a esse tipo de atividade.***”

SD também compartilha da mesma perspectiva que TN e WS e destaca o quanto para ela é significativo oportunizar o acesso não apenas dos surdos ao teatro, mas também o acesso dos ouvintes à Libras e a cultura surda, ao assistirem uma peça com a presença de um tradutor e intérprete.

“... é maravilhoso ter acesso comunicacional com todas as pessoas não só para a comunidade surda, mas para os ouvintes [...] é a primeira vez que tem contato com a língua de sinais [...] e daí vê ali um intérprete e pensa: olha só que legal!” (SD)

A representação de um perfil ativista fica registrada na afirmação de SD, na perspectiva de que a acessibilidade está ligada também à preocupação do TILSP em formar o público surdo e essa se expressa no **“comprometimento bastante sério com o primor pelo trabalho...”** do TILSP que atua no teatro. A formação de público, embora não esteja entre as atribuições dos TILSP – que é contratado para realizar a tradução e interpretação dos espetáculos –, aparece nos relatos como algo esperado e desejável tanto pelos contratantes como pelo público surdo que busca informações sobre os espetáculos nas redes sociais dos TILSP que costumam atuar no teatro.

WS relata que, em uma experiência de tradução, foi possível atuar em um evento correlacionado à divulgação e ao *marketing* da companhia de teatro. Nesta oportunidade, que ele afirma ter sido **“superlegal”**, foi possível realizar um trabalho de formação de público mais efetivo. No entanto, afirma o entrevistado: **“Nas outras companhias – que eu não tinha acesso – eu falava que tinha que colocar o símbolo de acessível em Libras para que as pessoas soubessem que essa peça tá acessível era a única coisa que eu conseguia fazer.”**

Em sua entrevista, SD expressa o engajamento ao compartilhar sua melhor experiência no teatro: **“estar junto com a comunidade surda”**. Embora SD destaque aspectos subjetivos do pertencimento à comunidade surda, como amor, acolhimento e reconhecimento, para os produtores a aproximação dos TILSP – e aqui se leia *envolvimento* –, configura-se como critério fundamental à contratação. Os produtores entrevistados destacaram que um dos critérios para a contratação é o reconhecimento da comunidade surda. DL em seu relato descreveu a experiência de produzir um espetáculo fora da região em que atua. Na sua cidade, ela afirmou que já conhecia TILSP e que estava habituada a trabalhar com estes profissionais, no entanto, ao receber a demanda de levar o espetáculo para outra região do país, foi desafiada a encontrar novos profissionais que realizassem a tradução. O espetáculo, segundo ela, era complexo, longo, com temática sensível, com termos em alemão e músicas em francês e, segundo ela, **“a intérprete foi maravilhosa ela foi e buscou [pesquisou] a sinalização, a plateia que se formou de surdos lá, foi uma plateia de surdos que eu nunca tive, chegou um ônibus do grupo LGBT de surdos [...] Incrível!”**. O destaque no excerto de DL reforça a representação de que o trabalho do TILSP no teatro não se resume ao processo tradutório e a sua interpretação, mas também ao seu envolvimento e a sua capacidade de articulação com a comunidade surda. A importância da inserção dos TILSP na comunidade surda também é destacada por NR, que aponta o engajamento dos TILSP como um fator importante para a visibilidade da Libras, como forma de potencializar e problematizar o espaço desta comunidade como público de teatro.

“... precisamos também incentivar a cultura surda, o Teatro Surdo. É também nosso papel fomentar isso, ajudar que isso cresça. Porque no momento em que as produções artísticas e culturais surdas começarem a aparecer, certamente muito mais companhias, grupos e artistas ouvintes irão se abrir e investir em propostas como essas, peças bilíngues, por exemplo. Peças que respeitem, representem e façam sentido para os surdos e que os enxerguem como um público primário e não secundário.” (NR)

A representação de um perfil ativista se constitui a partir das concepções dos participantes de que o trabalho de tradução e interpretação de Libras no teatro situa o TILSP em um espaço de não apenas mediação linguística, mas também de mediação social. NR destaca na sua entrevista que sua melhor experiência foi quando o grupo a incorporou no espetáculo e ela pode perceber a repercussão do seu trabalho.

“Foi muito especial nesse sentido. O impacto do espetáculo “1717” foi muito maior do que esperávamos. É uma proposta bilíngue que não se vê muito ainda, essa minha experiência como TILSP que compõe o elenco, algo que pouco acontece ainda na área teatral. Os diretores estiveram desde o começo superabertos e interessados, e isso fez toda a diferença. Aprendi muito ao longo de cinco anos, foi enriquecedor poder participar dos ensaios, acompanhar o trabalho de um diretor artístico, seu processo de criação, aprender mais sobre iluminação, termos técnicos da área, estresses de noite de estreia, nervosismos, apresentações, viagens. É uma troca gigante! Sem falar em toda repercussão e projetos que surgiram como desdobramentos desse espetáculo.” (NR)

Os participantes surdos desta pesquisa afirmaram que as informações sobre os espetáculos costumam chegar até eles por meio das redes sociais, através dos perfis pessoais dos TILSP ou de grupos criados por eles com a finalidade de divulgar a programação teatral da comunidade. ***“Vejo informações dos TILSP no Facebook e no WhatsApp”***, afirma SV sobre como fica sabendo sobre os espetáculos. Além disso, foi destacado que as informações divulgadas na comunidade surda circulam e os próprios surdos validam ou não os espetáculos. Além do papel de tradutor e intérprete, os TILSP também mediam as informações no que diz respeito à divulgação dos espetáculos. Os TILSP divulgam as informações e convidam a comunidade surda pelas redes sociais, traduzindo os serviços do espetáculo e programação cultural dos festivais. O engajamento dos TILSP no compartilhamento das informações culturais caracteriza um esforço de mobilização nas estruturas do polissistema, que nesse âmbito se caracteriza pela discursividade em torno das pautas relacionadas aos direitos da comunidade surda.

Mielke (2014) afirma que, como surda e frequentadora assídua de teatro, adotou a postura de sempre buscar pela informação de quem será responsável pela tradução para língua

de sinais, para então determinar se assistirá ou não o espetáculo. De acordo com a autora, é importante saber se o TILSP acolhe o sentido do espetáculo, se está de acordo com a estética proposta e relata a experiência de ter assistido um teatro musical que mesmo sabendo que não era o seu estilo preferido de música, optou por assistir por confiar no excelente trabalho que os TILSP fariam na tradução. Para Mielke, portanto, a informação de quem será o tradutor e intérprete é determinante para definição da programação, sua afirmação manifesta o desejo de não apenas encontrar um tradutor e intérprete de língua de sinais no teatro, mas alguém que, estando inserido na comunidade surda e no âmbito teatral, fará as melhores escolhas para aquela apresentação e para aquele público.

Segundo BB, enquanto plateia surda, é muito importante além de ter a informação sobre o espetáculo, ter também a informação de quem estará atuando como TILSP: *“alguns surdos às vezes vão e depois contam, eles nos avisam, [...] e aí eu decido se vou ou não vou. É melhor não ir na hora, é melhor saber quem é o intérprete antes de ir assistir ao espetáculo...”*. No mesmo sentido CM problematiza com relação à posição de público pagante de um espetáculo que não é atendido ou contemplado em sua totalidade:

“... pensa bem... não tem o nome do intérprete, mas, se eu for, se eu chegar lá [e o TILSP não for bom] eu vou ter prejuízo? Como é que eu vou saber? então eu prefiro não ir eu já fui várias vezes e eu acabei desistindo. Eu desisti!” (CM)

O TILSP, na perspectiva dos entrevistados, desempenha um papel social na mediação com a comunidade surda, ao realizarem a tradução de Libras no teatro. Este aspecto do trabalho de tradução e interpretação de Libras está intrinsecamente ligado às questões e debates em torno do conceito de acessibilidade e parece não configurar entre as responsabilidades de outros profissionais da tradução e interpretação. Segundo BB, a imersão na cultura surda atribuí ao TILSP um movimento diferente no palco, aqui no contexto da análise, também pode ser compreendido enquanto movência discursiva, que permite ao TILSP acessar os argumentos necessários para aproximar os sistemas e construir um corpo tradutório que se aproxima do ator e que se movimenta durante a encenação contribuindo para a construção de sentidos sobre o espetáculo por parte do público surdo.

“... na minha opinião se ele [o TILSP] tem compreensão do papel do ator, fluência e ele está inserido na cultura surda, tudo isso constrói um movimento diferente, ele se posiciona, ele acompanha o ator, ele tem uma estratégia para acompanhar o ator, ele vai saber se colocar, ele vai se deslocar no palco, não vai ficar no mesmo lugar.” (BB)

Os TILSP mencionam que, além das atividades relacionadas ao trabalho de tradução e interpretação de Libras no teatro – estudo, preparo e atuação –, consta ainda como atribuições a necessidade de falar, de explicar, de esclarecer questões sobre a Libras, sobre acessibilidade e sobre como recepcionar o público surdo; de formar o público surdo, informando sobre a programação dos espetáculos com intérprete de Libras para que a comunidade surda compareça e participe dos eventos culturais, gravando vídeos com o serviço dos espetáculos ou festivais para divulgar nas redes sociais e de atuar politicamente na garantia de acesso aos espaços culturais, bem como negociar espaços adequados para que o público surdo assista a peça, tendo acesso visual ao espetáculo encenado no palco e à apresentação da tradução realizada pelo tradutor e intérprete. Esses múltiplos conhecimentos sobre a comunidade surda, sobre legislação e sobre os aspectos técnicos – linguísticos e referenciais – precisam ser internalizados e incorporados na constituição do corpo tradutório.

É importante esclarecer que os perfis aqui apresentados – didático, profissional e ativista – não se autoexcluem ou se sobrepõem; pelo contrário, são constituintes e complementares na formação do corpo tradutório. Alerta-se aqui para o fato de que a leitura sobre a importância dos perfis para constituição de um corpo tradutório com competências didáticas, tradutórias e ativistas possa inicialmente sugerir a ideia de um profissional polivalente, no entanto, entende-se e ressalta-se que neste estudo sobre a natureza do corpo tradutório, estes saberes e competências são cambiantes, moventes e flexíveis, em sua construção, apresentação e reconstrução, a partir de uma prática amadurecida, dialogada e realizada em coletivo.

A natureza múltipla do corpo tradutório abarca diversos conhecimentos, conceitos, estratégias de tradução e interpretação de Libras, informações sobre o aporte teórico dos Estudos de Tradução, o conhecimento linguístico de duas línguas em modalidades distintas – português, marcado pela oralidade, e a Libras, representada pela visualidade – suas estratégias de interpretação, sua leitura de mundo e interação com a comunidade surda; conhecimentos que não necessariamente estão ligados aos Estudos de Tradução, como os discursos sobre comunidade e cultura surda, legislação e direitos linguísticos e, por fim, mas não por último, o conhecimento sobre o fazer teatral.

Todos estes saberes não são visíveis à plateia e não estão compilados para que possam ser pesquisados durante a apresentação da tradução e a interpretação. Mas, são conhecimentos que são acionados durante a apresentação da tradução e interpretação do espetáculo. E, de acordo com os relatos dos TILSP, são atribuídos a estes profissionais diferentes camadas de papéis a serem desempenhados, responsabilidades e possibilidades de atuação. As múltiplas

perspectivas em relação à atuação do TILSP no teatro, bem como as diferentes expectativas em torno deste trabalho caracterizam a existência de diferentes sistemas a serem considerados/atendidos na realização desta atividade. A necessidade de estar constantemente em contato e mediação com diferentes agentes e, por assim dizer, representantes dos sistemas envolvidos no polissistema de tradução e interpretação de Libras no teatro reforça a necessidade de o TILSP – e o corpo tradutório – serem permeados por diferentes saberes. Considera-se, portanto, que todos estes saberes, habilidades, competências, responsabilidades e funções configuram-se como um corpo tradutório, ou seja, como já mencionado neste estudo, a tradução e a interpretação não se dão apenas pela produção linguística nas línguas envolvidas, mas também pela apresentação deste corpo tradutório – múltiplo – presencialmente no palco em simultaneidade com a apresentação do espetáculo e pela necessidade de estar em contato constante com os demais sistemas constituintes do polissistema de tradução de Libras no teatro para a realização da apresentação da tradução.

SEGUNDO ATO - O CORPO TRADUTÓRIO

A Materialidade



“Eu não tenho um corpo.

Eu sou o meu corpo.

É por meio deste corpo que compreendo o outro

e percebo as coisas”

(Maurice Merleau-Ponty)

3 SEGUNDO ATO – A MATERIALIDADE DO CORPO TRADUTÓRIO

O primeiro ato apresentou – a partir da recorrência de termos, características e expressões, nas narrativas dos participantes da pesquisa sobre a atividade de tradução e interpretação de Libras no teatro – possíveis perfis, que, quando estão em movência e em confluência, constituem os perfis do corpo tradutório. As representações discursivas sobre a atividade de tradução no teatro e suas características, dão lugar agora, à materialidade deste corpo antes, durante e após a atividade de tradução e interpretação no teatro atividade em seus processos de trabalho. Nesta seção, o corpo tradutório é trazido em sua ação, nos processos de estudo do espetáculo, no estabelecimento das estratégias de tradução durante a atuação e na percepção pós-espetáculo sobre o trabalho – *feedbacks*.

Além disso, o corpo tradutório, enquanto materialidade, pretende destacar os sistemas culturais envolvidos na atividade de tradução e interpretação de um espetáculo de teatro em português para Libras. Esta seção objetiva materializar e dar visibilidade aos processos realizados pelos TILSP ao acionar, aproximar e tensionar os sistemas culturais envolvidos no polissistema da tradução de Libras no teatro, no intuito de entregar ao público surdo a tradução e a interpretação de um objeto cultural – teatro – que preserve o sentido tanto linguístico quanto estético.

No variado espectro de atuação dos TILSP, o teatro se apresenta como um desafio, tendo em vista a quantidade de elementos e linguagens envolvidos em uma produção teatral, sendo necessária a realização de processos de tradução e interpretação. As atividades de tradução e de interpretação apresentam proximidade e similaridade, no entanto, aqui, destaca-se que estas atividades acontecem de formas distintas.

Horwitz (2014) destaca que o processo de tradução e interpretação no teatro inclui o estudo de roteiro, participação nos ensaios do/e com grupo de teatro e este processo descrito pela autora como multifásico compromete horas de dedicação por parte dos TILSP na construção de uma preparação para atender as demandas de interpretação daquele espetáculo. Horwitz (2014), em seu estudo apontou como desafios na interpretação no teatro: 1) a necessidade de acompanhar a fala rápida dos atores; 2) a necessidade de transmitir informações auditivas apresentadas pela estética musical do espetáculo; 3) a necessidade de mitigar a possível perda de informação visual do palco por parte da plateia surda pela necessidade de dividir o foco entre a encenação e a interpretação; 4) a percepção sobre o impacto do tempo no processamento da informação no momento da interpretação e; 5) as dificuldades de compreensão estabelecidas pelas nuances da linguagem nos roteiros. Para solucionar as

dificuldades encontradas, Horwitz (2014) ressalta a importância do estudo e preparo prévios no intuito de adquirir a maior quantidade possível de informações que possam potencializar a tradução e interpretação do espetáculo e que possam oferecer ao público surdo uma melhor experiência no teatro.

Para Rigo (2013), embora a tradução e a interpretação sejam entendidas como processo e realizadas em momentos separados, o que acontece em se tratando de tradução e interpretação de espetáculos teatrais para Libras pode ser considerado um trabalho híbrido, uma vez que os profissionais realizam seus trabalhos a partir de uma preparação da tradução e, ao mesmo tempo, destaca a pesquisadora, “realizam a interpretação em si, que ocorre em tempo real” (RIGO, 2013, p. 50), durante a apresentação do espetáculo.

Entende-se, de uma forma geral, como tradução, o processo que acontece a partir de um texto em uma língua de partida – no caso, o roteiro do espetáculo –, com tempo considerável para realização de seu trabalho, possibilidade de consulta a dicionários, possibilidade de revisões e ajustes no texto e que será produzido na língua de chegada – a Libras –, bem como se entende que a atividade de interpretação ou atuação simultânea, que acontece em um dado espaço e tempo limitados e lida com o texto em sua versão final no momento em que é enunciado na língua de chegada – durante o espetáculo (FOMIN, 2018).

Albres e Santos (2020) afirmam que, antes da interpretação simultânea, são necessários processos de estudo do texto, preparação corporal e criação, considerando que o espetáculo, apesar de roteirizado, apresenta o inusitado e o improvisado característico da interação com o público.

Neste estudo, entende-se, como afirmado por Rigo (2013) e Albres e Santos (2020), que no teatro o TILSP realiza um trabalho híbrido de tradução e interpretação. No entanto, neste estudo, entende-se que no teatro o TILSP realiza e apresenta o processo de tradução que constitui o corpo tradutório. O processo que compreende a pesquisa e o estudo prévio do espetáculo, tanto no âmbito textual – que remete ao processo de tradução de roteiro escrito em português brasileiro para Libras – quanto no âmbito estético, que se refere à concepção dramaturgical. A partir do estudo textual e estético do espetáculo, o TILSP elabora a tradução e a registra corporeamente – analisando suas estratégias tradutórias e incorporando-as tal como o ator faz com o texto – para posteriormente ser apresentada durante a encenação do espetáculo. A este processo de tradução textual e estética para cada espetáculo, considera-se nesta tese, o conceito de construção do corpo tradutório.

Inevitavelmente, durante a encenação, podem acontecer momentos de improvisado e de jogo dos atores com a plateia em que serão necessários processos de interpretação simultânea.

Portanto se compreende que no teatro o tradutor e intérprete realiza a tradução previamente e, durante o espetáculo, apresenta como resultado o corpo tradutório associado à interpretação simultânea inerente aos atos de comunicação espontânea e/ou improvisada entre atores e público.

Os TILSP destacam que o teatro é um acontecimento, um encontro entre texto, ator e plateia. Nesse sentido, MLY destaca que a tradução de Libras no teatro lhe significa também um acontecimento, o *“acontecimento do texto”*, ou seja, é possível depreender a partir da afirmação de MLY que o texto traduzido para Libras no teatro **acontece** ou toma **materialidade** no corpo do TILSP e nesse acontecimento, nesse registro, o texto, segundo KO, *“é ampliado, toma forma, é materializado...”*. No mesmo sentido SF define a tradução e interpretação de Libras no teatro como um desafio, pois se, por um lado, existe a tarefa de transposição de ideias e conceitos de forma interlingual (entre línguas), paralelamente há também o processo de reformulação deste texto levando em conta *“que o tradutor de certa forma no seu processo de tradução tem um pouco de liberdade pra pensar outras formas, pra colocar aquela informação original no texto de chegada”*.

A tradução de textos teatrais para Libras dá visibilidade a elementos do texto que não são apenas aspectos textuais. Neste sentido, Fomin (2018) afirma que o TILSP no teatro deve contemplar os elementos considerados extraverbais, ou seja, elementos que contribuem para a construção dos sentidos do espetáculo. Para Fomin, os elementos extraverbais, como músicas, efeitos sonoros, movimentação de cenário, movimentação de personagens, atuação e corpo dos atores, projeções, reações da plateia, são o que compõe teatralidade. No mesmo sentido, mas em relação à tradução de obras literárias infanto-juvenis (ALBRES, 2014), constata que os TILSP são motivados pela organização verbo-visual (texto escrito e ilustração) do livro impresso e trabalham na construção de outro texto verbo-visual (texto escrito, ilustração e sinalização).

Assim, como na tradução de obras literárias, no teatro os TILSP indicam espaços físicos, fazem uso de movimentos do corpo, incorporando personagens, produzem sinais no espaço referencial, indicam espaços de enunciação e tomam como motivação a localização de personagens não em uma ilustração – como nas obras literárias –, mas em cena, durante o espetáculo. Os elementos extraverbais apontados por Fomin (2018) precisam ser contemplados pelo TILSP durante a construção do corpo tradutório, estes elementos nem sempre estão descritos no roteiro, o que reforça a necessidade de o TILSP participar de ensaios anteriormente à apresentação do espetáculo.

Na mesma perspectiva de Fomin (2018), JM afirma que *“a peça é uma história, ela é um acontecimento, e não é só o texto que faz parte desse acontecimento que está em cena, também [ela] ajuda a contar a história, e isso tem que estar presente no olhar do intérprete”*. Estar *“presente no olhar”*, como afirma JM, pode aqui ser compreendido de forma concreta, ou seja, o TILSP precisa de fato ter visibilidade de todo o espetáculo para, então, realizar sua interpretação; mas também pode trazer uma segunda conotação, no que diz respeito à orientação, aprofundamento e subjetividade do trabalho. O corpo tradutório, durante sua atuação, coloca em contato, em movimento, em aproximação e distanciamento elementos rítmicos, prosódicos, posturais e culturais que estão em paralelo durante o espetáculo. Nesta perspectiva – de que o texto apresenta detalhes que precisam ser trazidos pelo tradutor durante o espetáculo –, MLY afirma que *“a tradução para língua de sinais só é possível se o tradutor se dedicar a essa tradução minuciosa de tudo que é visível”*.

O TILSP, ao realizar a tradução e interpretação do espetáculo encenado, mobiliza os sistemas semiótico-ideológicos envolvidos no texto, produzindo enunciados de uma língua para outra. Nesse processo, os elementos produzidos no enunciado primeiro, na língua de partida, precisam ser levados para o enunciado segundo, na língua de chegada. Entende-se então que o TILSP realiza um processo de reescrita ou de ampliação do texto, o que não deve ser entendido como alteração ou modificação do texto, mas exploração de suas possibilidades semânticas na Libras, a língua-alvo.

Ao traduzir de uma língua oral-auditiva para uma língua visual-espacial, o TILSP explora as possibilidades linguísticas e estéticas oriundas do contato entre as línguas de modalidades diferentes. A tarefa do TILSP de mobilizar diferentes gêneros discursivos no ato de traduzir e interpretar se complexifica dada a necessidade de trazer para a enunciação o contexto cultural, visual e elementos que contribuem para composição do gênero apresentado (FOMIN, 2018). O processo de constituição do corpo tradutório da mesma forma se complexifica tendo em vista a afirmação de Fomin, pois as estratégias tradutórias de enunciação precisam ser registradas também corporeamente para então serem apresentadas. O tradutor, nesse sentido, desdobra o texto, e sua atividade, antes técnica ou estritamente linguística, agora, de acordo com JM, passa a ser uma *“atividade artística e intelectual”* que, além de pesquisa e estudo, exige também consciência de que a *“presença de palco e a consciência corporal são fundamentais” (CF)*.

As possibilidades de estudar e preparar previamente as estratégias de tradução diferenciam a atuação do TILSP no teatro de outros espaços em que na maioria das vezes atua com a demanda de interpretação simultânea. De acordo com TN, receber o material com

antecedência, ler o roteiro, estar em contato com atores, participar dos ensaios, pesquisar antes da atuação agregam na qualificação de preparo para a atuação tornando a interpretação no teatro, segundo ele, ***“uma interpretação muito mais preparada do que em outras situações em que tu não tem todas essas possibilidades”***. (TN). De fato, ao atuar durante o espetáculo, o TILSP – que teve oportunidade de preparar-se – apresenta sua tradução ao vivo, diferentemente de uma interpretação simultânea à prima vista realizada no momento da enunciação como em situações de conferências. TN sempre se posiciona com relação ao trabalho do TILSP no teatro como uma interpretação, o TILSP compreende e argumenta que pessoalmente compreende que seja uma atividade de interpretação, e não de tradução.

Sobre o trabalho de tradução de Libras, Albres e Santos (2020) destacam que atualmente, na esfera artístico-cultural, os processos de tradução e interpretação acontecem mais da direção de Português para Libras, visto que os surdos tomam atualmente o papel de espectadores desses bens culturais. A necessidade do estudo do roteiro do espetáculo é indicada como parte do processo de preparação para interpretação, mas não é a única ação preparatória, como será apresentado no decorrer da seção.

Nesta seção, algumas estratégias serão apresentadas no intuito de apontar possibilidades, aprimorar as experiências de tradução e interpretação de Libras no teatro e registrar o processo laboral do corpo tradutório, destacando as etapas de preparação, de prática e de pós-espetáculo. A apresentação dos processos e estratégias de estudo adotadas pelos TILSP não são aqui analisadas, julgadas nem devem ser assumidas como receitas ou protocolos em seu aspecto restritivo, mas oferecem visibilidade ao envolvimento e dedicação necessários na realização desta atividade, bem como podem servir de orientadores para quem pretende desenvolver-se neste campo de atuação.

3.1 PREPARAÇÃO DA TRADUÇÃO – CADA ESPETÁCULO É UM ESPETÁCULO!

Nas entrevistas, os TILSP utilizaram o termo ***preparação*** recorrentemente e o processo de preparação para os participantes – de forma unânime – acontece inicialmente pelo recebimento do roteiro. O tempo de preparo é destacado por KO e TN como fundamentais no trabalho dos TILSP que atuam no teatro. Os TILSP mencionam que, no primeiro contato, antes de estabelecer valores ou orçar o trabalho, solicitam o texto para avaliar o gênero textual, o tempo de duração do espetáculo, o público contemplado e a quantidade de atores envolvidos para então estabelecer a quantidade de horas a serem dedicadas ao estudo. A temática de como são estabelecidos orçamentos ou pagamentos não foi contemplada na pesquisa, no entanto, de

forma indireta, este aspecto surge nas respostas e se correlaciona com a preparação do profissional para a interpretação para Libras do espetáculo, pois *“há que se avaliar que tipo de texto é esse...”*. (MLY).

“...eu peço o roteiro do espetáculo porque eu quero saber quantas horas de estudo eu vou levar... eu faço algumas perguntas para entender e poder fazer uma proposta [orçamento].” (CF)

Destaca-se de antemão que as etapas de preparação ou de realização da tradução do roteiro do espetáculo apresentadas pelos TILSP equivalem às boas práticas de tradução de outras demandas, incluindo nesta afirmação a necessidade de, no primeiro contato com o cliente, buscar o maior número possível de informações para a realização do orçamento. Portanto destaco que foram categorizadas primeiramente ações do corpo tradutório que se referem à prática de tradução de roteiros de teatro, mas que também se aplicam a qualquer outra demanda, ou seja, comuns às boas práticas de tradução. Posteriormente são apresentadas ações do corpo tradutório que se referem especificamente à tradução no teatro e que, portanto, distinguem a ação do corpo tradutório neste espaço das demais atuações em outros espaços e demandas.

É importante retomar que, como critério para participação na pesquisa, foi levada em conta a experiência reconhecida dos TILSP em atuação no teatro. Parte-se do pressuposto, portanto, de que o tradutor já se encontra num estágio avançado de desenvolvimento de competência bilíngue, ou seja, ele já possui os conhecimentos pragmáticos da Libras e da Língua Portuguesa, de modo a usar os recursos corporais da língua de sinais (GUEDES, 2020).

Os TILSP entrevistados apresentaram em suas narrativas estratégias de preparação e de estudo para os espetáculos. A análise das respostas possibilitou distinguir ações que são comuns a outras demandas ou espaços em que o processo de tradução é oportunizado, ou seja, sempre que o material de referência é disponibilizado com antecedência ou que é possível contar com a consultoria dos pares – tradutores surdos ou ouvintes. Nesse sentido, apresentam-se inicialmente como **ações de tradução**, que se aplicariam a outras demandas ou produtos com a mesma finalidade, os processos relacionados ao estudo e pesquisa do roteiro.

a) Estudo do roteiro – “[...] o que salta aos olhos...” (SF)

No teatro a etapa de leitura do roteiro fundamenta o processo de constituição do corpo tradutório, mas como veremos no decorrer desta seção outros elementos contribuem para a realização das escolhas tradutórias e podem interferir na atuação e apresentação durante o

espetáculo. É importante destacar de antemão a afirmação de Gebron (2000) de que os atores, diretores, dramaturgos, produtores devem oferecer informações que não forem compreendidas na leitura do roteiro, portanto, é importante que, nesta etapa inicial de preparação, o canal de comunicação seja estabelecido e mantido aberto. Este primeiro contato com o texto do espetáculo e com o grupo de teatro é fundamental para a constituição de uma tradução corporificada, ou seja, uma tradução que contemple a tradução textual e estética do espetáculo a ser apresentado. O contato com a equipe durante os ensaios subsidiará o corpo tradutório com informações sobre o gênero do espetáculo, sua prosódia, ritmo e dinâmica – informações nem sempre presentes no roteiro.

O estudo do roteiro foi destacado por Guedes (2020) em seu mapeamento sobre estratégias de tradução de provas para Libras em vídeo no Brasil como uma etapa estruturante do trabalho do TILSP. Nessa etapa, segundo o autor, o tradutor e/ou a equipe realiza a leitura, a discussão das questões, propõe soluções para os problemas de tradução com o uso ou não dos recursos tecnológicos. Quando esta discussão é bem realizada, economiza-se no tempo do processo de tradução. Guedes aponta também como estratégias desta etapa o trabalho coletivo, a pesquisa de fontes externas e possíveis traduções já realizadas, aspectos que também são ressaltados pelos TILSP na preparação e no estudo de roteiros de teatro nesta subseção.

Segundo Pavin (2011), o termo *roteiro*, originalmente utilizado na *Commedia dell'Arte*, dava indicações sobre a ação, as *lazzi* (improvisações) e a maneira de representar. Pavis (2015) esclarece que o termo *roteiro*, atualmente, é mais utilizado no cinema – onde apresenta as mesmas indicações que deram origem ao termo no teatro, e ainda apresenta os diálogos dos atores. No teatro, o roteiro é utilizado – raramente – para os espetáculos que não se baseiam em textos literários e, portanto, são abertos à improvisação, nesses casos, o roteiro apresenta as ações cênicas extralinguísticas. Os textos escritos para dramaturgia – no teatro – recebem indicações cênicas no intuito de possibilitar a compreensão e esclarecer sobre o modo de apresentação. As indicações cênicas apresentam o nome das personagens, entradas e saídas, descrição de lugares, anotações para interpretação (dos atores).

Os participantes da pesquisa, quando mencionam o termo *roteiro* nas entrevistas, não o diferenciam do texto dramático ou das indicações cênicas. Aqui o termo foi compreendido como o texto oferecido aos TILSP pelas companhias de teatro que orienta a encenação e que apresenta a dinâmica que será encenada.

Embora o estudo aqui apresentado não possua caráter descritivo, e isso foi elucidado para os participantes da pesquisa, quando perguntados sobre de que forma organizavam seu

processo de preparação, unanimemente os TILSP responderam que o primeiro passo acontecia com o estudo e leitura do roteiro.

“... o primeiro [passo] é ver roteiro, tempo de duração, se é público adulto ou infantil... são quanto tempo de duração de quantos atores em cena, se é um monólogo, ou se são vários atores” (CF)

O estudo do roteiro de acordo com WS inicia seu processo de tradução. *“A partir do momento que eu recebo o texto – o roteiro – então ali eu já começo meu processo de tradução”*. (WS). TN, no mesmo sentido, registra que *“cada espetáculo é um espetáculo!”* Sendo um equívoco pensar que, por se tratar de teatro, todas as demandas em teatro serão iguais. *“[...] existem gêneros teatrais e eles vão exigir demandas diferentes de você (TN)”*. A leitura do texto, de acordo com MLY, trará informações sobre o tipo de trabalho a ser realizado: *“é um texto clássico, é um texto contemporâneo, é um musical, é uma comédia... qual tipo de texto eu estou lidando? Cada tipo de gênero de texto vai nos indicar caminhos... é fundamental que tu leia o texto...”*. (MLY).

A leitura por si já é um processo de tradução e de interpretação, pois todo enunciado enquanto discurso é produzido por alguém e endereçado a alguém com uma intencionalidade. O TILSP, por sua vez, encontra-se entre emissor e receptor, participando da comunicação e da mediação de falantes de línguas distintas. Nesse sentido o tradutor é ao mesmo tempo leitor do autor do texto-fonte e (co)autor, quando desenvolve a tarefa de tradução, pois precisa ler e reescrever o texto em outra língua (ALBRES, 2014). A partir da perspectiva de Albres (2014), é possível pensar no corpo tradutório como espaço de registro deste processo de tradução. No corpo tradutório o TILSP registrará a dramaturgia do espetáculo a partir da reescrita do roteiro em uma modalidade visual tendo como suporte seu corpo para apresentação.

