



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

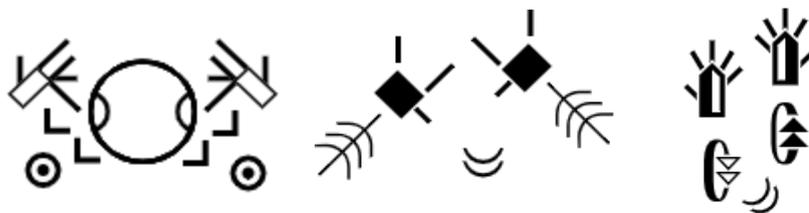
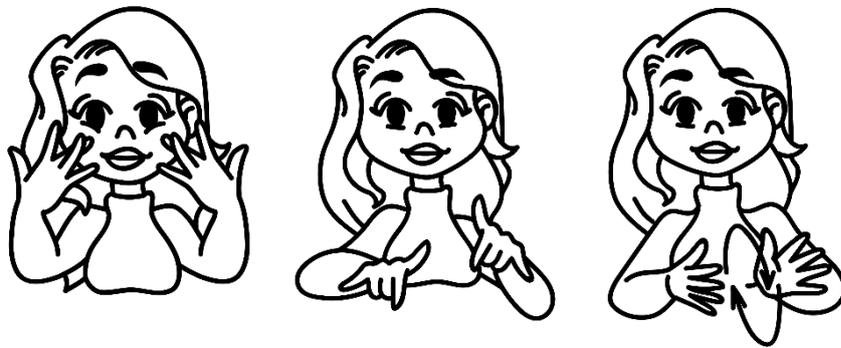
Natália Schleder Rigo

Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS):
possibilidades de tradução-animação de bonecos em Libras

Florianópolis

2020

Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS)



Natália Schleder Rigo

Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS):
possibilidades de tradução-animação de bonecos em Libras

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) para obtenção do título de Doutora em Estudos da Tradução, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Rachel Louise Sutton-Spence e coorientação da Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima de Souza Moretti.

Florianópolis

2020

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

Rigo, Natália Schleder

Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS): :
possibilidades de tradução-animação de bonecos em Libras. /
Natália Schleder Rigo ; orientadora, Rachel Louise Sutton
Spence , coorientadora, Maria de Fátima de Souza Moretti ,
2020.

310 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Teatro de Animação, Bonecos,
Libras, Tradução.. I. , Rachel Louise Sutton-Spence. II. ,
Maria de Fátima de Souza Moretti. III. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Tradução. IV. Título.

Natália Schleder Rigo

Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS):
possibilidades de tradução-animação de bonecos em Libras

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

Prof.^a Dr.^a Rachel Sutton-Spence - UFSC
Orientadora

Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima de Souza Moretti - UFSC
Coorientadora

Prof.^a Dr.^a Fabiana Lazzari de Oliveira - UnB
Examinadora

Prof.^a Dr.^a Carolina Hessel Silveira - UFRGS
Examinadora

Prof. Dr. Tarcísio de Arantes Leite - UFSC
Examinador

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** pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini
Coordenadora do Curso

Prof.^a Dr.^a Rachel Sutton-Spence
Orientadora

Florianópolis, 2020.

*Para Ana, Mito e Diego.
Para Dinda e tia Rosa.*

Agradecimentos

Agradeço primeiramente minha mãe, meu pai e meu irmão. Meu porto seguro. Gratidão pela paciência, pelo amor incondicional e pela preocupação constante. Obrigada mãe (Ana), minha rainha, minha fênix. Por ser minha estrela guia e por fazer dos meus caminhos mais floridos. Por estar diariamente ao meu lado vibrando por mim e me mandando boas energias. Obrigada por cantar: *Vai dar tudo certo!* Obrigada pai (Mito), meu pescador e maior incentivador. Por fazer com que meus voos de vida fossem altos e meus pousos seguros. Por me incentivar a buscar a melhor versão de mim mesma e por me ensinar que *conhecimento é tudo e a única coisa que ninguém nos tira!* Obrigada mano (Diego), meu amigo e minha referência desde criança. Obrigada por sua amizade, parceria e generosidade. Por dar mais vida e beleza para minhas invenções acadêmicas e por estar carinhosamente sempre disponível.

Agradeço as *mulheres da minha vida*, aquelas que constituem partes de mim.

Irmãs Schleder e nonna Angelina Rigo.

Obrigada mãe, Ana Schleder, por constituir o meu lado sensível.

Obrigada tia Rosa Schleder, por constituir o meu lado autêntico.

Obrigada tia Lucy Schleder (Dinda), por constituir o meu lado dedicado.

Obrigada tia Bernadete Schleder (tia Dete), por constituir o meu lado determinado.

Obrigada tia Virgínia Schleder (tia Gina), por constituir o meu lado artístico.

Por fim, obrigada nonna, por constituir meu lado fortaleza.

Agradeço toda minha família, também amigas e amigos queridos por todo carinho, paciência e compreensão com minha distância e ausência. Obrigada por entenderem que foi necessário eu abdicar de muitos momentos com vocês para poder finalmente concluir minha formação acadêmica.

Agradeço algumas amigas e amigos que me acompanharam de forma especial, compartilharam de muitas dores, mensagens de apoio e estiveram comigo de perto e de longe durante o período final dessa jornada: Diego Barbosa, Dani Bielecki, Laís Benedetto, Mário Augusto Sousa Jr., Mariana Farias Lima, Danielle Sousa, Fabiola Sell e Clarissa Vasconcellos.

Agradeço profundamente os participantes do Grupo TALS. Em especial, os que se envolveram mais diretamente com esta pesquisa: Anna Luiza Nardes, Bárbara Peres, Cleiton Ribeiro, Edinata Camargo, Geordana Santos, Harrison Adams, Iro Rauen, Jaqueline Boldo, João Paulo Ampessan, Klícia Campos, Luana Marquezi, Mara Michelin, Mike de Oliveira, Nicolay Danielski, Pedro Serafim, Rachel Sutton-Spence, Sara Amorim, Sassá Moretti e Victória Pedroni. Muito obrigada pessoal, por aceitarem participar deste estudo, por me ensinarem tanto ao longo de nossos encontros e por enriquecerem imensuravelmente esta pesquisa. Este trabalho não é só meu. Ele é de vocês também.

Agradeço também algumas pessoas queridas que me acompanharam ao longo de minha trajetória e/ou que contribuíram de diferentes maneiras com esse percurso e pesquisa: Alexandra Klen, Amanda Miyuki, Ana Maria Amaral, Angela Okumura, Bianca de Oliveira, Cleber Couto, Daniela Almeida, Débora Campos, Douglas Macêdo, Denise Melo, Fabiana Lazzari, Fábio Sá, Germano Dutra Jr., Guilherme Constâncio, Hélio Fonseca, Igor Rocha, Karin Strobel, Lucas Resende, Marcos Luchi, Miriam Royer, Nini Beltrame, Paulo Balardim, Ricardo Tetzner, Ronice Quadros, Sania Marisa da Silva, Sassá Moretti, Silvana Aguiar dos Santos, Sérgio Tastaldi, Tamara Beatty, Vitor Frasca, Viviane Barazzutti e equipe FITA Floripa.

Agradeço a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), o Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Prof.^a Andreia Guerini, Fernanda Christmann e demais professores e servidores. Obrigada à Coordenadoria de Tradutores e Intérpretes de Libras da UFSC. Em especial, as profissionais TILS: Bárbara Helena, Daniela Bieleski, Laís Benedetto e Viviane Barazzutti.

Meus agradecimentos também a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) por conceder meu afastamento para capacitação no último ano de doutorado. Agradeço muito o apoio de Matheus Fidelis e dos membros do departamento no qual sou vinculada. De forma especial, por todo apoio, parceria e suporte, agradeço imensamente os colegas: Lidiane Goedert, Lidnei Ventura, Jorge de Oliveira Musse, Geisa Letícia Bock e Rose Clér Estivaleta Beche.

Muito obrigada aos membros examinadores da banca de qualificação e defesa. Prof. Tarcísio Leite (UFSC), ser humano e professor que muito me inspira. Obrigada por seu olhar humano e por me ajudar a ressignificar meu universo acadêmico. Prof.^a Carolina Hessel (UFRGS) referência surda que admiro imensamente. Obrigada por me ajudar a tornar este trabalho mais adequado para com os surdos e sua língua. Prof. Nini Beltrame (UDESC) pesquisador referência do Teatro de Animação. Obrigada por toda sua contribuição e pela honra de tê-lo em minha banca de qualificação. Prof.^a Fabiana Lazzari (UnB), professora, pesquisadora e artista bonequeira que muito admiro. Obrigada por suas riquíssimas contribuições na banda de defesa.

Meu mais profundo agradecimento à Prof.^a Rachel Sutton-Spence, a melhor orientadora que eu poderia ter. Muito obrigada por me ensinar tanto e de forma tão brilhante. Foi uma honra pra mim tê-la como orientadora, seus ensinamentos foram para muito além do doutorado e desta pesquisa. Ensinamentos que levarei pra vida. Também meu sincero agradecimento à Prof.^a Sassá Moretti, minha querida coorientadora. Obrigada doce Sassá, por toda sua rica experiência compartilhada, pelas trocas e por sua importante parceria junto ao Grupo TALS. Você foi indispensável. Gratidão queridas professoras, por me conduzirem de forma tão respeitável e sempre compreensível. Obrigada pela disponibilidade e paciência.

Obrigada por confiarem em mim e por se apaixonarem comigo pelo tema desta tese.

Meu muito obrigada à comunidade surda brasileira.

Em especial, colegas e ex-colegas surdos,
amigos e amigas surdas, professores, pesquisadores e referências surdas.

Obrigada por me acolherem, por me ensinarem sua língua e sua cultura.

Obrigada por compartilharem comigo esse universo incrível que
tanto me proporcionou ao longo dos últimos doze anos.

Por fim, agradeço profundamente meu companheiro Rodrigo Custódio.

Obrigada meu amor, pelas portas e janelas abertas.

Por me enriquecer tanto e me tirar diariamente de minha ignorância.

Obrigada por estar ao meu lado incondicionalmente, também com nosso menino Paul.

Por cair e levantar comigo, por aguentar e superar tantos momentos difíceis sozinhos.

Gratidão por tornar mais leve muitos de meus dias nessa nossa longa jornada acadêmica.

Não vejo a hora de voltarmos a ‘respirar’ finalmente e colocarmos em prática
nossos projetos de vida e nossa *listinha após doutorado*.

Gratidão por você em minha vida. Por você ser você, meu amor. Meu melhor amigo.

E em tempos de autocuidado, autocura e resgate de amor próprio,

preciso deixar registrado aqui, em minha tese de doutorado,

minha mais sincera gratidão a mim mesma.

Porque foram inúmeros os momentos em que me deixei pra depois.

Foram muitos projetos de vida adiados, muitos momentos

com as pessoas que amo abdicados e muitas, muitas renúncias.

Mereço cada fruto colhido daqui em diante. E eles serão lindos e serão muitos.