Os TILSP destacam que, no processo de preparação para a tradução e interpretação de um espetáculo de teatro, realizam a leitura do roteiro várias vezes e nele buscam informações sobre a montagem do espetáculo. Morais e Santana (2019) destacam também que a primeira etapa do processo de preparação é o contato com o roteiro. Gebron (2000) destaca que a leitura do roteiro – *script* – é fundamental para marcar nomes de lugares, objetos e referências e para identificar palavras específicas, temas que exigirão pesquisar termos em dialeto ou em línguas estrangeiras e, sobretudo, identificar trocadilhos, piadas e clichês que são desafiadores no momento da tradução. O estudo atento e minucioso do roteiro, como apontam Morais e Santana e Gebron, pode subsidiar o corpo tradutório com informações relevantes e consistentes para sua constituição.

MLY apresenta questões que considera importantes na leitura do roteiro que o auxiliam na orientação da construção de estratégias. Para ele, é importante pesquisar referências como temporalidade (em que o texto foi escrito), quem é o autor, o espetáculo já foi montado? Já foi traduzido? É uma versão? É uma montagem nova?

Nas estratégias de leitura, os TILSP entrevistados se apropriam de aspectos e informações que poderão apresentar-se como problemas de tradução ou, como SF destaca, sua leitura busca questões **“que saltam aos olhos...”**. Algumas destas questões foram listadas por WS:

“... palavras que não têm sinal, expressões que demonstram de uma maneira muito forte a cultura ouvinte e que a gente não encontra elementos semelhantes na cultura surda, palavras estrangeiras – que eu precise fazer algum tipo de pesquisa.” (WS)

A identificação dos aspectos a serem pesquisados acontece de diferentes maneiras, JM destaca sua forma de marcação no texto, após uma primeira leitura, o TILSP afirma que prefere geralmente trabalhar com canetinhas de colorir o texto, marcando **“o que é personagem, o que tem que procurar... o que é que é sinal próprio, então, fazer esse mapeamento do texto e ver o que vai precisar consultar”**. Gebron (2000) sugere a possibilidade de criação de uma tabela de marcações com canetas ou lápis de cores diferentes para os termos que requerem atenção, as falas das personagens, as indicações cênicas para ruídos que compõem a cena e que podem parecer óbvios, mas que requerem tradução durante o espetáculo. Além disso, Gebron (2000) apresenta a possibilidade de utilizar espaço nas laterais do texto para anotações de informações adicionais e destaca a relevância destes registros, bem como das notas de rodapé. Criar um sistema próprio de notação, conforme a indicação de Gebron, é fundamental, especialmente, porque em muitas montagens a equipe de direção e de produção não costuma dispor de muito tempo para as dúvidas dos TILSP. As afirmações de Gebron se tornam relevantes no sentido de que podem agilizar o registro do maior número de informações durante o contato com a equipe de montagem.

Foi mencionado em correlação à leitura do roteiro o estabelecimento de processo de pesquisa que, conforme a indicação dos TILSP, inclui o uso de dicionários e a consultoria de colegas tradutores surdos e/ou ouvintes. Além da leitura atenciosa, destaca-se a necessidade de pensar no público-alvo, pois, ao pensar no público receptor, será possível pensar em adaptações e no estabelecimento de estratégias linguísticas. BB destaca que, no momento de preparação, é importante que os TILSP **“sentem no lugar do surdo e se coloquem como público surdo”**. A afirmação da participante é destacada aqui no intuito de reforçar que a tradução de Libras no

teatro é direcionada para um público primordialmente visual e que, portanto, durante o estudo do roteiro, o TILSP precisa se posicionar enquanto receptor deste texto e destacar os elementos visuais que contribuem para tradução ou as informações que precisam ser trazidas à visualidade do público surdo.

JM relata uma experiência sobre o processo de tomada de decisão a respeito de uma adaptação necessária para que o público-alvo chegasse ao entendimento do espetáculo. O TILSP relata que optou por utilizar nomes de cidades da sua região em detrimento ao que propunha o texto, levando em conta que o roteiro apenas fazia um trocadilho com nomes de uma determinada região no intuito de deixar o texto cômico. Durante a leitura do roteiro, JM afirma que percebeu que o destaque da piada era para a sonoridade do nome das cidades em questão e que, para os surdos esta poderia ser uma referência que não seria percebida. Sendo assim, o TILSP afirma que optou por fazer trocadilhos visuais (brincadeiras) com sinais da região e que eram conhecidos pelo público surdo. JM reconhece sua estratégia e afirma: *“é uma adaptação cultural, mas tudo isso tu vê antes é nesse processo de estudo e de pesquisa.”* (JM)

NR também destaca no roteiro as informações que podem suscitar alteração de apresentação para apresentação: segundo a TILSP, alguns espetáculos itinerantes podem fazer adaptações culturais usando informações da região, sendo assim conversar com a equipe sobre a validade das informações no roteiro.

“Às vezes há mudanças repentinas no roteiro. Os artistas mudam algumas informações, improvisam, fazem atualizações, adaptações culturais ou alterações de acordo com o contexto onde estão apresentando. Geralmente em shows de stand up comedy acontece isso. Os artistas fazem algum comentário ou zoação sobre algum elemento peculiar da cidade ou região onde o show está acontecendo, ainda que no roteiro original estudado pelo TILSP isso não seja previsto.” (NR)

A experiência de WS durante o estudo do roteiro do espetáculo “X-Quem?” também traz destaque para a importância da leitura e do estudo do roteiro. O roteiro segundo WS primeiramente foi destacado como o mais desafiador, pois continha muitas referências às culturas *pop* e *nerd*. Segundo WS, o vocabulário presente no texto não era de domínio do público surdo e sua preocupação era a de que os surdos não compreendessem as piadas.

“... por exemplo, tinha uma piada assim: ‘Alguém quer chiclete?’ Aí eu fui pesquisar... o porquê dessa fala. Porque nos anos 80 ‘chiclete’ era uma gíria para drogas lícitas (risadas)... uma frase tão simples... eu não entendia... eu pensei: ‘Tem alguma piada aí...’ não era de fato chiclete (sinaliza) era: Alguém quer um barato (DROGAS – VIAGEM – ALUCINAÇÃO) (sinaliza)” (WS)

O estudo do texto do roteiro também remeteu à preocupação dos TILSP com relação a estrangeirismos – termos de outros idiomas – que podem surgir ao longo do texto, ou referências em outras línguas. TN atenta para a necessidade de saber – inicialmente como uma possível estratégia – soletrar estas expressões *“eu preciso saber como que soletra bem essa palavra... como é a pronúncia dela para que na hora de ouvir eu perceba na interpretação”*. SF aponta como possibilidade – e necessidade – a pesquisa de referências e contribuições de colegas ou dicionários de outras línguas de sinais.

“... nas questões linguísticas eu tento tudo que é tipo de pesquisa... entrar em contato com pessoas, colegas, muitas vezes pessoas de fora do país para pesquisar sinais.” (SF)

SD destaca que seu comprometimento no estudo do roteiro envolve a pesquisa de possíveis sinônimos em português que lhe ampliem a compreensão da temática do espetáculo e a consultoria com TILSP que possivelmente já tenham realizado traduções e interpretações daquele texto no teatro, pois sua preocupação é de que no momento da interpretação no palco não *“dá pra pular (omitir a informação) ou inventar alguma coisa”*.

Sobre o estudo em coletivo do texto e a consultoria linguística por parte de tradutores surdos e/ou ouvintes no processo de tradução, Mielke (2014) estabelece uma analogia muito produtiva no que se refere ao trabalho coletivo entre intérpretes de língua de sinais no teatro.

Imagine que um holofote no palco apagou e alguém precisa substituí-lo. Existem vários intérpretes de língua de sinais que poderiam realizar a troca da lâmpada. A pergunta em questão é: quantos intérpretes são necessários para realizar a substituição da lâmpada queimada e continuar a apresentação do espetáculo? A resposta óbvia seria apenas um. Então, por que existem cinco intérpretes no teatro? Porque um realiza a ação de substituir a lâmpada os demais observam e pensam como poderiam ter feito isso de forma diferente. (MIELKE, 2014, p. 15, tradução nossa)

Os TILSP afirmam que, durante o estudo, costumam ou fazê-lo em grupo ou buscar consultoria para o estabelecimento de possíveis estratégias. A afirmação anterior de SD traz destaque para a possibilidade de resolução de possíveis impasses na tradução, através da consultoria a TILSP que já tenham realizado a tradução do espetáculo. SF afirma que, após a leitura, também busca por colegas para apresentar suas estratégias e buscar por consultoria. WS exemplifica com sua experiência ao traduzir o roteiro do espetáculo X-Quem? O TILSP afirma que, no texto, havia muitas referências e piadas e que buscou a consultoria durante o processo de leitura, estudo e preparação de um tradutor surdo, por acreditar que ele conhecia as referências necessárias e poderia instrumentalizá-lo linguisticamente.

“Só que eu não sabia como elaborar essas piadas equivalentes [...] então ele [o tradutor surdo] foi me dando algumas dicas relacionadas a piadas equivalentes que a gente podia fazer que tinham o mesmo ‘time’”. (WS)

Considero fundamental abordar a relevância da participação de tradutores surdos profissionais na composição do corpo tradutório no trabalho coletivo em teatro. Durante a pesquisa, os TILSP entrevistados citaram que realizam consultas aos surdos com quem costumam ter contato; no entanto, somente WS apresentou um exemplo em que esta consultoria contribuiu efetivamente para sua atuação no teatro. NR relata que no processo de estudo do roteiro é inevitável em alguns momentos se perguntar sobre suas escolhas de tradução e que nesses momentos a consulta a um surdo lhe confere segurança.

“Geralmente recorro ao meu parceiro que é surdo e trabalha comigo na área teatral. Ele me ajuda muito com traduções de peças. Contextualizo ele sobre a peça, sobre a cena e sobre minha dificuldade. Mostro o roteiro e como pensei em traduzir. É sempre uma ajuda informal. Mas isso não deixa de ser uma consultoria surda, pois, enquanto nativo da Libras, com formação em linguística e experiência teatral, ele contribui bastante e faz toda diferença, com sacadas muito boas para resolver problemas de tradução que às vezes tenho e não consigo resolver. Acontece de eu estudar, pensar, planejar, tentar construir uma, duas, três formas de sinalização e não dá certo. Enquanto que ele resolve aquilo pra mim, fácil e rápido, com um simples classificador que eu jamais pensaria. [...] Não é sempre que posso recorrer a ele, mas com certeza poder contar com esse apoio me dá mais segurança. Segurança principalmente em saber que estarei entregando um trabalhado de qualidade para os surdos que irão assistir à peça, já que eles e o consultor surdo compartilham da mesma percepção visual linguística, o que é diferente de um ouvinte.” (NR)

Ferreira (2019), em seu estudo sobre os tradutores e intérpretes Surdos, destaca que o termo intérprete surdo é recente nos Estudos da Tradução e da Interpretação de Línguas de Sinais, apesar de o seu levantamento bibliográfico ter identificado setenta obras mencionando o trabalho profissional de surdos como tradutores e intérpretes. A participação dos intérpretes surdos na interação entre comunidades surdas e ouvintes tem sido fundamental, assim como na mediação linguística entre diferentes comunidades surdas sinalizantes de distintas línguas de sinais. Frequentemente, os intérpretes surdos são chamados para realizar a interpretação entre línguas de sinais em conferências internacionais. No Brasil poucos são os estudos que relatam ou que se debruçam sobre a prática laboral de tradutores e intérpretes surdos, e, segundo o autor da pesquisa, a inserção destes profissionais no mercado trabalho é mais infrequente se comparada à realidade de outros países.

Os surdos são diferentes entre si, como ocorre em qualquer comunidade e possuem distintas características [...] Considerando, portanto, a realidade das comunidades surdas sinalizantes, em toda a sua pluralidade, assumimos que a formação de tradutores, intérpretes e guias-intérpretes surdos é uma necessidade atual. É importante destacar o fato de que há muitos elementos culturais imbricados na tradução de/entre/para línguas de sinais e que, portanto, os intérpretes surdos são fundamentais por possuírem, em muitos casos, um senso mais apurado de suas culturas (BOUDREAU, 2005; STONE, 2009). (FERREIRA, 2019, p. 39)

O estudo de Ferreira (2019) enfatiza a necessidade de criação e implementação de cursos de formação específica para tradutores e intérpretes surdos e o reconhecimento profissional desta atividade. Ressalto que o trabalho no teatro, como tem sido apresentado até aqui, caracteriza-se pela produção de uma tradução compartilhada, sendo assim, reafirmo a importância da presença de tradutores e intérpretes surdos na constituição do corpo tradutório enquanto coletivo de trabalho no teatro, não apenas como apoio ou para consulta de algum eventual sinal, mas de forma profissional, como tradutores, consultores, revisores e, portanto, recebendo reconhecimento tanto monetário quanto profissional na ficha técnica do espetáculo. Assim como Ferreira, destaco a necessidade de maior ênfase nos processos de formação de tradutores e intérpretes surdos, bem como na qualificação destes para atuação no teatro.

Segundo Strobel (2011), não basta ter somente o domínio da língua de sinais padronizada aprendida nos cursos acadêmicos de ensino da língua, mas é preciso ter o conhecimento mais abstrato da língua e da cultura, e, por isso, os tradutores e intérpretes surdos agregam qualidade ao trabalho, pois compartilham a mesma cultura visual. O crescimento da valorização linguística e cultural dos tradutores e intérpretes surdos é destacado pela autora que entende o fenômeno como consequência de um movimento de construção do espaço profissional a partir das narrativas discursivas dos surdos cujo foco encontra-se na constituição da subjetividade ao jeito surdo de ser.

Medeiros e Hoebel (2020) afirmam que a parceria entre tradutores surdos e não surdos no trabalho de tradução de espetáculos teatrais enriquece o processo de criação e possibilita um diálogo produtivo entre as culturas envolvidas na tradução. Os autores destacam que a parceria viabiliza o protagonismo e a representatividade surda, legitimando o espaço tradutório também como um espaço de atuação do profissional tradutor surdo.

Os TILSP relatam que leem os roteiros, estudam, identificam questões linguísticas a serem resolvidas, pesquisam e então buscam por referências, consultoria e *feedbacks* junto a tradutores surdos e/ou ouvintes. JM, no entanto, destaca que seu processo de leitura do roteiro sempre é feito de forma coletiva. Ao realizar as leituras em grupo, JM conta com um grupo de TILSPs e tradutores surdos que lhe oferecem suporte desde o início do processo de tradução,

na pesquisa a outros dicionários de língua de sinais e principalmente na construção das estratégias de interpretação.

Destaca-se neste estudo, a importância da participação de um profissional tradutor surdo no processo de tradução textual e estética do espetáculo, e, portanto, para a constituição do corpo tradutório no teatro. Como foi apresentado pelos participantes e autores aqui já citados, a contribuição de um tradutor surdo redimensiona as perspectivas de uso da língua de sinais, amplia as possibilidades de estratégias visuais e aproxima a tradução dos aspectos culturais que proporcionam conforto linguístico à comunidade surda. Portanto, é recomendável que o corpo tradutório não seja apenas subsidiado de *feedbacks* da comunidade surda, ou que receba “ajudas” dos surdos “consultores”, mas que seja constituído a partir de um olhar e das estratégias de um tradutor surdo que componha a equipe de tradução.

A participação de um tradutor surdo na constituição do corpo tradutório implica compreender que, assim como os TILSP, os tradutores surdos precisam de formação, de aproximação com o teatro e de remuneração pelo processo de tradução e de constituição do corpo tradutório. Embora não tenham surgido neste estudo relatos sobre esta prática, é possível pensar que o corpo tradutório pode ser surdo, ou seja, que a apresentação pode ser realizada através de um tradutor surdo.

No teatro, o tradutor surdo pode não apenas redimensionar aspectos linguísticos entre o português e a Libras – repensando nas possibilidades visuais que a Libras proporciona esteticamente –, mas também pode apresentar as perspectivas visuais sobre espetáculo apontando elementos extraverbais que podem ser destacados na tradução; sua participação pode oferecer indicações sobre o posicionamento, deslocamento, apontações e direcionamentos do corpo do TILSP; pode indicar *feedbacks* sobre a iluminação; pode orientar o TILSP em relação às deixas na tradução para que o público surdo também possa acompanhar a dinâmica dos atores no palco; o tradutor e intérprete surdo no teatro pode também auxiliar nos momentos de interpretação com o público surdo na plateia estabelecendo a mediação de forma mais efetiva e confortável linguisticamente; e oferecer ao TILSP que apresentará a tradução a segurança na constituição de um corpo tradutório coerente e constituído de forma coletiva.

É importante destacar e enfatizar que o corpo tradutório pode se constituir e ser apresentado em/por um corpo surdo. Embora a participação dos tradutores surdos tenha sido mencionada como “consulta” ou “*feedback*”, reafirma-se a importância da participação deste profissional de forma efetiva em todo processo de construção dramática do corpo tradutório com vistas a garantir uma tradução efetivamente corporificada e que proporcione o conforto linguístico esperado pelo público surdo no teatro.

O trabalho em dupla desde o início do processo de estudo agrega qualidade e segurança ao processo posterior, que é o de interpretação do espetáculo. CF afirma que, ao receber o texto do roteiro, costuma estabelecer marcações com a dupla de trabalho, com relação às deixas necessárias para realização dos revezamentos, com relação aos sinais das personagens ou sobre cenas cuja dinâmica lhe parecem mais difíceis; no entanto, a TILSP enfatiza que, embora haja marcações e divisões, o texto é estudado em sua totalidade.

“... se der qualquer tipo de imprevisto eu tô pronta pra aquela parte do texto também, se precisar mudar alguma coisa... a gente tá pronto para o texto todo.” (CF)

Os processos de trabalho apresentados até aqui – leitura atenta e minuciosa do texto, levantamento de questões linguísticas, pesquisa referencial e semântica, trabalho coletivo/consultoria – podem ser apontados como etapas do trabalho tradutório. Como apresentado por Guedes (2020), esta etapa não se diferencia da realização tradutória de outras demandas, no entanto, é importante ressaltar, como o pesquisador, que cada tradutor encontra as suas próprias estratégias de realização da tradução, alguns optam pela escrita de glosas, outros preferem anotações com pistas, ou conseguem realizar a memorização do texto na íntegra. Destaco, como foi apresentado na epígrafe desta seção, que cada espetáculo é um espetáculo e que, para cada projeto, uma estratégia se apresentará de forma mais eficiente. Ênfase que uma técnica, procedimento ou estratégia pode funcionar para um TILSP (ou espetáculo) e não se adequar para outro. Por isso é importante tomar conhecimento sobre diferentes modos de realização do trabalho (GUEDES, 2020).

No trabalho de estudo do roteiro, Gebron (2000) destaca a importância de compreender o texto e de saber com clareza o que está sendo encenado. Segundo ela, “você traduz melhor quando compreende o significado das palavras” (GEBRON, 2000, p. 61), como estratégia e sugere a construção de paráfrases e resumos para a qualificação do estudo. As paráfrases e resumos são, de acordo com a autora, uma forma de compreender o texto e explicá-lo com suas próprias palavras. Estas estratégias possibilitam a incorporação e apropriação da tradução e evitam a dependência do termo-sinal ou português sinalizado. Lendo o roteiro e criando um esquema de paráfrases/resumo, Gebron (2000) afirma que o TILSP se sentirá confiante para apresentação da tradução. Nesta tese, destaca-se que a compreensão do espetáculo e apropriação do texto encenado pelos atores constituem parte do corpo tradutório e é fundamental para sua apresentação.

O texto escrito representa um sistema cultural, uma forma de registro e o contexto em que foi produzido. Como afirma Baty (1949,⁵ *apud* ROUBINE, 1998), o texto é parte de um sistema e informa até um determinado ponto, mas há espaços que são preenchidos pela ação do leitor – no caso o TILSP – e que precisam ser compreendidas no processo de tradução textual e estética do espetáculo.

Um texto não pode dizer tudo. Ele vai até certo ponto, lá até onde pode ir qualquer palavra. Além desse ponto começa uma outra zona, zona de mistério, de silêncio, daquilo que se costuma designar como atmosfera, ambiente, clima, conforme queiram. Expressar isso é o trabalho do encenador. Representamos o texto, tudo aquilo que o texto pode expressar, mas queremos também entendê-lo para aquela margem que as palavras sozinhas não conseguem alcançar. (BATY, 1949 *apud* ROUBINE, 1998, p. 63)

A tradução textual do espetáculo – iniciada pela leitura do roteiro – aponta para o início da construção de um corpo tradutório que mobilizará sistemas culturais envolvidos e que desde já passa a estabelecer estratégias para apresentação da sua apresentação durante a encenação do espetáculo. A apropriação do texto e incorporação do mesmo através da leitura e compreensão das diferentes camadas textuais que constituem o roteiro instrumentaliza o corpo tradutório a iniciar seu processo de constituição de estratégias de apresentação da tradução. No entanto é importante saber de que forma este texto é pronunciado, sua prosódia, ritmo, intenção, informações estas que, associadas ao gesto do ator e à dinâmica do palco, aprofundam a construção de sentido sobre o espetáculo.

b) Vídeo – “para olhar, rever, pensar e repensar [...]” (SF)

O vídeo é mencionado pelos TILSP entrevistados como recurso em diferentes etapas: 1) no processo de estudo do texto – elaboração das estratégias tradutórias, 2) como registro do espetáculo – dos ensaios e apresentações – e, 3) como material de registro da sua tradução e interpretação daquele determinado texto ou espetáculo.

A afirmação de SF abre esta seção, pois, em suas considerações, destaca o recurso dos registros em vídeo do teatro como ferramenta no processo de tradução e estudo, e de registro das suas estratégias de tradução durante a atuação nos espetáculos. A TILSP afirma que muitas vezes é solicitada para realizar a tradução e interpretação de um mesmo espetáculo e que, na sua concepção, ainda que o processo tradutório já tenha sido realizado, é necessário revê-lo e

⁵ BATY, Gaston. **Rideau Baissé**. Paris: Bordas, 1949.

repensá-lo e que, por isso, costuma gravar suas atuações: **“acho que esse ir e vir na tradução é fundamental.” (SF).**

Medeiros e Camargo (2020) relataram o processo de tradução intersemiótica da obra de Giacomo Joyce para o teatro em Língua Brasileira de Sinais e, em sua publicação, destacam que o processo de *tradução criação* (termos cunhados pelos autores para nomear o processo de trabalho por eles estabelecido para tradução desta obra) foi realizado em vídeo. O registro das suas estratégias e estudo foi fundamental para a documentação da tradução. De acordo com os autores, os vídeos eram gravados separados, numerados por data e revisitados durante o processo de estudo, para memorização e atualização.

Dividimos os vídeos conforme suas etapas de criação e sua precisão (qualidade tradutória final, já que todo o processo foi permeado por mudanças recorrentes no texto traduzido em língua de sinais. [...] As gravações em vídeo nos permitiram também perceber todo processo mutante da tradução e o significativo grau de mudança de detalhes durante o percurso criativo. Conforme o processo se intensificava, a obra traduzida tomava contornos mais claros e amadurecidos. Além disso, as pesquisas e consultas não se findaram na primeira etapa, mas acompanharam todo o processo de tradução criativa. (MEDEIROS; CAMARGO, 2020, p. 138-139)

O exemplo de Medeiros e Camargo revela o processo metodológico estabelecido por ambos para a realização da tradução – o que evidencia como foi mencionado na reflexão dos autores *um amadurecimento do trabalho* – e, por outro aspecto, reforça a ideia do corpo do TILSP, ou seja, do corpo tradutório como um corpo criativo, produtivo e espaço de registro da sua tradução enquanto autoria. Uma tradução que, em virtude da modalidade da Libras, só pode ser registrada ou captada pela imagem do corpo do tradutor e intérprete.

Medeiros e Hoebel (2020), no seu relato de experiência sobre o trabalho de tradução realizado em conjunto entre uma tradutora surda e um tradutor não surdo do espetáculo musical teatral *Cirandas Brasileiras*, apresentado na cidade de Curitiba-PR, também apresentam em sua metodologia o uso de vídeos para o registro no processo de estudo e de preparação de estratégias de tradução. Nos vídeos os autores gravavam as traduções musicais, enfatizando suas movimentações cênicas e as deixas para mudança de canção. Os autores relatam que os vídeos de registro das traduções das músicas eram organizados, arquivados por data e título. Esse material, considerado pelos autores como textos bilíngues, por registrarem o processo tradutório, servia como apoio para estudos individuais, e também para os ensaios. Na reflexão dos autores, o vídeo de registro dos textos bilíngues documentou o processo de construção poética da tradução destacando a potencialidade criativa e expressiva do corpo tradutório.

O vídeo opera como um texto, é um meio de registro e fixação de um enunciado tradutório elaborado. [...] A reação do corpo, dos olhos, determinados passos, expressões faciais, tipos de movimentos com as mãos, etc. eram formas de expressar

determinado momento de troca ou “deixa” para a sinalização da tradutora surda. (MEDEIROS; HOEBEL, 2020, p. 192)

Para TN, ter acesso ao material em texto – roteiro – juntamente com o vídeo é um diferencial importante para a realização do trabalho no teatro, **“pois é o material que vai dizer o que de fato você vai precisar”**. Para MLY, o vídeo oportuniza informações importantes para o processo de estudo: em sua opinião, **“é fundamental, ter acesso a alguma gravação se porventura ele [o espetáculo] já tenha sido apresentado antes”**.

SF afirma que costuma realizar a leitura do roteiro do espetáculo enquanto assiste a gravação em vídeo do espetáculo – material disponibilizado pela companhia de teatro –, e isso a auxilia no processo de tradução. KO também destacou o uso do vídeo da apresentação em complementariedade ao texto durante o processo de tradução, apontando que o vídeo auxilia no estabelecimento dos momentos de revezamento da equipe: **“a gente lê o texto com o vídeo e depois a gente faz a divisão de cenas”**.

Embora JM alerte que **“é impossível trabalhar só com o vídeo...”**, alguns aspectos só são possíveis de serem analisados durante o estudo com este recurso juntamente com a leitura do roteiro, pois o vídeo do espetáculo oferece informações sobre a encenação, a caracterização das personagens, sobre a prosódia do texto, a dinâmica do palco, a iluminação, a sonoplastia e as deixas, informações estas que são visíveis na dinâmica do palco e que vão além do texto do roteiro.

“... é extremamente necessário você tenha noção do espaço onde o ator anda, quais são os lugares que ele ocupa. Para você poder pensar também na língua de sinais nos dois sentidos: com texto (registro) e com o texto visual – do vídeo.” (JM)

A partir da afirmação de JM, é possível pensar o vídeo do espetáculo como um texto visual, ou seja, com elementos a serem traduzidos, tal como o roteiro escrito. Desta forma, como afirma o TILSP, é preciso pensar na língua de sinais que contemple os dois sistemas: o textual, registrado no roteiro, e o cênico, que é encenado no palco durante o espetáculo.

A partir do uso do vídeo como recurso para o estabelecimento de estratégias tradutórias, é possível começar a distinguir as práticas dos TILSP atuando no teatro das atuações em outros espaços e demandas. Percebe-se, a partir das narrativas, que o vídeo oferece aos TILSP pistas e informações visuais e sonoras sobre o conteúdo a ser traduzido e interpretado; nesse sentido, indica ao corpo tradutório os elementos extralinguísticos que requerem o estabelecimento de estratégias e a sua incorporação. O vídeo, a partir das considerações de Medeiros e Hoebel e dos participantes da pesquisa, se constituiu como um importante aliado na constituição do corpo

tradutório; no entanto, ressalta-se que, embora o vídeo auxilie na compreensão da dinâmica do espetáculo e também seja utilizado como forma de registro das estratégias de tradução, reforça-se a importância na participação de ensaios e se possível na apresentação da tradução durante os ensaios do espetáculo para validação das estratégias estabelecidas durante o período de estudo e preparação.

c) **ENSAIOS – “[...] eu participo dos ensaios e a gente resolve a questão” (WS)**

Pavis (2015) define o ensaio como o trabalho de aprendizagem do texto e do jogo cênico efetuado pelos atores. A atividade preparatória do espetáculo ocupa todos os participantes da companhia e assume formas diversas. O excerto em destaque, e que abre esta seção, apresenta a realidade de WS, que se mostra diferente das dos demais TILSP participantes da pesquisa. WS é parte das companhias de teatro em que costuma traduzir e interpretar, sendo assim WS participa da atividade preparatória realizada pelos atores descrita por Pavis (2015).

NR destacou a importância da participação no ensaio, pois **“[...]é preciso entender todo o funcionamento da peça. A estrutura do espetáculo, entradas e saídas dos atores, gestualidades, características e expressões dos personagens, dinâmica dos diálogos, ritmo, etc. A peça não se limita ao roteiro escrito, de maneira alguma. Teatro não é só texto, é muito mais que um roteiro!”**.

Ao descrever seu trabalho, WS afirma que sua atuação é pensada, planejada e construída ao longo da montagem do espetáculo e que, portanto, há uma rotina de encontros e ensaios já previstos e agendados e que sua participação já está prevista. Assim, caso haja questões a serem solucionadas, WS, conforme o destaque, resolve durante os ensaios.

CF por sua vez, relata que sua experiência é diferente, pois seu vínculo de trabalho é com a instituição cultural que oferece uma programação dos espetáculos prevista em cronograma e que recebe grupos de fora da sua cidade semanalmente: **“a gente tem oportunidade de ensaiar no dia à tarde, é à noite tem a apresentação... a gente vê uma passagem”**. (CF)

Os relatos de WS e CF, apesar de diferentes, confluem e fortalecem a afirmação de CF, de **“que não há como fazer espetáculos sem ensaio”**. Para JM, o ensaio é o momento de conversar com o diretor, e, ainda que seja apenas uma “passada de palco”, o contato com o diretor no momento do ensaio agrega ao processo das escolhas tradutórias. CF afirma que insiste em assistir os ensaios com a sua dupla de trabalho **“porque mesmo que seja só uma passagem, eles vão fazer fala... vão falar as deixas, e a gente vai conversando...”**. (CF)

É no momento do ensaio que muitas vezes o TILSP poderá falar com o diretor e entender/negociar sua localização, avaliar em que condições estará atuando e estabelecer suas estratégias de atuação e a partir da percepção do espaço e como afirma CF *começar a treinar o corpo como um todo para esta ocupação. (CF)*

“... eu acho que isso influencia nas nossas escolhas tradutórias... se é um teatro de arena, se eu vou ter qualquer tipo de visão da cena ou não... se eu vou estar no palco e consigo ver um pouquinho, a gente vai entendendo para que lado vai apontar...” (CF)

Em seu estudo sobre as dificuldades encontradas pelos TILSP no contexto artístico, Rigo e Taffarel (2020) se propõem sugerir caminhos que atenuem os impasses encontrados na realização da tradução e interpretação de espetáculos. Rigo e Taffarel (2020) recomendam em seu artigo que os TILSP que atuam na esfera artística exijam momentos para a realização do arranjo técnico (RIGO, 2014): este momento é fundamental para o estabelecimento de acordos, combinações e esclarecimentos, bem como para a testagem de estratégias de posicionamento, revezamentos da equipe e afinação de luz e som.

Esse momento é de fundamental importância, visto que o profissional precisará saber em qual posição irá ficar no palco [...]; também precisará definir com a equipe técnica do teatro a iluminação adequada para que esteja visível ao espectador; também para que conheça e articule-se com o diretor da peça sobre sua presença no plano de visão do espaço cênico como possível elemento de interferência estética ou não à peça (RIGO, 2014, p. 70).