Por isso, obrigada a você (eu) também, Natália! ♥

Se faz sentir, faz sentido.

Resumo

Esta pesquisa traz o Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS) como tema geral, e como foco o teatro de bonecos em Língua Brasileira de Sinais (Libras). O objetivo principal foi identificar as possibilidades de animação de bonecos em Libras, animação essa que proponho entender como *tradução-animação*. Processo criativo e comunicativo tradutório, intralingual, intramodal e intercorporal, de transpor uma mesma língua que parte de um corpo sinalizante real humano de referência (corpo de saída), para um corpo ficcional matéria, o corpo do boneco (corpo de chegada). O corpus analisado foi composto por performances teatrais de artistas da comunidade surda, também por dados coletados em exercícios cênicos realizados numa pesquisa-participante desenvolvida com um grupo de atores-animadores principiantes surdos e não-surdos. Uma vez identificadas as diferentes possibilidades, foi possível propor uma classificação em três modalidades: i) animação por empréstimo de mãos, ii) animação por articulação de membros e iii) animação por condução. Foram identificadas também possibilidades de animação para além dos bonecos, isto é, o uso da Libras pelos atores-animadores em seus próprios corpos, a partir de construções linguísticas que funcionam como elementos de narrativa e contextualização de cenário. Com as análises foi possível verificar também desafios enfrentados pelos atores-animadores no processo de tradução-animação e, por conseguinte, apresentar algumas soluções e estratégias (técnicas e linguísticas) adotadas na animação de bonecos em Libras. Os principais desafios verificados estão relacionados: à natureza e particularidades do boneco; ao número de atores-animadores em cena; à divisão da animação e da sinalização; ao número de mãos envolvidas na sinalização; e ao compartilhamento ou não de sinais bimanuais. Esta pesquisa contribui com as três áreas na qual se inscreve e inaugura um diálogo inédito: Linguística das Línguas de Sinais, Estudos da Tradução e Teatro de Animação. São compartilhados novos conhecimentos principalmente sobre: o corpo na língua de sinais e a potência dos corpos sinalizantes ficcionais; a animação de bonecos enxergada pelas lentes da tradução; o teatro de bonecos em Libras e o TALS enquanto artefato cultural das comunidades surdas e uma possível nova linguagem teatral dentro do Teatro de Animação. Este trabalho também contribui significativamente com questões éticas e metodológicas para pesquisas realizadas com uma minoria linguística. Por fim, evidencia-se neste estudo o potencial da Libras e de seus falantes surdos, e a necessidade de eles ocuparem e protagonizarem o fazer, a pesquisa e a produção artística e teatral.

Palavras-chave: Teatro de Animação; Bonecos; Língua de Sinais; Libras; Tradução.

Abstract

This research considers Puppet Theater in Sign Language (TALS, Teatro de Animação em Língua de Sinais, in Portuguese), specifically puppet theater in Brazilian Sign Language (Libras). The main objective is to identify possibilities for puppet theater in Libras, a form of animation that I term *translation-animation*. It identifies the creative and communicative translational, intralingual, intramodal and intercorporeal processes of transposing the same language from a real human reference body (the source body) to a fictional material body, the puppet body (the target body). It draws on a corpus of theatrical performances by artists from the deaf community. Additional data were collected in theatrical exercises carried out during participant research developed with a group of deaf and non-deaf novice puppeteers. Once different possibilities for puppet animation in Libras had been identified, it was possible to propose a three-way classification of animation: i) directly borrowing the puppeteer's hand; ii) moving the puppeteer's limbs and fingers; and iii) manipulating the puppet. Other possibilities included the puppeteers using Libras in their own bodies, based on linguistic constructions that function as elements of narrative and contextualization of scenery. Through the analyses, it was also possible to observe the challenges the puppeteers faced in the process of translation-animation and, therefore, to offer some solutions and strategies (technical and linguistic) adopted for animating puppets in Libras. The main challenges identified are related to: the nature and particularities of the puppet; the number of puppeteers in the scene; the division of puppet-animation and signing; the number of hands involved in signing; and the sharing (or not) of two-handed signs. This research contributes to the three areas in which it is situated and opens a new dialogue among them: Linguistics of Sign Languages, Translation Studies and Puppet Theater. The principal contributions to new understanding are the use of the body in sign language and the power of fictional signing bodies, the animation of puppets seen through the lens of translation, puppet theater in Libras and TALS as a cultural artifact of deaf communities and a new theatrical modality within Puppet Theater. This work also contributes significantly to ethical and methodological issues for research carried out with a linguistic minority. Finally, it shows the potential of Libras and its deaf speakers, and the need for them to occupy and lead the way in doing research, and in artistic and theatrical production.

Keywords: Puppet Theater; Puppets; Sign Language; Libras; Translation.

Lista de Figuras

| | |
|--|-----|
| Figura 1: Mascote do FITA e divulgação do Festival em Libras (2011). | 22 |
| Figura 2: Apresentação da peça <i>El Circo del Aguante</i> na UFSC. | 23 |
| Figura 3: Registros com Sassá Moretti, Ana Maria Amaral e Paulo Balardim. | 24 |
| Figura 4: Bibi&Nati e <i>Um perfume pra te conquistar</i> (2011)..... | 25 |
| Figura 5: Comunicação de personagens animados em LOs centrada na articulação da boca. | 33 |
| Figura 6: Modalidade <i>corporal-visual</i> das LSs..... | 61 |
| Figura 7: Diferentes catalogações de configurações de mãos da Libras..... | 66 |
| Figura 8: Parâmetro de configuração de mão (CM). | 66 |
| Figura 9: Produtividade das mãos em performance de TALS..... | 67 |
| Figura 10: Produção de sinais bimanuais em performances de TALS..... | 68 |
| Figura 11: Antropomorfismo e configurações de mãos fixas..... | 70 |
| Figura 12: Boneco sem possibilidades de configurações de mãos. | 71 |
| Figura 13: Parâmetro de movimento (M)..... | 73 |
| Figura 14: Implicações no movimento (M) pelo tipo de boneco adotado. | 74 |
| Figura 15: Parâmetro de localização (L). | 74 |
| Figura 16: Corpos antropomórficos desconstruídos. | 75 |
| Figura 17: Parâmetro de orientação da mão (Or). | 77 |
| Figura 18: Implicações na orientação da mão em performance de TALS. | 77 |
| Figura 19: Parâmetro de expressão facial (EF)..... | 80 |
| Figura 20: Expressões faciais em performances de TALS: máscaras e sombras..... | 81 |
| Figura 21: Expressões faciais em performances de TALS: bonecos. | 82 |
| Figura 22: Expressões faciais possibilitadas em bonecos de látex e de espuma. | 84 |
| Figura 23: Espaço de sinalização (ES) na Libras. | 85 |
| Figura 24: Áreas principais de articulação dos sinais. | 86 |
| Figura 25: Espaço de circulação de performances na sinalização artística. | 87 |
| Figura 26: Espaço de sinalização reposicionado ou reduzido. | 87 |
| Figura 27: Espaço de sinalização na animação de bonecos em Libras. | 88 |
| Figura 28: Corpos humanos reais padrões e suas variações..... | 90 |
| Figura 29: LS enunciada a partir da articulação de pernas e configurações de pés. | 91 |
| Figura 30: Ressignificação de membros corporais para enunciação em LSs..... | 92 |
| Figura 31: Corpos antropomórficos animados em LS: avatares. | 95 |
| Figura 32: Corpos antropomórficos animados em LSs: personagens humanos..... | 96 |
| Figura 33: Proporções corporais no desenho animado em LS..... | 97 |
| Figura 34: Corpos antropomórficos animados em LSs: seres e criaturas. | 98 |
| Figura 35: Corpos antropozoomórficos animados em LSs: desenhos animados. | 98 |
| Figura 36: Corpos antropomórficos animados em LSs: stop-motion. | 99 |
| Figura 37: Corpo real zoomórfico enunciando sinais em LS: gorila Koko. | 100 |
| Figura 38: Corpos reais zoomórficos sinalizantes em potencial. | 101 |
| Figura 39: Corpos zoomórficos sinalizantes em potencial: desenho animado..... | 101 |
| Figura 40: Personagens (esquilo e gato) enunciando o sinal OLÁ em Libras. | 102 |
| Figura 41: Verossimilhança entre corpos zoomórficos reais e ficcionais. | 102 |
| Figura 42: Personagem elefante realizando sinais em Libras com as patas. | 104 |
| Figura 43: Antropomorfização de animais animados em LOs: desenho animado. | 105 |
| Figura 44: Antropomorfização de animais animados em LSs. | 105 |
| Figura 45: Antropomorfização de animais verossímeis: live-action. | 106 |
| Figura 46: Animais antropomorfizados com traços humanos verossímeis. | 107 |
| Figura 47: Trabalhos do grupo <i>Bread and Puppet Theater</i> | 109 |
| Figura 48: Bonecos gigantes animados em ASL (NTD, 1980). | 114 |
| Figura 49: <i>Olivia Octopus</i> , boneco animado em ASL (1970). | 115 |
| Figura 50: Tamara Beatty e <i>Freddy</i> (Deaf Ventriloquism). | 115 |
| Figura 51: Teatro de máscaras da companhia <i>FTH:K</i> da África do Sul. | 116 |
| Figura 52: Montagem de <i>Fausto</i> (Goethe) com máscaras em LS..... | 116 |
| Figura 53: Peça teatral da companhia <i>Mãos Livres</i> (PA)..... | 117 |
| Figura 54: Teatro de máscaras com atores surdos do <i>Grupo Moitará</i> (RJ)..... | 117 |