A ênfase de Rigo e Taffarel (2020) sobre a necessidade da participação dos TILSP nos ensaios se dá, sobretudo, pela oportunidade que o TILSP tem de nesse momento estar em contato com contratantes, diretores, produtores, equipe de técnicos, atores e, portanto, perceber e externar suas necessidades a respeito do posicionamento, iluminação, espaço para revezamento e condições mínimas para a realização do trabalho, nem que seja necessária uma renegociação ou uma argumentação mais enfática, conforme defendem as autoras.

Os ensaios e a produção do espetáculo estão sempre vinculados ao tempo que a companhia de teatro ou espaço pré-determinam para a realização dos arranjos necessários para apresentação. Este momento pode ser estressante tendo em vista a confluência de muitos profissionais com demandas diferenciadas em um mesmo espaço em um prazo de tempo limitado. Gebron (2000) destaca a importância da participação do TILSP nos ensaios e ressalta a importância da pontualidade, postura e flexibilidade nestes eventos, tendo em vista que o tempo é fundamental para todos os envolvidos na produção. Além da pontualidade, a postura durante os ensaios também é importante para garantir o bom relacionamento e a comunicação

com os atores e a equipe de produção. O TILSP, ao assistir a preparação do espetáculo, precisa observar o silêncio e o fluxo de trabalho para não interferir na atividade dos profissionais envolvidos. É importante se posicionar em um local seguro, pois a instalação de luzes, som e cenário eventualmente requerem atenção de quem transita nos bastidores e eventualmente o uso de equipamentos de proteção.

A participação nos ensaios foi registrada por Medeiros e Hoebel (2020) como uma possibilidade de conhecer a dimensão do espetáculo, visualizar as movimentações cênicas, estabelecer um projeto de tradução e de estabelecer o vínculo com o diretor e a equipe de atores. Durante os ensaios WS destaca que costuma perguntar ao diretor: ***“Como meu corpo precisa se apresentar nessa peça?”***. A afirmação de WS enfatiza que no momento do ensaio o TILSP tem a oportunidade de analisar aspectos que podem contribuir para a construção de estratégias de tradução, de que forma seu corpo vai se colocar no palco, discutir esses aspectos e explorar possibilidades com o diretor. NR afirma que quando lhe é permitido participar dos ensaios, costuma ensaiar no palco sua apresentação da tradução: segundo a TILSP ***“quanto mais você interpreta uma peça mais fácil ela fica, mais possibilidades de você internalizá-la...”***.

Medeiros e Camargo (2020) relatam que, no processo de tradução de Giacomo Joyce para Libras, durante os ensaios, foi possível realizar uma montagem conjunta entre o tradutor de Libras e a atriz. De acordo com os autores, esta proposição subverteu a questão da tradução e da localização do TILSP no palco, pois o TILSP posicionava-se ao lado da atriz, e ela por sua vez, duplicava os sinais enfatizando parâmetros de simetria durante a apresentação da tradução da poesia.

O processo anterior da tradução já previa a montagem de cenas e interlocuções linguísticas, mas apenas mediante o corpo e a encenação; na concretude dos ensaios, foi possível afinar e definir alguns pontos da tradução. Nos ensaios, as gravações em vídeos se repetiram para estabilização da tradução, agora já no palco. O ajuste do tempo, do ritmo, dos gestos realizados pela atriz, bem como a relação dos dois corpos em cena, a interação e as poesias ampliadas pelo dueto poético, só pode ser consolidado e visualizado com precisão na etapa de ensaios em conjunto. (MEDEIROS; CAMARGO, 2020, p. 141)

Medeiros e Camargo, ao avaliarem o processo e as escolhas tradutórias realizadas, ressaltam que o resultado final se consolidou devido ao trabalho em conjunto com a atriz, com todo o suporte da direção, a ação técnica refinada e no entendimento do TILSP, sobretudo como parte da equipe.

Destacando a importância do trabalho integrado do TILSP, a companhia de teatro retomou a narrativa de WS que também apresenta sua preocupação em dialogar com todos os profissionais envolvidos na montagem do espetáculo. Sua participação em todos os ensaios lhe

garante não apenas tempo para o diálogo com todos os componentes da equipe, como profundidade e segurança no estabelecimento de suas estratégias de tradução.

“Eu participo de todos os ensaios, desde o ensaio mais técnico que não vai ter a passagem do espetáculo, eu participo de tudo para ver a marcação de palco, o ensaio com a iluminação e vou conversando com cada um dos profissionais.” (WS)

O diálogo com os atores é destacado pelos TILSP como uma importante fonte para a construção de estratégias de tradução. WS destaca que costuma conversar com os atores não apenas para se apresentar ou para explicar o trabalho, mas também no intuito de saber mais sobre cada personagem, como características que podem ser determinantes no momento da sua atuação como sons, posturas e trejeitos. Para ilustrar o TILSP relata sua experiência durante a montagem do espetáculo Peter Pan:

“... a Sininho não fala em português, ela fala por onomatopeias que só são entendidas por causa do som associado ao corpo da atriz, então assim a gente entende o texto... Então, eu vou conversando com cada um para produzir a forma que eu tenho que assumir no momento da interpretação.” (WS)

Participar do ensaio, tirar as dúvidas e conversar com a produção foram apontados como aspectos fundamentais para o trabalho de tradução no teatro na perspectiva de KO. TN no mesmo sentido enfatiza a importância de participar dos ensaios: ***“[...] o ponto é ir no ensaio... Observar, conversar com o diretor, ou com algum ator especificamente”***.

Além de conversar com o diretor e atores, os TILSP ressaltaram que buscam estabelecer contatos com a equipe técnica de luz, som e também de figurino e maquiagem.

Durante a apresentação da tradução, é importante que o rosto, o corpo e as mãos estejam livres e em destaque para que o público surdo compreenda o espetáculo. É usual que os TILSP escolham roupas em cores neutras para a realização das suas atividades. No entanto, no teatro algumas considerações sobre o uso de figurino precisam ser apresentadas. Gebron (2000) afirma que o uso de roupas pretas ou brancas em determinados contextos teatrais podem ser fator de fadiga visual para o público surdo, em virtude da iluminação que geralmente é mais quente e brilhante. Além da cor da roupa, Gebron (2000) também atenta para o tipo de movimentação a ser realizada durante a apresentação da tradução – caminhar, pular, se esquivar requer uma roupa flexível e confortável bem como o uso de sapatos apropriados – e o tempo de espetáculo que exigirá ficar de pé em frente da plateia.

TN afirma que cada espetáculo possui um discurso diferente, ***o jeito que você encara a plateia é diferente, a sua roupa é diferente***. O TILSP exemplifica com suas experiências ao

interpretar um *stand-up*, segundo ele mais informal, e um musical com um estilo baseado em espetáculos da Broadway:

“Por exemplo, uma vez eu estava interpretando um espetáculo que era uma comédia... um stand-up, ele exigiu coisas completamente diferentes da última vez que eu interpretei que era um musical. Então, no stand-up eu estava muito mais informal, a minha roupa lá no musical precisava de um outro ‘figurino’ que se relacionava com aquele espetáculo, com aquele teatro.” (TN)

Em seu relato de experiência, Medeiros e Hoebel (2020) afirmam que o contato com a direção e produção do espetáculo e a receptividade com que foram acolhidos possibilitou o sentimento de pertencimento ao grupo. Os autores destacam que a interação possibilitou liberdade para criação de uma dinâmica entre tradutores e atores durante suas *performances*. Além disso, o uso de figurinos e maquiagem iguais aos dos atores durante as apresentações do espetáculo, segundo os autores, possibilitou uma imersão na narrativa.

A receptividade do grupo de teatro também foi destacada por NR como algo positivo que possibilitou à TILSP sua inserção, permanência e modificação no espetáculo. Além disso, a TILSP ainda classificou sua atuação neste espetáculo como sua melhor experiência em tradução e interpretação de Libras no teatro.

“Os diretores da companhia estavam 100% abertos e interessados numa proposta diferenciada para o espetáculo. Eles abraçaram a ideia de explorar mais a Libras, trazer ela para cena e deslocar o TILSP do canto convencional do palco para dentro da cena, assumindo uma função cênica junto com o restante do elenco. Esse foi o diferencial e toda a repercussão desse espetáculo reflete isso.” (NR)

A possibilidade de pertencer à companhia de Teatro confere a WS a oportunidade de construir, junto ao diretor e demais membros da equipe técnica, personagens para o TILSP que participam da montagem, desta forma, sua narrativa é rica ao trazer detalhes sobre suas negociações sobre figurino e maquiagem, sempre esclarecendo que ***“figurino de intérprete precisa ser mais neutro e que os braços e o rosto precisam permanecer visíveis”***. O TILSP relata como foram suas experiências elaborando, junto com as equipes de figurino, estratégias para apresentar seu corpo tradutório durante o espetáculo.

“Por exemplo, no Peter Pan, eu fui um dos meninos perdidos, então era uma blusinha social tranquilo de manga curta com uma bermuda, no da Pequena Sereia eu fui um pirata, então eu me vesti de pirata. Mas pra mim o Rei leão foi a melhor maquiagem que fizeram até hoje... foi fantástica, muito bonita. Porque a gente fez uma pesquisa de tatuagens tribais da África e foi feito à mão. Pintava a mão com tinta branca, tinha toda uma caracterização, uma roupa africana - linda – pra mim arrasou! (...) E depois teve a

X-quem que eu fui o Professor Xavier, então eu tive que fazer oficina de cadeira de rodas para aprender a me movimentar no palco de cadeira de rodas [...] Porque eu me movimento no palco, então eu precisei aprender a andar de cadeira de rodas. Foi feito um capacete – A cérebro – que era a máquina de localização dos mutantes e foi feita uma maquiagem estilo pop arte com marcas em tom de preto e eu tinha uma iluminação própria. Esse espetáculo foi legal por causa disso, do cérebro saía umas lâmpadas de LED e quando o teatro ficava no blackout as lâmpadas de LED me iluminavam. Então isso foi muito legal, foi uma sacada muito boa.” (WS)

Como afirmam Albres e Santos (2020), o espectador que vai ao teatro pretende encontrar uma encenação, uma narrativa e a possibilidade de envolvimento discursivo. No entanto, afirmam os autores que os surdos, quando chegam ao teatro, encontram o processo de tradução – por vezes bastante complexo – pelas mãos e corpo de um único profissional que não raramente fica ao lado do palco completamente dissociado do contexto dramaturgico. Gebron (2000) afirma que o TILSP é parte do elenco, sendo assim, quanto mais integrado o TILSP estiver em termos de movimento, posicionamento e figurino menos se destacará como tradutor e intérprete e mais qualificará esteticamente o espetáculo.

O uso de maquiagem e o cabelo também contribuem para a apresentação da tradução. A maquiagem amplia a capacidade de expressão facial. A iluminação no teatro pode – ou não favorecer – a expressividade do rosto. Gebron (2000) alerta para o fato de que as luzes brancas tendem a descolorir o tom de pele, portanto é recomendado o uso de maquiagem para diminuir o brilho refletido na pele e evidenciar o rosto do TILSP durante a apresentação da tradução. É recomendado também atenção para que o cabelo do TILSP não seja um fator de interferência no rosto em nenhum ângulo de visão, franjas e sombras podem obstruir a leitura da expressão facial durante a tradução do espetáculo. Gebron (2000) sugere que o cabelo do TILSP pode estar em sintonia com os dos atores, por exemplo, se as atrizes usarem o cabelo amarrado em um coque acima da cabeça, uma TILSP que tenha o cabelo comprido também pode optar em usar o cabelo com o mesmo estilo. Esta sugestão não se limita apenas às mulheres, mas também aos TILSP homens que podem atentar para o estilo de cabelo utilizado pelas personagens masculinas do espetáculo.

A percepção WS sobre a relevância de construção de uma personagem para o TILSP, com figurinação, maquiagem e iluminação, retoma a necessidade de pensar para qual público o espetáculo está direcionado. JM apresenta a mesma reflexão sobre a necessidade de *(in)corporar* o TILSP ao espetáculo, contextualizando não apenas sua presença, mas também legitimando e aproximando o público da narrativa.

“... quando é infantil [...] não dá pra colocar o intérprete de canto, com uma roupa preta achando que aquilo vai ser satisfatório se você tiver público surdo criança: não vai! É uma outra comunicação, é uma outra linguagem.” (JM)

Quando JM destaca que o espetáculo dirigido ao público infantil aciona outras formas de comunicação e linguagens, infere-se que, por se tratar de uma apresentação cênica direcionada para crianças, envolverá músicas, iluminação diferenciada, criatividade, fantasia e emoção. Todos estes aspectos comunicam uma mensagem que compõem a história. Na opinião de JM, portanto, o TILSP que atua em teatro infantil deve estar inserido no contexto da apresentação, figurinando-se e/ou atuando como parte do espetáculo para que a tradução chegue ao seu público.

Durante o ensaio, pode ser o momento de fazer contato com os técnicos de iluminação e som. A iluminação direciona o olhar da plateia e, antes mesmo do TILSP se posicionar, o foco de luz já pode indicar o espaço destinado à apresentação da tradução. Os TILSP geralmente são iluminados por uma luz direta, branca em um ângulo de 45 a 60 graus. O foco é usualmente estabelecido no dia da apresentação, por isso é importante que o TILSP converse com o técnico responsável para saber de que forma a luz do espetáculo está sendo programada. É importante considerar o espaço que será ocupado pelo TILSP e verificar a disponibilidade de iluminação adequada e posicionada de forma direta e ininterrupta, embora haja *blackouts* durante a encenação (ausência de iluminação no palco) a luz do TILSP precisa ser pensada para ser mantida sem interferir na estética do espetáculo, assim como pode haver momentos em que talvez não seja necessário que o TILSP esteja em foco. A iluminação precisa contemplar o espaço de sinalização prevendo possíveis deslocamentos durante a interpretação (para os lados, para frente e para trás), no entanto não é necessário que o corpo todo fique iluminado, é possível estabelecer um espaço de 15 centímetros acima da cabeça do TILSP até um pouco abaixo da sua cintura e um braço para cada lado. É importante fazer estes ajustes para que não haja vazamento de iluminação no palco – interferência da luz no palco. É importante que o TILSP converse com o técnico da iluminação de forma a fazer os ajustes necessários e possíveis contemplando as especificidades do trabalho de tradução e a estética do espetáculo.

A mesma atenção dispensada à iluminação deve ser direcionada para sonorização do espetáculo. O posicionamento do TILSP pode ser estabelecido perto de caixas de som ou de bandas/orquestras que podem interferir na compreensão do que é falado no palco. É importante observar durante o ensaio se do lugar designado para interpretação é possível compreender o que é falado, se há caixas de retorno de voz, se há atraso (*delay*), eco ou interferências nesse

canal de comunicação. Gebron (2000) atenta para possibilidade de você ser colocado em um “*dead-space*” – um espaço aonde o som não chega apropriadamente, o que também pode ocorrer com relação à visibilidade do espetáculo ou a iluminação – este espaço (literalmente morto) nesta tese é compreendido como um espaço de “não significação” – um espaço que fica à parte e que não favorece a construção de sentidos do espetáculo. O TILSP precisa, portanto, ficar atento para que a apresentação da sua tradução aconteça em um espaço que favoreça ao público surdo a construção de sentidos do espetáculo tanto no que se refere ao texto quanto no acesso à iluminação adequada.

A partir das afirmações apresentadas nesta seção, sobre a importância da preparação prévia, do estudo do texto e do vídeo, da participação do TILSP nos ensaios, do contato do TILSP com diferentes profissionais – atores produção e técnicos – ressalta-se a importância da incorporação do TILSP ao espetáculo para a construção do corpo tradutório.

A construção do corpo tradutório subsidiada com as informações necessárias sobre o espetáculo, pautada nas negociações com os diferentes profissionais da equipe técnica e fortalecida por uma perspectiva estética possibilita ao TILSP o estabelecimento de estratégias que favorecem a construção de sentidos sobre o espetáculo. O corpo tradutório, portanto, se constitui na aproximação das informações compartilhadas por todos agentes participantes da montagem do espetáculo. Como resultado da aproximação entre os sistemas envolvidos, o corpo tradutório apresenta uma tradução de Libras no teatro corporificada – incorporada ao espetáculo, contemplando aspectos textuais e estéticos e aproximando o público surdo do repertório teatral.

Por outro lado, é possível pensar que o TILSP que não é incorporado ao sistema do espetáculo, que encontra dificuldades no acesso às informações e tensionamento/negligenciamento no diálogo com agentes dos sistemas envolvidos na montagem, constitui o corpo tradutório com lacunas que dificultam a aproximação e a produção de sentidos. O resultado desse processo é uma tradução entendida e nomeada neste como uma tradução descorporificada. A tradução descorporificada é entendida aqui como uma tradução realizada pelo corpo tradutório e que se constituiu no distanciamento ou tensionamento entre os sistemas, sendo assim não foi incorporada nem pelo TILSP nem integrada ao sistema teatral do espetáculo, podendo, portanto, ficar descolada do contexto da encenação.

A descorporificação da tradução é entendida nesse contexto, e a partir das narrativas dos participantes da pesquisa, como resultado de interferências na mobilização dos sistemas que compõem o polissistema tradutório de Libras no teatro. Embora o corpo tradutório esteja presente no espaço teatral e realize a tradução textual, sua descorporificação do espetáculo o

distancia da obra e o coloca em um espaço – físico e ideológico – em que a tradução estética, ou seja, a construção de sentidos e significados em relação ao espetáculo fica ameaçada.

Os TILSP iniciam o processo de tradução textual e estética, estudando o espetáculo pelo texto e vídeo, participando nos ensaios das dinâmicas com os atores e com a equipe técnica, estabelecem estratégias para o seu próprio corpo de posicionamento, direcionamento, deslocamento e apontações, analisam possibilidades e alternativas para sua figurinação e maquiagem. O corpo tradutório, portanto, começa a ganhar materialidade para ser apresentado à plateia surda durante a encenação do espetáculo.

d) CORPO – RASCUNHO “*deixa eu ver se cabe na minha mão ...*”

A tradução de Libras no teatro, assim como em outros espaços e demandas, prevê a necessidade de acesso a materiais de referência. No teatro, mais especificamente, é necessário o estudo do roteiro, a pesquisa individual e coletiva e o estabelecimento de estratégias para apresentação da tradução durante o espetáculo. A partir das recorrências nas entrevistas sobre o processo de estabelecimento das estratégias, foi possível perceber que os TILSP que atuam no teatro costumam ensaiar, treinar e até mesmo gravar suas estratégias de tradução como forma de preparo para a apresentação durante a encenação do espetáculo. SF afirma que uma de suas estratégias para estudar o texto é gravar sua tradução e interpretação durante a apresentação no teatro. Assim, quando é solicitada a apresentar sua tradução e interpretação de um mesmo espetáculo SF revê seus vídeos e analisa suas escolhas, a partir de seus registros em vídeo.

A realidade de WS – como TILSP efetivo da companhia de teatro – possibilita estar presente em todas as etapas, sendo assim, nos chamados “ensaios passadões” – considerados mais técnicos, onde se fazem ajustes de luz ou uma passagem rápida de texto entre os atores, WS afirma: “*eu já interpreto e vou filmando pra ver o que eu posso melhorar, quais são as marcações que eu posso fazer e só depois da gravação eu faço a revisão e vou para o espetáculo*”. Ou seja, o TILSP, com a possibilidade de gravar e rever suas escolhas tradutórias, tem, portanto, seu próprio corpo como espaço de registro da tradução.

Em ambos os exemplos apresentados os TILSP utilizam o corpo como registro e analisam suas estratégias através do vídeo da tradução. O corpo tradutório no sentido de preparação, estudo e análise das melhores escolhas tradutórias se posiciona como um *corp-rascunho*, ou seja, um corpo onde é possível “*estudar, pensar, imaginar*”. CF, ao mencionar seu processo de preparação, destaca a fala de uma colega de trabalho:

“... eu tenho uma amiga minha que sempre fala uma coisa – às vezes a gente estuda, pensa, imagina – e ela sempre fala assim: ‘deixa eu ver se cabe na minha mão...’ deixa eu ver se eu se o meu corpo consegue produzir os sinais desse jeito, não adianta eu querer copiar uma outra pessoa, a escolha tradutória dela. Eu tenho que pensar como isso vem para o meu corpo.” (CF)

O destaque do excerto de CF refere-se à necessidade de compreender se as estratégias escolhidas e estabelecidas por meio do estudo e pesquisa de referências fazem sentido no corpo tradutório no momento da apresentação da tradução. É preciso pensar como o roteiro e sua tradução são *(in)corporados* e corporificados pelo TILSP, e, para isso, o TILSP precisa perceber se os sinais cabem no seu corpo, na sua prosódia corporal e ainda mais: como aqueles sinais ficam articulados a partir do seu corpo.

JM destaca que em algumas situações é possível solucionar as questões da tradução, participar do ensaio, fechar as escolhas e fazer a apresentação da tradução e a interpretação; no entanto, há também situações em que o TILSP ao ler o texto percebe pontos, segundo ele, que *podem exigir mais...* Para exemplificar, JM narra sua experiência ao traduzir e interpretar um musical infantil com trava-línguas e jogos com a sonoridade das palavras. A estratégia de JM para esta tradução foi ***“traduzir, gravar para poder ficar reassistindo ela, pra poder decorar música e a tradução”***. Segundo o TILSP, a velocidade da música e outros fatores – como o retorno de áudio, o processo mnemônico e até mesmo a ansiedade – poderiam interferir no momento da interpretação, por isso JM optou como forma de estudo a gravação de alguns trechos do espetáculo.

O corpo tradutório nesta etapa da tradução é espaço de experimentação, de criação e até mesmo de reescrita, pois o TILSP está em um espaço artístico e também tem o compromisso com o sentido estético da obra. O exemplo de JM, de gravar suas estratégias para memorizar as canções e trava-língua, demonstra, sobretudo, sua intenção de entregar ao público surdo uma tradução que acompanhasse ritmo e fizesse sentido. Quando questionado sobre sua melhor experiência em traduzir no teatro, MLY destaca que entre outras coisas a possibilidade em reescrever o texto através de diferentes nuances do seu próprio corpo.

“Como a maquinação da tua postura, o fechamento, a abertura, posições, elementos que são próprios da sintaxe da língua de sinais, mas que também podem ser marcação de gênero, de ritmo, marcação de um discurso mais prosaico ou mais interior essas nuances são muito fazem toda diferença.” (MLY)

Embora as etapas de tradução aqui tenham sido apresentadas sequencialmente, na prática, elas muitas vezes acontecem de forma simultânea, em processos paralelos ou mesmo

em um curto espaço de tempo, tendo em vista que as contratações não raramente acontecem de uma semana para outra. De forma antagônica foram apresentadas duas realidades de WS e CF que didaticamente atenderam em suas especificidades a possibilidade de apresentar e problematizar algumas etapas da tradução, no entanto, é sabido que os TILSP encontram dificuldades na negociação para recebimento de material, no diálogo com diretores e atores, na argumentação sobre a importância e relevância do seu trabalho.

O trabalho de tradução de Libras no teatro mostrou-se híbrido, plural e dinâmico. Foram acionados e movimentados até aqui sistemas sociais, culturais e sistemas de registro em que as línguas estão envolvidas, mas até então o corpo tradutório – que já atuou na mobilização de todas estas informações – ainda está na *coxia*, com os demais atores, aguardando que a cortina se abra. O corpo tradutório desempenhou diversas tarefas até chegar o momento de subir ao palco e apresentar suas estratégias de tradução e interpretação.

3.2 ENTREATO(S) –... E AINDA SOBRE A (PRÉ) PARA AÇÃO!

O entreato é definido como um lapso de tempo entre os atos e o público deixa provisoriamente a sala de espetáculo. O intervalo, segundo Pavis (2015), provoca a reflexão e o retorno ao tempo real. Nesse sentido, propõe-se aqui um *entreato*, uma pausa para a reflexão sobre o corpo tradutório e sua materialidade para além dos processos tradutórios. O TILSP se apresenta no polissistema da tradução de teatro para Libras como um sistema à parte. Não são apenas seus conhecimentos culturais, linguísticos e referenciais que se apresentam, mas seu corpo, sua expressão, sua flexibilidade e disponibilidade corporal para cena – que constituem o corpo tradutório.

Embora os TILSP já estejam de certa forma acostumados com a exposição em demandas de trabalho em aulas, conferências e reuniões, em tais atuações não lhe é exigida a expressividade cênica característica de um espetáculo de teatro. Neste momento dirijo os holofotes para o corpo relatos dos TILSP entrevistados sobre seus processos de preparação pessoal para o desempenho da atividade, pois deste corpo é requisitado que esteja preparado para sustentar os processos de construção do corpo tradutório, bem como apresentá-los durante a encenação do espetáculo.

No levantamento sobre as dificuldades enfrentadas pelos TILSP no contexto artístico, Rigo e Taffarel (2020) apontaram o preparo físico entre as principais dificuldades de ordem intrapessoal para a realização da tradução de Libras. A pesquisa destaca que em segundo lugar os TILSP elencaram insegurança e timidez e, em terceiro, a dificuldade em argumentar nas

negociações. As autoras apresentam no estudo sugestões para que os TILSP encontrem formas de superação de tais barreiras, mas destaco aqui as reflexões e considerações de ambas sobre o preparo físico. Rigo e Taffarel enfatizam a importância da participação dos TILSP que atuam em teatro nos ensaios, tendo em vista que nestes encontros são realizadas atividades de preparação do corpo, da voz e da respiração que podem beneficiar o tradutor tanto física como mentalmente. As autoras ressaltam que o corpo do TILSP – corpo tradutório – que atua no teatro requer primeiramente disponibilidade, requisito este que nada tem a ver com o biotipo e, segundo as autoras, uma corporeidade adequada ao nível da sinalização que transcende a comunicação corporal linguística usual. Na argumentação quanto à atenção sobre o preparo físico, as autoras esclarecem que a defesa de um cuidado com a saúde e com o preparo físico não deve ser precedente para a exposição e realização de trabalhos por jornadas que ultrapassem as condições mínimas de atuação do TILSP.

Entretanto, é imprescindível esclarecermos que quando defendemos a importância do preparo físico o fazemos considerando o desempenho corporal ativo e intenso que a natureza das demandas do contexto exige. Não estamos nos referindo à necessidade de preparo físico para realização de trabalhos que extrapolem as condições mínimas de atuação do TILSP, isto é, serviços exaustivos de atuação individual com trabalhos que ultrapassem longos períodos de duração sem profissionais de apoio e revezamento. (RIGO; TAFFAREL, 2020, p. 59).

Na pesquisa realizada, WS relata de que forma se prepara fisicamente para o trabalho no teatro. Seu vínculo com os grupos de teatro lhe permite participar dos ensaios de forma ativa, sendo possível participar da preparação dos atores para as montagens.

“Por isso eu acho importante participar da preparação do elenco porque eles – atores – também fazem esses exercícios para o corpo, de respiração, exercício de se colocar no teatro, exercício de se movimentar, exercícios relaxantes... então, por isso acho importante a gente participar porque a gente prepara não só o processo tradutório como também o corpo pra fazer isso...” (WS)

CF relata que não tem nenhum cuidado específico fisicamente, a TILSP afirma que procura evitar assumir demandas de tradução e interpretação no mesmo dia da apresentação ***“já aconteceu isso comigo, mas eu acabo esgotada eu não rendo igual” (CF)***. CF então segue afirmando que sua preparação se remete à disponibilidade para atuação e a conexão com a história do espetáculo e suas personagens ***“o que eu faço é preparar o meu corpo no sentido de me preparar para entrar naquele personagem, de entrar e me conectar”***. No entanto, os cuidados com a sobrecarga com horas de trabalho, com a energia dispensada para a realização da apresentação da tradução e interpretação do espetáculo e a concentração para o estabelecimento de conexão com as narrativas encenadas já demonstram um preparo e uma

adequação física e mental para a realização do trabalho no teatro. Como afirma CF, ***“tem que ter um preparo corporal... não é um trabalho corporal de academia – não é musculação –, mas um preparo corporal de consciência, para saber escolher onde que é que a gente quer movimentar.”***

A perspectiva que CF apresenta sobre a preparação de corpo se aproxima das reflexões de Rigo e Taffarel (2020) de que não se trata aqui de estabelecer uma receita ou uma rotina de práticas para habilitar o corpo tradutório ou estabelecer um padrão de tradução e interpretação no teatro. É importante que o TILSP, ao estudar o espetáculo, avalie suas condições físicas em relação ao tempo de trabalho, às condições do espaço e às possibilidades de revezamento. Espetáculos podem acontecer em ambientes com uma estrutura adequada e favorável para atuação dos TILSP, mas também podem acontecer na rua, ou de forma itinerante. Estas variáveis expõem os TILSP a condições que merecem atenção e discernimento. Rigo e Taffarel (2020) defendem a argumentação, a negociação e o diálogo como caminhos possíveis para que os TILSP atenuem as dificuldades enfrentadas na prática profissional.

O TILSP, ao construir o corpo tradutório, não se prepara apenas para a realização da intermediação linguística: enquanto sistema que compõe um polissistema de tradução no teatro, o TILSP, bem como o corpo tradutório constituído, é orgânico e, portanto, requer uma preparação física para a apresentação. Como afirma CF, ***“se a minha mente não tiver conectada com aquilo, o meu corpo vai falar, não tem jeito [...] a gente precisa estar ali de corpo e alma... tem que estar corpo e mente conectado com o que está acontecendo”***. Preparar o corpo e a mente para a atuação no teatro é fundamental, não apenas no que se refere à força, resistência, agilidade e flexibilidade, mas também à capacidade de aceitação da diversidade e da pluralidade inerentes ao fazer artístico.

NR atenta para o caráter plural da arte, que pode ir contra os posicionamentos pessoais do TILSP, suas crenças e experiências. De uma forma geral esta é uma possibilidade existente em outras esferas de atuação, mas em se tratando de um espetáculo de teatro esta é uma variante a ser considerada com mais atenção durante o período de preparo, pois pode interferir no processo tradutório e ainda mais no momento da apresentação da tradução.

“Trabalhar no contexto artístico é trabalhar com arte, e arte é um universo muito grande, que transcende, critica, desconstrói, ressignifica e questiona tabus, valores morais, religiosos, etc. Se o TILSP possui determinados valores, crenças, princípios éticos e morais que são colocados em xeque em uma produção cultural, até que ponto ele se sentirá confortável em aceitar realizar o trabalho de interpretação, ou se manterá imparcial e concentrado na hora de interpretar algo que pode lhe afetar de alguma forma? Assim como em outros contextos de atuação, no contexto artístico isso também acontece e é preciso pensar sobre isso” (NR)

O preparo de corpo, resistência e mobilidade são destacados por NR como necessários tendo em vista a quantidade de personagens que interagem durante os espetáculos. A troca constante de personagens requer do TILSP disponibilidade motora, física e emocional para que haja correspondência corpórea entre a sinalização e as personagens em cena. Não se espera que o gesto do ator seja substituído ou copiado, mas que sua sinalização acompanhe o ritmo prosódico e intencional do que está sendo encenado. Além disso, dos TILSP que atuam em cena como “sombra” é esperada a mobilidade durante a encenação acompanhando as personagens.

“O TILSP também precisa exercitar o movimento, ter preparo físico que, aliás, independe de biotipo. Às vezes, um espetáculo tem tantas cenas, tantas falas, tantos personagens ao mesmo tempo contracenando, trocas rápidas de turno, diálogos dinâmicos, música, projeção, que haja fôlego e energia para o profissional dar conta de tudo. É preciso sim ter uma predisposição física, um trabalho de preparação corporal.” (NR)

O corpo tradutório durante a apresentação da tradução do espetáculo será também o corpo de muitas vozes. Como afirma JM: é preciso permitir ***“que seu corpo seja povoado por essas várias vozes e por esse grupo de corpos também... eu tenho que permitir que meu corpo seja puta quando precisa ser puta! Que seja veado... que seja assassino.”***

A atenção dos TILSP aos aspectos relacionados à preparação do corpo para apresentação e sustentação do corpo tradutório durante a encenação, destaca que este corpo é acima de tudo, **orgânico**. A organicidade do corpo tradutório é determinada pelos processos de tradução, mas também, está diretamente ligada ao corpo físico do TILSP e sua capacidade de sustentar fisicamente suas estratégias de tradução durante a apresentação do espetáculo. Ainda que o TILSP construa um corpo tradutório robusto e consistente em termos de fluência linguística, se, no momento da apresentação, o corpo físico do TILSP – aqui entendido também como um sistema constituinte do polissistema – for acometido de algum desconforto ou intercorrência que comprometa seu desempenho, não lhe será possível sustentar o corpo tradutório durante a encenação, o que afetaria a compreensão textual e estética do espetáculo para público surdo.