| | |
|---|-----|
| Figura 55: Peça de teatro de animação da companhia <i>Mãos em Cena</i> (PE). | 118 |
| Figura 56: Peça teatral <i>Toque Sensível</i> com animação de bonecos em Libras (SC). | 118 |
| Figura 57: Espetáculo teatral da companhia de atores surdos <i>Signatores</i> (RS). | 119 |
| Figura 58: Espetáculo de bonecos <i>O Som das Cores</i> acessível em Libras. | 121 |
| Figura 59: Teatro de animação 'acessível' em LS com TILS longe do espaço cênico. | 122 |
| Figura 60: Teatro de animação 'acessível' em LS com TILS próximo ao espaço cênico. | 122 |
| Figura 61: Teatro de animação com a LS em cena. | 123 |
| Figura 62: Sinais para BONECO em Libras. | 124 |
| Figura 63: Sinal para TEATRO DE ANIMAÇÃO EM LÍNGUA DE SINAIS. | 125 |
| Figura 64: Bonecos articulados de mesa. | 127 |
| Figura 65: <i>Bunraku</i> , bonecos articulados animados por manipulação direta. | 128 |
| Figura 66: Bonecos de luvas. | 130 |
| Figura 67: Mestre bonequeiro Zé Lopes com seu boneco de Mamulengo. | 131 |
| Figura 68: Mecanismo de articulação de boca no boneco de luvas. | 131 |
| Figura 69: Diferentes modos de operação dos bonecos de luvas. | 132 |
| Figura 70: Identidade visual criada para o Grupo TALS. | 153 |
| Figura 71: Grupo TALS: ações de extensão desenvolvidas. | 154 |
| Figura 72: Membros do Grupo TALS aquecendo no primeiro encontro. | 156 |
| Figura 73: Encontros da primeira fase do Grupo TALS (2016). | 157 |
| Figura 74: Encontros da segunda fase do Grupo TALS (2017). | 157 |
| Figura 75: Encontros da terceira fase do Grupo TALS (2018). | 158 |
| Figura 76: Mesa-redonda sobre TALS (UFSC) e oficina de teatro (UFSC). | 159 |
| Figura 77: Exercícios teatrais de preparação com a palavra visual intensificada. | 160 |
| Figura 78: Exercício de criação e confecção de personagens com papel. | 162 |
| Figura 79: Conhecendo e experimentando bonecos prontos. | 162 |
| Figura 80: TCLE apresentado em Libras para o Grupo TALS. | 166 |
| Figura 81: Termo de consentimento livre esclarecido (TCLE) em Libras. | 167 |
| Figura 82: Organização do ambiente para coleta dos dados. | 180 |
| Figura 83: Detalhamento do boneco Dom Quixote. | 191 |
| Figura 84: Mecanismos de articulação do boneco Dom Quixote. | 192 |
| Figura 85: Juntas articuladas do boneco Dom Quixote. | 193 |
| Figura 86: Alcances do boneco Dom Quixote. | 193 |
| Figura 87: Compilação das análises de localização (L) - Dom Quixote | 202 |
| Figura 88: Animação de bonecos de papel em Libras. | 211 |
| Figura 89: Dupla 4 e Dupla 5 animando os bocones por empréstimo de mãos. | 213 |
| Figura 90: Relações intercorporais (Bocone Roxo). | 214 |
| Figura 91: Gestos e ações combinadas e não combinadas com sinais (Dupla 5). | 215 |
| Figura 92: Configurações de mãos na animação por empréstimo de mãos. | 218 |
| Figura 93: Articulações do animador conferidas ao boneco (Bocone Roxo). | 219 |
| Figura 94: Sinal EU referenciado no animador (Bocone Roxo). | 222 |
| Figura 95: Compilação das análises de localização (L) - Bocone Roxo. | 223 |
| Figura 96: Desafio de dissociação linguística (performance de TALS). | 225 |
| Figura 97: Relações intercorporais (Bode). | 228 |
| Figura 98: Articulações do boneco Bode animado por empréstimo de duas mãos. | 228 |
| Figura 99: Encenação realizada em dois momentos (Dupla 6). | 229 |
| Figura 100: Compilação das análises de localização (L) - Bode. | 231 |
| Figura 101: Neutralidade facial na animação (Dupla 6). | 235 |
| Figura 102: Bonecos de luvas (Drakus e Luizita). | 240 |
| Figura 103: Relações intercorporais (Drakus). | 240 |
| Figura 104: Articulações humanas correspondentes (mão e corpo). | 241 |
| Figura 105: Alcances e movimentos do boneco de luvas (Drakus). | 242 |
| Figura 106: Configurações de mãos fixas (Luizita e Drakus). | 243 |
| Figura 107: Enunciação do sinal SIM (Luizita). | 247 |
| Figura 108: Expressões faciais e não manuais compensatórias (Dupla 5). | 249 |
| Figura 109: Detalhamento do boneco (Mágico). | 253 |
| Figura 110: Proporcionalidade de membros e juntas articuladas (Mágico). | 254 |

| | |
|--|-----|
| Figura 111: Animação a dois e sinalização compartilhada (Mágico). | 255 |
| Figura 112: Desconstruções linguísticas na animação por condução (Mágico). | 256 |
| Figura 113: Enunciação do sinal TRABALHAR (Dom Quixote). | 262 |
| Figura 114: Enunciação do sinal PESCAR (Dom Quixote). | 263 |
| Figura 115: Enunciação do sinal ESPOSA (Dom Quixote). | 265 |
| Figura 116: Detalhamento do boneco e juntas articuladas (Sancho Pança). | 271 |
| Figura 117: Implicações da divisão improvisada para animação. | 275 |
| Figura 118: Acesso à feedbacks visuais pelos animadores surdos. | 276 |
| Figura 119: Sinal cenográfico de ambientação da cena. | 279 |
| Figura 120: Sinais cenográficos indicativos de ambiente e adereço. | 279 |
| Figura 121: Sinais que funcionam como adereços cenográficos imaginários. | 280 |

Lista de Quadros

| | |
|--|-----|
| Quadro 1: Áreas em diálogo nas quais a pesquisa se inscreve..... | 37 |
| Quadro 2: Perguntas de pesquisa..... | 39 |
| Quadro 3: Objetivos da pesquisa..... | 40 |
| Quadro 4: Dimensões envolvidas na pesquisa: emissão e recepção..... | 41 |
| Quadro 5: Levantamento de trabalhos acadêmicos sobre TALS no contexto brasileiro..... | 46 |
| Quadro 6: Categorias do parâmetro de movimento (M) na formação de sinais..... | 72 |
| Quadro 7: Elementos da comunicação..... | 147 |
| Quadro 8: Processo comunicativo tradutório..... | 148 |
| Quadro 9: Processo criativo e comunicativo de tradução-animação..... | 150 |
| Quadro 10: Perfil dos participantes do Grupo TALS envolvidos na pesquisa..... | 171 |
| Quadro 11: Organização do exercício cênico proposto..... | 175 |
| Quadro 12: Divisão das duplas e respectivos bonecos escolhidos..... | 178 |
| Quadro 13: Dados extraídos e analisados a partir das encenações..... | 183 |
| Quadro 14: Dados extraídos e analisados a partir das avaliações..... | 184 |
| Quadro 15: Interpretação simultânea da encenação com Dom Quixote..... | 185 |
| Quadro 16: Interpretação simultânea da encenação com Sancho Pança..... | 186 |
| Quadro 17: Interpretação simultânea da encenação com o Mágico..... | 186 |
| Quadro 18: Interpretação simultânea da encenação com os Boconos..... | 187 |
| Quadro 19: Interpretação simultânea da encenação com Luizita e Drakus..... | 187 |
| Quadro 20: Interpretação simultânea da encenação com o Bode e o Cachorro..... | 188 |
| Quadro 21: Análises dos vídeos tratados com os bonecos em cena..... | 189 |
| Quadro 22: Aspectos observados nas análises dos bonecos fora de cena..... | 190 |
| Quadro 23: Síntese dos dados observados do boneco Dom Quixote..... | 194 |
| Quadro 24: Recursos para formação de sinais do boneco Dom Quixote..... | 195 |
| Quadro 25: Análises dos animadores e suas respectivas animações (Dupla 2)..... | 196 |
| Quadro 26: <i>Partituras de sinais</i> (glosas) de cada dupla e respectivo boneco..... | 197 |
| Quadro 27: <i>Partitura de sinais</i> Dupla 5 (Anna e Sara)..... | 198 |
| Quadro 28: Análises linguísticas contrastivas..... | 200 |
| Quadro 29: Grau de correspondência dos parâmetros de formação de sinais..... | 200 |
| Quadro 30: Análises do parâmetro de localização (L) do Dom Quixote..... | 202 |
| Quadro 31: Síntese das análises linguísticas contrastiva da Dupla 1 (Iro e Rachel)..... | 204 |
| Quadro 32: Empréstimo de mãos em performances de TALS..... | 210 |
| Quadro 33: Empréstimo de mãos na animação dos bonecos de papel..... | 211 |
| Quadro 34: Resultados das análises dos bonecos de papel..... | 212 |
| Quadro 35: Encenação Dupla 4 (Nicoly e Pedro)..... | 214 |
| Quadro 36: Detalhamento da análise contrastiva do sinal EU..... | 224 |
| Quadro 37: Desafios, soluções e estratégias de tradução-animação (Dupla 4)..... | 226 |
| Quadro 38: Encenação Dupla 6 (Luana e Mara)..... | 227 |
| Quadro 39: Interpretação simultânea do boneco Bode (TILS 1)..... | 232 |
| Quadro 40: Interpretação simultânea do boneco Bode (TILS 2 e TILS 3)..... | 232 |
| Quadro 41: Detalhamento da análise contrastiva do sinal "Bahia"..... | 233 |
| Quadro 42: Desafios, soluções e estratégias de tradução-animação (Dupla 6)..... | 237 |
| Quadro 43: Encenação Dupla 5 (Anna e Sara)..... | 239 |
| Quadro 44: Análises linguísticas contrastivas (Dupla 5)..... | 245 |
| Quadro 45: Detalhamento da análise contrastiva do sinal "Eu" (Luizita)..... | 246 |
| Quadro 46: Desafios, soluções e estratégias de tradução-animação (Dupla 5)..... | 251 |
| Quadro 47: Encenação Dupla 3 (Goku e Mike)..... | 253 |
| Quadro 48: Desafios, soluções e estratégias de tradução-animação (Dupla 3)..... | 259 |
| Quadro 49: Encenação Dupla 1 (Iro e Rachel)..... | 260 |
| Quadro 50: Desafios, soluções e estratégias de tradução-animação (Dupla 1)..... | 270 |
| Quadro 51: Encenação Dupla 2 (Edinata e Harrison)..... | 272 |
| Quadro 52: Desafios, soluções e estratégias de tradução-animação (Dupla 2)..... | 278 |
| Quadro 53: Síntese das demandas envolvidas nas animações do exercício do 9º encontro..... | 285 |
| Quadro 54: Demandas importantes a se considerar na animação de bonecos em LSs..... | 286 |
| Quadro 55: Síntese dos desafios, soluções e técnicas adotadas nas traduções-animações..... | 288 |

Siglas e Abreviaturas

ABNT - Associação Brasileira de Normas Técnicas
ABTB - Associação Brasileira de Teatro de Bonecos
APACE - Associação Passofundense de Cegos
ASGF - Associação de Surdos da Grande Florianópolis
ASL - American Sign Language
BSL - British Sign Language
CCE - Centro de Comunicação e Expressão
CCT - Centro de Ciências Tecnológicas
CEAD - Centro de Educação a Distância
CEART - Centro de Artes
CL - Classificadores
CM - Configuração de Mão
CODAS - Children of Deaf Adults
CP - Configurações de Pés
CPFS - Correspondência dos Parâmetros de Formação de Sinais
DI - Descrição Imagética
DV - Descrição Visual
EC - Espaço de Circulação
EF - Expressões Faciais
ENM - Expressões Não Manuais
ES - Espaço de Sinalização
ET - Estudos da Tradução
ETILS - Estudos da Tradução e da Interpretação de Língua de Sinais
FITA Floripa - Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis
FUNARTE - Fundação Nacional de Artes
HQs - Histórias em Quadrinhos
IFSC - Instituto Federal de Santa Catarina
INES - Instituto Nacional de Educação de Surdos
M - Movimento
L - Localização ou Locação
L1 - Primeira Língua
L2 - Segunda Língua
LIBRAS - Língua Brasileira de Sinais
LO - Língua Oral
LOs - Línguas Orais
LP - Língua Portuguesa
LS - Língua de Sinais
LSs - Línguas de Sinais
LSB - Língua de Sinais Brasileira
LSE - Língua de Sinais Espanhola
LSF - Língua de Sinais Francesa
MNM - Marcas Não-Manuais
NDF - National Theatre of Deaf
PUCSP - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
SI - Sinais Internacionais
TAC - Teatro Álvaro de Carvalho
TALS - Teatro de Animação em Língua de Sinais
TCLE - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
TILS - Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais

Or - Orientação da Mão
PCD - Pessoa com Deficiência
PA - Ponto de Articulação
PPGET - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução
PPGT - Programa de Pós-Graduação em Teatro
UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina
UFG - Universidade Federal de Goiás
UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina
UnB - Universidade de Brasília
UNIMA - União Internacional dos Marionetistas
UPF - Universidade de Passo Fundo

Sumário

| | |
|---|-----|
| 1. PRÓLOGO | 20 |
| 1.1. Escolha do tema: trajetória e motivações | 20 |
| 1.2. Carta ao leitor | 28 |
| 1.3. Contextualização | 32 |
| 1.4. Justificativas | 37 |
| 1.5. Perguntas e objetivos | 39 |
| 1.6. Apresentação da pesquisa e organização da tese | 40 |
| 2. ESTADO DA ARTE: VERSANDO E CONVERSANDO SOBRE TALS | 45 |
| 3. LÍNGUA DE SINAIS E CORPOS SINALIZANTES | 56 |
| 3.1. Questões introdutórias | 56 |
| 3.2. Produção e recepção nas LSs | 60 |
| 3.3. Formação de sinais nas LSs e no TALS | 64 |
| 3.4. Corpos sinalizantes em potencial: reais e ficcionais | 89 |
| 3.5. Corpos antropomórficos e zoomórficos animados em LSs | 95 |
| 4. TEATRO DE ANIMAÇÃO EM LÍNGUA DE SINAIS (TALS) | 108 |
| 4.1. Contextualização sobre o Teatro de Animação | 108 |
| 4.2. Delineamentos do Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS) | 113 |
| 4.3. Teatro de Bonecos | 123 |
| 4.3.1. Bonecos articulados | 127 |
| 4.3.2. Bonecos de luvas | 129 |
| 4.4. Princípios técnicos de animação no teatro de bonecos | 132 |
| 4.5. Animação como tradução: tradução-animação | 145 |
| 5. GRUPO TALS | 153 |
| 5.1. Contextualização sobre o Grupo | 153 |
| 5.2. Integrantes, ambiente e dinâmicas dos encontros | 156 |
| 5.3. Exercícios teatrais de preparação | 160 |
| 5.4. Exercícios cênicos com bonecos | 161 |
| 6. MÉTODOS E METODOLOGIAS | 164 |
| 6.1. Caracterização da pesquisa | 164 |
| 6.2. TCLE em Libras e demandas de TILS envolvidas na pesquisa | 165 |
| 6.3. Participantes da pesquisa: atores-animadores principiantes | 169 |
| 6.4. Detalhamento do exercício de animação de bonecos prontos em Libras | 172 |
| 6.5. Divisão das duplas e escolhas dos bonecos | 176 |
| 6.6. Organização do ambiente e coleta dos dados | 179 |
| 7. DADOS E ANÁLISES | 182 |
| 7.1. Extração e tratamento dos dados: encenações e avaliações | 182 |
| 7.2. Análises complementares: interpretações simultâneas de TILS | 184 |
| 7.3. Análises das encenações: bonecos, animadores e animações | 188 |
| 7.4. Análises linguísticas | 196 |
| 8. PRINCIPAIS RESULTADOS E DISCUSSÕES | 205 |
| 8.1. Animação por empréstimo de mãos | 205 |
| 8.1.1. Empréstimo de uma mão | 213 |
| 8.1.2. Empréstimo de duas mãos | 227 |
| 8.2. Animação por articulação de membros | 238 |
| 8.3. Animação por condução | 251 |
| 8.3.1. Condução indireta | 252 |
| 8.3.2. Condução direta | 259 |
| 8.4. Outras possibilidades de animação em Libras | 278 |
| 9. EPÍLOGO | 284 |
| 9.1. Síntese dos principais resultados e conclusões | 284 |
| 9.2. Conclusões sobre as modalidades de animação de bonecos em LS | 289 |
| 9.3. Considerações Finais | 292 |
| REFERÊNCIAS | 296 |

1. PRÓLOGO

Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever.

Como começar pelo início se as coisas acontecem antes de acontecer?

Pensar é um ato. Sentir é um fato.

Os dois juntos - sou eu que escrevo o que estou escrevendo.

(Clarice Lispector, 1977)

1.1. Escolha do tema: trajetória e motivações

A arte sempre esteve presente em minha vida. Quando criança, via e imitava meu irmão mais velho, Diego, desenhar. Observava encantada minha tia Gina (*in memoriam*) pintar suas aquarelas. Fazia aulas de jazz com minha irmã Gabi (*in memoriam*). E pulava de felicidade quando, no colégio, a professora chamava para ir ao salão de atos assistir teatro. Lembro-me claramente de algumas peças teatrais que assisti e nunca esqueci: *Ruim com bruxas, pior sem elas* e *Ari areia, o grãozinho apaixonado*. Essa última, uma peça de teatro de bonecos. Enquanto criança ouvinte, nascida em um lar de pais e irmãos ouvintes que sempre se comunicaram em português comigo, tive incontáveis privilégios. Diferentemente do que acontece com a maioria das crianças surdas, não fui privada de minha língua materna, tampouco sofri prejuízos na aquisição da primeira língua (L1). Tive privilégios linguísticos, de alfabetização e de letramento em escolas particulares. Privilégios de acesso à informação, ao conhecimento, às artes, e tudo mais que eu desejasse num mundo totalmente disponível e acessível para mim.

Meu interesse pelas artes me acompanhou da infância até a juventude, quando decidi ingressar na faculdade e cursar Educação Artística (Hab. em Artes Plásticas) na Universidade de Passo Fundo (UPF). Durante a faculdade, tive disciplinas voltadas para o teatro nas quais confeccionamos máscaras, bonecos e trabalhamos com temas pensados para a arte-educação e o ensino de teatro com jovens e crianças. Também foi durante a faculdade que tive a oportunidade de estagiar no Museu de Artes Visuais Ruth Schneider, e como bolsista, ministrar aulas de arte, teatro e dança para alunos ouvintes de diferentes escolas.

Eis que recém formada e passando a vivenciar novas experiências de ensino, passei a me dar conta de outros tantos universos que se apresentavam diante de mim. Comecei a ressignificar meu entendimento sobre arte, sobre arte-educação e, principalmente, sobre o direito à arte e à cultura. Despertei então para a questão da diversidade, da inclusão social e dos direitos humanos. E esse despertar foi diretamente influenciado pelo meu envolvimento com amigos da Associação Passofundense de Cegos (APACE) e, mais tarde, intensificado

com meu aprendizado de Libras (Língua Brasileira de Sinais) e envolvimento com a comunidade surda de Passo Fundo.

Apaixonada pela língua de sinais, tal como acontece com muitas pessoas que passam a aprender Libras, foi nessa época que conheci Rodrigo Custódio, meu companheiro até hoje e quem muito me ensinou e me incentivou. Com inúmeras portas e janelas se abrindo pra mim, logo comecei a trabalhar como tradutora e intérprete de língua de sinais (TILS) e, bastante empolgada com esse novo universo que me foi apresentado, decidi fazer vestibular e ingressar no curso de Letras-Libras da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Ao me mudar para Florianópolis em 2009, comecei então a trilhar meu caminho pelo universo das Letras, mais precisamente pelo universo do Letras-Libras, mas sempre mantendo um de meus pés insistentemente nas Artes. Assim, busquei desde sempre formas de unir acadêmica e profissionalmente minhas duas grandes áreas de formação e paixão: Artes e Libras. Ao ingressar mais tarde no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da UFSC, escolhi como tema de pesquisa a atuação de TILS no contexto artístico-cultural, tendo como foco performances de músicas em Libras.

Foi só em 2010, durante o período de mestrado, que tive a feliz oportunidade de reviver o teatro novamente, em especial o teatro de bonecos. Assisti ao espetáculo *Livres e Iguais* (dirigido por Júlio Maurício, Nazareno Pereira e Nini Beltrame) da companhia *Teatro Sim... Por que Não?!!!*. Encantada com a peça e com os bonecos feitos de sucata, convidei meu companheiro Rodrigo e alguns amigos surdos para assistirem também à peça. Rodrigo e eu conhecemos a companhia e produzimos um vídeo de divulgação¹ do espetáculo convidando a comunidade surda para uma sessão especial seguida de bate-papo com o elenco. Nessa sessão, a única frase falada em português: *Todos os homens nascem livres e iguais em dignidade e direitos*, foi sinalizada em Libras por um dos atores-animadores (Leon de Paula) para quem ensinamos os sinais.

No mesmo ano, conheci o FITA Floripa², Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis, SC. Desejando assistir aos espetáculos da programação com o Rodrigo e com amigos surdos, entrei em contato com os organizadores do Festival para saber quais peças não tinham falas em português. Uma delas era *Life Stories*, um espetáculo com bonecos de luvas da companhia *Marc Schnittger Figuren Theatre*³ da Alemanha. Lembro que Rodrigo e eu saímos do Teatro Álvaro de Carvalho (TAC) encantados. Passamos horas e horas

¹ Disponível em: <https://youtu.be/-P3BIY-KUfl>. Acesso em: 18 set. 2020.

² Mais informações em: <http://fitafloripa.com.br/2019/>. Acesso em: 18 set. 2020.

³ Mais informações em: <https://marcschnittger.de/de/>. Acesso em: 18 set. 2020.

conversando sobre o espetáculo, sobre os bonecos, sobre acessibilidade cultural – que na época era uma realidade apenas dos grandes centros, como Rio de Janeiro e São Paulo – o sobre o que tínhamos vivenciado naquela noite. Ali despertava em mim uma grande vontade de conhecer, vivenciar e pesquisar sobre teatro de animação, especialmente, sobre o teatro de bonecos, quem sabe pensado em Libras.

Após assistir outros espetáculos do FITA naquele ano, uma colega de trabalho comentou conhecer a coordenadora geral do Festival e me indicou o nome da professora Maria de Fátima Moretti, conhecida carinhosamente como Sassá Moretti. Entrei em contato, trocamos e-mails e ali iniciou uma parceria e amizade que só cresceu ao longo dos anos. Assim, para a edição do Festival do ano seguinte, o 5º FITA Floripa, propus a criação de um vídeo de divulgação em Libras, tendo em vista a formação de público surdo, já que se tratava de um evento que compreendia peças que não necessariamente faziam o uso da língua oral (LO) em cena. Peças que a comunidade surda poderia assistir e acompanhar.