A APRESENTAÇÃO DA TRADUÇÃO

“...de repente tu estás em cena.” (KO)



4 A APRESENTAÇÃO DA TRADUÇÃO “... DE REPENTE TU ESTÁS EM CENA.” (KO)

Nesta seção serão apresentados excertos e recorrências que remetem ao momento da apresentação da tradução e interpretação do espetáculo, ou seja, sobre a materialidade da ação, o corpo tradutório durante a apresentação dos espetáculos e no pós-espetáculo. Durante as entrevistas, os TILSP apresentaram suas considerações sobre os conhecimentos e habilidades que consideram necessárias para a realização da tradução e da interpretação de Libras no teatro, bem como experiências formativas que contribuíram na sua trajetória até o momento. Ao apresentarem suas melhores experiências e, também, as mais desafiadoras na realização da tradução em teatro, os TILSP apontam para diferentes estratégias, possibilidades e práticas laborais, tais considerações são apresentadas nesta seção no intuito de dar visibilidade aos múltiplos processos realizados durante a tradução.

Após o estudo do roteiro, a participação nos ensaios, a elaboração de estratégias tradutória, o preparo do figurino, da maquiagem e do cuidado com as condições físicas e emocionais, o corpo tradutório assume seu posicionamento diante da plateia, e como afirma KO: “...de repente tu estás em cena.”. Como já foi abordado, o TILSP no teatro – na maioria das vezes – realiza a tradução do roteiro escrito em Português e do espetáculo (ou dos ensaios) gravado em vídeo para Libras. O processo de interpretação acontece nos momentos em que, eventualmente, os atores improvisam ou interagem espontaneamente com o público. A partir desta perspectiva, o TILSP, ao se posicionar no palco, para apresentar um processo de tradução de um texto que está analisado, estudado e registrado no seu corpo, e também para interpretar tornando possível a interação espontânea entre a plateia surda e os atores ou vice-versa, no caso dos espetáculos em que os atores são surdos.

Silva (2009) analisou a corporeidade dos TILS e destacou a relevância da presença e do TILS nos diferentes espaços como marcador da vida social, da existência e presença da comunidade surda no teatro.

O homem é corporeidade quando não se reduz apenas ao corpo material, mas por ser /estar no espaço, por ser presença e constituir-se em fenômeno corporal. As expressões corporais e faciais das intérpretes quando usadas adequadamente aliadas à execução correta da configuração das mãos unem-se, e forma uma totalidade como expressão, linguagem, como um corpo presente e falante. O corpo necessita do outro para lhe atribuir sentido e lhe dar forma. Quando um sujeito aparece nas práticas sociais e discursivas, os seus gestos são percebidos, assim como a sua atenção, memória, desejos e controle da sua vontade, porém muitas vezes passa despercebida.

O corpo é simbólico nos pequenos atos diários e corpo porta em si a marca da vida social e possuem impresso, transformações que muitas vezes não podem dentro de limites virtuais ser observados. Seguem-se parâmetros culturais de pertencimento a um grupo social e de concordância com seus princípios. (SILVA, 2009, pag.88)

Ao afirmar que o TILSP “*não pode ser um durango...*” KO evidencia uma característica do trabalho – e também do TILSP – que foi apontada recorrentemente pelos participantes da pesquisa, o termo “durango” utilizado por KO remete a uma postura frequentemente encontrada nos TILSP que atuam em alguns espaços mais acadêmicos ou em eventos cerimoniais formais.

Fomin (2019) destaca que a atuação dos TILSP em conferências frequentemente prima pela neutralidade e mínima interferência do tradutor, bem como, pela pouca mobilidade corporal e expressiva. Tais características imprimem um perfil comedido, orientado para (in)visibilidade da sua atuação. Essa premissa, segundo Albres e Santos (2020) influenciou o início das atividades de intérpretes na esfera artístico-cultural, como no teatro, consequência da pouca articulação, planejamento e ensaio dos tradutores nas companhias teatrais. A afirmação de KO no destaque desta seção posiciona-se antagonicamente a essa postura “duranga” – neutra, invisível, com pouca mobilidade ou descorporificada – e aponta para um tradutor que traduz o espetáculo e que explora com seu corpo as capacidades estéticas e visuais da língua de sinais.

Ainda que os TILSP mencionem a diferença entre a ação do ator e a do tradutor, o corpo, a presença e a *performance* ganham destaque nos discursos de quem atua com tradução e interpretação de Libras no teatro. CM afirma que muitas vezes conhece o TILSP sabe que ele tem fluência e que em outros contextos ele – o TILSP – é muito bom, “*mas no teatro o TILSP ainda não compreendeu o papel do ator*”. Essa caracterização do trabalho do TILSP que atua no teatro é considerada pelo entrevistado como um aprofundamento na realização da tradução de Libras no teatro. “*Muitos fazem a interpretação, mas não entenderam o papel do ator.*” – complementa o entrevistado.

O termo *performance* é utilizado reiteradamente em diversos contextos relacionados à apresentação da tradução e interpretação de Libras no teatro. Sua etimologia é relacionada ao termo inglês *to perform*, cujo significado é associado a realização e desempenho. O termo *performance* também é relacionado ao conjunto de resultados alcançados em uma determinada avaliação. No contexto esportivo, por exemplo, o termo é relacionado à capacidade de realização da atividade ou do esforço físico. No setor automotivo e industrial, o termo é utilizado para caracterizar engrenagens e motores que apresentam a capacidade de atingir o resultado com a eficiência esperada.

Outro contexto em que o termo *performance* também é utilizado é o linguístico. A *performance linguística* é descrita na Teoria Gerativista por Noam Chomsky. No gerativismo, a ênfase é dada ao falante através do seu desempenho. A competência do falante de um idioma seria, portanto, o conhecimento desta língua que é inventariada ao longo da vida, e o desempenho – ou *performance* – durante a fala seria o resultado da competência do falante e de outros como a situação social em que o falante se encontra.

No âmbito artístico, a *performance* é relacionada a alguém (*um performer*) que realiza alguma intervenção diante de um público. O *performer* é conceituado por Pavis (2015) como o termo marcado para diferenciar do ator. O *performer*, segundo o autor reúne diferentes possibilidades e formas de atuação (*to perform*), ele é cantor, bailarino, mímico e sua atividade vocal, gestual ou instrumental opõe-se à representação mimética realizada pelo ator.

Num sentido mais específico, o *performer* é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O *performer* realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro. (PAVIS, 2015, p. 285, grifo do autor).

O ator no século XVIII de acordo com Belém (2011) em suas atuações e performances deveria tornar seu corpo capaz de apresentar emoções e pensamentos característicos às personagens da dramaturgia encenada em detrimento à sua individualidade no momento, ou seja à sua corporeidade. Seu objetivo era suprimir seu corpo e priorizar o corpo da personagem.

O ator deveria ter a habilidade de produzir signos com seu corpo a serem decodificados pelo espectador como a um texto. Para isso, a individualidade do corpo do ator deveria ser temporariamente suspensa, a fim de que mostrasse em cena um corpo da personagem. Essa noção foi modificada ao longo dos séculos. Os encenadores modernos contribuíram para a percepção de que a presença e os movimentos do corpo do ator provocam processos de afecção no espectador. A ideia de signos a serem decodificados, de representação de códigos expostos no texto literário vai aos poucos sendo substituída pela ideia do corpo como gerador por si mesmo de sentidos. A individualidade dos corpos dos atores é então retomada, numa visão integral de corpo e mente. (Belém, 2011, p. 67)

O uso do termo *embodiment* no teatro foi relacionado, segundo Belém (2011) ao desenvolvimento de uma arte psicológica, caracterizando atuações onde os atores deveriam se tornar hábeis na expressão do que os poetas exprimiam através da escrita – destacando emoções e estados mentais das personagens dramáticas.

O corpo deveria se tornar texto. Por sua vez, o espectador no teatro teria que perceber e se identificar, ter empatia pela personagem dramática. Se a sua atenção se dispersasse para o corpo fenomenológico do ator, isto inevitavelmente destruiria a ilusão. Ou seja, a plateia seria obrigada a deixar

o mundo ficcional da peça para entrar no mundo físico real. (Belém, 2011, pag. 68)

Embora alguns TILSP em suas narrativas se refiram ao momento da apresentação da tradução e realização da interpretação durante o espetáculo com uma *performance*, aqui neste estudo compreende-se que este termo não se adequa ao contexto de tradução de Libras no teatro. Tendo em vista que o TILSP apresenta uma tradução de um texto – e ainda que salvaguardados os aspectos estéticos do processo artístico da tradução e da competência linguística do TILSP –, não se trata de uma apresentação em que o TILSP age em seu próprio interesse e interage com a plateia por sua própria intencionalidade. Trata-se sim de uma obra traduzida através de um corpo tradutório inserido em determinadas condições de produção em interface com os demais sistemas que compõem o polissistema de tradução no teatro.

Os TILSP entrevistados destacaram de forma unânime em seus relatos a necessidade de desenvolverem para além de competência tradutória e referencial – que dizem respeito ao conhecimento linguístico entre as línguas envolvidas durante a tradução português/Libras – a necessidade de apresentarem uma disponibilidade corporal para atuação durante os espetáculos.

Sobre o conceito de competência tradutória, Hurtado Albir (2005) define como um conhecimento integrado e especializado composto por um conjunto de conhecimentos e habilidades que diferencia o tradutor de outros falantes bilíngues não tradutores.

Esta caracterização da competência tradutória, segundo Alves (2015) foi o ponto de partida para a formulação e desenvolvimento de um projeto de pesquisa sobre a modelagem da competência tradutória desenvolvido pelo grupo PACTE (Processo de Aquisição da Competência Tradutória e Avaliação) da Universidade Autônoma de Barcelona, Espanha.

Na primeira versão do modelo de competência tradutória publicada em PACTE (2000), são apresentadas quatro competências: competência comunicativa em duas línguas, competência extralinguística, competência profissional-instrumental e competência psicofisiológica. O modelo define os componentes psicofisiológicos como componentes cognitivos, ou seja, memória, percepção, atenção e emoção, bem como aspectos relacionados à atitude do tradutor, tais como curiosidade intelectual, perseverança, rigor, espírito crítico, confiança, autoconhecimento. O modelo apresentado pelo grupo PACTE é nomeado como Modelo holístico de competência tradutória (PACTE, 2000, p. 47). Como destacado por Alves (2015), trata-se de um modelo que funciona de forma integrada, para formar a competência tradutória, onde as subcompetências interagem entre si durante a execução do trabalho tradutório.

Nas entrevistas, para além dos componentes psicofisiológicos descritos pelo Modelo PACTE, os TILSP fizeram menção recorrentemente aos seguintes termos: *corpo, postura, performance, gestualidade* principalmente quando os TILSP são solicitados a pensar sobre **o que é essencial no trabalho em teatro, sobre suas experiências** (boas ou ruins) ou, ainda, **como percebem a atuação do TILSP nos espetáculos**.

Quando perguntado sobre suas experiências de tradução e interpretação em teatro, MLY destaca uma especificamente, em que se sentiu **“*realmente desafiado a se aproximar daquilo que é o trabalho do ator*”**.

O destaque no excerto de MLY remete à questão subjetiva do *desafio* e sobre a necessidade de aproximar-se *do trabalho do ator*. Neste aspecto faço um corte para delinear o que é considerado pela literatura, como trabalho do ator.

O ator, segundo Pavis (2015), é o vínculo vivo entre o texto e o autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador. Ele (o ator) situa-se no cerne do espetáculo teatral. O ator age e fala segundo as indicações do texto e segue a representação ou improvisação seguindo um roteiro. Interpela o público através da sua fala, simula ações, faz-se passar por protagonista de um universo ficcional. Sobre o ator ouve-se dizer, com frequência, que é como que “habitado” e metamorfoseado por outra pessoa. No entanto, Pavis afirma que esta pode ser apenas uma manobra de alguém cujo papel principal é ser um artesão do espetáculo, tendo em sua atuação a função de ser produto e produtor. Ser produto, como resultado e parte de uma produção e ser também produtor, pois sua atividade possui intrinsecamente a responsabilidade de criar sentidos e significações (PAVIS, 2015).

Para além de todas as manobras enganosas, o ator é um portador de signos, um cruzamento de informações sobre a história contada (seu lugar no universo da ficção), sobre a caracterização psicológica e gestual das personagens, sobre a relação com o espaço cênico ou o desenrolar da representação. Perde então sua aura misteriosa em benefício de um processo de significação e de uma integração ao espetáculo global. Mesmo que sua função na representação pareça relativa e substituível (por um objeto, um cenário, uma voz...) continua a ser a aposta de todas as práticas teatrais e de todos os movimentos estéticos desde o surgimento da encenação. (PAVIS, 2015, p. 31).

Quando MLY destaca e seu depoimento que **“*se sentiu desafiado a aproximar-se do trabalho do ator*”** refere-se à necessidade de criar em suas traduções no teatro, novas posturas e a criar referências entre o corpo e a prosódia apresentada no pelos atores em cena, ou seja, foi necessário que seu corpo, assim como o de um ator representasse, marcasse, protagonizasse o discurso. A fluência linguística por si só naquele momento não daria conta de verter a cena para Libras em sua totalidade. **“*Aproximar-se do trabalho do ator*”** significou para MLY um desafio, um aprendizado, foi necessário que ele pensasse na *(in)corporação* desse conhecimento e na expressão dele através do seu corpo.

Ao responder sobre sua experiência mais relevante de tradução interpretação no teatro MLY, menciona o que considera ser seu principal aprendizado – a compreensão do uso do corpo para realizar marcações em sua atuação:

“[foi] o uso da postura, o fechamento, a abertura, posições, elementos que são próprios da sintaxe da língua de sinais, mas que também podem ser marcação de gênero, de ritmo, marcação de um discurso mais prosaico ou mais interior, essas nuances são muito...”
(MLY)

JM destaca que para a apresentação da tradução dos espetáculos costuma ***estudar o corpo das personagens***, ou seja, perceber suas características, seus trejeitos, suas intenções para incorporar na sua sinalização, desta forma, o TILSP, estabelece as marcações, remodela o próprio corpo e sua sinalização, se aproxima do elemento estético apresentado e se distancia do papel de narrador explicando a cena, ou mesmo fazendo inferências sobre o que é apresentado.

“São 10 personagens... é muito difícil você usar: a mulher falou... ele falou... Isso não dá tempo então é mais interessante nesse processo na forma que você constrói você remodelar o seu corpo, então: quem é o personagem? É um bêbado então a todo o momento que eu vou sinalizar o bêbado eu vou mudar o corpo, agora quem tá falando é uma pessoa que o corpo dela transmite uma ideia de arrogância, soberba... então eu vou formar o meu corpo junto com ela porque a hora que eu mudar meu corpo já vai conseguir distinguir quem é o personagem que tá falando sem eu precisar ter que apontar, sem eu precisar ter que dizer o nome, sem eu precisar cortar a cena e me transformar em narrador e explicar a cena: a mulher tá falando... o homem tá falando...” (JM)

WS relata que nas suas traduções também costuma incorporar na sua tradução trejeitos da personagem: ***“eu me coloco na posição de personagem eu não consigo ficar parado interpretando. Se eu sou o pirata eu preciso ter trejeitos de pirata, eu precisei desenvolver habilidades corporais de trazer esses elementos não verbais para minha atuação”***. Quando questionado sobre habilidades necessárias para realização de tradução e interpretação de Libras no teatro, o TILSP ressaltou que, além das competências e habilidades tradutórias, necessárias ao desenvolvimento da profissão, a habilidade de interpretação teatral é fundamental para quem deseja se manter nesse espaço de atuação.

TN também menciona a importância de criar formas de representar aspectos e marcas sonoras em sua atuação, elementos que na sua concepção fazem muita diferença e agregam na interpretação tanto no cinema – onde também realiza atividades de tradução e interpretação – como no teatro:

“Porque uma das coisas que eu tenho pensado, que daí é pensamento e algumas pesquisas que eu tenho feito, porque a representação do som você vai fazer com seu corpo com a sua imagem...” (TN)

Na sequência TN demonstra novamente reflexões sobre a necessidade de criar elementos que complementem a apresentação e atuação no teatro, que marquem aspectos que possam passar despercebidos, que ofereça pistas – ou que até mesmo denuncie – elementos e/ou informações que por característica do teatro ou da dinâmica no palco não fica evidente ou visível para a plateia surda.

“Então eu penso que para intérprete de espetáculos teatrais teria que se pensar nesses aspectos de corpo, de voz, de entonação, de demonstração de elementos do corpo pela gestualidade que complementam a fala.” (TN)

TN exemplifica a importância de apresentar marcações com o corpo de elementos sonoros como um ruído que se destaca chamando a atenção ou uma *voice over*, ou seja, que ficam evidentes para o público ouvinte, mas que podem passar despercebidos para o público surdo caso o tradutor não realize estas marcações. O destaque ressalta que a marcação do elemento sonoro ou da entonação acontece no corpo, na prosódia em Libras, na gestualidade do tradutor.

“... por exemplo, o cara vai lá e bate um copo na mesa – essa é uma cena de um filme que eu traduzi – e fazia um barulho. Os ouvintes sabiam que ele tinha feito o barulho, mas a cena não estava clara. A gente tinha que marcar um pouco essa cena, marcar que tinha esse barulho, e isso poderia ser no teatro. Por exemplo, tem uma voz oculta que está fora e que a gente vai ter que marcar isso de alguma forma... então sair da cena e fazer que ouve um grito < coloca mãos em concha como se estivesse gritando >, então, a marcação está no nosso corpo, na voz, na prosódia” (TN)

A perspectiva apresentada por MLY e por TN é ratificada por K.O, que afirma a necessidade de o TILSP ter ***“um ‘skill’ – uma habilidade – de corpo [ele] tem que ser disposto de corpo, ele tem que estar disposto para estar lá...”*** K.O ainda complementa: ***“claro não estou dizendo que tem que ser ator, mas é quase um ator...”***. Para K.O, a disponibilidade, a habilidade de corpo são essenciais na tradução e interpretação de Libras no teatro.

O corpo do TILSP fica em evidência quando se trata de tradução e interpretação de Libras de um espetáculo em Português – tendo em vista que a Libras é uma língua visual-espacial – no teatro esta exposição assume proporções e dimensões maiores. Existe, segundo os TILSP entrevistados, na atividade de tradução e interpretação de Libras no teatro, uma

singularidade, algo que diferencia a ação tradutório-interpretativa de outros espaços, e esta singularidade fica expressa no corpo e na presença do TILSP.

“[...] tem que ter outros requisitos que não só saber traduzir ou só saber Libras... da mesma forma que numa interpretação da área médica, tu precisa saber os termos específicos, mas tu também precisa saber te comportar... [...] Tu precisa ter uma postura...” (KO)

*“Eu acho que no teatro tem o mesmo comprometimento de um texto de interpretação em outros espaços, mas pensando que é uma modalidade diferente, artística, que tem outras questões que **muitas vezes em sala de aula não precisa ter, como ritmo, amplitude de sinal ou coisas que o teatro requer e que na sala de aula não requer – porque a gente trabalha muito em sala de aula na educação. Então, o teatro tem outras questões que a gente precisa considerar na tradução.**” (SF)*

Ambos os excertos destacam que o comprometimento deve ser o mesmo, mas diferenciam práticas de tradução e interpretação de outros espaços, estabelecendo que existem saberes necessários à execução deste trabalho que, em outros espaços são pouco utilizados ou nem são cogitados.

A atuação dos TILSP no teatro quando estes atuam em cena, é conceituada como *tradução* por Silva Neto (2017), desta forma o autor distingue a prática dos TILSP em outras esferas, como a educacional, jurídica, médica ou em conferências. Segundo o autor, 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.

[...] aparentemente, de certa forma, relaciona-se também ao ofício do tradutor e que agora com essa incumbência de também atuar possui atribuições bastante próximas. O tradutor cênico também enuncia um texto, encarna um personagem (ou melhor, vários) e, de certa forma, se faz passar por ele, é uma presença em cena, e abarcaria a maior parte desse extenso *checklist*. Todavia, o tradutor não é ator? Por quê? A tradução em palco é uma atividade que mescla as competências do fazer tradutório com as da atuação. Esse viés cênico está vinculado, e, por conseguinte, dependente da encenação do ator. [...] reflito que a atividade do tradutor, no que diz respeito a sua encenação, existe a partir do trabalho do ator. (SILVA NETO, 2017, p. 63).

Os limites entre a atuação do ator e da interpretação de são apontados por Fomin (2018) como tênue, tendo vista a aproximação entre uma prática e outra. Contudo a autora destaca que a função do intérprete não é de uma personagem, pois ainda que estejam lado a lado no palco, a sua voz (enquanto fato discursivo) não é própria, mas acompanha e depende da fala do ator.

A *presença* do TILSP, enquanto postura, ganha destaque no excerto seguinte de SF, que ressalta a importância da consciência do profissional que fará a interpretação do quanto sua presença física, sua postura e respeito ao espaço são evidenciados no espetáculo e ganham destaque, ainda que não esteja atuando como ator. Na segunda parte do depoimento, SF ainda cria um condicionante ao afirmar que uma tradução pode estar linguisticamente adequada, mas,

sem a *presença*, todo estudo e preparo ficam descaracterizados e podem não atingir o público-alvo.

“[...] precisa trabalhar com essa questão de presença... presença de estar no palco... tu estás em evidência, tu precisas ter esse respeito com o espetáculo, a tua presença tem que ficar marcada...” (SF)

As recorrências dos termos nas respostas dos TILSP e a ênfase dada ao assunto em diferentes momentos das entrevistas apontam para a necessidade, busca e constituição de um *corpo tradutório*, ou seja, de um corpo presente, disposto, com habilidade de expressar-se artística e linguisticamente e onde o texto traduzido – roteiro – esteja inscrito e marcado pela Libras. Um corpo capaz de apresentar estratégias tradutórias que aproximem o público-alvo – os surdos – do espetáculo a ser interpretado. Um corpo que possa ser o suporte de registro da tradução de uma língua produzida no espaço e captada visualmente. O *corpo tradutório* que *(in)corpora* a fluência linguística, os saberes artísticos, a vivência na comunidade surda e que se torna parte do corpo teatral – da equipe de produção de teatro, dos atores e dos técnicos.

Durante a pesquisa, os entrevistados relataram experiências pessoais que contribuíram para o desenvolvimento de habilidades de expressão corporal e que, na percepção dos TILSP, são importantes para a realização de tradução de Libras no teatro, como participação em grupos de teatro na escola e na igreja, cursos abertos de expressão corporal, cursos de música, contato pessoal com amigos que atuam no teatro, tradução na esfera midiática – cinema/internet/TV. Esta aproximação com o ambiente cultural, no entendimento dos TILSP, não os capacitou de uma forma profissional para a realização da tradução de Libras no teatro, mas ampliou as perspectivas e ressignificou saberes que facilitaram na execução do trabalho. Dos TILSP participantes apenas um relatou ter feito curso de teatro, os demais enfatizaram praticamente de forma unânime que é preciso consumir teatro e frequentar os espaços culturais para ampliar referências. KO enfatiza que *“é preciso consumir a arte, ver teatro, viver a experiência do teatro”*. WS afirma que passou a consumir mais teatro e a frequentar mais eventos artísticos depois que começou a atuar como TILSP no teatro e que a falta de conhecimentos sobre o vocabulário e das expressões utilizadas no teatro foi sentida no início:

“... o diretor fala: ‘vai para o proscênio’ O que é proscênio? ‘você tem que procurar a luz?’ ‘Todo mundo na coxia’ Então minha primeira peça eu tinha que chegar em casa e pesquisar para entender a linguagem do teatro. Por que chegavam e diziam ‘vamos fazer um passadão rápido sem pausa’ O que? Como assim sem pausa? ‘só quero a intenção do personagem’ O que é a intenção do personagem? Então esses conceitos eu fui aprendendo na marra ... na prática” (SW)

NR aponta como uma necessidade o TILSP dominar os conceitos que permeiam as artes cênicas. Segundo a TILSP, é importante saber sobre iluminação, sobre espaços do teatro e sobre toda dinâmica que envolve uma montagem para que sua argumentação com a equipe técnica seja qualificada por argumentos... ***“Isso é empoderamento! É conhecer aquilo que você precisa para poder trabalhar.” (NR)***

Para JM, o TILSP que atua no teatro precisa estar inserido no meio artístico, consumindo arte: segundo ele, é preciso ***treinar o olho*** para poder analisar um espetáculo, extrair dele todas as potencialidades estéticas e estabelecer um projeto de tradução. Para JM a aproximação com o meio cultural possibilita ***pensar numa língua de sinais artística e em um corpo que é metamorfose e se transforma o tempo todo.***

JM relata ainda que a aproximação com o teatro resultou em um processo de contínuo encantamento e de imersão no universo artístico, muito semelhante, segundo o entendimento do TILSP, ao que ocorre com atores e atrizes, pois percebe que as conexões estabelecidas por ele resultam em doação e entrega do seu corpo para o projeto de tradução do espetáculo:

“... você não bate ponto, você não tem um cartão ponto que você bate, pronto... finalizou, deixei de ser, não! é um constante! você pensa isso, você se mergulha nisso e você percebe que onde você olha você tenta encontrar conexões entre a arte, o teatro e a língua de sinais. então eu acho que é muito lindo! É um doar-se, é permitir esse corpo doado, você coloca sempre à disposição daquele fazer artístico.” (JM)

Nesta subseção, foi apresentado o conceito de corpo tradutório, ou seja, do corpo do TILSP como espaço de construção e convergência de conhecimentos e habilidades que são mobilizados no momento da apresentação da tradução de Libras no teatro. O corpo tradutório nesta perspectiva oferece materialidade e visibilidade à tradução tendo em vista que, a partir do seu corpo, suas escolhas tradutórias serão registradas e apresentadas. Foi destacado que, além de habilidades e competências linguísticas e referências compatíveis para a atividade de tradução, o TILSP precisa pensar no seu trabalho em uma perspectiva estética, o que inclui aproximar-se do trabalho do ator pensando no seu corpo como um espaço de encontro – tal como o teatro.

4.1 PÓS – ESPETÁCULO **“... VOCÊ TEM QUE ESTAR MUITO ABERTO PARA RECEBER E PARA DEPOIS TIRAR ISSO DE VOCÊ” ... “ISSO NÃO ME PERTENCE!”**
(CF)

Nesta subseção serão apresentadas as considerações dos participantes da pesquisa sobre o pós-espetáculo, ou seja, sobre o momento em seguida ao término da apresentação da tradução no palco. Esta etapa não se refere propriamente à tradução, mas eventualmente, os TILSP são solicitados a interpretar a interação dos atores com o público – surdo – ao final da encenação. Além disso, esta etapa também se refere ao recebimento de *feedback* e também sobre as impressões dos TILSP sobre o trabalho ao sair do palco. Embora estes aspectos sejam subjetivos e pouco mensuráveis, fazem parte do cotidiano do trabalho no teatro e o TILSP que atua nesse espaço precisa estar atento para o fato de que o trabalho não termina quando a cortina se fecha.

O excerto em destaque no título desta subseção problematiza um aspecto da tradução de Libras no teatro que foi bastante enfatizado nas subseções anteriores, que se refere à aproximação do trabalho do ator. Nas subseções anteriores a aproximação do trabalho do TILSP no teatro com o trabalho do ator foi enfatizado repetidamente, no entanto ao mesmo tempo em que os TILSP dão destaque para esta característica, também relatam o desgaste – físico e emocional – como resultado desta aproximação.

“... você tem que estar muito aberto tanto para receber como pra depois tirar isso de você... ‘não é isso não me pertence!’... assim aí eu tenho um pouco de dificuldade! por isso porque às vezes eu volto, o meu preparo depois emocional... eu já voltei muito triste, eu já voltei incontáveis vezes chorando no carro, porque os espetáculos que eu faço não são espetáculos de Broadway – só de entretenimento né – não são só coisas felizes, também tem muita crítica social, eu já fiz alguns espetáculos que falam da questão de abuso, questões de pedofilia, que mexem com questões raciais ... assuntos que me são caros e que eu vejo que são Importante Pra Mim... eu entro tanto aqui depois eu preciso também me desconectar um pouco assim sabe o que eu acho que também a inteligência emocional, né de você conseguir separar o que é seu, o que é do outro...” (CF)

O ator constrói a personagem a partir da sua interpretação do roteiro, ele tem em sua formação profissional elementos e informações que o ajudam a estabelecer o distanciamento da sua personagem, embora eventualmente se fique sabendo que “*a vida imita a arte.*”, ou seja, de que o ator projetou na sua vida comportamentos similares aos dos personagens. No caso dos TILSP no teatro – embora ele tenha como foco principal a tradução – seu corpo está constantemente se *metamorfoseando* como afirma JM para dar espaço na tradução para todas as personagens que compõem o espetáculo.

As afirmações de CF dão destaque ao preparo emocional que o TILSP precisa ter para lidar não apenas durante o preparo e na apresentação da tradução, mas quando este termina. Evidentemente que, se determinado tema é demasiado sensível, o TILSP não é obrigado a aceitar o trabalho, no entanto, estamos falando de um corpo tradutório que mobiliza, atravessa e sensibiliza sentidos, mas que também é mobilizado, atravessado e sensibilizado, portanto o

destaque de CF problematiza o quanto *“também é importante pensar com relação ao preparo emocional”* do corpo tradutório após o espetáculo.

Ainda sobre o esgotamento físico e mental, WS declara que fica tão concentrado na sua presença no palco, no texto verbal e não verbal, na encenação e nas marcações estabelecidas pelo diretor que ao término do espetáculo se sente esgotado e percebe que o trabalho por estas características parece exigir mais, lhe *parece ser mais puxado*.

“... quando acaba o espetáculo eu não sei nada... não sei meu nome... eu saio exausto... eu saio do teatro – todo mundo já sabe – eu não falo com ninguém. Eu fico sentado com a cabeça baixa até recuperar as forças pra daí eu ir embora.” (WS)

No seu relato JM também afirma que são múltiplos processos simultâneos a serem observados durante a apresentação da tradução, mas que percebe que o trabalho coletivo atenua a sobrecarga.

“São muitas coisas para você cuidar, são muitas coisas para você olhar e infelizmente se você trabalha sozinho, quando chegar no final da peça você estará extremamente esgotado.” (JM)

Segundo JM, as demandas são divididas no seu grupo de trabalho e, para além de contar apenas com o TILSP de apoio, JM também criou a partir da sua experiência um fluxo de trabalho coletivo que delega responsabilidades antes centralizadas no TILSP, como a negociação do contrato, a recepção e orientação dos surdos e a coleta de *feedbacks*. Segundo JM, esse formato poupa o TILSP permitindo então que se dedique e se concentre apenas na construção e apresentação da tradução.

“... geralmente a mesma pessoa que cuida também dessa negociação do contrato é a pessoa que vai cuidar também depois da recepção desse público surdo e depois no final da peça pra poder colher depoimento pra poder fazer diálogo. Porque geralmente a galera contrata, mas quem tá ali na recepção não sabe dizer para o surdo onde tem que sentar, onde tem que ficar... e geralmente isso acaba sobrando pro intérprete, então, as experiências que eu tive... foi muito cansativo de ficar 30 a 40 minutos na recepção... atendendo todo mundo naquela muvuca e aí você já fica cansado nos primeiros trinta minutos só de receber os surdos, mandar sentar, mostrar onde é o banheiro e a pessoa que tá ali também tá desesperada anotando o nome das pessoas que estão entrando e aí faltando 5 minutos... você sai suado correndo para o palco e você interpreta a peça e já tá cansado. Então, essa experiência também de ter uma pessoa pra recepção que não seja um o intérprete, para que o TILSP fique lá junto com os atores. Fique no espaço reservado para ele, se concentrando para esse trabalho da peça... então é esse trabalho também da pessoa que faz a recepção e depois no final essa mesma pessoa também colhe depoimento,

vê se foi tudo bem... às vezes o surdo quer conversar com o ator, quer tirar fotos com os atores então essa pessoa consegue fazer um pouco mais essa ponte...” (JM)

Neste estudo, o trabalho coletivo foi reiteradamente mencionado e citado pelos TILSP, nas etapas de preparação e apresentação do espetáculo. LS afirma que o TILSP que trabalha no teatro precisa trabalhar coletivamente, segundo ele, ***não pode apenas chegar no momento do espetáculo e sair interpretando***. O formato criado por JM, portanto, demonstra outro nível de preocupação com a recepção e orientação do público surdo, e do registro de *feedback* e interação pós-espetáculo. A perspectiva de JM apresenta um perfil empreendedor, que não é o foco deste estudo, mas que merece destaque e registro, pois oferece não apenas alternativa para o desgaste laboral, como a qualificação do trabalho e um retorno aos contratantes. DL relata que como produtora teve uma experiência que não considerou positiva em um espetáculo que produziu, pois, o TILSP não ofereceu o *feedback* do público surdo conforme era esperado, pois já estava relativamente acostumada a trabalhar com outros TILSP e a ter este tipo de retorno sobre o trabalho.

“... então, eu não sei até que ponto foi bom porque eu não consegui em nenhum momento ter um feedback dos surdos, foi bem precário...” (DL)

O *feedback* também é destacado por BB e CM (surdos): pode aprimorar a tradução. Segundo eles, o *feedback* pode auxiliar em uma apresentação posterior, por isso é importante estar aberto para receber as considerações do público surdo. BB afirma que muitos surdos não opinam sobre o trabalho dos TILSP por receio de que o *feedback* não seja bem recebido e seja entendido apenas como uma crítica negativa. Considero importante esclarecer que, o *feedback* do público surdo não deve ser tomado como qualificador do trabalho do TILSP. Nem sempre saímos de um espetáculo com a plena compreensão do objeto estético ou da intenção do autor e isso não desmerece nem um pouco os atores que trabalharam no espetáculo. Não se pretende tomar, portanto, o *feedback* como um controle de qualidade do trabalho do TILSP. Nem deve a presença da comunidade surda ser vinculada à obrigatoriedade de um *feedback* posterior. No entanto, como mencionado nesta seção, o teatro é permeado por encontros e ao término do espetáculo o encontro do TILSP com a comunidade surda pode oferecer indicativos, caminhos e possibilidades para o aprimoramento do trabalho.

Como afirma NR:

“Gosto de ter o feedback dos surdos, também dos ouvintes sinalizantes. Para saber sobre minhas estratégias, se foram satisfatórias, sobre meu posicionamento. Esses feedbacks nos ajudam a reavaliar constantemente nosso trabalho.” (NR)

O *feedback* possibilita que o corpo tradutório seja reconstruído dentro de um mesmo processo de constituição. Não raramente os TILSP apresentam suas traduções e interpretam em um mesmo espetáculo várias vezes, seja em uma circulação do espetáculo em um determinado período de tempo ou em uma determinada região; ou seja pelo fato do TILSP ter criado vínculo com a obra ou com a companhia de teatro. Os *feedbacks* após o espetáculo possibilitam que o TILSP reveja o corpo tradutório, reavalie suas escolhas, renegocie com os atores do elenco e/ou produção e reconstrua sua apresentação. Aqui encontramos mais uma característica da natureza do corpo tradutório: **Dinamicidade**.

O corpo tradutório, ao se reconstituir durante o mesmo processo de constituição a partir dos *feedbacks*, se mostra ativo, não estático: ainda que o espetáculo seja reencenado, o corpo tradutório pode se movimentar dentro do seu próprio processo de constituição, que equivale a um processo de regeneração.

Nesta seção, o corpo tradutório mostrou-se também como resultado de um processo de estudo e preparação para a realização de uma tradução textual e estética do espetáculo realizados pelo TILSP que atua no teatro. A partir das narrativas dos participantes da pesquisa, foi possível elaborar o esquema abaixo que pretende ser um recurso visual e didático das atividades que poderiam compor o corpo tradutório. Não se pretende, portanto, apresentar um modelo fechado ou hierárquico sobre as atividades realizadas, compreendendo que muitas atividades acontecem em simultaneidade e/ou dependem das condições de trabalho oferecidas para o TILSP para a realização da tradução e interpretação do espetáculo. A aproximação com o sistema cênico mostrou-se fundamental para constituição do processo de tradução e, portanto, para o fortalecimento do corpo tradutório. Os aspectos destacados como fundamentais pelos TILSP para o processo de tradução foram: a) Tempo para realização da tradução; b) acesso ao roteiro; c) necessidade de assistir ao registro em vídeo do espetáculo; d) participação no(s) ensaio(s); e) negociações com a equipe técnica; f) a valorização do *feedback* de todos envolvidos.

O TILSP que atua no teatro – de acordo com a análise proposta neste estudo – realiza os processos de ***tradução do roteiro textual***, que compreende os procedimentos de: a) leitura do roteiro nas suas diferentes camadas textuais, identificando aspectos superficiais e/ou mais subjetivos, termos corriqueiros e/ou dúbios em seu sentido, gírias e/ou regionalismos,

referências históricas, geográficas, culturais; b) pesquisa semântica em ambas as línguas envolvidas; pesquisa de referências sobre o tema do espetáculo e os seus possíveis atravessamentos culturais, históricos e geográficos; c) estabelecimento de estratégias para a tradução, escolhas de sinais para personagens, ritmo prosódico, aberturas e fechamentos de posturas, indicações e apontações, trocas entre a equipe de apoio; d) a gravação é o registro das estratégias no corpo-rascunho que será analisado, avaliado, refeito, reconstruído; e) a consultoria consiste na tomada de decisões de forma coletiva, ela pode acontecer de forma simultânea com outras etapas do processo de tradução.

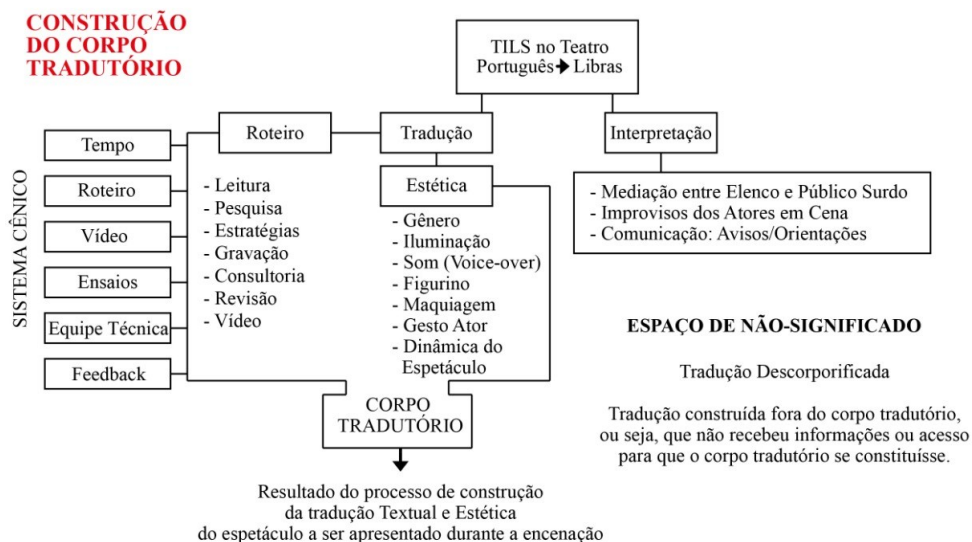
A consultoria pode ser realizada com a equipe de apoio dos TILSP que atuarão no evento, mas, aqui neste estudo, sugere-se e recomenda-se fortemente que seja feita também com tradutores surdos, tendo em vista a perspectiva linguística que pode ser aprimorada e ampliada do ponto de vista da comunidade surda; f) a revisão, assim como a consultoria, pode ser feita de forma simultânea em todas as etapas; g) o estudo de vídeo apresenta elementos textuais, prosódicos e rítmicos do espetáculo, mas também contribui com informações sobre a dinâmica do palco, os gestos dos atores, entradas e saídas do elenco, troca de iluminação e blackouts, efeitos audiovisuais, possíveis jogos com a plateia, interação com o público, cenário, localização e figurinos. O vídeo auxilia muito no estudo como um todo e dá acesso também ao processo de tradução estética necessária para a compreensão da concepção do espetáculo.

O vídeo oferece informações tanto para a construção da tradução textual quanto da tradução estética, e eventualmente pode antecipar algumas tomadas de decisão que ocorrem na participação dos ensaios. No entanto, sempre que possível, recomenda-se fortemente a participação na maior quantidade possível e negociável de ensaios. A aproximação com o elenco, direção e produção mostrou-se neste estudo fundamental para construção da tradução estética, associada à tradução textual de um corpo tradutório robusto e consistente.

A falta de acesso a um dos elementos do sistema cênico, de acordo com a análise realizada no estudo, afeta na construção do corpo tradutório. O TILSP, ao construir a tradução textual e/ou estética na ausência de um ou mais elementos, fragiliza o corpo tradutório. A apresentação da tradução denuncia esta fragilidade, seja na percepção do TILSP que evidencia insegurança, interferências ou desconforto durante a encenação, seja na sensação de falta ou de perda narradas recorrentemente pelo público surdo. Esta tradução feita pelo TILSP fica descorporificada do espetáculo. A lacuna criada pela não aproximação dos sistemas ou tensionamento entre eles impossibilita a incorporação e/ou sustentação do corpo tradutório por parte do TILSP que o apresenta, ou por parte da companhia teatral que distancia o TILSP da encenação, ou, ainda, pelo público que recebe a tradução descorporificada em um espaço de

não significado, ou seja, em um espaço onde não lhe é possível construir e/ou partilhar os sentidos e significados espetáculo.

Figura 4 – Construção do Corpo Tradutório



Fonte: autoria da pesquisadora.

A materialidade do corpo tradutório agregou características sobre a natureza deste corpo contribuindo para a investigação aqui proposta. Além de **orgânico** e **dinâmico**, o corpo tradutório se mostrou também **processual** tendo em vista que se constitui a partir dos processos de aproximação e distanciamento entre os sistemas envolvidos no polissistema de tradução e, da apresentação destes processos durante a encenação do espetáculo.

A última subseção apresenta o corpo tradutório no pós-espetáculo. Embora o espetáculo já tenha terminado e a cortina já tenha se fechado, eventualmente espera-se que o TILSP interprete as interações do público surdo com os atores. O corpo tradutório nesse momento é chamado para a realização da interpretação do contato entre a comunidade surda e os atores e demais integrantes da produção. Este momento merece ser destacado nesse estudo, pois trata-se do momento em que a comunidade surda pode de fato interagir, dar seu *feedback* sobre o espetáculo, sobre o espaço do teatro e dar um retorno sobre suas impressões a respeito da obra traduzida. Este é um aspecto do trabalho de tradução de Libras no teatro que merece atenção, o corpo tradutório mobiliza discursos e sistemas durante a apresentação do espetáculo e mesmo após a encenação ter encerrado, portanto não se trata de fechar a cortina, apagar a luz e ir embora, mas sim de interagir e promover linguisticamente a essência do teatro: o encontro.

QUARTO ATO

O corpo tradutório (n) o espaço da tradução de Libras no teatro



“Deixar de lado o corpo é mesmo a energia essencial da tradução.

Quando ela reinstitui um corpo, é poesia”

(Jacques Derrida)

5 QUARTO ATO – O CORPO TRADUTÓRIO (N)O ESPAÇO DA TRADUÇÃO DE LIBRAS NO TEATRO

Na seção anterior, a materialidade do corpo tradutório foi contextualizada a partir dos processos apontados pelos participantes da pesquisa como necessários para a tradução, apresentação da tradução e interpretação de um espetáculo de teatro para Libras. A epígrafe que abre esta seção apresenta a ambiguidade do fazer tradutório. A tradução, segundo Campos (2013), é geralmente tomada como uma atividade neutralizadora. Segundo o autor, a tradução prima por suprimir o corpo – no caso literário – para extrair um presuntivo conteúdo e, então, obter uma mensagem *desincorporada ou descorporificada*. No teatro a neutralização da tradução e interpretação de Libras pode ser percebida pelo tensionamento ou distanciamento dos sistemas, que interferem na constituição do corpo tradutório e na sua apresentação, ou ainda pela não incorporação do TILSP ao conceito estático do espetáculo.

Nesta seção, o corpo tradutório será abordado a partir da perspectiva de que, enquanto materialidade, ocupa – e é – um espaço de tradução e interpretação para Libras. A ideia de tradução descorporificada apresentado por Campos (2013) é redimensionada aqui, para evidenciar um fenômeno que ocorre como resultado de uma tradução constituída no hiato entre os sistemas, e que, portanto, não possibilita ao público surdo a construção de significado ou sentido sobre o espetáculo apresentado.

O termo espaço pode ser visto a partir de diferentes ângulos e possibilidades de desdobramento e problematização discursiva. Aqui o conceito de espaço será compreendido primeiramente em uma perspectiva física, ou seja, o corpo tradutório ocupa um espaço físico e, nesse espaço, mobiliza em sua atuação os sistemas linguísticos, culturais, políticos e cênicos que estão envolvidos e que constituem o polissistema da tradução e interpretação de Libras no teatro. Outra perspectiva possível que se apresenta a partir das considerações dos TILSP participantes da pesquisa, é a de que o corpo tradutório no teatro se constitui como espaço discursivo de narrativas sobre acessibilidade. Na perspectiva discursiva, corpo tradutório se torna espaço de registro não apenas da tradução do roteiro do espetáculo – como já abordado na sua materialidade – mas também de registro e de potencializador dos debates em torno dos aspectos burocráticos estabelecidos pelos editais de fomento da cultura na promoção da acessibilidade.

Até o momento do estabelecimento dos marcos legais em torno da acessibilidade e do fomento da cultura no Brasil, o teatro era pouco visitado pela comunidade surda, apesar de ser um importante artefato cultural presente em associações e escolas de surdos, sendo

desnecessário, portanto, a tradução e interpretação do espetáculo do português para Libras – ou, quando realizado no contexto escolar, a interpretação era feita por um professor com fluência em Libras. SV durante a entrevista ilustra com sua experiência que **“não ia em teatro, não tinha intérprete. Só via teatro na escola de surdos.”** A presença de TILSP apresentando traduções de espetáculos e interpretando nos espaços teatrais amplia as discussões em torno da acessibilidade e nos remete aos perfis do corpo tradutório apresentados na primeira seção desta análise. CM no mesmo sentido destaca que a atuação de TILSP no teatro é recente e que por isso talvez os surdos ainda não frequentem o espaço teatral.

“A presença do intérprete sem dúvida é muito importante porque os surdos não estão acostumados com o teatro, não estou acostumado a ter interpretação de Libras no teatro isso é uma coisa nova... antigamente isso não tinha então os surdos não tem esse hábito.”
(CM)

Sendo assim, nesta seção o espaço do corpo tradutório na tradução de Libras no teatro será analisado em uma perspectiva física e material, sobre a localização do TILSP durante a apresentação do espetáculo, e também será analisado como possibilidade de construção discursiva sobre de que forma a acessibilidade é de fato realizada a partir do trabalho do TILSP no teatro. Esta seção apresentará, portanto, dois aspectos que foram recorrentes nas entrevistas dos participantes: 1) O posicionamento e a mobilidade do corpo tradutório no teatro; e 2) A ocupação do espaço – o corpo tradutório como arena discursiva sobre acessibilidade.

5.1 POSICIONAMENTO E MOBILIDADE DO CORPO TRADUTÓRIO NO TEATRO – **“QUANDO EU OLHO AS PESSOAS JÁ RIRAM...”** (LS)

O excerto destacado na abertura desta subseção apresenta a experiência de LS que, como surdo, afirma que em muitas situações, o TILSP no teatro realizava a tradução do espetáculo de forma adequada, ele – como público surdo – compreende as piadas e as referências utilizadas na tradução, mas, que, quando direcionava olhar para o ator, a ação já tinha sido executada e o público ouvinte já tinha rido da piada. LS afirma que não se trata do TILSP perder as informações, mas, que em muitas situações o posicionamento do TILSP na lateral do palco o obrigou a desenvolver **“uma estratégia para ter uma visão do todo”** para conseguir acompanhar a tradução e a dinâmica dos atores no palco, LS por fim complementa: **“... eu perco, e na minha opinião eu me sinto prejudicado.”** CM também relata seu descontentamento e o sentimento de prejuízo em relação às perdas contextuais no teatro:

“Eu vejo os ouvintes rindo e eu me pergunto por que eu não estou rindo? Então eu percebo... é claro é o TILSP. Ele pode ser muito fluente, mas os ouvintes tão rindo e eu não...!” (CM)

O posicionamento do TILSP no teatro, bem como as discussões e argumentações necessárias para garantia de um espaço visível ao público surdo foram aspectos recorrentes nas entrevistas dos participantes da pesquisa e, portanto, abrem a seção sobre a ocupação e uso do espaço físico pelo corpo tradutório na tradução e interpretação de Libras de espetáculos de teatro.

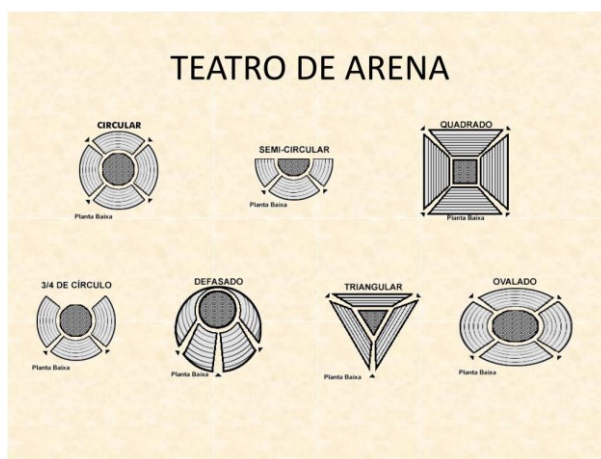
Em sua pesquisa sobre a formação de tradutores para o teatro, Silva Neto (2017) considerou relevante apresentar as informações sobre os tipos de palcos e as possibilidades de distribuição de público. O autor também sugere possibilidades de posicionamentos para os TILSP que atuam na esfera teatral. Silva Neto (2017) apresenta, portanto, três categorias de teatro: 1) Palcos Elisabetanos; 2) Palcos Italianos; 3) Palcos de Arena. O pesquisador, em suas considerações, adverte que não há nenhuma prescrição ou normatividade sobre o posicionamento do TILSP, mas que a escolha de localização deve ser realizada durante o período de preparação da tradução em acordo e diálogo com a companhia e que esta decisão deve levar em conta a necessidade estética do espetáculo.

Figura 5 – Palco italiano



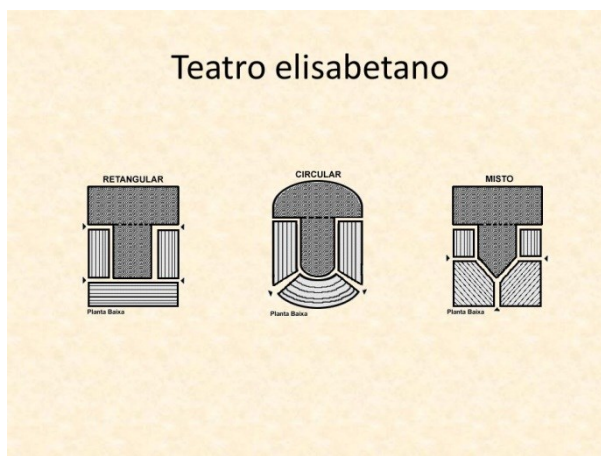
Fonte: Silva Neto (2017, p. 82).

Figura 6 – Teatro de arena



Fonte: Silva Neto (2017, p. 82).

Figura 7 – Teatro elisabetano



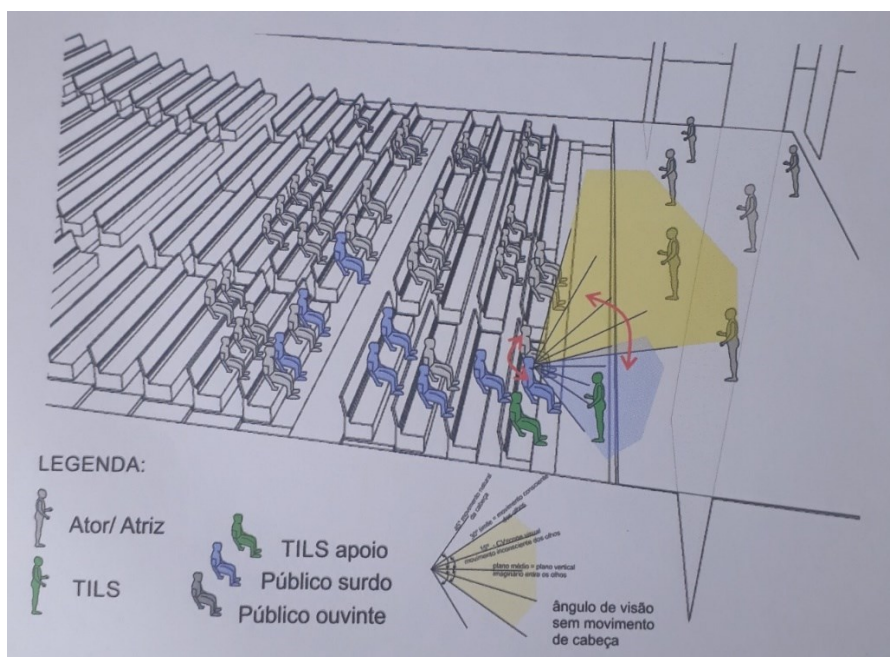
Fonte: Silva Neto (2017, p. 81).

Fomin (2020), em seu estudo, aponta considerações teórico-práticas relacionadas à atividade específica de interpretação para Libras no teatro e sugere formas de atuação que estão relacionadas com diferentes posicionamentos em cena para apresentação da tradução e interpretação do espetáculo. A partir de sua pesquisa sobre parâmetros para acessibilidade na construção e sobre parâmetros antropométricos na ergonomia, Fomin (2020) infere sobre possibilidades de posicionamento do TILSP e do público surdo no teatro. A pesquisadora destaca que na sua investigação não foram encontradas referências sobre estudos que parametrizem as questões da distância de sinalização e a acuidade visual por espectadores surdos, mas sim a relação entre as distâncias de percepção visual e o tamanho dos caracteres de texto que a auxiliaram na inferência sobre acuidade visual e possíveis dimensões a serem observadas para uma melhor experiência visual.

Fomin (2020) afirma, baseada em seus estudos que, na garantia de uma iluminação de qualidade, é possível uma boa visualização da produção em Libras a uma distância de 5 metros, não sendo, portanto, necessário que o público surdo sente-se prioritariamente nas primeiras fileiras do teatro – embora não se descarte a possibilidade dessa necessidade para a melhor visualização da tradução por parte de pessoas surdas com baixa visão ou com questões de acuidade visual específicas.

Em seu estudo, Fomin (2020) descreve o “Efeito pingue-pongue”, ou seja, o movimento de cabeça de um lado para outro realizado pela plateia de surdos para acompanhar a cena e a apresentação da tradução e interpretação do espetáculo. Este efeito, segundo a autora, ocorre com mais frequência quando o TILSP posiciona-se mais lateralmente à cena, afastando-se assim do que é encenado no centro do palco. Este posicionamento acirra concorrência visual entre a encenação e a apresentação da tradução e é ilustrado pela imagem na sequência.

Figura 8 – “Efeito pingue-pongue”: ângulo de visão do público surdo com relação ao palco

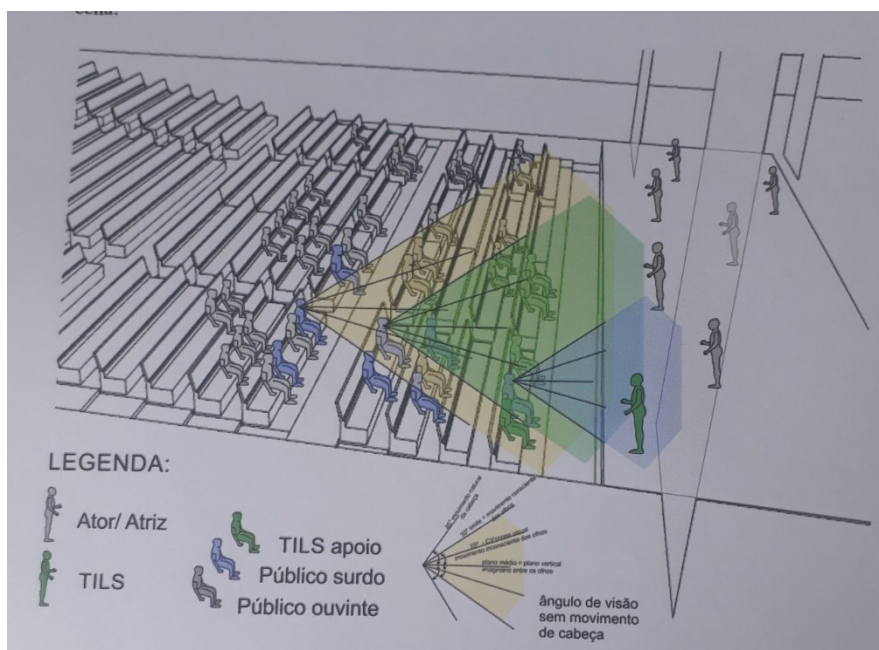


Fonte: Fomin (2020, p. 82).

Ainda em seu estudo, Fomin (2020) sugere diferentes posicionamentos para os TILSP e apresenta vantagens e possíveis desvantagens para cada uma das alternativas apresentadas. Dentre as possibilidades de posicionamento apresentadas por Fomin (2020), a interpretação fixa e posicionada no proscênio do palco destaca-se como uma possibilidade para que o público surdo tenha visão total do palco incluindo o TILSP diminuindo em parte o chamado “efeito pingue-pongue”. Outra vantagem para este posicionamento, segundo Fomin (2020), é que o TILSP posicionando-se próximo à cena consegue acompanhar a interação no palco facilitando

a incorporação de elementos cênicos à sua tradução. É apontado como desvantagem deste posicionamento a dificuldade de interação entre a equipe de TILSP, que faria o revezamento pela frente do palco chamando a atenção do público ou interferindo na cena, ou precisaria ficar na coxia impossibilitando a oferta de apoio durante a apresentação.

Figura 9 – Intérprete posicionado no proscênio

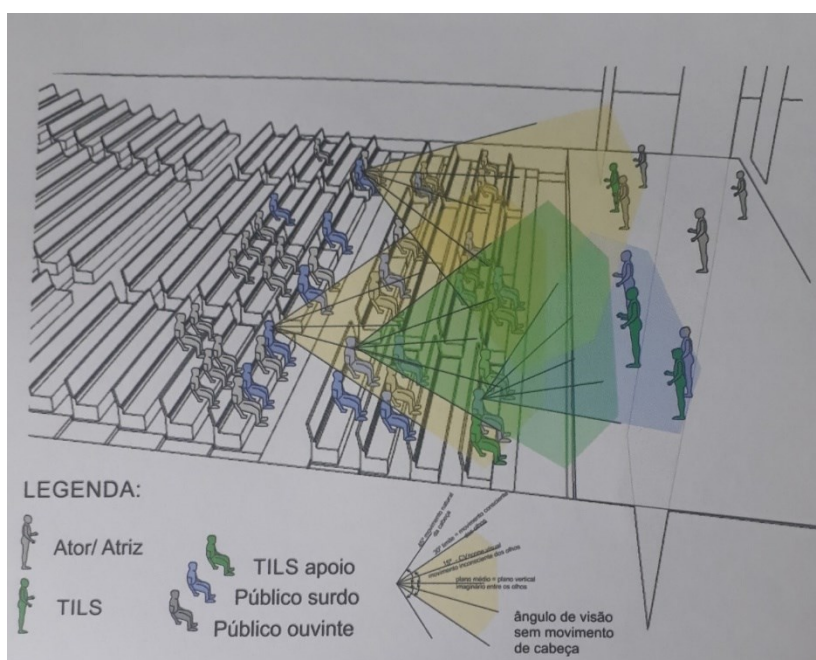


Fonte: Fomin (2020 p. 84).

Além do proscênio, a possibilidade do TILSP ser posicionado em diferentes lugares do palco também foi apresentada por Fomin (2020) como uma alternativa para diminuir o “Efeito pingue-pongue”. Nesse posicionamento os TILSP são posicionados em diferentes lugares do palco, não necessariamente ao lado dos atores que estão enunciando, mas em locais pré-determinados e conforme as escolhas estéticas do espetáculo. Fomin (2020) esclarece que esta forma de interpretação demanda que o TILSP esteja integrado à equipe, acompanhando o processo de concepção do espetáculo.

Para essa forma de interpretação é preciso que o TILSP esteja integrado à equipe, acompanhe ensaios e passagens de luz, pois ele necessita se preocupar tanto com as questões relacionadas à tradução como com as questões relacionadas à sua movimentação em cena, os diferentes posicionamentos que assumirá no palco, saber entrar e sair na hora correta, manter-se nos focos de luz, não atravessar outras cenas que estão acontecendo simultaneamente, dentre outros aspectos. [...] para este tipo de interpretação é importante que figurino, maquiagem e iluminação sejam pensados anteriormente para compor a proposta estética do espetáculo. (FOMIN, 2020, p. 85).

Figura 10 – Interpretação com diferentes posicionamentos em cena



Fonte: Fomin (2020, p. 86).

Alternativa apresentada por Fomin (2020) é a Interpretação sombra. Segundo a autora, nessa possibilidade de atuação um TILSP acompanha um ator/personagem em cena, movimentando-se no palco e enuncia conforme o personagem correspondente. Nesse tipo de interpretação quantos forem os personagens serão os TILSP em cena. Segundo a autora, esse tipo de interpretação anula o “Efeito pingue-pongue” e a mínima concorrência visual é entre a encenação e a apresentação da tradução. Ressalta-se que a função de TILSP nessa configuração não deve ser compreendida como uma encenação, pois, mesmo que no palco lado a lado com atores em cena, a sua voz não é própria, mas acompanha a voz do ator a quem ele faz sombra (FOMIN, 2020, p. 87).

Sobre o posicionamento do TILSP e possibilidades de apresentação da tradução, Albres e Santos (2020) sintetizam suas considerações em um quadro com diferentes possibilidades de posicionamento e suas descrições bem como vantagens e desvantagens observadas pelos autores. Os autores destacam que cada uma das possibilidades apresenta um nível diferente de interação e integração oferecendo assim diferentes formas de o TILSP integrar-se – ou não – esteticamente ao espetáculo.