Para esse vídeo tive a ideia de confeccionar um boneco para se comunicar em Libras, com base na figura da mascote do FITA criada pelo bonequeiro Roberto Gogarti. Confeccionei o boneco em tamanho maior para melhor acomodação das mãos (Figura 1). Assim, a divulgação para comunidade surda do Festival naquele ano foi feita pelo próprio boneco do FITA, que se comunicava em Libras junto com o Germano Dutra Jr., colega e artista surdo que convidamos para participar do vídeo⁴.



Figura 1: Mascote do FITA e divulgação do Festival em Libras (2011).
Fonte: Acervo da autora.

Além da divulgação em Libras naquele ano, Rodrigo e eu também assistimos as peças da programação que não tinham falas. Alguns espetáculos nos tocaram de forma muito especial, como *A Tecelã* da companhia *Caixa do Elefante*, dirigida por Paulo Balardim, e *El Circo del Aguante* da companhia *A-Garrapata* da Colômbia, dirigida por Edgar Cárdenas. Esse segundo espetáculo, assistimos na concha acústica da UFSC sentados no gramado.

⁴ Disponível em: <https://youtu.be/4UHWWVqWlco>. Acesso em: 18 set. 2020.

Enquanto a apresentação acontecia, minha cabeça fervilhava de ideias. Lembro-me de meu estado de euforia assistindo à peça, cuja estrutura e técnica de animação, embora relativamente simples, me fizeram ficar com os olhos vidrados, só imaginando como aquele personagem poderia estar se comunicando em Libras ali no palco, já que aquele formato de boneco permitia usar o rosto e as mãos livremente (Figura 2).



Figura 2: Apresentação da peça *El Circo del Aguante* na UFSC.
Fonte: Acervo da autora.

No mesmo 5º FITA Floripa participei de algumas atividades formativas, dentre elas: uma oficina de bonecos gigantes reciclados, a palestra de Ana Maria Amaral e, também, a oficina de manipulação de bonecos ministrada por Paulo Balardim (Figura 3). Quando tive o prazer de conhecer pessoalmente a professora Ana Maria Amaral, considerando toda sua trajetória, ampla bagagem de conhecimento e experiência no universo do Teatro de Animação, perguntei a ela se tinha conhecimento de algum trabalho ou pesquisa sobre teatro de bonecos em línguas de sinais ou qualquer proposta nesse sentido. O fato de ela desconhecer iniciativas assim e enxergar minha ideia como algo bastante inovador, foi um dos fatores determinantes para eu seguir me interessando e pesquisando ainda mais sobre o assunto.

Tive a oportunidade ainda de conversar sobre minha ideia com o professor Paulo Balardim, também artista e pesquisador de longa trajetória dentro do Teatro de Animação. Lembro-me de ele comentar que lhe parecia ser bem desafiador um boneco se comunicar em Libras, já que essa língua demanda de toda uma expressividade, principalmente facial.



Figura 3: Registros com Sassá Moretti, Ana Maria Amaral e Paulo Balardim.
Fonte: Acervo da autora.

Todas essas conversas, trocas, aprendizagens, provocações e experiências vivenciadas, alimentaram fortemente minha curiosidade e meu interesse pelo assunto. O *insight* de trazer a Libras para o teatro de bonecos ou a simples possibilidade de um boneco se comunicar em cena em língua de sinais, envolvendo diretamente os espectadores surdos, foi algo que não saiu mais da minha cabeça e só se intensificou ao longo dos anos.

Essa ideia ficou tão latente na época a ponto de eu arriscar propor para meu orientador de mestrado, mesmo com a pesquisa sobre performances de músicas em Libras já encaminhada, mudar meu tema e começar uma pesquisa do zero sobre animação de bonecos. Evidentemente que o professor Markus Weininger (PGET/UFSC) não concordou com aquela minha proposta maluca e repentina. Terminei minha pesquisa sobre música e defendi a dissertação pouco tempo depois. Mesmo assim, permaneci entusiasmada com o tema, e se eu não poderia pesquisar formalmente na academia sobre isso naquele momento, então eu iria pesquisar artisticamente. Iria experimentar, criar, produzir e documentar.

Foi então que em 2011 ainda, inspirados na técnica usada por Edgar Cárdenas, Rodrigo e eu criamos uma montagem teatral nossa com bonecos em Libras. Eis que surgiu a peça *Um perfume pra te conquistar* (2011)⁵. Com pouco mais de 10 minutos de duração, a montagem conta a história de um galanteador surdo que tenta de inúmeras formas conquistar sua amada. Apresentamos essa peça em alguns festivais e eventos da comunidade surda de 2011 até então. Com ela e demais produções teatrais que desenvolvemos depois disso, ficamos conhecidos artisticamente na comunidade surda como Bibi&Nati (Figura 4).

⁵ Teaser disponível em: <https://youtu.be/zoHTjIqFyM>. Acesso em: 18 set. 2020.



Figura 4: Bibi&Nati e *Um perfume pra te conquistar* (2011).
Fonte: Acervo da autora.

De lá pra cá mantive um trabalho de experimentação e pesquisa artística com teatro de animação em língua de sinais e, mais precisamente, com teatro de bonecos em Libras. Foram dez anos de pesquisa e levantamento documental, reunindo materiais e registros (fotografias e vídeos) de produções teatrais diversas. Performances em geral, tanto de grupos profissionais de surdos, como de grupos profissionais de ouvintes. Algumas dessas produções eu comento neste trabalho, pois fazem parte do corpus desta pesquisa.

Desenvolvi também alguns estudos acadêmicos introdutórios sobre o assunto que foram apresentados em eventos, colóquios, seminários. Passei a ler mais sobre Teatro de Animação e a conhecer artistas e pesquisadores desse universo. Fiz cursos, participei de palestras e formações, buscando sempre o diálogo entre o teatro de animação e a língua de sinais. Também tive a oportunidade de desenvolver oficinas com a comunidade surda, em parceria com o Rodrigo algumas vezes, e outras com a professora Sassá Moretti. Sempre fomentando o tema, nutrindo essa aproximação de áreas e incentivando amigos e artistas surdos para performances com bonecos, máscaras e sombras. Foi assim que essa modalidade teatral, que denomino de *Teatro de Animação em Língua de Sinais*, doravante *TALS*, passou aos poucos ser vista e reconhecida também como um artefato da comunidade surda.

Em 2015, indicada pelo amigo Marcos Luchi e a convite de Ricardo Tetzner e Alexandra Klen, me envolvi com o espetáculo *1717*⁶ da Companhia Dois Pontos de

⁶ Espetáculo que narra por um viés artístico a história de Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil pelo catolicismo. O título *1717* faz alusão ao ano de descobrimento da imagem da santa no rio Paraíba do Sul, SP. Trata-se de um espetáculo pioneiro em Santa Catarina por ser concebido no formato bilíngue e por contemplar os espectadores surdos como público-alvo primário, tal como os espetadores ouvintes. Esse espetáculo inovou e impactou inúmeros aspectos, por exemplo, quando propôs o deslocamento do tradutor intérprete de língua de sinais (TILS) do canto para dentro do palco, conferindo a esse profissional um papel de bailarino junto ao elenco e uma função cênica para além da tradução e da interpretação. Também ao valorizar e dar visibilidade para a Libras e reconhecer toda sua potência cênica ao incluí-la na dramaturgia de um espetáculo e na dança, por meio de *traduções-coreográficas* desenvolvidas (RÖGELIN et al., 2020) e *coreografias de sinais* (TETZNER, 2019) criadas. Ainda, por unir e valorizar a diversidade de corpos, artistas, estilos, línguas e linguagens, fundir de forma estética e artística o português, a Libras, a dança, o teatro, as artes visuais, a música, a poesia, a história, a fé e a identidade do povo brasileiro.

Teaser disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sPJJa_8LwOW8. Acesso em 18 set. 2020.

Dança-teatro. Já com vontade de ingressar no doutorado e, na oportunidade do período de seleção da PGET, empolgada e bastante envolvida com esse espetáculo, meu pré-projeto⁷ de pesquisa versou sobre dança e Libras.

Ingressei no doutorado com esse projeto, que foi aprovado e aceito⁸ para orientação pela professora Rachel Sutton-Spence (PGET/UFSC). No entanto, bastou eu produzir o vídeo⁹ de divulgação do FITA Floripa daquele ano, o 9º FITA Floripa (2015), e me envolver novamente com o Festival e com os bonecos, que logo me peguei questionando: por que mesmo você não escreveu um projeto sobre teatro de bonecos em Libras para esse doutorado, Natália? Afinal, era um assunto que vinha me acompanhando desde sempre e sobre o qual eu tinha grande paixão. Além do mais, depois da defesa de minha dissertação de mestrado em 2013, havia prometido pra mim mesma que meus longos anos de doutorado seriam destinados à uma pesquisa que eu realmente amasse e me engajasse com o trabalho. Uma pesquisa que me faria feliz, com um assunto cuja possíveis resistências¹⁰ da comunidade surda não me chateariam, e sobre o qual meus olhos brilhassem muito ao falar.

Foi então que decidi reescrever meu projeto¹¹ de doutorado. Reelaborei todo ele e, temendo receber um ‘não’ mais uma vez, tomei coragem e o apresentei para professora Rachel. Para minha sorte e felicidade, ela adorou o tema e se apaixonou pelos bonecos junto comigo. Inclusive participou ativamente dos encontros do Grupo TALS (Grupo de Teatro de Animação em Língua de Sinais), que criei em 2016 para experimentação artística e para coleta de dados complementares usados na pesquisa. O Grupo TALS também foi coordenado pela professora Sassá Moretti, por meio de um projeto interinstitucional entre UFSC e UDESC

⁷ Agradeço à querida amiga e diretora Alexandra Klen pelo incentivo, pelos encontros iniciais de orientação para elaboração de meu pré-projeto sobre dança e Libras e pela total disponibilidade de coorientação.

⁸ Agradeço a professora Rachel Sutton-Spence por aceitar me orientar no doutorado, também, a professora Ronice Müller de Quadros pelas conversas e trocas a respeito do meu pré-projeto sobre dança e Libras. Agradeço ainda a professora Sassá Moretti por aceitar coorientar minha pesquisa.

⁹ Disponível em: https://youtu.be/G_kj_9iApNE. Acesso em: 18 set. 2020.

¹⁰ Ainda que em 2020 falar sobre performances de música em Libras seja um assunto recorrente e algo, aliás, bastante em voga, cujas práticas de tradução e interpretação estão sendo protagonizadas inclusive por profissionais artistas surdos (RIGO, 2013; SOUSA, 2020; ROSA; PERES, 2020; PROMETI, 2020 e GODINHO; RIGO, 2020), há dez anos, quando desenvolvi minha pesquisa de mestrado, falar sobre esse assunto ainda gerava incômodo em muitas pessoas. Era um tema de clara resistência por parte de muitos surdos e de muitos TILS que não enxergavam a relevância desse assunto.