Quadro 1 – Tipos de posicionamento de Tradutores e intérpretes de línguas de sinais

Tipos de Posicionamento	Descrição
Intérprete-ator com movimento no palco	Esse intérprete pode ter seu próprio papel e mesmo interpretar todas as falas dos outros atores, fazendo interações na <i>performance</i> com o elenco, ou seja, desloca-se no palco para dar coerência cênica realizando a interpretação concomitantemente a sua encenação. Tal posicionamento faz com que o profissional esteja no mesmo enquadramento dos demais atores.
Intérprete e contrarregra com movimento no palco	Esse intérprete desenvolve a interpretação e contribui com a estruturação cênica e mudança de cenário ou de objetos no palco, coordenando o momento de interpretação e de contrarregra.
Interpretação sombra com vários intérpretes (<i>shadow interpretation</i>)	Nessa estrutura, os intérpretes “sombreiam” os atores, seguindo-os, no palco, durante a interpretação. Como os intérpretes estão ao lado dos atores, o público surdo pode prestar atenção na língua de sinais e nos atores da peça ao mesmo tempo. Esses intérpretes podem ter seus próprios papéis ou atuar como extensões dos outros atores, de modo que frequentemente se misturam com a peça.
Intérprete no palco – lateral do palco com interação	Consiste na interpretação de todas as falas e fatos da peça. Pode haver a interação com o elenco, desde os atores, usando Libras junto com os intérpretes, em alguns momentos, ou o elenco interagindo com o intérprete. A presença no plano de visão do espaço cênico é dificultada pela posição lateral.
Intérprete no palco – lateral do palco sem interação	Este posicionamento vai desde o canto do palco até um espaço mediano, a frente dos atores. Um único tradutor e intérprete, por vez, expõe todo o espetáculo. Pode-se trabalhar em equipe com apoio e revezamento. Uma desvantagem é que o membro da plateia surdo precisa escolher entre assistir à ação no palco ou o intérprete profissional do lado.
Intérprete fora do palco – abaixo do palco	Coloca-se o intérprete no nível da plateia para que ele intérprete apenas para poucos surdos, que estiverem presentes na apresentação. Possui a mesma desvantagem do posicionamento anterior: o público precisa realizar certo esforço para enquadrar o profissional e o palco no mesmo campo de visão.

Fonte: Albres e Santos (2020).

A presença de TILSP realizando tradução de Libras no teatro é problematizada por KO que se questiona sobre este lugar, ou espaço apontado como o espaço do TILSP ao lado do palco – uma referência ao posicionamento fixo do TILSP descrito por Fomin (2020). A problematização de KO aponta não apenas para a questão do espaço do TILSP, mas também, para outros fatores que representam os sistemas envolvidos na tradução de Libras no teatro e o quanto este espaço ao lado do palco limita o corpo tradutório de mobilizar e acionar as informações para trazê-las ao olhar do público surdo.

“... eu não gosto... [...] ele fica muito do lado. Eu acho que não tem que ser uma coisa fora... ele tem que ser dentro. Eu me incomodo bastante com o lugar que ele ocupa hoje, porque não é uma tradução... é como se fosse menos. Numa língua a gente tem cenário, o figurino etc... porque na outra língua a gente só vai ter um canto, que não vai nem conseguir olhar direito para cena? No formato que se apresenta hoje, uma língua sempre perde e essa língua é a Libras porque não tem nada visual, além de um intérprete num canto do palco, e a luz, mas a gente não tem uma luz diferente, a gente não tem um movimento diferente, a gente não tem um posicionamento diferente, que traga o olho da plateia, dos surdos no caso para cena. Eu questiono isso, porque o teatro é tão rico.” (KO).

A problematização de KO sobre o posicionamento fixo do TILSP e não integrado ao espetáculo, ou como proposto neste estudo, descorporificado, dialoga com a afirmação de Fomin (2020) de que a tradução e interpretação de Libras de um espetáculo não substitui a encenação, mas pode e deve usar estratégias visuais para tornar a cena o mais compreensível possível e que, assim como afirma KO, ***traga o olho do surdo para cena***. BB também destaca a necessidade de o surdo precisar de estratégias para acompanhar a apresentação da tradução e a encenação. Segundo BB: ***“os surdos precisam treinar o olhar, o intérprete não faz parte do teatro, ele não acompanha o ator no palco, ele fica sempre no mesmo lugar”***. Além disso, BB apresenta preocupação especificamente no caso de crianças surdas que precisam aprender e ser estimuladas para o desenvolvimento destas habilidades.

“As crianças pequenas não sabem para quem olhar... como elas vão criar essa percepção de ficar olhando para o TILSP e para cena para entender, os maiores já têm esse hábito, mas como a criança vai entender?” (BB)

Ferreira e Silva Neto (2020) argumentam que quanto mais integrado o TILSP estiver ao espetáculo menos sua presença será destacada. Os autores também problematizam em seu artigo sobre apagamento do corpo do TILSP dada determinada localização no espetáculo

No teatro, a tradução para LS é percebida como uma mancha, um apêndice (para não dizer apêndice), que não só impede a comunidade surda de ter acesso “direto” ao original, mas que atrapalha o ouvinte na fruição do espetáculo pela sua visibilidade marcada. O corpo do tradutor na cena ou ao lado “gesticulando” atrai os olhares dos espectadores (ouvintes) e “estraga” o projeto criativo da direção, sobretudo por não fazer parte dele. O apagamento da tradução, neste caso mais ainda, passa pelo desejo de apagamento do corpo tradutor. Uma visibilidade que não é nem sombra que dá colorido e perspectiva, nem iluminação (ângulo) que dá profundidade e composição, mas um obstáculo à experiência estética de todo espectador (ouvinte e surdo). Como ser indiferente a esse corpo presente? (FERREIRA; SILVA NETO, 2020, p. 88)

Um exemplo de posicionamento integrado ao espetáculo foi destacado por WS que em seu relato apresentou sua experiência durante a tradução e apresentação da tradução de um espetáculo, incorporando um personagem cadeirante e que se deslocava no palco utilizando a cadeira de rodas, posicionando-se em diferentes espaços do palco.

“E depois teve a X-quem que eu fui o prof. Xavier, então eu tive que fazer oficina de cadeira de rodas para aprender a me movimentar no palco de cadeira de rodas – parece simples, mas não é – porque eu não poderia cair no meio do espetáculo. Porque eu me movimento no palco, então eu precisei aprender a andar de cadeira de rodas”. (WS)

Silva Neto (2017) argumenta que o tradutor pode ser integrado ao espetáculo, agregando os seus conhecimentos ao universo artístico, desde que munido de um arcabouço de repertórios estéticos, linguísticos e tradutórios. No entanto, o autor também observa que estas intervenções devem ocorrer a partir da compreensão do TILSP sobre as especificidades do seu papel e do universo teatral. A argumentação de Silva Neto (2017) dialoga com a declaração de JM que destaca a importância de estar integrado ao espetáculo e a importância de estar disponível para trazer a Libras para dentro da cena.

“... quando a gente chegou a peça já estava ensaiando, já estava ficando quase pronta, mas o diálogo com os diretores era esse: ‘de que forma essa peça infantil vai ser uma peça que vai comunicar com o público surdo?’ Então a conversa para conseguir um espaço melhor para o intérprete, [...] que combinasse, que dialogasse com o contexto da peça... qual é o momento dessa peça infantil que todo mundo vai para o lado direito e que a gente pode colocar o intérprete do lado direito também para não deixar ele excluído?” (NR)

A aproximação proposta no excerto de JM nos possibilita pensar não apenas na movimentação dos atores no palco, mas também, no movimento dos sistemas envolvidos durante a tradução no teatro.

O corpo tradutório ao se colocar em cena não sai da posição de TILSP, mas se aproxima do ator contribuindo esteticamente, dando fluidez ao espetáculo, trazendo a Libras – enquanto sistema linguístico – para um diálogo com o sistema cênico. ***Não sai do lugar de intérprete,***

não sai desse papel, ele tem que dialogar com a peça ele tem fazer parte desse enredo sem necessariamente mexer na dramaturgia... (JM)

Ferreira e Silva Neto (2020) esclarecem que a tradução de teatro não é substitutiva já que o jogo dos atores está acontecendo em cena. Sendo assim o TILSP não pode se afastar das personagens nem atrair os olhares dos surdos espectadores na direção contrária, o que de acordo com os autores ocorre quando o TILSP se coloca de forma distanciada da cena ou é posto em local marginalizado no palco em relação à encenação.

“... a gente vê momentos da peça em que o intérprete pode interagir... o personagem pode dar um oi para o intérprete... a mãe que chega e dá oi pra todo mundo pode também dar oi para o intérprete, então são essas pequenas coisas que na minha percepção fazem total diferença. Por que chamar o público surdo? Por que coloca a língua de sinais em cena também? E você não precisa excluir esse outro corpo, porque ele não é uma legenda, é um corpo que está na sua peça... ou ele vai ser um borrão ali no canto de preto, que vai borrar uma luz, ou ele pode ser um contínuo da sua peça, da sua estética, da sua paleta de cores que você pensou, cabe ao diretor fazer o papel de direção então...” (JM)

SJ, ao relatar as melhores experiências como público surdo ao assistir a espetáculo no teatro, destacou um espetáculo em que o público circulava por pontos históricos na cidade em um ônibus e encontrava grupos de atores nestes pontos encenando partes da história. Neste caso, a dupla de TILSP acompanhava o público no trajeto de ônibus. *“Gostei, tinha movimento, os TILSP se movimentavam com o grupo, estavam próximos...”* O exemplo apresentado destaca uma das possibilidades de tradução, neste espetáculo, era necessário que os TILSP se deslocassem acompanhando o público e interagindo durante o trajeto de ônibus. A mobilidade dos TILSP ou o posicionamento fixo acompanham a demanda estética do espetáculo e se configuram como escolha tradutória, não podendo, portanto, ser estabelecida antes de um estudo apurado do texto e da observação criteriosa do ensaio ou de um registro de vídeo. É importante lembrar que as apresentações teatrais podem acontecer nos mais diferentes espaços, para fins de estudo, sempre pensamos em um palco no formato elisabetano, no entanto, há que se considerar que o teatro é vivo e dinâmico e que possui inúmeras variáveis estéticas que precisam ser consideradas no momento da tradução.

Oliveira (2019) apresenta sua experiência como intérprete de Libras em apresentações de Teatro Playback. O autor esclarece que o Teatro Playback são apresentações de teatro que aconteciam inicialmente em escolas, hospitais e centros comunitários. Segundo Oliveira (2019), este tipo de teatro sai do ambiente elitizado do teatro e estabelece diálogo com espaços populares e grupos minoritários. O Teatro Playback não é muito reconhecido no Brasil, sua prática consiste na encenação – tomando como base a improvisação e a participação ativa da

plateia – de histórias cotidianas. Neste formato o TILSP não teria tempo para preparar a tradução com antecedência. Mas, segundo Oliveira, este desafio não apresentou – em sua experiência – questões que dificultassem o processo interpretativo a não ser pelo posicionamento e interferência de sobreposição de falas dos atores. Na descrição do espaço cênico, o TILSP se coloca quase na centralidade da cena, ao lado dos atores e realiza a interpretação para o público surdo (OLIVEIRA, 2019).

A localização do TILSP no palco, segundo CF, influencia nas escolhas tradutórias e potencializa as estratégias para o corpo tradutório. A Libras é uma língua é visual-espacial. Sua produção e percepção se dão em um espaço à frente dos interlocutores. Silva Neto (2017), ao relatar suas experiências de *traduatução* (termo utilizado pelo autor para definir a atuação de TILSP no teatro) destaca a importância da percepção espacial da cena para construção de estratégias de tradução, pois, a partir da noção espacial e da movimentação da cena, o TILSP realizará a marcação dêitica, as apontações, estabelecerá as relações pronominais e verbais ao utilizar os verbos direcionais na devida direção da intenção da cena. BB exemplifica a importância da marcação dêitica no teatro para a compreensão de que em está no turno de fala na cena.

“Eu acredito que o intérprete também pode ficar preocupado: será que estão entendendo? Porque, por exemplo, quem é que está falando naquele momento? Não vou ficar apontando ele falou... ela falou... Então, eu [intérprete] estou interpretando, mas eu não sei quem é que está falando e aí o surdo tem que ficar procurando entre o intérprete e o ator que está mexendo a boca.” (BB)

Estes são recursos fundamentais para qualificação da tradução em Libras e que requerem do TILSP segurança na escolha do espaço da apresentação. Portanto, determinar o espaço da apresentação da tradução, vai muito além de estabelecer o canto do palco em que o TILSP se posicionará.

“... acho que isso [o espaço] influencia nas nossas escolhas tradutórias... se eu vou ter qualquer tipo de visão da cena ou não... se eu vou estar no palco e consigo ver um pouquinho [da cena], entender para que lado vai apontar... se é do lado direito, ou do lado esquerdo... então a gente vai começar a treinar o nosso corpo também pra isso.” (CF)

Os participantes da pesquisa relataram que a negociação do espaço a ser ocupado pelo TILSP requer muitas vezes diplomacia e argumentação técnica e que muitas vezes a limitação ou demarcação – prévia e sem consulta – do espaço de atuação do TILSP pode resultar em uma interferência no processo de tradução como narrado por WS durante sua entrevista.

“Quando eu fui interpretar a primeira vez o Peter Pan, eles me obrigaram a ficar no canto com o foco de luz e eu senti que isso me atrapalhou bastante porque eu não tinha proximidade com os personagens. Então, faltou esse elemento que identifica a gente como parte da peça, como parte da história. Isso me deixou mais acanhado, sem jeito de interpretar e não foi uma interpretação que eu considere um produto legal de fato ou uma interação bacana.” (WS)

O espaço da apresentação da tradução, como já foi mencionado, precisa oferecer segurança e conforto para que o TILSP realize a apresentação do corpo tradutório constituído a partir do processo de tradução. NR relata que *“Já pediram para eu me posicionar em tantos lugares absurdos. Numa escada, ajoelhada, num mezanino. O espetáculo acontecia no palco embaixo e queriam que eu me posicionasse no mezanino para interpretar. Pode isso? É difícil de acreditar, mas acontece”*.

É importante, portanto, apresentar durante a participação dos ensaios preocupação com este lugar a ser ocupado. Algumas produções sugerem que o TILSP fique em praticáveis ou em degraus da escada de acesso ao palco, nesses casos é importante analisar a segurança ao acesso – caso haja revezamento entre os TILSP –, bem como avaliar se o referido espaço oferece condições ergonômicas para a realização do trabalho durante todo espetáculo. Gebron (2000) e Rigo e Taffarel (2020) ressaltam a importância da segurança e do conforto ergonômico no momento da tradução e interpretação de Libras no teatro.

Como já mencionado anteriormente, a localização e o tipo de interação com o espaço precisam ser estudados previamente com a produção, direção e inclusive com os atores que eventualmente podem propor de improviso uma mudança na sua encenação. O corpo tradutório, ao posicionar-se com relação ao espaço físico que ocupará no teatro, e também ao definir, com os demais profissionais, de que forma atuará nesse espaço, inscreve em seu corpo um manifesto de representatividade da comunidade surda.

“... precisa ver a composição do espetáculo, onde os atores estarão, onde eu ficarei, pra ficar bom para todo mundo: eu não vou ficar dançando de um lado para o outro, ou em um lugar que o surdo não vai conseguir me ver claramente...” (SD)

O corpo do TILSP e a apresentação do corpo tradutório no teatro aproximam ou distanciam sistemas políticos e culturais e seus repertórios. Os tensionamentos decorridos da presença deste corpo (não ator) no palco abre uma arena de discussões sobre a acessibilidade da comunidade surda a este e outros espaços culturais. DL afirma que aprender sobre o posicionamento do TILSP no palco agregou qualidade ao seu trabalho de produtora, que passou

a incorporar essa informação ao *checklist* dos espetáculos que produz reservando os assentos indicados pelos TILSP para comunidade surda de forma antecipada. Esse aprendizado, segundo a produtora, foi pautado pela presença do corpo tradutório no teatro, realizando não apenas a mediação linguística, mas também política, na argumentação e negociação para garantia de um espaço adequado para realização da apresentação da tradução e interpretação de Libras.

“... a gente tem que posicionar a comunidade surda pra que ele possa enxergar o espetáculo e ao mesmo tempo a intérprete sem ter que ficar girando a cabeça sem prejudicar a visibilidade dele. Ele tem que olhar a tradução e na mesma direção assistir o espetáculo.” (DL)

No processo de ocupação do espaço físico para apresentação da tradução e da interpretação de Libras, o corpo tradutório se torna simultaneamente um espaço de registro discursivo e de referência em torno dos temas que envolvem a acessibilidade e os interesses da comunidade surda no teatro. O posicionamento do corpo tradutório, bem como sua postura, enunciam estes discursos, e também podem denunciar a falta deles, como exemplo DL relata que com o passar do tempo muitas foram as experiências com TILSP no teatro, mas que lhe chamou a atenção a postura de um profissional no palco durante a apresentação da tradução. ***“...quando eu vi o TILSP em cena, escorado na pilastra do teatro eu falei: Meu deus!”*** A exclamação de DL diante da postura do TILSP em cena, demonstra que a atuação do TILSP não era compatível com as suas experiências anteriores e nem com a expectativa esperada de um profissional. O corpo tradutório, em questão, se apresentava em uma discursividade incompatível com o espetáculo encenado no momento e com o local.

É importante destacar que este estudo pretende apontar possibilidades de posicionamento e de uso do espaço por parte do TILSP para apresentação do corpo tradutório e interpretação de Libras no teatro, bem como refletir sobre o impacto da presença deste corpo – não ator – na experiência teatral de todos os envolvidos no processo de tradução. Como afirma Fomin (2020), a ideia de apresentar essas distinções de forma de posicionamento e atuação não é de colocar em categorias e engessar a atuação do TILSP; ao contrário, entende-se que o teatro é vivo e que somos alterados pelas experiências, sendo assim a presença física do TILSP no teatro – no caso do corpo tradutório – sempre vai influenciar e ser influenciado – seja física ou discursivamente.

5.2 CORPO ARENA – O CORPO TRADUTÓRIO COMO REGISTRO DISCURSIVO SOBRE ACESSIBILIDADE

“...muitas vezes tem interpretação, mas é só uma questão legal...” (TN)

A presença do corpo tradutório no teatro, para a realização da tradução e interpretação do espetáculo para Libras promove uma movimentação entre os sistemas envolvidos no processo de tradução não apenas no que diz respeito ao âmbito linguístico, mas também nos repertórios político e ideológico dos sistemas culturais envolvidos. Os movimentos de aproximação e tensionamento entre os sistemas são visíveis nos depoimentos dos participantes da pesquisa sobre a acessibilidade como uma dupla responsabilidade do TILSP – retomando, portanto, as representações sobre o corpo tradutório que já indicaram a necessidade de um perfil do corpo tradutório atuante com relação às pautas relacionadas à acessibilidade da comunidade surda.

Nessa subseção, o corpo tradutório é entendido e será apresentado na perspectiva de um corpo-arena. O corpo-arena foi um termo pensado para este estudo no intuito de conceituar a característica do corpo tradutório (que realiza na apresentação da sua tradução e interpretação de um espetáculo no teatro) de centralizar, registrar e mobilizar os discursos em torno da acessibilidade. A ação do corpo tradutório é também política – como foi possível perceber nos perfis já apresentados – e, em função desta característica, o corpo tradutório que já se apresentou anteriormente como corpo-rascunho (nos estabelecimentos das estratégias de tradução) agora se apresenta como um corpo-arena onde os discursos sobre a acessibilidade são mobilizados e registrados.

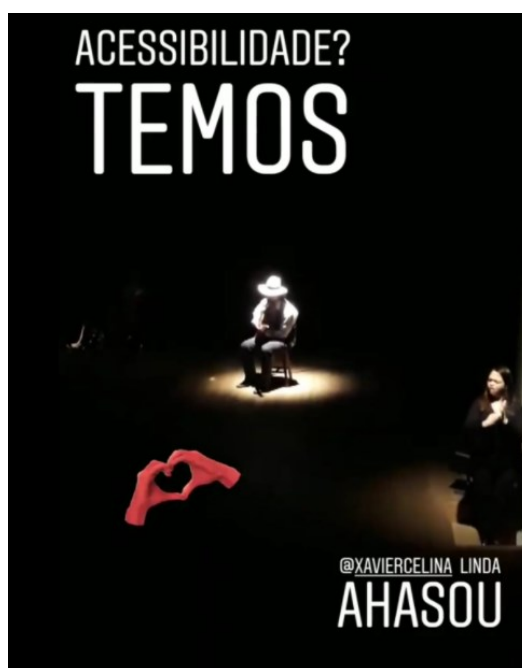
O espaço físico ocupado pelo corpo tradutório no teatro é permeado de representatividade e marcado pela história e pelas lutas da comunidade surda em torno do reconhecimento da sua língua e da sua cultura. O corpo-arena, portanto, é a materialização da ocupação de um espaço físico e também de um sistema cultural que não eram, segundo os entrevistados da pesquisa, acessíveis linguisticamente à comunidade surda, o que impossibilitava, de certa forma, a mobilização do polissistema tradutório de Libras no teatro.

Pretende-se apresentar nessa subseção, as considerações dos entrevistados a respeito de como a presença dos TILSP no teatro promove, articula e registra discursos sobre acessibilidade a partir da sua presença – ou ausência – nos espetáculos de teatro que oferecem a tradução de Libras como recurso de acessibilidade proposto pela legislação brasileira, bem como a respeito

de quanto o corpo do TILSP – o corpo tradutório – pode ser entendido como arena discursiva, na realização da mediação e de negociação dos espaços físicos e discursivos.

A subseção inicia com a afirmação de TN, que destaca que a busca pela tradução do espetáculo se dá muitas vezes “*pela força da lei*”, tornando a presença do TILSP *apenas uma questão legal*. O termo “legal” aqui pode ser compreendido como algo determinado ou prescrito em legislação, e/ou também pode ser entendido como algo positivo ou bem aceito, como coloquialmente a expressão é utilizada no sul do país. Na perspectiva de TN, o trabalho cooperativo entre TILSP e companhias de teatro pode ser duplamente *legal*, sendo, ao mesmo tempo, o atendimento de uma demanda social estabelecida por lei e a representação de uma construção coletiva, de escuta de uma comunidade e de aprofundamento no real sentido do significado da palavra acessibilidade (XAVIER NETA, 2019).

Figura 11 – Registro e divulgação de acessibilidade de um espetáculo em rede social de uma produtora de teatro



Fonte: arquivo pessoal.

A presença dos TILSP – assim como a sua demanda – no teatro é ainda recente, de acordo com os relatos dos participantes nas entrevistas, sendo que a atuação dos TILSP no teatro está vinculada à criação da legislação em torno da acessibilidade e da cultura. Os TILSP e produtores localizam temporalmente em suas narrativas que suas experiências com tradução de espetáculos para Libras passaram a acontecer com mais frequência a partir da Lei de Incentivo à Cultura – Lei Rouanet.

“... a partir de 2015 a gente teve um ‘Bum!’ nessa área, creio que seja pelas leis de incentivo. Porque eu descobri recentemente que a Lei de Incentivo à Cultura – antiga Lei Rouanet – passou a exigir elementos e recursos de acessibilidade para financiamento de propostas artísticas.” (WS)

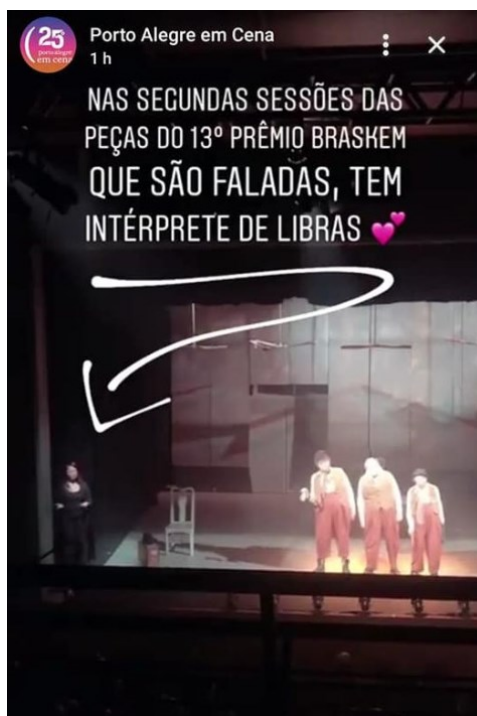
“... a minha primeira experiência com tradução de Libras para teatro e que tem a presença do TILSP em cena quase junto com o artista eu acho que foi em 2014 – 2015. Quando as legislações de Lei Rouanet e editais isso foi incluído como contrapartida do proponente com relação aos produtores e financiamentos.” (DL)

“... a demanda chegou há quatro anos (2016) nesse período recebemos a demanda dos projetos da Lei de Incentivo que a gente deveria ter TILSP.” (DC)

A gente começa a trabalhar com acessibilidade e logo em seguida vem LBI, vem a legislação toda e para o teatro estava acontecendo muito isso... era uma época de muito fomento de muito edital. (MA)

É importante destacar que a Lei Rouanet – Lei Federal 8.313/1991 – reestabelece princípios da Lei Federal n.º 7505/1986, que cria o Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC. O PRONAC é implementado através do 1º Fundo Nacional da Cultura (FNC); 2) Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart); 3) Incentivos a projetos culturais. A Lei Rouanet institui como responsabilidade do PRONAC a destinação dos incentivos aos projetos culturais selecionados. O marco temporal citado pelos entrevistados entre os anos de 2014 e 2015 – período em que se percebeu a intensificação das demandas de tradução e interpretação de Libras no teatro – possivelmente remete à oficialização da Lei Federal n.º 13.146/2015 – Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (LBI) ou Estatuto da Pessoa com Deficiência. A partir da criação da LBI, é inserido, no artigo 2º da Lei Rouanet, o 3º parágrafo, que destina incentivos financeiros aos projetos culturais que disponibilizarem a acessibilidade ao público. Embora a Lei Rouanet seja constantemente citada pelos participantes da pesquisa como responsável pela criação da demanda de tradução e interpretação de Libras no teatro, a efetivação desta realidade se dá a partir da homologação da LBI como marco legal para as conquistas em torno do acesso aos bens culturais.

Figura 12 – Print de tela de postagem de registro e divulgação de espetáculo com acessibilidade dando destaque por meio de uma seta estilizada para a presença da TILSP no palco



Fonte: fotografia oriunda de arquivo pessoal.

Os discursos sobre acessibilidade foram analisados por Albres (2020), que pesquisou em diretrizes internacionais e em documentos nacionais e locais de que forma os surdos são representados e de que forma os TILSP são compreendidos como recurso de acessibilidade. A pesquisadora apontou contradições entre os documentos e concluiu que as políticas públicas e linguísticas preveem o acesso e o direito aos espaços culturais, mas não há previsão nos mesmos sobre planejamentos, recursos ou regulamentação destinados à formação específica de profissionais que atuem na área artística. Os surdos nos documentos são identificados como pessoas com deficiência, ressaltando-os, portanto, sob a perspectiva clínica, e não como consumidores ou produtores de arte e cultura.

A tradução e interpretação na esfera artístico-cultural é um processo de extrema complexidade, exigindo do profissional competências interpretativas e performáticas, flexibilidade, sensibilidade e leveza que requerem formação especializada. A questão é que o acesso à arte e cultura é enfatizado pelo caminho da tradução, sem cogitar as produções culturais de comunidades surdas ou a participação de pessoas surdas em produções culturais em Libras, já colocada em status de bem imaterial do Brasil, ou seja, na legislação levantada, os surdos são concebidos como consumidores e não como produtores de arte e cultura. (ALBRES, 2020, p. 381).

NR, quando questionada sobre sua percepção a respeito do trabalho do TILSP no teatro, retoma que o contexto das produções teatrais em que a contratação de TILSP acontece é na maioria das vezes são pensadas para o público ouvinte ***“por pessoas ouvintes para as pessoas ouvinte. Em razão dos editais de fomento à cultura considerarem uma pontuação importante para a questão da acessibilidade em projetos culturais, companhias, grupos, artistas e produtoras procuram pelos serviços dos TILSP”***.

DC destaca que inicialmente a demanda de tradução e interpretação dos espetáculos para Libras é apresentada por um viés legal e que inicialmente enfrentou o estranhamento da classe artística, mas, com a proposição dos projetos, passou a analisar a questão em outras dimensões e não apenas na sua perspectiva de produtor cultural – o que representa um aprofundamento no conceito de acessibilidade. Quando analisada sob a ótica da Teoria de Polissistemas, é possível encontrar na reflexão de DC uma mobilização nos discursos em torno da acessibilidade. O produtor cultural relata da sua forma o movimento de aproximação e tensionamento realizado pela demanda de tradução de Libras no teatro e pela presença e atuação do TILSP nos espetáculos, bem como o impacto dessa demanda na sua rotina de trabalho, destacando as dimensões do TILSP, dos artistas e do público.

“Sim, a demanda veio por uma questão legal. Eu senti no primeiro momento um estranhamento das pessoas ‘mas a minha peça não é tradicional! Como é que a gente vai fazer?’ ‘Mas a minha peça é itinerante’, isso foi uma coisa que aconteceu [então] Como é que as pessoas se adaptam? Como é que as pessoas entendem que aquilo vai fazer parte do seu espetáculo? E como isso é feito da melhor forma para que flua legal – tanto para o intérprete, quanto para o artista e para o público? São três visões que a gente [produtores] tem que contemplar.” (DC)

MLY, como TILSP, destaca a percepção sobre a interdependência na relação entre a presença do TILSP no teatro e a legislação – ***ainda me parece muito que a lei precisa ser cumprida***. – como um critério para o estabelecimento de demanda. Além disso, MLY argumenta que o desconhecimento da classe artística e dos produtores culturais em torno do trabalho de tradução impacta na compreensão sobre a acessibilidade dos espetáculos para comunidade surda e resultam em contratações apressadas, equivocadas e não produtivas, pois não atingem o público-alvo.

Richardson (2019) afirma que, a partir de sua pesquisa de campo, realizada com o público surdo, constatou que a acessibilidade nos espaços teatrais não é eficaz, tendo em vista que a tradução não se caracteriza como significativa para o público surdo ao término do espetáculo. O que sugere, segundo o pesquisador, que o público surdo não está sendo contemplado no teatro por meio da tradução e interpretação de língua de sinais. Segundo

Richardson (2019) os entrevistados (público surdo) esperam que o intérprete de língua de sinais “combine teatro com mais linguagem corporal, facial e movimentos” (RICHARDSON, 2019, p. 15) que agreguem a compreensão dos aspectos estéticos do espetáculo.

[A proposta] idealmente serve como uma performance que crie uma interação entre intérprete e público. Em vez disso, no entanto, os espectadores estão acostumados a assistir interpretações que a comunicação corporal é potencialmente inerente à língua de sinais. Em vez de apresentar uma potencialização rica, aprimorada e intensificada da linguagem corporal e da expressão facial, os intérpretes recorrem a um estilo neutro característico de conferências o que compromete ainda mais a comunicação com o público surdo. (RICHARDSON, 2018, p. 8).

CM destaca que no Brasil a atuação de TILSP é muito recente, muitos aspectos ainda precisam ser considerados e aprimorados, mas reconhece que a legislação em torno da acessibilidade foi responsável pela implementação da tradução de Libras no teatro no contexto brasileiro.

NR argumenta que, no seu entendimento, simplesmente *colocar o intérprete no canto do palco não funciona*. A apresentação de um corpo tradutório em um posicionamento desfavorável para a construção de sentidos denuncia que o espetáculo não foi pensado para o público surdo e os relega a uma condição secundária, condição esta em que se afirma tacitamente que aquele bem cultural não lhe é acessível ou disponível. NR externa o que unanimemente se percebeu durante as entrevistas com os TILSP sobre a acessibilidade realizada desta forma: “*Muitas vezes não funciona!*” O sentimento de que algo está errado durante a tradução ou de que a mensagem não está chegando pode ficar registrado negativamente pelo TILSP apesar do trabalho tradutório ter sido realizado. O TILSP percebe que o corpo tradutório está de alguma forma inconsistente, tendo em vista que algo no espetáculo não está sendo acessado pelo público surdo. Eventualmente esta interferência pode desestabilizar a apresentação do corpo tradutório ou marcar negativamente aspectos subjetivos do TILSP que realiza a atividade. A inconsistência do corpo tradutório, neste fato, pode não estar ligada ao processo de tradução textual ou estética do espetáculo, mas sim ao espaço destinado para apresentação do corpo tradutório.

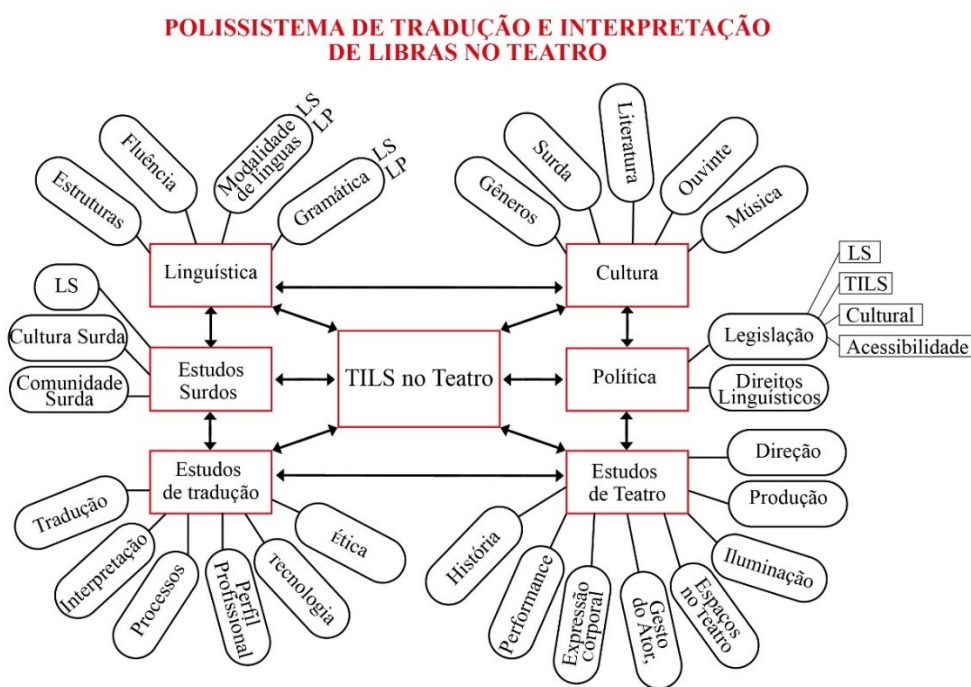
A tradução descorporificada do espetáculo se dá pelo distanciamento do TILSP da proposta estética da apresentação. Esta percepção de distanciamento do TILSP da proposta estética, ou do mau posicionamento, é consequência do tensionamento entre os sistemas que envolvem o polissistema de tradução de Libras no teatro. O corpo tradutório, portanto, se mostra como um mobilizador do polissistema, ele aproxima, tensiona e distancia os sistemas durante a tradução. Em algumas ocasiões este é um processamento visível durante o trabalho, mas, na maioria das vezes, estes sistemas, que são discursivos, impactam o TILSP dificultando a

realização da atividade e segregando a comunidade surda em um espaço de não construção de sentidos sobre o teatro apresentado.

“A maioria das vezes que eu interpretei teatro nesse formato de estar de preto e tal... não foi muito positiva não. Por mais que eu tenha lido o texto... tenha me empenhado... sempre fica aquela sensação de que o teatro tá tentando incluir, mas não está incluindo. Tá tentando fazer chegar nesse público, mas não está chegando.” (NR)

O quadro esquemático abaixo apresenta os sistemas que mobilizam o TILSP na construção do corpo tradutório e que são mobilizados a partir da sua presença e atuação no teatro. Algumas temáticas apresentam desdobramentos e prolongamentos que também atravessam a constituição do corpo tradutório. A representação do polissistema nesse formato centraliza a ação do TILSP na construção do corpo tradutório e oferece visibilidade sobre os campos que são afetados pela ação do TILSP no teatro. As setas em duplo sentido indicam a possibilidade de movimento de aproximação e tensionamento entre os sistemas e o TILSP, entretanto, esse movimento não necessariamente acontece na mesma medida e/ou intensidade em todas as circunstâncias. Os contextos relacionados ao tempo, espaço e orçamento financeiro também são aspectos que precisam ser considerados na mobilização e funcionamento do sistema e podem impactar no resultado da construção da ação do corpo tradutório.

Figura 13 – Polissistema de tradução e interpretação de Libras no teatro



Fonte: autoria da pesquisadora.

Outras formas de acessibilidade também podem ser apresentadas à comunidade surda como alternativa à presença do corpo tradutório ou concomitante a ele, como o uso de tecnologias.

Figura 14 – Óculos de realidade virtual



Fonte: Samsung (2018, documento eletrônico)

A iniciativa privada trabalha na criação de equipamentos que oportunizem aos surdos uma experiência de acessibilidade nos espaços culturais. Além da já conhecida legendagem projetada com a tradução dos diálogos, recurso também utilizado por ouvintes que não partilham a mesma língua dos atores em cena, recentemente a de outros recursos mobilizou o meio tecnológico: a criação de óculos de realidade virtual adaptados aos espetáculos promete – segundo a empresa idealizadora – que os surdos poderão assistir aos espetáculos sem a presença do TILSP. Os óculos, acompanhados de um aparelho de *smartphone* com tecnologia específica e exclusiva, permitem que os surdos acompanhem o espetáculo em tempo real, ao olhar para o palco. As legendas que são geradas automaticamente por um programa de inteligência artificial identificam o que os atores do elenco falam e converte os diálogos para um vocabulário simplificado inserindo as frases no visor dos óculos. Segundo a página de divulgação do produto, **“além da inovação tecnológica, o projeto tem a preocupação de levar ao seu público um texto próprio para a interpretação dos surdos”** (SAMSUNG, 2018, documento eletrônico, grifo nosso).

Outra ferramenta também elaborada pela iniciativa privada e desenvolvida nacionalmente é um *tablet* que pretende ficar disponível no teatro e transmitir através de legendas escritas, em Libras ou audiodescrição a interação entre os atores por meio de sinal de internet. Segundo o sítio da empresa, a complexa logística necessária para oferta de acessibilidade no teatro – legendagem oculta projetada nos teatros ou o uso de intérprete que ocupa um espaço no palco – requer uma luz específica e pode agora ser substituído pelo

tablete. Além de exigir menos logística, *este recurso diminui o incômodo para o restante da plateia* (grifo nosso).

Figura 15 – *Tablet* com recurso de acessibilidade



Fonte: Época Negócios (2013).

Os grifos nos parágrafos acima apresentam estereótipos sobre a surdez e sobre a tradução e interpretação de Libras no teatro que merecem aqui destaque tendo em vista que os recursos se propõem oferecer uma melhoria na experiência da comunidade surda. O primeiro grifo marca o entendimento de que as legendas precisam ser simplificadas para que os surdos compreendam na leitura do português. Partindo do pressuposto de que os surdos são alfabetizados, espera-se que os textos sejam simplificados em palavras simples, como afirma a descrição do produto, para que os surdos compreendam. No segundo grifo, o destaque para o fato de que a presença de um TILSP *no palco com uma luz própria* poderia causar incômodo para o restante da plateia representa uma perspectiva que desconhece as potencialidades estéticas que a Libras oferece em um espetáculo através do corpo tradutório em cena.

NR relata sua experiência ao assistir com o marido a um espetáculo em que foi oferecido, além da intérprete, um *tablet* como recurso de acessibilidade para que os surdos acompanhassem a encenação do espetáculo.

“Tinha uma intérprete no canto do palco e tinha um tablet que cada surdo recebia. Acabei nem assistindo direito à peça porque preferi ficar observando as pessoas na plateia. O que observei foi que muitos surdos simplesmente não sabiam pra onde olhar! Não sabiam se olhavam para o tablet, para a intérprete ou para os atores no palco, já que tinha dois personagens que também se comunicavam em Libras... Além disso, havia momentos com

muitos personagens ao mesmo tempo em cena, com diálogos rápidos. Essa dinâmica de trocas rápidas de turno gera várias implicações na interpretação e na recepção. Também desafios para o intérprete que atua sozinho. Claro que é bacana a iniciativa, a ideia de usar o tablet e se valer de outros recursos para garantir a acessibilidade aos surdos. Mas, não sei até que ponto os usados nessa peça especificamente foram interessantes, porque era visível como muitos surdos estavam incomodados por não saberem para onde olhar para acompanhar o espetáculo. É importante avaliar muito bem o que se propõe em acessibilidade no teatro porque, às vezes, menos pode ser mais.” (NR)

Apesar da vinculação entre a tradução de Libras com a legislação, a presença dos TILSP no teatro é avaliada pelos participantes da pesquisa como positiva. Os produtores culturais destacam que a presença do TILSP amplia as possibilidades estéticas do espetáculo e a abrangência do público.

“Eu sinto extremamente necessário que se tenha cada vez mais de uma forma natural porque a gente quer que as pessoas estejam desfrutando disso, o nosso objetivo é que tenha público pra o que a gente tá se propondo.” (DC)

“... a gente tem que ter todo um trabalho de convencimento que na verdade ninguém vai tirar a atenção de ninguém a gente não é artista, a gente é ponte, e o que a gente quer é justamente trazer mais público pro espetáculo. [...] Ninguém quer disputar o espaço, bem ao contrário, a gente quer que mais gente venha ao teatro.” (MA)

A análise de MA sobre a presença física do corpo tradutório no espaço da cena é de que a tradução e interpretação de espetáculos para Libras é algo *revolucionário*, pois difere da audiodescrição fechada realizada em cabine e transmitida por fones de ouvido – outro recurso de acessibilidade também previsto nos editais de fomento à cultura –, pois não se trata de apenas atender às demandas de acessibilidade – atendendo somente à comunidade surda em suas necessidades –, mas trata-se de um trabalho que ocupa um espaço em cena.

“Na audiodescrição a gente fica escondidinho lá no fundo da sala no escuro, ninguém tá nos vendo, alguém ouve um zum-zum-zum... mas a presença física do TILSP na cena ou no espaço da cena é revolucionária, quando a classe artística se der conta de que a Libras é um aliado inclusive no potencial de criação dos espetáculos e do quanto se pode explorar isso e o quanto a gente pode caminhar para experiências posteriores com os artistas...” (MA)

Na perspectiva dos TILSP, a presença de um tradutor pode tanto “promover” a acessibilidade comunicacional nos espaços culturais, oportunizando à comunidade surda o contato com artefatos culturais, quanto dar visibilidade à língua de sinais e à cultura surda ao

público ouvinte. Esta visibilidade do TILSP no espaço do teatro pode ser interpretada como um marcador da ocupação da comunidade surda. A presença do TILSP corporifica, materializa e traz à visibilidade a existência de outra língua, de outra comunidade e de uma diversidade expressa não pelo discurso hegemônico da deficiência, mas por sua expressão cultural e linguística manifestas no corpo do TILSP. De acordo com Ferreira e Silva (2020), a presença do TILSP é uma presença política, ética e também crítico-criativa, sendo, portanto, necessárias negociações e estratégias em torno do projeto tradutório, e, nesse caso, acrescento que, de acordo com os participantes da pesquisa, o uso e a ocupação do espaço mostraram-se como pontos sensíveis no momento da negociação. A sensibilidade do tema em torno da visibilidade do tradutor de Libras no teatro é problematizada por destacar um embate causado não apenas pela aproximação e negociação linguística, mas também, pelo posicionamento cultural e político da comunidade surda.

“... acho fantástico... é maravilhoso ter acesso comunicacional com todas as pessoas não só para comunidade surda, mas para os ouvintes, porque muitas vezes é a primeira vez que tem contato com a língua de sinais e faz ele [o ouvinte] ter esse olhar de empatia pelo outro porque muitas vezes [ele] nunca teve contato com a língua de sinais ou com um surdo, e vê ali um intérprete e pensa: ‘Olha só que legal! Essas pessoas [os surdos] estão ocupando o mesmo espaço que eu e elas estão aqui... pode ser que estejam do meu lado ou na minha frente e que bom que elas estão aqui! Que bom que elas podem ter também acesso à cultura!’” (SD)

O argumento de SD, apesar de longo, é trazido na íntegra por destacar elementos dos sistemas envolvidos na tradução de Libras no teatro, bem como por apresentar a possível dinâmica protagonizada pelo corpo tradutório. Na percepção de SD, a presença do TILSP – corpo tradutório – mobiliza positivamente os públicos surdos e ouvintes, promovendo um olhar de empatia e de satisfação no compartilhamento de um mesmo espaço e de uma experiência em torno do teatro. SF também destaca a atuação do TILSP como positiva e educativa para ambos os públicos – como já mencionado nas representações do corpo tradutório – pois, além das questões envolvidas na tradução e na interpretação do espetáculo, SF compreende que há na presença do TILSP no teatro uma perspectiva de criação de público e de acesso a direitos por parte da comunidade surda. No entendimento de SD, a presença do TILSP caracteriza e territorializa o espaço do teatro como também um espaço da comunidade surda. As perspectivas apresentadas pela TILSP, sobre a presença do corpo tradutório no teatro, exemplificam e dialogizam um movimento de ocupação e territorialização do corpo tradutório, da cultura e da comunidade surda no espaço do teatro.

“...numa perspectiva social é importante para educar o público não surdo – não usuário de língua de sinais – acho que é importante isso, numa perspectiva de direito de acessibilidade” (SF)

WS na entrevista expressa preocupação e responsabilidade com relação à tradução do espetáculo e à acessibilidade da comunidade surda no teatro. Na opinião de WS, a tradução no teatro tem características que lhe são apazíveis, mas que, acima de tudo a finalidade do TILSP no teatro é **ofertar acessibilidade**: portanto a presença do corpo tradutório no teatro, tem a finalidade de oferecer acesso ao público surdo, e, ao mesmo tempo, essa finalidade – caracterizada pela mobilização dos discursos em torno da acessibilidade – sustenta a presença do TILSP no teatro.

“Atuar no teatro é a coisa mais gostosa que a gente pode fazer dentro do espectro da atuação como TILSP. É divertido, é legal, te traz visibilidade, mas e você tem que manter o pé no chão, saber que você está ali para ofertar acessibilidade para um público que não tem acesso a esse tipo de atividade.” (WS)

A incorporação do TILSP ao espetáculo já foi apontada neste estudo, como algo que potencializa esteticamente a apresentação da tradução e da interpretação de Libras no teatro. Também foi apresentado o conceito de descorporificação como um processo de tradução realizado pelo corpo tradutório, mas que pela não aproximação de um dos sistemas envolvidos ou tensionamento entre eles, interfere na constituição do corpo tradutório desfavorecendo o processo de apresentação da tradução e interpretação, sendo assim, o corpo tradutório não fica incorporado pelo sistema teatral, ou seja, pelo espetáculo apresentado. Nessa seção o conceito de descorporificação foi retomado nos debates em torno da acessibilidade, tendo em vista que sua ocorrência pode interferir na mobilização dos sistemas e conseqüentemente impacta no estabelecimento da acessibilidade.

Embora haja uma expectativa de que o TILSP – corpo tradutório – apresente os perfis mencionados nas representações e que haja uma intenção de que o trabalho colaborativo do TILSP com as equipes técnicas e de produção que dê conta das questões relacionadas à acessibilidade, sabe-se – e esta questão foi apresentada pelos participantes da pesquisa – que existem outros sistemas envolvidos no processo de garantia de acesso da comunidade surda, bem como níveis de abordagem do tema que muitas vezes não são acessíveis ao TILSP. A acessibilidade no teatro na perspectiva de Mielke (2014) é uma responsabilidade compartilhada – minimamente – entre o grupo de teatro e o intérprete de língua de sinais. Portanto, é importante esclarecer que o TILSP é um dos sistemas envolvidos no polissistema da tradução

de Libras no teatro, ele mobiliza os outros sistemas, mas não é o único sistema a promover a acessibilidade. CF desabafa que muitas vezes sente que o *“trabalho de intérprete às vezes fica duplicado, triplicado, quadruplicado, porque a gente tem que fazer essas duas funções, uma de traduzir e outra de fazer com que aquele público se sinta parte...”*. A responsabilidade na promoção da acessibilidade fica centralizada e registrada no corpo tradutório, na existência de alguém que ofereça as informações em Libras antes, durante e depois do espetáculo, gerando uma sobrecarga de responsabilidades e tarefas, como foi possível perceber na sessão anterior sobre a materialidade do corpo tradutório. CF destaca ainda que *“isso [a acessibilidade] não depende só do intérprete, isso depende de todo um sistema, depende da casa do espetáculo, da casa de show, da instituição cultural que sedia o espaço, depende do grupo de teatro, depende de muitos fatores, depende do ator...”*.

JM, ao analisar a presença do TILSP no teatro, também apresenta sua reflexão sobre sua percepção em torno dos discursos que permeiam o corpo tradutório e o seu lugar (espaço físico) no teatro. O TILSP alerta para uma *cadeia discursiva dessa acessibilidade minimizada, concedida... desse espaço benevolente pequenininho que você tem que ficar ali sem chamar muita atenção...* Este espaço concedido, minimizado, benevolente onde o TILSP “tem que ficar sem chamar a atenção” Ainda que estejam presentes o TILSP e a comunidade surda em um mesmo espaço físico, em torno de um propósito cultural, são postos em um espaço com uma iluminação neutra, onde os sistemas não são acessados, acionados ou mobilizados. Um lugar ou espaço, onde as relações de identidade e as relações de sentido ficam impedidas de construção e, portanto, em nada atendem aos propósitos da acessibilidade, seja por não oferecerem condições adequadas de oferta de informações, seja pela iluminação, ou pelo desconforto gerado pelo efeito pingue-pongue, ou até mesmo pelo mau posicionamento do TILSP no teatro – seja este posicionamento entendido como físico ou discursivo. Ao invés deste espaço pouco significativo, propõe-se que o TILSP – o corpo tradutório –, como Ferreira e Silva Neto (2020) afirmam, seja como corpo cênico presente visível e palpável para que o espetáculo chegue de fato ao olho do público surdo.

A presença do corpo tradutório no espaço de tradução de Libras no teatro apresenta-se a partir das narrativas dos entrevistados como um marco de ocupação do espaço cultural da comunidade surda. O corpo tradutório enquanto corpo presente, visível e palpável no palco anuncia – ou denuncia – a existência – ou falta – de acessibilidade. As escolhas de uso e ocupação de espaço não dizem respeito apenas a uma opção de canto de palco mais confortável ou iluminado, intrinsicamente elas apresentam o comprometimento de todos os sistemas envolvidos com o acolhimento e a acessibilidade do espetáculo ao público surdo.

Nesta seção, o posicionamento do TILSP no teatro foi analisado na perspectiva de espaço de apresentação do corpo tradutório e também como espaço de representação discursiva sobre as questões que envolvem a acessibilidade dos surdos no teatro. O posicionamento do TILSP no teatro para apresenta não apenas o corpo tradutório como resultado processual da tradução textual e estética, mas também traz aos holofotes parte do movimento de aproximação e distanciamento entre os sistemas envolvidos. O tensionamento entre os sistemas pode fragilizar o corpo tradutório e levar o TILSP a apresentá-lo em um espaço de não significado, ou seja, um espaço onde a construção de sentidos e significados sobre o espetáculo não são compartilhados. Por outro lado, a aproximação dialógica com os sistemas pode fortalecer o corpo tradutório tornando-o robusto, consistente e incorporado ao espetáculo. Esta mobilização dos sistemas acontece de forma discursiva e por meio do diálogo entre o TILSP e os demais agentes – atores, produtores, diretores e equipe técnica. Portanto, o corpo tradutório apresenta mais uma característica da sua natureza: **Dialogicidade**. A capacidade de diálogo dos TILSP com os demais profissionais do teatro, com outros TILSP e com a comunidade surda foi recorrentemente citada pelos participantes como algo fundamental ao trabalho para mobilização dos sistemas.

EPÍLOGO

Considerações Finais



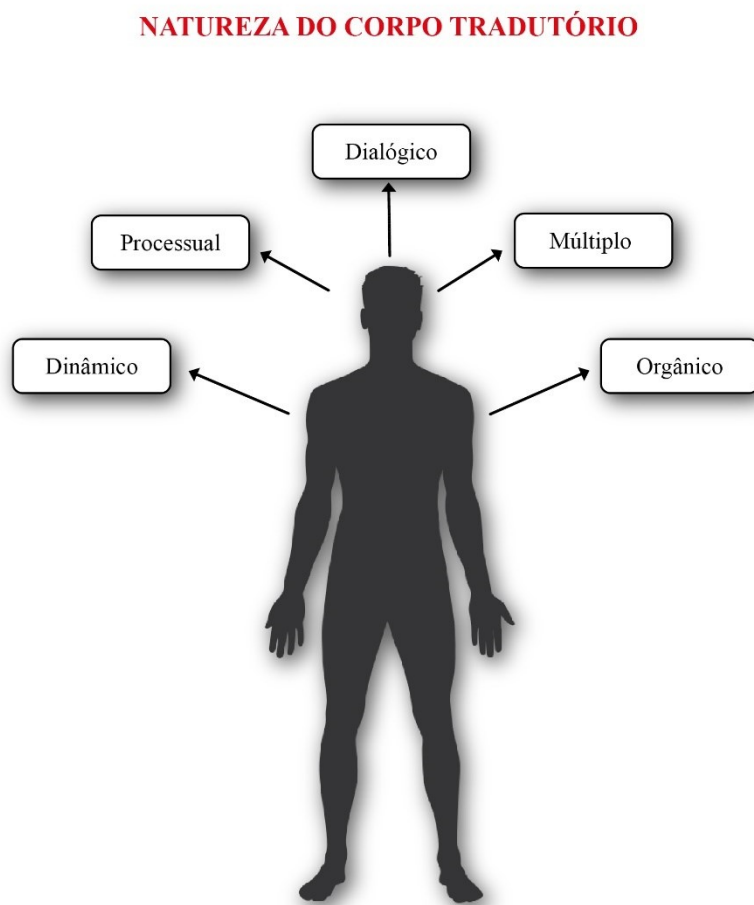
6 EPÍLOGO – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao introduzir o tema deste estudo – tradução e interpretação de Libras no teatro –, contextualizou-se como proposta de estudo o corpo tradutório, sua natureza e função no polissistema de tradução de Libras no teatro. O corpo tradutório como conceito surge nesta pesquisa a partir das análises dos dados preliminares sobre a investigação que inicialmente pretendia compreender de que forma a tradução e a interpretação de Libras acontecem no âmbito teatral. Os depoimentos registrados a partir de entrevistas semiestruturadas com TILSP com experiência em atuação no teatro e analisados posteriormente indicaram que a tradução e a interpretação de Libras no teatro não diz respeito apenas à atividade de mediação linguística, mas acontece no atravessamento, no compartilhamento e também no entrecruzamento de diferentes campos do conhecimento. A partir dessa perspectiva multifacetada, surge a ideia de um corpo com conhecimentos, habilidades e características multidisciplinares que se constitui a partir da disponibilidade de e para a aproximação com o fazer artístico.

Os objetivos estabelecidos para a pesquisa foram: compreender a natureza do corpo tradutório, descrever sua constituição e explicar a relação do corpo tradutório com os demais sistemas que compõem o polissistema de tradução no teatro. Os objetivos específicos propostos foram: a) investigar de que forma os TILSP realizam a tradução e interpretação de Libras no teatro; b) analisar, a partir dos discursos e narrativas dos TILSP, os processos estabelecidos pelos TILSP para a tradução e interpretação de Libras no âmbito teatral; c) estabelecer relação entre a tradução e a interpretação de Libras com os demais sistemas envolvidos no polissistema tradutório no teatro tomando como base a Teoria de Polissistemas de Even-Zohar.

A partir das recorrências e dissonâncias nas narrativas dos entrevistados participantes da pesquisa, foi possível propor o conceito de corpo tradutório que surge em uma primeira camada de compreensão como o corpo físico do TILSP, indispensável à tradução e interpretação de Libras no teatro. Adensando e complexificando este conceito, a partir das reflexões teóricas de Even-Zohar sobre a Teoria de Polissistemas, foi possível encontrar outras camadas sob o conceito, identificando-se sua natureza e papel no polissistema de tradução de Libras no teatro.

Figura 16 – Natureza do corpo tradutório



Fonte: autoria da pesquisadora.

Como já mencionado ao longo do estudo, o corpo tradutório posiciona-se no entrecruzamento dos saberes dos Estudos de Tradução, dos Estudos Teatrais e dos discursos políticos que abarcam as leis de incentivo à cultura e a acessibilidade. Para compreender a natureza do corpo tradutório e analisar sua função no polissistema de tradução de Libras no teatro foi necessário, portanto, encontrar a intersecção entre o arcabouço das teorias de tradução, a importância do gesto do ator e do fazer artístico, com o discurso político proposto no marco legal em torno das leis de incentivo cultural e da legislação sobre acessibilidade. Todos esses campos propostos configuram-se neste estudo como sistemas que são constituintes do polissistemas da tradução de Libras no teatro.

No Primeiro Ato – o corpo tradutório é apresentado a partir da representação dos participantes da pesquisa sobre a atividade de tradução e interpretação de Libras no teatro. A categorização das recorrências e dissonâncias nas narrativas dos participantes apontou para os perfis didático, profissional e ativista. É importante esclarecer que a categorização apresentada

não propõe a hierarquização ou predominância de um perfil sobre o outro. Os perfis não pretendem ser excludentes ou hermetizados, pelo contrário, a possibilidade de complementaridade e movência entre um perfil e outro, tendo em vista o momento e a circunstância da constituição do corpo tradutório, anuncia como primeira característica da sua natureza: a **Multiplicidade**. Não é possível afirmar neste movimento que, somente um perfil seja o suficiente para a realização de uma tradução e interpretação no teatro. Pelo contrário, afirma-se que o corpo tradutório se constitui e se encontra no entrecruzamento dos três perfis analisados no estudo. A multiplicidade encontrada nos perfis do corpo tradutório acontece em virtude da existência e da relação deste corpo – como sistema constituinte do polissistema – com os demais sistemas envolvidos.

O segundo ato apresenta o corpo tradutório em sua materialidade. Como já mencionado anteriormente, o corpo tradutório foi compreendido como o corpo físico do TILSP, e em uma primeira instância ele não se descola desta materialidade, tendo em vista sua **organicidade** – no entanto, ao profundarem-se as análises sobre a construção do fazer tradutório de Libras no teatro, o corpo tradutório se descolou do corpo do TILSP para apresentar-se em uma segunda camada de análise como o processo de construção da tradução textual e estética do espetáculo.

A tradução textual e estética do espetáculo acontece mediante a aproximação, tensionamento e distanciamento dos sistemas envolvidos no polissistema de tradução de Libras no teatro que subsidiam o TILSP com informações e condições de trabalho para apresentação da tradução e interpretação durante a encenação. As ações de preparo para realização da tradução se mostraram semelhantes às boas práticas de tradução e interpretação: estudo, pesquisa, trabalho coletivo. No entanto, algumas ações como participação nos ensaios, registro do estudo em vídeo e preparação física para apresentação da tradução e sustentação do corpo tradutório durante a encenação distinguem a ação do TILSP no teatro. A tradução estética também se mostrou como uma ação específica do fazer tradutório no teatro. Além do texto do roteiro, o corpo tradutório precisa incluir informações sobre o gênero, a sonoridade, iluminação e dramaturgia do espetáculo, incluindo em sua preparação o possível uso de figurino e de maquiagem em consonância com a proposta artística do espetáculo encenado. A tradução constituída a partir do acesso e mobilização dos sistemas envolvidos no polissistema caracteriza uma tradução corporificada, ou seja, uma tradução consistente realizada em um espaço de construção de sentidos partilhados sobre o espetáculo. Além disso, a constituição do corpo tradutório mostrou-se **dinâmica** tendo em vista que cada espetáculo apresenta sua especificidade, logo um corpo tradutório específico precisará ser constituído para aquele espetáculo. Os *feedbacks* pós-espetáculo e a possibilidade de reapresentação do corpo

tradutório potencializa a reavaliação deste corpo tradutório e possibilita a sua reconstrução. As diferentes etapas e camadas contempladas no processo de constituição do corpo tradutório, através da tradução textual e estética do espetáculo, atribuem uma natureza **processual** a este corpo. Enfatiza-se, no entanto, que, apesar de processual, o corpo tradutório não pode ser entendido como um corpo ritualizado. Para cada espetáculo, uma nova mobilização no polissistema existente será proposta, e um novo corpo tradutório será constituído.

O espaço ocupado pelo TILSP no teatro, bem como o espaço da tradução de Libras neste âmbito, foram problematizados no Terceiro Ato. Alguns posicionamentos foram sugeridos e analisados a partir de pesquisas realizadas sobre o tema, no entanto o principal aspecto a ser considerado quando se trata do espaço ocupado pelo TILSP é que este espaço precisa ser analisado sob dois pontos de vista. O primeiro diz respeito à localização do TILSP para apresentação do corpo tradutório. De acordo com as considerações dos entrevistados na pesquisa, percebeu-se que em determinados espetáculos o TILSP, deslocado em um canto do palco, não contribui para construção de sentidos e significados sobre a encenação. A partir desta análise, entendeu-se que a apresentação da tradução quando realizada de forma não integrada ao espetáculo torna-se descorporificada e este espaço onde o corpo tradutório é apresentado torna-se um espaço de não sentido, um espaço onde, embora o corpo tradutório seja apresentado, o faz de forma inconsistente e fragilizada pela descorporificação da sua ação de um contexto maior.

A segunda análise sobre o corpo tradutório no espaço do teatro apresentou-o como corpo-arena, que aqui é entendido como um corpo que registra o enfrentamento e embates em torno dos debates discursivos sobre a acessibilidade e a representatividade da comunidade surda. O corpo do TILSP se torna evidência e comprovação do cumprimento dos dispositivos legais, sendo registrado, anunciado e publicizado como referência de acessibilidade em detrimento da presença de público, da qualidade do serviço a ser prestado ou das condições oferecidas para a construção do corpo tradutório. A necessidade de aproximar os sistemas e deles receber informações e condições para a constituição e apresentação de uma tradução corporificada faz do corpo tradutório um corpo **dialógico**.

Este estudo estabeleceu como objetivos de pesquisa – além de compreender e analisar a natureza do corpo tradutório – também explicar a relação do corpo tradutório com os demais sistemas que compõem o polissistema de tradução no teatro. A partir das narrativas dos participantes da pesquisa, foi possível analisar que o corpo tradutório como processo de tradução textual e estética do espetáculo se constitui a partir da aproximação ou distanciamento entre os sistemas.

O corpo tradutório em um primeiro plano – enquanto corpo físico do TILSP – no polissistema de tradução de Libras no teatro mostrou-se na centralidade do polissistema, no entanto seu posicionamento não é estático, fixo ou inerte. Por apresentar em sua natureza características como dinamicidade e dialogicidade, entende-se que o corpo tradutório se movimenta no polissistema, aproximando e se fazendo aproximar dos sistemas. A presença, ação e apresentação do corpo tradutório são mobilizadoras dos sistemas envolvidos, bem como dos seus agentes e repertórios. A constituição de um corpo tradutório – robusto e consistente – se dá a partir da relação do TILSP com os demais sistemas do polissistema. No entanto, os tensionamentos e hiatos entre os sistemas podem fragilizar a constituição do corpo tradutório e da sua apresentação. A tradução descorporificada, portanto, pode ser entendida, como o resultado do distanciamento entre os sistemas e da fragilidade na constituição do corpo tradutório.

No polissistema de tradução de Libras no teatro o corpo tradutório constitui e é constituído, mobiliza e é mobilizado; afeta e é afetado; transforma e é transformado. A relação entre corpo tradutório e o polissistema de tradução de Libras no teatro é determinante para que a apresentação da tradução aconteça de forma corporificada em um espaço onde os sentidos e significados do espetáculo encenado possam ser construídos pelo público surdo.

Destaca-se neste estudo, em relação ao corpo tradutório na tradução de Libras no teatro, a relevância da Teoria de Polissistemas para compreensão da dinâmica do fazer tradutório e a complexidade da tarefa do TILSP que atua no âmbito teatral. Somente em uma lógica de tradução que propõe aproximações, movimentos e dinâmicas é possível pensar em uma tradução marcada pelo atravessamento entre os sistemas envolvidos nesse processo. O TILSP no teatro é mobilizado por diferentes fatores e também mobiliza e provoca rupturas em diferentes estruturas. Deseja-se que a análise da natureza e do papel do corpo tradutório no polissistema de tradução de Libras no teatro, acima de tudo, possa contribuir para a provocação de rupturas nas barreiras linguísticas e culturais instauradas no teatro.