¹¹ Embora eu não tenha desenvolvido minha pesquisa de doutorado sobre dança e Libras e sobre o espetáculo 1717, ele foi significativamente importante em toda minha trajetória ao longo dos últimos cinco anos. Com os diretores da companhia, Alexandra Klen e Ricardo Tetzner, e todo o elenco, equipe técnica, somado às experiências vividas com os projetos culturais e educacionais realizados, as temporadas, viagens, intervenções artísticas e apresentações realizadas em tantos lugares e para tantos públicos diferentes, tive oportunidades únicas e aprendizados imensuráveis. Tudo o que vivi com a companhia contribuiu imensuravelmente com minha formação artística e formação humana. Sou imensamente grata a todo elenco, em especial, a Alexandra Klen e a Ricardo Tetzner.

(Universidade do Estado de Santa Catarina). A professora Sassá conduziu a maioria dos encontros junto comigo e, em razão disso, somado à nossa proximidade e parceria no FITA Floripa, bem como sua contribuição com meus estudos formais e informais, ela passou também a coorientar esta pesquisa de doutorado.

Foi após essa longa trajetória, somada a outros momentos e muitas experiências artísticas e acadêmicas vivenciadas, disciplinas na PGET cursadas, encontros de orientação e de coorientação, qualificação da primeira versão deste trabalho, que cheguei até a escrita desta tese em sua versão final. Um registro que foi produzido em diferentes etapas, distintas maneiras e com vários estados de espírito. Ora com desânimo, esgotamento mental e emocional, ora com energia e empolgação, mas sempre com muita paixão e apreço pelo tema.

A maioria das páginas deste trabalho que você leitor ou leitora tem em mãos, foi produzida durante conturbado período de tempestades e ventanias, distanciamento da família e isolamento social, tristeza e desesperança com o polêmico ano de 2020. Período de pandemia mundial, de séria crise ética e política no Brasil, negacionismo e desrespeito com a ciência pelo atual desgoverno, e mais de duzentas mil mortes pelo novo coronavírus (Covid-19), o que afetou e ainda afeta profundamente a todos de diferentes maneiras.

Somado a isso, e considerando minha tendência de não conseguir ser muito objetiva em minha escrita, às vezes me perdendo na tentativa demasiada de ‘salvar o gato’¹², foram muitos os parágrafos escritos, reescritos, excluídos, retomados, reorganizados e costurados. Vídeos e mais vídeos, “figurinhas” e mais “figurinhas”, quadros e mais quadros. Muitos desses sequer inseridos nesta versão final, e todos decorrentes de exaustivas análises. Cada página é de alguma forma uma parte de mim, às vezes prolixa e enrolada, outras vezes demasiadamente organizada e detalhada, o que reflete o caos e a busca pelo equilíbrio nesse último ano de doutorado que coincidiu com o difícil ano de 2020.

A escrita que optei por tecer meu texto é em primeira pessoa. Isso porque hoje valorizo o quanto faço parte genuinamente de meus trabalhos, de minhas produções acadêmicas, de minhas escritas. Enxergo o quanto é valioso se colocar à minha própria maneira em meus textos, com minhas próprias escolhas, quantidades e estilos de imagens, “figurinhas” que para alguns podem ser desnecessárias, mas para mim são indispensáveis e enriquecem o

¹² Ao longo das orientações deste trabalho, a professora Rachel chamou minha atenção para a técnica de escrita *Save The Cat!* ou ‘salve o gato’ em português. Trata-se de uma proposta de estrutura narrativa de roteiro para obras de ficção (cinema, literatura) criada pelo norte-americano Blake Snyder. O termo descreve a cena em que o público encontra o herói da história pela primeira vez e, para gerar uma empatia, ele faz algo bom como salvar um gato. Mais informações e curiosidades em: <https://savethecat.com/beat-sheets>. Acesso em: 11 nov. 2020.

conhecimento que construo. Uso ainda a segunda pessoa no singular, considerando o imensurável apoio e orientação que tive das professoras Rachel e Sassá, já que esta pesquisa também é delas e elas estão fortemente nestas páginas. Também, diferentemente de outras produções e escritas minhas anteriores, bastante impessoais e formais, fiz questão de que minha tese de doutorado refletisse minha ressignificação acadêmica também. Meu amadurecimento profissional, pessoal e humano, que se deve à (re)descobertas de mim mesma como pesquisadora, à (re)avaliações de meus propósitos dentro da universidade e à percepção mais empática das pessoas para as quais, e sobre as quais, eu escrevo. Pessoas com as quais desperto e (des)aprendo diariamente.

O modo como construí e concluí este trabalho foi resultado da paixão que tenho pelo tema e do desejo de poder enxergar verdadeiramente significado nestas linhas. O conjunto da obra enfim, reflete parte de meus anos dedicados à Libras, dedicados à arte e aos meus *bonecos expressivos*¹³. Também reflete meu desejo de poder contribuir com um novo conhecimento de forma mais afetiva, sensível, acessível e democrática.

1.2. Carta ao leitor

Diego não conhecia o mar.

O pai, Santiago Kovakloff, levou-o para que descobrisse o mar.

Viajaram para o sul.

Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.

Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos.

E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou calado de beleza.

E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:

- Me ajuda a olhar!

(Eduardo Galeano, 1989)

Citando o poema¹⁴ de Eduardo Galeano, introduzo esta breve subseção destinada especialmente às pessoas ainda não familiarizadas com o universo das línguas de sinais (LSs) e dos surdos. Levando em conta que esta pesquisa é uma aproximação pioneira de três grandes áreas: Linguística das Línguas de Sinais, Estudos da Tradução e Teatro de Animação, e que possíveis leitores e leitoras ouvintes não falantes de Libras irão ler também estas páginas, é preciso que eu contextualize algumas questões, ainda que denominações de termos e noções

¹³ Em minha trajetória também conheci o professor Sérgio Tastaldi, artista bonequeiro inspirador com quem muito aprendi e troquei. Quando conversávamos sobre minhas ideias e inventividades em Libras, Sérgio e eu referíamos aos meus bonecos sinalizantes como *bonecos expressivos*. Agradeço imensamente ao professor Sérgio Tastaldi por todo ensinamento e disponibilidade.

¹⁴ Poema citado por Bianca de Oliveira em seu trabalho de conclusão de curso (OLIVEIRA, 2019) e, também, em Oliveira e Rigo (2020). Agradeço à Bianca, amiga e ex-orientanda do curso de Artes Visuais da UDESC, por contribuir com a ressignificação de minha escrita acadêmica.

básicas sobre a Libras e seus falantes sejam trazidas ao longo do trabalho. São questões que, embora possam parecer básicas em primeira instância, são cruciais. Tanto para se compreender meus pontos de partida, meus posicionamentos e direcionamentos, como também para ajudar desde já os leitores e leitoras na desconstrução de visões logofonocêntricas de língua e de perspectivas ultrapassadas a respeito dos surdos.

Antes de começar a ler as páginas que seguem nesta tese, é importante ter em mente que a comunicação verbal de uma pessoa não necessariamente depende do som, do que é audível. As línguas humanas não se limitam às línguas orais (LOs)¹⁵, línguas vocais-auditivas. Concepções de língua, de fala, de oralidade, ou mesmo de fonética e fonologia, por exemplo, estão para muito além de substâncias acústicas e da necessidade da audição para percepção, recepção e compreensão linguística. Estão para além da voz, da oralização e do aparelho fonoarticulatório humano.

Além das LOs dominantes existentes, usadas majoritariamente nos diversos países ao redor do mundo, ou mesmo LOs minoritárias não dominantes, existem também as línguas de sinais (LSs). Línguas de modalidade corporal-visual usadas por pessoas surdas, isto é, línguas expressas no corpo humano a partir de uma complexa combinação de movimentos, gestos e alcances de membros articulados. Línguas que acontecem pela gestualidade e são organizadas na espacialidade e não dependem da voz para serem produzidas, nem da audição para serem compreendidas, uma vez que são recebidas essencialmente pelo canal da visão.

Altamente produtivas e criativas, as LSs são formas de expressão e comunicação verbal que transcendem as concepções tradicionais e logofonocêntricas de língua(gem) humana. São línguas complexas e não linguagens simplificadas ou inferiores, que possibilitam a comunicação de quaisquer conceitos abstratos. Línguas naturais, vivas, cujos fenômenos sociolinguísticos (variações, regionalismos, gírias, idiomatismos, empréstimos) existem tal como em qualquer outra língua.

O universo das línguas de sinais, e inerentemente o universo de seus falantes surdos, é realmente vasto e se expande cada dia mais no mundo todo. A cada ano, mais e mais ouve-se falar sobre as diferentes LSs e sobre as pessoas surdas. No Brasil, por exemplo, com importantes marcos legais e as políticas de inclusão social estabelecidas ao longo das últimas

¹⁵ A denominação *língua oral* (LO) aqui se refere às línguas vocais-auditivas. As que utilizam o canal vocal (oral) e o canal auditivo para produzir e receber material linguístico. Contudo, essa denominação também pode se referir à oralidade, ou seja, quando o texto oral é produzido oralmente na efemeridade e espontaneidade linguística em contraste com a escrita por exemplo (LEITE, 2008). Nesse último sentido a denominação *oralidade* também se aplica às línguas de sinais (LSs) que se materializam tanto na oralidade face-a-face (BAHAN, 2006), isto é, por meio de textos orais/sinalizados, como também na escrita (por meio de textos escritos através de sistemas como o Sign Writing).

décadas, a Libras e os surdos estão cada vez mais inseridos nos diferentes espaços, nas diferentes esferas da atividade humana, incluindo os contextos educacionais, acadêmicos e artístico-culturais.

Em termos de pesquisa acadêmica, por exemplo, foi-se o tempo em que era possível afirmar que “não há pesquisas na área” ou usar a justificativa de que “ainda não existem trabalhos publicados” sobre esse ou aquele tema na área de Libras. Ainda que alguns enfoques teóricos, metodológicos e interfaces com outros campos do saber – como é o caso desta pesquisa – possam ser infinitamente explorados, grandes temas centrais da área dos Estudos Linguísticos e Literários das Línguas de Sinais, assim como dos Estudos da Tradução e da Interpretação em Língua de Sinais (ETILS), já foram introduzidos na academia (RIGO, 2020b). A área de Libras revela a cada ano um número mais significativo de estudos, pesquisas, trabalhos acadêmicos, publicações e novas obras nas estantes. Isso é um reflexo do importante movimento que os surdos fizeram nas últimas décadas em direção à sociedade dominante ouvinte, buscando reconhecimento de sua diferença cultural e lutando por seus direitos linguísticos, de inclusão e acessibilidade.

Historicamente os surdos foram excluídos, marginalizados e invisibilizados. A história das LSs reflete bem o silenciamento dessas pessoas. Suas narrativas revelam a tentativa de normatização de seus corpos que ainda reverbera em vários âmbitos. O Congresso de Milão de 1888, por exemplo, reunião de médicos pesquisadores ouvintes que decidiram *pelos* surdos que as línguas de sinais deveriam ser proibidas (no entendimento de que eram prejudiciais para o desenvolvimento da linguagem nas LOs), foi um marco histórico, cujo impacto implicou incontáveis prejuízos aos surdos. Atrasos educacionais, atrasos linguísticos e atrasos culturais de mais de cem anos.