Espera-se que o público surdo seja contemplado no acesso aos espetáculos de teatro, com TILSP mais instrumentalizados sobre seu papel e potencialidades artísticas e criativas no exercício da sua atividade. Espera-se que as políticas de fomento à cultura e à liberdade de expressão sejam cultivadas e produzam como frutos mais espetáculos teatrais que contemplem a arte bilíngue e bicultural. Deseja-se que os surdos tenham acesso e liberdade para escolher o espetáculo, o dia e a seção que desejarem, e não apenas os espetáculos em que lhe são concedidos o acesso.

Espera-se que, a partir da compreensão sobre a natureza do corpo tradutório, a comunidade surda encontre no teatro traduzido um espaço de potencialização também do seu fazer artístico, mobilizando o polissistema no sentido de tornar a sua cultura visível, fortalecida e suficientemente forte – nos parâmetros da Teoria de Polissistema: amadurecida – para ocupar a centralidade das práticas dramatúrgicas. Espera-se que, ao dar visibilidade aos múltiplos e complexos processos pelos quais o corpo tradutório se constitui, também se empodere a categoria de TILSP com argumentos no intuito de garantir melhores condições de trabalho para a realização da tradução – e aqui me refiro ao tempo de tradução prévia e ao espaço no palco para apresentação; retorno financeiro pelo trabalho como um todo, e não apenas pelo tempo de apresentação do espetáculo; o reconhecimento da importância do trabalho coletivo na tradução no teatro e, principalmente, valorização do profissional tradutor surdo como parte integrante do coletivo de tradução no teatro. O corpo tradutório não se constitui de um dia para outro e não se apresenta em um “banquinho” no canto do palco.

No âmbito acadêmico, espera-se que a tese aqui apresentada possa contribuir para o campo dos Estudos de Tradução e Interpretação de Libras (ETILSP), dando visibilidade às ações, processos e resultados desta atividade; suscitar novas perspectivas a serem problematizadas sobre a atividade dos TILSP no teatro, tecer novas relações com o campo dos Estudos de Teatro. É fundamental que os ETILSP estabeleçam aproximações com o campo dos Estudos de Teatro para a realização não apenas de formação continuada de TILSP com maior compreensão sobre o fazer artístico e teatral, mas também para formar atores e dramaturgos que vislumbrem a potencialidade estética da Libras em suas obras, bem como para que mais surdos possam também encontrar neste canal de comunicação aberto entre as duas áreas um caminho para a profissionalização artística. Além disso, as perspectivas de aproximação entre os Estudos de tradução e interpretação de Libras e os estudos sobre *embodiment* (corporeidade) se mostram produtivos no sentido aprofundamento do tema pelo viés do papel do TILS e do seu corpo no processo de tradução e interpretação.

Espera-se que as análises aqui apresentadas possam complementar a formação de TILSP, mais especificamente, daqueles que pretendem atuar no âmbito teatral. Compreende-se que formações nesta área são necessárias, dada a relevância do trabalho e a escassez de propostas nesse sentido, no entanto não há – assim como não há também na formação em teatro – a possibilidade de pensar em uma epistemologia fechada. Entendem-se e sugerem-se perspectivas dialógicas e práticas na construção das propostas de formação de TILSP no contexto artístico. Este estudo não tem a intenção de tornar-se um roteiro ou uma receita, pretendeu-se apresentar, acima de tudo, a relevância dos processos de preparação, a

complexidade da atividade tradutória no teatro e a necessidade de construção-desconstrução-reconstrução do corpo tradutório em uma ação múltipla, orgânica, processual, dinâmica e dialógica entre todos os envolvidos no processo de tradução de Libras no teatro.

O corpo tradutório sai de foco, mas as cortinas permanecem entreabertas...

Cortinas entre abertas...

O corpo tradutório pandêmico: do presencial ao virtual



7 CORTINAS ENTREABERTAS... O CORPO TRADUTÓRIO PANDÊMICO: DO PRESENCIAL AO VIRTUAL

O estudo sobre o corpo tradutório foi impactado pela pandemia mundial da Covid 19, que paralisou as atividades artísticas presenciais em 2020. A classe artística suspendeu suas atividades imediatamente após a determinação de crise sanitária. Com o cancelamento e suspensão das circulações, os grupos e companhias teatrais iniciaram um processo de adaptação dos seus produtos culturais apresentados na modalidade presencial para o ambiente virtual. A migração do presencial para o virtual significou para alguns artistas uma alteração significativa no fazer artístico, não se tratava mais de apresentar um teatro para uma plateia e interagir com aquele determinado público presencialmente, mas sim produzir em muitos casos um vídeo, para ser transmitido nas plataformas de transmissão *online*.

A investigação sobre o corpo tradutório na tradução e interpretação de Libras no teatro foi atravessada nesse contexto pandêmico pelos processos midiáticos e em uma perspectiva de análise através das lentes da Teoria de Polissistemas, por este novo sistema chamado virtualidade. Por isso, após as considerações finais desta tese, este capítulo foi acrescentado, para indicar que a cortina permanece entreaberta e que o corpo tradutório, momentaneamente deixa os palcos – assim como os artistas – para ocupar as plataformas de transmissão de vídeo pela internet.

O caráter universal do teatro é perceptível nas diferentes vertentes do fazer teatral nos diferentes lugares do mundo. O teatro é marcado pela capacidade de transformação, transformar-se em outro é inerente à expressão humana. Durante a pandemia, os espetáculos presenciais foram cancelados, artistas migraram suas apresentações e montagens para canais e plataformas virtuais modificando suas linguagens dramatúrgicas para um conteúdo virtual.

O processo de construção do corpo tradutório no contexto midiático sugere uma nova possibilidade de problematização, análise e teorização e, nesse momento, não se pretende aqui esgotar a questão, mas registrar a percepção sobre a possibilidade dessa nova configuração do corpo tradutório e de talvez uma nova característica em sua natureza. O estudo desenvolvido não coletou objetivamente informações junto aos TILSP sobre este momento atípico, que exigiu – e ainda exige – adaptação de recursos e de procedimentos para a realização da tradução e interpretação nos diferentes espaços sociais, mas aqui especificamente no âmbito teatral, no entanto, o corpo tradutório não poderia deixar o palco e fechar as cortinas sem deixar de apontar um foco de luz para esse – possivelmente – novo contexto.

O corpo tradutório – agora virtual –, de uma forma geral, aproxima-se do fazer realizado nos espaços virtuais, os espetáculos de teatro, a partir do momento em que não são encenados presencialmente, passam a ser gravados e transformados em mídia. O corpo tradutório, em seu fazer processual, recebe o arquivo de mídia e com ela passa a interagir, não mais como nos momentos de ensaio, diálogo com atores e produtores e no momento de apresentação da tradução no teatro; mas com um arquivo de mídia pronto e finalizado. Possivelmente os procedimentos de estudo para tradução textual e estética do espetáculo permaneçam da mesma forma no contexto virtual, no entanto a relação dialógica com os agentes do sistema teatral e de seu repertório talvez sejam impactados e mereçam atenção para a construção de uma tradução corporificada – a considerar a maquiagem, figurino e interação com atores.

A apresentação antes presencial e inevitavelmente precedida por cuidados com o corpo físico para a sustentação do corpo tradutório durante o período da encenação do espetáculo, agora – acredita-se – pode ser realizada em espaço preservado e contar com os recursos de edição de vídeo. O corpo tradutório orgânico de certa forma fica preservado e se adapta para que a apresentação da tradução seja registrada e capturada pelas lentes de uma câmera e posteriormente editada por um técnico.

É possível pensar que a ação e o estudo para a gravação não se diferenciem dos adotados para a realização de traduções e interpretações de Libras em espaços midiáticos. O vídeo antes utilizado como fonte de estudo agora passa a constituir espaço, suporte e registro da tradução. A consultoria com tradutores surdos se mantém de forma virtual, mas também precisa ser gravada para consulta posterior durante a gravação oficial do vídeo do espetáculo. As possibilidades de improviso e de interação com o público ficam restritas às ações de bate-papo propostas pelos grupos de teatro após a transmissão em outro ambiente virtual, no intuito de minimizar o impacto da ausência de contato com o público. O registro dos espetáculos em vídeo em espaços de teatro vazio excluiu do espetáculo a interação com a plateia, o que fortalece a compreensão de realização de um processo tradutório, pois o registro da tradução realizado em vídeo pode ser estudado, revisado, regravado e editado de acordo com as necessidades do tradutor tal como em um texto escrito.

A possibilidade de gravação, revisão, regravação e edição pode potencializar a natureza dinâmica do corpo tradutório, ampliando as possibilidades de trabalho coletivo com equipes de TILSP e tradutores surdos, bem como de consultorias para a construção de traduções que oportunizem a construção de sentidos e significados.

A ação do corpo tradutório no polissistema de tradução de Libras no teatro, agora, no contexto midiático, pode ser pensada em interação com os mesmos sistemas mencionados no

estudo – linguístico, teatral e político –, mas, em outro plano, não mais presencial, agora virtual. A virtualidade pode oferecer ao corpo tradutório maior visibilidade e exposição, no entanto também pode configurar para o TILSP uma necessidade de adaptação ou de limitação: do seu espaço – agora doméstico –, do seu acesso ao meio virtual – planos de acesso à internet – e de equipamentos – para iluminação, gravação e renderização dos arquivos, bem como do domínio da tecnologia necessário à produção da gravação, bem como a mitigação de interferências externas inerentes à vida cotidiana domiciliar.

Ainda sobre a possibilidade de amplitude da visibilidade no formato virtual, o corpo tradutório – bem como o teatro no formato de vídeo – se torna democrático, sendo possível ser acessado em qualquer plataforma, compartilhado e reproduzido – mediante a liberação do arquivo –, possibilitando que o público surdo tenha maior acesso ao conteúdo. É importante destacar a percepção de que, mesmo no contexto virtual, a tradução pode ser classificada como corporificada ou descorporificada. Apesar do distanciamento social e dos protocolos de segurança sanitária estabelecidos, alguns grupos realizaram gravações dos espetáculos com a presença de TILSP no teatro. Em alguns casos, o TILSP atuou com os atores em cena e em outros ficaram em outro espaço com uma câmera específica para a captação da tradução. CM, quando questionado sobre sua percepção em relação ao contexto virtual, destaca que, quando percebe que o TILSP está na janela de tradução – referindo-se ao espaço no canto da tela – opta por não assistir ao espetáculo.

“... eu desisto de assistir porque eu vou ter que me esforçar para ver?... eu vou ter que ficar olhando a janelinha, se por acaso o intérprete estiver em tamanho de igualdade com o ator aí tudo bem, mas, se não for assim, eu desisto, porque eu vou ter que me esforçar muito...”
(CM)

BB exemplifica, por outro lado, sua experiência de ter assistido a um espetáculo virtual em que o TILSP estava inserido no espetáculo. O TILSP estava de máscara e utilizava o mesmo figurino que os atores, sua movimentação acompanhava os atores (intérprete sombra) e a câmera dava destaque para sua sinalização mantendo sempre em foco. Na perspectiva de BB, essa experiência foi positiva e de fato foi possível acompanhar o espetáculo. A partir das experiências apresentadas, é possível pensar que a janela de tradução no contexto do teatro virtual, dependendo do tamanho em que é transmitida, pode configurar-se como um espaço de não sentido, ou seja, um espaço em que o corpo tradutório, ainda que com as estratégias linguísticas de tradução e com as informações estéticas adequadas, sofre interferência da tecnologia e da adequação do seu trabalho para um formato digital. Por outro lado, a atuação

incorporada do TILSP ao espetáculo segue sendo destacada como mais apropriada e apresentando *feedbacks* positivos com relação à visibilidade e compreensão do espetáculo.

É possível, portanto, pensar que o corpo tradutório, na modalidade presencial ou virtual, é capaz de se adaptar e de manter sua função mobilizadora no polissistema de tradução de Libras no teatro, que os conceitos de tradução corporificada e descoporificada se aplicam e que, ainda com a janela de tradução, percebe-se que o espaço de não significado se estabelece e aponta para a necessidade de continuidade nas pesquisas e debates em torno da construção da acessibilidade do público surdo no teatro.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Ouvir Contar**: textos em História Oral. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ALBRES, Neiva de Aquino. Políticas públicas de acesso à arte e cultura em Libras: políticas linguísticas e políticas de tradução. **Travessias Interativas**, São Cristóvão, v. 10, n. 22, p. 366-385, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/Travessias/article/view/15344>. Acesso em: 10 abr. 2021.

ALBRES, NEIVA DE AQUINO. TRADUÇÃO DE LITERATURA INFANTO-JUVENIL PARA LÍNGUA DE SINAIS: DIALOGIA E POLIFONIA EM QUESTÃO. REVISTA BRASILEIRA DE LINGUÍSTICA APLICADA, BELO HORIZONTE, V. 14, N. 4, P. 1151-1172, DEZ. 2014.

ALBRES, Neiva Aquino; SANTOS, Warley Martins dos. Luz, palco e a caracterização de tradutores e intérpretes de Libras-português em peça teatral. **Fragmentum**, Santa Maria, n. 55, p. 119-148, jan./jul. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5902/2179219441826>. Acesso em: 10 abr. 2021.

ALVES, Daniel Antonio de Sousa; VASCONCELLOS, Maria Lucia Barbosa. Metodologias de pesquisa em Estudos da Tradução: uma análise bibliométrica de teses e dissertações produzidas no Brasil entre 2006-2010. **Delta**, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 375-404, ago. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502016000200375&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 10 abr. 2018.

ALVES, Fabio. Bases epistemológicas e paradigmáticas para pesquisas empírico-experimentais sobre competência tradutória: uma reflexão crítica. **Delta: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, São Paulo, v. 31, p. 283-315, ago. 2015.

BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela. **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. 2. ed. London: Routledge, 2009.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Tradução e (des)colonização: o caso de Medeia, Electra e Orestes. In: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria (org.). **Teatro e tradução de teatro (estudos)**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

BASSNETT, Susan. **Estudos de Tradução**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George; ALLUM, Nicholas C. Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento – evitando confusões. In: BAUER, Martin W; GASKELL, George (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes: 2002. p. 17-36.

BORGES, Jorge Amaro de Souza. **Política da pessoa com deficiência no Brasil: percorrendo o labirinto**. 2018. Tese (Doutorado em Políticas Públicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/181459>. Acesso em: 29 jun. 2019.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 1 jan. 2017.

BRASIL. Secretaria Especial da Cultura. **Lei de Incentivo à Cultura**. [S. l.: s. n., 201-?]. Disponível em: <http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br/>. Acesso em: 10 abr. 2020.

BRASIL. Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). **Diário Oficial da União**. Brasília, DF, 7 jul. 2015. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm. Acesso em: 10 abr. 2018. Não paginado.

Belém, Elisa. **A noção de embodiment e questões sobre atuação**. Revista Em pauta. vol. 11, n. 1, dez 2011, p. 65-77.

CARDOSO, Eduardo; CUTY, Jeniffer (org.). **Acessibilidade em ambientes culturais**. Porto Alegre: Marca Visual, 2012.

CHANG, Nam Fung. Polysystem theory and translation. In: GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc Van (ed.). **Handbook of Translation Studies**. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010. p. 257-264.

DORNELES, Patrícia Silva; SALASAR, Desirée Nobre Salasar. Acessibilidade Cultural. **Revista Expressa Extensão**, Pelotas, v. 23, n. 3, p. 146-160, set./dez. 2018.

DORNELES, Patrícia Silva *et al.* Do direito cultural das pessoas com deficiência. **Revista de Políticas Públicas**, São Luís, v. 22, n. 1, jan./jun. 2018. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/view/9225/5488>. Acesso em: 16 ago. 2019.

ÉPOCA NEGÓCIOS. **Uma nova ferramenta inclui surdos e cegos nas plateias de teatro**. [S. l.: s. n.], 2013. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Inspiracao/Empresa/noticia/2013/09/uma-nova-ferramenta-inclui-surdos-e-cegos-nas-plateias-de-teatro.html>. Acesso em: 11 abr. 2021.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. **Revista Translatio**, Porto Alegre, n. 5, p. 2-21, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/42899>. Acesso em: 29 jun. 2018.

FAGUNDES, Cassiano Teixeira de Freitas. **Retraduções de variedades linguísticas da literatura de língua inglesa: o polissistema brasileiro em transformação**. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/171453>. Acesso em: 07. jun. 2017.

FERNANDES, Luciene Freitas. **Uma experiência teatral com alunos da EJA**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Sena Madureira, 2014. Disponível em: <http://bdm.unb.br/handle/10483/9624>. Acesso em: 07 jun. 2017.

FERREIRA, Alice Maria Araújo; SILVA NETO, Virgílio Soares da Tradução de teatro para Línguas de Sinais: ensaio sobre corpo e (in)visibilidade. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 40, n. 1, p. 72-90, jan./abr. 2020.

FERREIRA, João Gabriel Duarte. **Os Intérpretes Surdos e o Processo Interpretativo Interlíngue Intramodal Gestual-visual da ASL para Libras**. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

FERREIRA, Maria Elisa Mattos Pires. O corpo segundo Merleau-Ponty e Piaget. **Ciências & Cognição**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 3, p. 47-61, dez. 2010. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-58212010000300006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 18 ago. 2020.

FOMIN, Carolina Fernandes Rodrigues. A interpretação para Libras no teatro: do preparo ao posicionamento em cena. *In*: RIGO, Natalia Schleder (org). **Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras**. 1. ed. Petrópolis: Arara Azul, 2020. v. 2, p. 94-125.

FOMIN, Carolina Fernandes Rodrigues. Texto-som na interpretação para libras no teatro: as notas de interpretação. **Belas Infiéis**, Brasília, v. 9, n. 5, p. 31-53, out./dez., 2020.

FOMIN, Carolina Fernandes Rodrigues. **O tradutor intérprete de Libras no teatro: a construção de sentidos a partir de enunciados cênicos**. 2018. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem)– Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21782>. Acesso em: 07 jun. 2017.

GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc Van (ed.). **Handbook of Translation Studies**. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010. p. 257-264.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. *In*: BAUER, Martin W; GASKELL, George (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes: 2002. p. 64-89.

GEBRON, Julie. **Sign the Speech: An introduction to theatrical interpreting**. Hillsboro: Butte Publications, 2000.

GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**. 2. ed. São Paulo: Madras, 2009.

GONÇALVES, Marina Bortolini. **Traduções de Persepolis de Marjane Satrapi: soluções para itens culturais-específicos e considerações sobre os polissistemas**. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras)– Programa de Pós-graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível: <http://hdl.handle.net/10183/168966>. Acesso em: 07 jun. 2017.

GUEDES, Fernando Eustáquio. **Tradução de Provas para Libras em Vídeo: mapeamento das videoprovas brasileiras de 2006 a 2019**. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HORWITZ, Miriam Ganz. Demands and strategies of interpreting a theatrical performance into American Sign Language. **Journal of Interpretation**, [s. l.], v. 23, n. 1, p. 1-18, 2014. Disponível em: <https://digitalcommons.unf.edu/joi/vol23/iss1/4>. Acesso em: 10 abr. 2019.

HURTADO ALBIR, Amparo. A aquisição da competência tradutória: aspectos teóricos e didáticos. In: PAGANO, Adriana; MAGALHÃES, Célia; ALVES, Fabio (org.). **Competência em tradução: cognição e discurso**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 19-57.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

KARNOPP, Lodenir Becker. Aspectos Éticos envolvendo surdos: protagonismo ou vulnerabilidade?. In: SANTOS, Luis Henrique Sacchi; KARNOPP, Lodenir Becker (org.). **Ética e pesquisa em educação: questões e proposições às ciências humanas e sociais**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2017. p. 209-226.

KARNOPP, Lodenir Becker. Produções culturais de surdos: análise da literatura surda. **Cadernos de Educação**, Pelotas, n. 36, p. 155-174, maio/ago. 2010. Disponível em: <http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/caduc/article/view/1605/1488>. Acesso em: 08 jun. 2017.

KING, Catherine. Weaving patterns in performance: dramaturgy and the art of performance interpreting. **Scottish Journal of Performance**, [s. l.], v. 6, n. 1, 2019. Disponível em: https://www.scottishjournalofperformance.org/King_weaving_patterns_in_performance_SJoP_0601_DOI_10.14439sjop.2019.0601.02.html. Acesso em: 29 jun. 2020.

LULKIN, Sergio Andres. **O silêncio disciplinado: a invenção dos surdos a partir das representações dos ouvintes**. 2000. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/83551>. Acesso em: 29 jun. 2020.

MAGALDI, Carolina Alves; MENDES, Lucas Alves. Deaf Cinderella: the construction of a woke cultural identity. In: WOLTMANN, Suzy. **Woke Cinderella: Twenty-first century Adaptations**. Lanham: Lexington Books, 2020.

MEDEIROS, Jonatas; CAMARGO, Octávio. Apontamentos sobre a tradução intersemiótica da obra Giacomo Joyce para o teatro em Língua Brasileira de Sinais. In: RIGO, Natalia Schleder (Org.). **Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras**. 1. ed. Petrópolis: Arara Azul, 2020. v. 2, p. 126-161.

MEDEIROS, Jonatas; HOEBEL, R. Experiências de tradução conjunta entre tradutor Surdo e tradutor não Surdo no espetáculo musical “Cirandas Brasileiras”. In: RIGO, Natalia Schleder (org.). **Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras**. 1. ed. Petrópolis: Arara Azul, 2020. v. 3.

MIELKE, Kaitlyn. **The Song That Goes Like This: The Art of Theatrical Sign Language Interpreting and Translating**. 2014. Project (Master of Liberal Studies) – Faculty of the Graduate School, University of Minnesota, Minnesota, 2014.

MORAIS, Samuel de Oliveira; DI BENEDETTO, Laís dos Santos; GEHIN, Antonia Elizangela de Moraes. Formação continuada de intérpretes de Português e Libras para atuação em espetáculos teatrais: uma proposta de plano de ensino. *In*: VASCONCELLOS, Maria Lúcia *et al.* (org.). **Formação de intérpretes e tradutores**: desenvolvimento de competências em situações pedagógicas específicas. 1. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020. v. 2, p. 65-94.

MORAIS, Samuel de Oliveira; SANTANA, Jefferson Bruno Moreira. A performance de intérpretes de Português-Libras em espetáculos teatrais: experiências e contextos interpretativos. *In*: RIGO, Natalia Schleder (org). **Textos e contextos artísticos e literários**: tradução e interpretação em Libras. 1. ed. Petrópolis: Arara Azul, 2019. v. 1, p. 190-223.

MOURÃO, Cláudio Henrique Nunes. **Literatura surda**: produções culturais de surdos em língua de sinais. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação)– Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/32311>. Acesso em: 07 jun. 2017.

NOGUEIRA, Tiago Coimbra. Formação de intérpretes para o teatro: uma proposta de unidade didática construída em torno de “tarefas de interpretação”. *In*: VASCONCELLOS, Maria Lúcia *et al.* (org.). **Formação de intérpretes e tradutores**: desenvolvimento de competências em situações pedagógicas específicas. 1. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020. v. 2, p. 29-64.

NOGUEIRA, Tiago Coimbra. **Intérpretes de Libras-Português no contexto de conferência**: uma descrição do trabalho em equipe e as formas de apoio na cabine. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução)– Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/167619>. Acesso em: 07 jun. 2017.

OLIVEIRA, Mike Silva de. Interpretação teatral para Libras: desafios no teatro playback. *In*: RIGO, Natalia Schleder (org). **Textos e contextos artísticos e literários**: tradução e interpretação em Libras. 1. ed. Petrópolis: Arara Azul, 2019. v. 1, p. 160-189.

PACTE. Acquiring Translation Competence: Hypotheses and Methodological Problems in a Research Project. *In*: BEEBY Allison; ENSINGER, Dorothy; PRESAS, Marisa (ed.). **Investigating Translation**. Amsterdam: John Benjamins, 2000.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PERLIN, Gladis; STROBEL, Karin. História cultural dos surdos: desafio contemporâneo. **Educar em Revista**, Curitiba, n. spe-2, p. 17-31, 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-40602014000600003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 29 jun. 2015.

PYM, Anthony. **Explorando as teorias de tradução**. São Paulo: Perspectiva, 2017

QUADROS, Ronice Müller de. **O tradutor e intérprete de língua brasileira de sinais e língua portuguesa**. Brasília: MEC; SEESP, 2004. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/tradutorlibras.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2018.

REGISTRY OF INTERPRETERS FOR THE DEAF. **Interpreting for the performing arts.** [S. l.]: RID, 2013.

RESENDE, Lucas Sacramento. **Tradução teatral: produzindo em Libras no teatro surdo.** 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

RICHARDSON, Michael. Sign language interpreting in theatre: Using the human body to create pictures of the human soul. **Transcultural: A Journal of Translation and Cultural Studies**, [s. l.], v. 9, n. 1, p. 45-62, 2017.

RICHARDSON, Michael. The sign language interpreted performance: a failure of access provision for Deaf spectators. **Theatre topics**, [s. l.], v. 28, n. 1, p. 63-74, 2018.

RIGO, Natália Schleder. **Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS): possibilidades de tradução-animação de bonecos em Libras.** 2020. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução)– Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

RIGO, Natália Schleder. **Tradução de canções de LP para LSB: identificando e comparando recursos tradutórios empregados por sinalizantes surdos e ouvintes.** 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

RIGO, Natália Schleder. Tradução-interpretação teatral: desafios e soluções em “O Som das Cores”. In: Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa, 4., 2014, Florianópolis. **Anais eletrônicos...** Florianópolis: UFSC, 2014. Disponível em: <http://www.congressoTILSP.com.br/anais/2014/3071.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2019.

RIGO, Natália Schleder; TAFFAREL, Patricia. Exigências do contexto artístico-cultural: caminhos para atenuar dificuldades enfrentadas por tradutores e intérpretes de Língua de Sinais. In: RIGO, Natalia Schleder (org). **Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras.** 1. ed. Petrópolis: Arara Azul, 2020. v. 2, p. 40-67.

RODRIGUES, Carlos Henrique; BEER, Hanna Beer. Os estudos da tradução e da interpretação de línguas de sinais: novo campo disciplinar emergente? **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 35, n. 2, p. 17-45, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2015v35n2p17>. Acesso em: 10 set. 2019.

RODRIGUES, Carlos Henrique; QUADROS, Ronice Müller de. Apresentação: Estudos da Tradução e da Interpretação da Língua de Sinais. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 35, n. 2, p. 11-16, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2015v35n2p11>. Acesso em: 10 set. 2019.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral.** Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SAMSUNG Newsroom Brasil. **Samsung evolui na tecnologia e inicia nova fase do Teatro para Todos os Ouidos com experiências inovadoras.** [S. l.: s. n.], 2018. Disponível em:

<https://news.samsung.com/br/samsung-evolui-na-tecnologia-e-inicia-nova-fase-do-teatro-para-todos-os-ouvidos-com-experiencias-inovadoras>. Acesso em: 11 abr. 2021.

SANTANA, Jefferson Bruno Moreira. **Fronteiras literárias: experiências e performances dos tradutores e intérpretes de Libras**. 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

SANTOS, Emerson Cristian Pereira dos. No princípio era a palavra, mas a palavra foi traduzida para os sinais. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 38, n. 3, p. 93-124, set./dez. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2018v38n3p93>. Acesso em: 10 abr. 2019.

SANTOS, Silvana Aguiar dos. Tradução e interpretação de língua de sinais: deslocamentos nos processos de formação. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 26, p. 145-164, out. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2010v2n26p145>. Acesso em: 19 jun. 2019.

SARRAF, Viviane Panelli. Acessibilidade cultural para pessoas com deficiência: benefícios para todos. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, [s. l.] v. 6, p. 23-43, jun. 2018.

SILVA, Ciriane Jane Casagrande da. **A corporeidade da intérprete de língua de sinais na percepção dos sentidos produzida por interlocutores surdos**. Dissertação apresentada ao curso de pós-graduação em Educação, da Faculdade de Educação, da Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo 2009

SILVA NETO, Virgílio Soares da. **A formação de tradutores de teatro para Libras: questões e propostas**. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução)– Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/31266>. Acesso em: 07 jun. 2017.

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. A entrevista na pesquisa em educação – uma arena de significados. *In*: COSTA, Marisa Vorraber (org.). **Caminhos investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 119-142.

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel; SILVEIRA, Carolina Hessel; BONIN, Iara Tatiana. Literatura infantil do século XXI: surdez e personagens surdos. *In*: KARNOPP, Lodenir; KLEIN, Madalena; LUNARDI-LAZZARIN, Márcia (org.). **Cultura Surda na contemporaneidade: negociações, intercorrências e provocações**. Canoas: Ed. ULBRA, 2011. p. 181-203.

SOLER, Christian O. **La competencia cultural del traductor y su adquisición: un estudio experimental en la traducción alemán-español**. 2017. Tese (Doutorado em Tradução e Estudos Interculturais)– Doctoraten Traducció i Estudis Interculturals Departament de Traducció i d'Interpretació i d'Estudis de l'Àsia Oriental, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2017. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10803/456027>. Acesso em: 07 jun. 2017.

SOMACAL, Adriana de Moura. **Memória na ponta dos dedos: sistematização de práticas de teatro com surdos**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul,

Porto Alegre, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/104546>. Acesso em: 07 jun. 2017.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

STROBEL, Karin. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008.

STROBEL, Karin. Surdos como intérpretes tradutores – um sonho possível? *In*: KARNOPP, Lodenir; KLEIN, Madalena; LUNARDI-LAZZARIN, Márcia (org.). **Cultura Surda na contemporaneidade**: negociações, intercorrências e provocações. Canoas: Ed. ULBRA, 2011. p. 233-250.

TAFFAREL, Patrícia. **Tradução e Interpretação em Libras no Contexto Artístico de Santa Catarina**: Um Mapeamento da Região do Vale do Itajaí. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras Libras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Joinville, 2018.

VASCONCELLOS, Maria Lúcia. Tradução e Interpretação de Língua de Sinais (TILSP) na Pós-Graduação: a afiliação ao campo disciplinar “Estudos da Tradução”. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 26, p. 119-143, out. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2010v2n26p119>. Acesso em: 10 maio 2019.

XAVIER NETA, Celina Nair; RUSSO, Ângela. Alice em dois atos: processos de tradução em Libras no teatro. *In*: RIGO, Natalia Schleder (org.). **Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras**. 1. ed. Petrópolis: Arara Azul, 2019. v. 1, p. 122-159.

SINALÁRIO

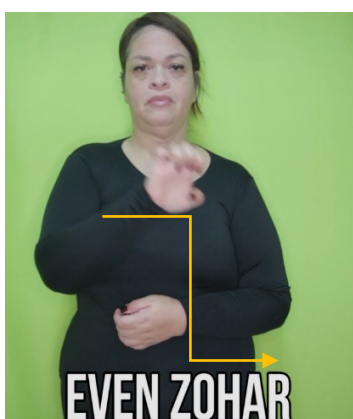
Corpo Tradutório



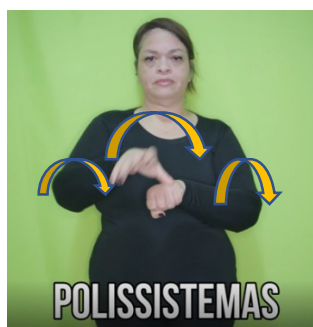
Espaço de Não Significado



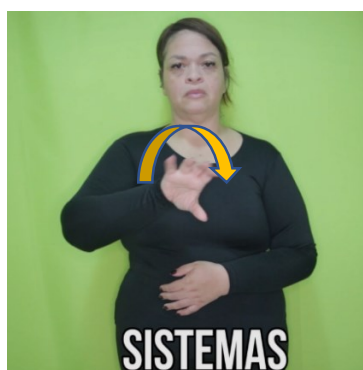
Even-Zohar



Polissistemas



Sistemas



Teoria de Polissistemas



Tradução Corporificada



Tradução descorporificada



Dramaturgia