Nesse sentido, entendo que além da necessária desconstrução das concepções logofonocêntricas tradicionais a respeito de língua, fala e comunicação verbal humana para leitura desta tese, a desconstrução de concepções ultrapassadas a respeito dos surdos, e de visões patológicas da surdez, é também necessária aqui. Isso porque, enquanto pesquisadora e também membro ativo e participativo da comunidade surda, pauto minhas reflexões e escritas fortemente no ideário socioantropológico e sociocultural de entendimento da surdez e dos sujeitos surdos (SKLIAR, 2005). Ideário defendido e compartilhado por importantes referências surdas, como: Paddy Ladd (2003; 2013), Gladis Perlin (2003; 2005), Ana Regina e Souza Campello (2008), Rodrigo Rosso Marques (2008), Karin Strobel (2008), Patrícia Rezende (2010), Francielle Martins (2013), Flaviane Reis (2015) entre outros. Professores,

pesquisadores e doutores surdos, que pensam e discutem a respeito de si mesmos, de seus pares e de sua língua e cultura, não pelas lentes da deficiência, ou da surdez como “falta” ou “problema”, mas pelas lentes da diferença, da identidade surda e da diversidade humana.

Enquanto pesquisadora não-surda¹⁶, privilegiada por usar a língua dominante e de maior prestígio na academia brasileira, introduzo eu um novo enfoque de pesquisa dentro da pós-graduação na universidade. E o fato desse tema não estar sendo inaugurado e protagonizado por um pesquisador surdo, reflete dentre outros aspectos, as consequências de anos de exclusão e de silenciamento dos surdos nos diferentes níveis da educação.

Penso ser importante que os leitores e leitoras não familiarizadas com esse universo, enxerguem desde já, e ao longo desse trabalho, o quanto as pessoas surdas precisam e devem ocupar ainda mais seus espaços e protagonizarem suas artes e suas pesquisas. E, ao mesmo tempo, o quanto as pessoas não-surdas, e também as pessoas ouvintes, precisam se conscientizar sobre seus lugares e pontos de partida dentro de uma sociedade de minorias apagadas e silenciadas. É urgente que tenhamos clareza sobre nossas responsabilidades e papéis enquanto artistas e pesquisadores, de modo a contribuirmos de forma mais responsável e consciente com a abertura de espaços *com* os surdos e não *pelos* ou *para* os surdos. Compartilho dessas questões porque também entendo que esta tese é também política. Afinal, ela fala sobre uma língua minoritária, língua de um grupo minoritário. A língua de resistência do povo surdo e, portanto, não é possível falar e pesquisar sobre a Libras sem considerar seus falantes e suas realidades.

Posto isso, convido a todos leitores e leitoras que ainda não fazem parte desse universo, a despertarem e (des)aprenderem com a Libras e com os surdos. Que este trabalho de alguma maneira contribua para ressignificar e desconstruir crenças e concepções sobre língua, comunicação, surdez e pessoas surdas. E tal como escreveu a professora Mara Masutti (2007), que as pessoas possam “libertar as travas de seus olhos engessados pelo som e pelas estereotípias culturais”. Que os leitores e leitoras se coloquem aqui abertos para conhecer e enxergar a dimensão e a potência da Libras e de seus falantes surdos também dentro do teatro de animação, e se não conseguirem mensurar o que estão lendo ou vendo, que peçam ajuda para enxergar melhor, assim como fez o menino Diego do poema de Galeano.

¹⁶ Nesta pesquisa usarei a denominação *não-surdos* para designar as pessoas que ouvem e são pertencentes às comunidades surdas; sinalizantes bilíngues com mais ou com menos fluência na Libras, que compartilham do universo surdo, o que inclui por exemplo: familiares de surdos (pais, irmãos, cônjuges), CODAS (sigla em inglês para *children of deaf adults*, filhos de pais surdos) e profissionais que atuam na área, como os tradutores e intérpretes de língua de sinais (TILS). Já o termo *ouvinte* é empregado aqui para as pessoas não sinalizantes e não pertencentes às comunidades surdas. Aquelas que desconhecem, ou conhecem muito pouco do universo surdo, ou ainda aquelas que não compreendem a perspectiva sociocultural surda.

1.3. Contextualização

O *teatro de animação* é considerado um gênero teatral que compreende diferentes linguagens: bonecos, objetos, sombras, máscaras, figuras e outras formas animadas. Trata-se de um universo teatral muito vasto e com infindáveis possibilidades de fusão e hibridização de técnicas, formas, estéticas e lingua(gens). Também denominado de *teatro de formas animadas*, esse gênero é amplamente conhecido no Brasil e no mundo inteiro, sendo inúmeras as companhias, os grupos e os artistas que trabalham e vivem dessa arte.

Assim como outras tantas linguagens artísticas, o teatro de animação para os grupos majoritários ouvintes falantes de LOs é uma arte conhecida. Tal como mencionei anteriormente, eu mesma tive a oportunidade de conhecer e vivenciar desde muito criança o teatro de bonecos. Assistindo peças, acessando espetáculos no colégio e experienciando essa arte sempre de maneira significativa. Arte, sem ou com a palavra¹⁷, produzida e pensada por pessoas ouvintes diretamente pra mim enquanto criança igualmente ouvinte. Foram sempre significativas e positivas as experiências que tive com teatro de animação durante toda minha infância. Espetáculos com os quais pude me identificar, aprender, crescer, desenvolver e trazer comigo lembranças afetivas até hoje.

Mas, isso não é o que acontece com a maioria das crianças surdas. Conforme algumas narrativas de integrantes surdos compartilhadas e documentadas ao longo dos encontros do Grupo TALS, suas vivências durante a infância com o teatro de animação e, mais especificamente com o teatro de bonecos, foram sempre experiências pouco ou nada significativas. Alguns participantes relataram que, quando crianças, além de estarem inseridos em escolas de ouvintes sem acessibilidade e com metodologias de ensino-aprendizagem precárias e excludentes, as peças de teatro, ou mesmo as práticas de contação de histórias desenvolvidas por professores ouvintes usando bonecos não lhes fazia sentido algum.

Muitos surdos relataram sequer recordar desses momentos com clareza ou com algum tipo de identificação e afeto. A maioria participava de modo muito passivo e apático, vendo seus colegas ouvintes rirem e se divertirem enquanto eles ficavam sem entender o que era dito e apresentado com os bonecos. Os relatos dos integrantes do Grupo TALS refletem claramente que aquilo que é sempre apresentado aos surdos, são bonecos falantes que se comunicam

¹⁷ Dentro do campo do Teatro de Animação a expressão 'palavra', por exemplo: espetáculo 'com a palavra' ou espetáculo 'sem a palavra', é usada para se referir à comunicação verbal usada em peças, espetáculos e montagens. É quando personagens se comunicam em cena por meio de uma língua qualquer, ou no caso de narrações. A palavra é um elemento que está para além das visualidades e das sonoridades (como efeitos de sonoplastia) no teatro de animação.

através da voz, do som e da articulação centrada na boca, o que promove a interação, apreciação e aprendizagem apenas de ouvintes. No caso de surdos que, porventura, fazem uso da leitura orofacial¹⁸, há de se considerar também que, a articulação centrada na boca dos bonecos, sequer permite que eles compreendam o que os personagens falam. A tirinha a seguir (Figura 5) do cartunista surdo norte-americano Matt Daigle, cujos temas de suas HQs retratam a realidade das pessoas surdas, reflete um pouco essa questão.

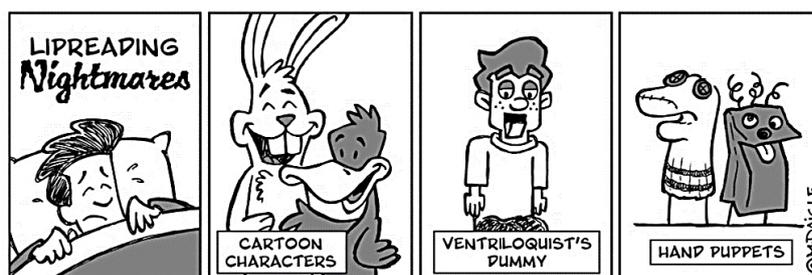


Figura 5: Comunicação de personagens animados em LOs centrada na articulação da boca.
Fonte: Site de Matt Daigle¹⁹.

Na primeira imagem, observamos que o personagem surdo aparece dormindo com expressão facial de certa aflição. Essa aflição, conforme o título da tirinha, decorre dos *lip reading nightmares*, ou seja, dos ‘pesadelos de leitura labial’. Nas imagens da sequência, o cartunista nos mostra algumas das razões desse pesadelo: personagens de desenho animado, bonecos de ventríloquo e bonecos de luva. Isto é, personagens cuja leitura labial é dificultosa para os surdos, uma vez que a articulação orofacial não é clara, não possui traços indicativos que possibilitem a compreensão daquilo que os personagens estão falando. Além disso, essa tirinha também reflete a realidade de personagens do universo animado, tanto de desenhos animados como de bonecos animados, que são tradicionalmente e majoritariamente pensados (de ouvinte para ouvinte) a partir da comunicação em LOs, ou seja, do uso de uma linguagem verbal centrada na voz e em movimentos de boca.

Todos bonecos sobre os quais os integrantes surdos do Grupo TALS relataram ter tido contato quando crianças, eram pensados e voltados para a comunicação vocalizada em português. Além da própria ausência da Libras e dos profissionais TALS nas escolas brasileiras nas décadas de 1980 e 1990 – considerando as filosofias educacionais dominantes da época,

¹⁸ Também conhecida como leitura labial. Trata-se de uma técnica de interpretação dos movimentos da boca, da língua e de outros traços do aparelho fonoarticulatório que pode ser aprendida por meio de treinamento. Pesquisas apontam que apenas 50% do que é vocalizado por uma pessoa pode ser realmente entendido por outra na leitura orofacial, mesmo com condições ambientais ideais. Fonte:

<https://super.abril.com.br/sociedade/como-e-feita-a-leitura-labial/>. Acesso em: 18 set. 2020.

¹⁹ Disponível em: <https://thatdeafguy.com/tag/classic/>. Acesso em: 10 set. 2018.

como o oralismo, e da inexistência de políticas de inclusão e de acessibilidade – as produções culturais e artísticas produzidas e incentivadas dentro das escolas se concentravam nos ouvintes e no português (LULKIN, 1998; 2000), assim como em pedagogias corretivas na busca da normatização dos surdos (MOURA et al, 1997; CAPOVILLA, 2000).

Ainda que as escolas bilíngues de surdos e as instituições especializadas, como o Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), demonstrem a existência de uma rica produção cultural e artística da própria comunidade surda (STROBEL, 2008), jovens e crianças surdas que estudavam (e ainda estudam) em escolas regulares de ouvintes, acabam não podendo contar ainda com iniciativas artísticas em Libras ou com professores surdos e/ou bilíngues que possam lhes proporcionar alguma vivência significativa com teatro de bonecos.

Práticas teatrais ou propostas artísticas e culturais desenvolvidas nas escolas regulares de ouvintes, são majoritariamente pautadas na comunicação pelo português falado exclusivamente, uma vez que o ensino-aprendizagem se dá nessa língua como meio de instrução (LULKIN, 1998; 2000). Isso não costuma acontecer nas escolas bilíngues, onde o português é ensinado e aprendido como segunda língua (L2) em sua modalidade escrita, e a Libras é a língua de instrução presente em todo o ambiente interacional escolar, valorizada e incentivada nas artes e na literatura. É nesse sentido inclusive, que uma das pautas mais caras à comunidade surda e aos movimentos e ativismo surdo no Brasil, desde muito tempo, é o direito às escolas bilíngues e sua implementação efetiva nos estados e municípios brasileiros (LUNARDI, 1998; MIRANDA, 2007; BRASIL, 2014).

Mesmo que o teatro de bonecos especificamente não seja ainda uma realidade nas escolas de surdos no Brasil, o fato de se fomentar esse gênero pensando ele *com/por* surdos e para surdos em sua própria língua, já é uma maneira importante de torná-lo uma prática, de incentivá-lo como artefato das comunidades surdas e, por conseguinte, trazê-lo para dentro das escolas bilíngues alcançando gradativamente as escolas de ouvintes com surdos incluídos.

A contextualização que apresento até aqui pauta-se do contexto escolar, uma vez que é nesse contexto em que as crianças geralmente têm o primeiro contato com o teatro de bonecos. Porém, é fundamental lembrar que o teatro de bonecos e o teatro de animação de forma geral em suas múltiplas linguagens, não se trata de uma arte destinada exclusivamente para crianças. Beltrame (2006), nos lembra que os trabalhos desenvolvidos por inúmeros grupos, companhias e artistas de diferentes regiões do Brasil, espetáculos e montagens apuradas e de grande qualidade de elaboração técnica e artística, contribuem fortemente para

desmistificar essa concepção e superar as visões estereotipadas sobre o teatro de animação enquanto arte menor ou como teatro voltado apenas para o público infantil.

Ao longo de minha trajetória, também tive a oportunidade de assistir à inúmeros espetáculos de teatro de animação pensados e produzidos para o público adulto ouvinte, algumas peças inclusive com classificação indicativa para maiores de idade. O universo do teatro de formas animadas indiscutivelmente compreende uma infinidade de propostas que incluem temas e conteúdos extremamente complexos, profundos, questões políticas e sociais, provocações e denúncias, assuntos que permeiam as relações humanas de diferentes ordens e em diferentes níveis. Esse gênero teatral precisa também ser pensado para o público adulto surdo, o que implica fomentá-lo não apenas na dimensão das escolas, mas também na dimensão social e artística de forma geral, nos diferentes espaços por onde os surdos transitam.

Outra questão a contextualizar é que no teatro de animação nem sempre a comunicação verbal está presente. O uso da palavra não precisa necessariamente acontecer. Uma história ou qualquer tema que se proponha, pode ser desenvolvido a partir de uma narrativa trabalhada pela visualidade de formas, corpos, gestos e ações, sem o uso da linguagem verbal. Nesse caso, a depender da proposta, os surdos podem acompanhar um espetáculo sem a palavra em LOs e sem que a narrativa dependa de sons para ser compreendida.

Mas, independentemente dessas propostas que possuem sim toda sua importância, e precisam também ser incentivadas para que as pessoas surdas passem a consumir mais as produções teatrais ouvintes acessíveis, o que trago originalmente aqui a se pensar é o teatro de bonecos em língua de sinais especificamente. Teatro esse que proponho ser pensado *por* ou *com* surdos e para os surdos enquanto público espectador primário. Possíveis espetáculos, montagens, peças e práticas de teatro de bonecos concebidos em sua visualidade com a palavra sim, porém com o que prefiro chamar de *palavra visual*. Isto é, espetáculos com sinais, com bonecos comunicando em Libras.

Cabe destacar que a denominação *palavra visual* é trazida nesta pesquisa para destacar a qualidade visual das palavras que compõem a Libras, ou seja, os sinais. Também deixar claro que não estou me referindo à palavra sonora, à palavra vocal em LOs. Para Ronice Müller de Quadros (2019, p. 26), “as pessoas que usam uma língua de sinais normalmente se referem às palavras que a compõem como sinais. Nesse caso, os sinais correspondem às palavras de sua língua”. Como o termo ‘palavra’ é usado normalmente em associação às LOs no Teatro de Animação, entendo que a denominação *palavra visual* (na forma de recepção) é,

por ora, a mais adequada para o contexto desta pesquisa. Outra opção seria *palavra manual* (na forma da produção).

Quando penso no teatro de bonecos com a palavra visual, penso na língua de sinais materializada e comunicada através do corpo dos bonecos, tendo eles o formato que tiverem (antropomórficos, zoomórficos, antropozoomórficos). Por isso, a necessidade de olhar com mais atenção para o corpo enquanto instrumento de veiculação da Libras, tanto na dimensão da produção linguística, como na dimensão da recepção. A formação de sinais, das palavras visuais, se dá na combinação corporal de unidades fonológicas (ou querológicas, conforme William Stokoe, 1960) e é preciso pensar como essa combinação acontece em corpos ficcionais que precisam ser animados para simularem a ideia de sinalização.

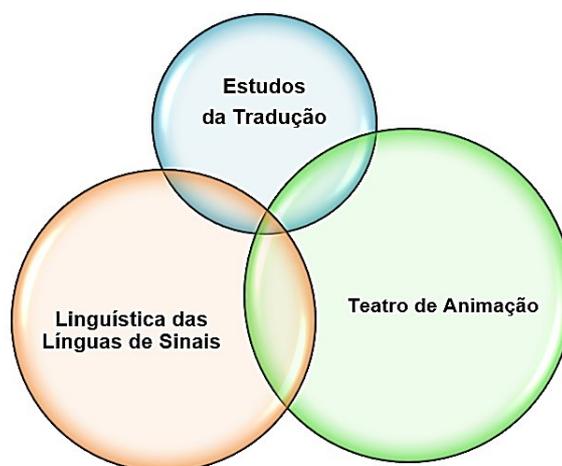
Pensar em corpos ficcionais que são matéria como corpos sinalizantes²⁰ em potencial, significa tratar de corpos inertes e inanimados em primeira instância. Corpos que precisarão necessariamente de uma fonte de energia para se comunicarem em Libras. Dependerão, portanto, de um ator-animador que simule a ideia de vida e a representação da Libras sinalizada pelo boneco. Isso, por meio de um processo criativo e comunicativo tradutório de transposição da língua, que parte do corpo humano real do ator-animador como referência (corpo de partida) para um corpo ficcional matéria do boneco (corpo de chegada). Um processo que proponho chamar de *tradução-animação*.

Tradução-animação porque nessa atividade, criativa e comunicativa, é demandado do ator-animador encontrar caminhos e soluções técnicas e linguísticas para animação de um novo corpo, híbrido ou externo ao seu. Nesse caso, esse processo que entendo como tradutório de animação, não acontece entre línguas diferentes (tradução interlingual), ou mesmo entre línguas de modalidades diferentes (tradução intermodal), mas sim entre corpos diferentes,

²⁰ A expressão *sinalizante* tem o mesmo estatuto de *falante*. São termos análogos, assim como os termos *sinalizar* e *falar*. Há quem tenha a preocupação sobre qual a melhor política linguística para o uso dessas expressões: empregar os termos *sinalizante* e *sinalizar* ou os termos *falante* e *falar*. Alguns pesquisadores preferem optar pela segunda maneira, já que "falar" significa "expressar-se linguisticamente", e entendem que ao marcar politicamente o lugar das LSs utilizando *sinalizante/sinalizar*, sem querer, se está reforçando a noção dessas línguas como línguas supostamente não-verbais. Já outros pesquisadores defendem o uso da primeira maneira, fazendo questão de autenticar e convencionar expressões como: *sinalizante*, *sinalizar* e *sinalização*, justamente pela necessidade de marcar o lugar da diferença não apenas das LSs, mas também dos surdos. Esses termos se tornam marcas identitárias das pessoas surdas. Conforme Silva (2019, p. 62-63), "a denominação *falar*, além de não parecer ser bem aceita dentro da comunidade de intelectuais Surdos, que pensam e pesquisam sobre sua própria língua, encontra-se muito próxima e fortemente vinculada à ideia de produção vocal, à ação de vocalizar, oralizar. Isso pode ser reforçado inclusive quando se pensa no sinal em Libras correspondente a esse vocábulo e suas derivações". Nesta tese, uso as duas maneiras de referência, ora *sinalizante*, ora *falante*, por entender que são termos análogos simplesmente. Para algumas expressões específicas como: "bonecos sinalizantes" e "corpos sinalizantes em potencial", preferi usar a marcação *sinalizante* para certificação da distinção entre bonecos/corpos que se comunicam em LSs e bonecos/corpos que se comunicam em LOs.

canais diferentes. Uma tradução que posso chamar aqui de *tradução intercorporal* ou *tradução intercanal*.

Uma vez contextualizado tudo isso, fica evidente o quanto estamos tratando de um tema novo, cujos conceitos e entendimentos que proponho originalmente, estão relacionados e baseados em concepções estabelecidas dentro de três esferas: teatro, Libras e tradução. É nesse sentido que os seguintes campos disciplinares foram colocados para dialogar nesta pesquisa: Linguística das Línguas de Sinais, Estudos da Tradução e Teatro de Animação.



Quadro 1: Áreas em diálogo nas quais a pesquisa se inscreve.
Fonte: Elaborado pela autora.

Uma vez compartilhada a contextualização desta pesquisa, apresento a seguir as justificativas de sua realização, as perguntas e objetivos traçados e, na sequência, um panorama do trabalho desenvolvido e a organização da presente tese.

1.4. Justificativas

Além de minhas motivações pessoais como já exposto inicialmente, a realização desta pesquisa e sua importância se justifica também pelas razões apresentadas nas subseções acima. Isto é, o fato de o teatro de bonecos ainda não alcançar minimamente as pessoas surdas, seja nas escolas ou nas diferentes esferas sociais e artísticas. Essas razões podem ser complementadas com outras justificativas pensadas a partir de contribuições que se dão a nível educacional, social, artístico e acadêmico.

Na dimensão educacional, esta pesquisa se justifica por ser um meio de incentivo ao teatro de bonecos em Libras em suas várias práticas (fazer, criar, experimentar, apreciar, aprender e ensinar). Práticas que podem ser trazidas em diferentes contextos educacionais,

tanto no contexto formal de educação de crianças, jovens e adultos surdos, como também nos contextos de educação não formal, como núcleos familiares, associações de surdos, instituições e espaços de arte, cultura e literatura.

Este estudo contribui para revelar o teatro de bonecos em Libras como um instrumento fundamental de educação, tal como a arte de forma geral é assim entendida e reconhecida há tanto tempo. O teatro por excelência é a poética artística que desenvolve no ser humano sua capacidade de expressão e comunicação de forma completa, já que trabalha com a corporalidade e com a língua(gem). Falar sobre o teatro de bonecos em Libras significa reconhecer tais capacidades e, para além disso, enxergá-las na dimensão da corporalidade e da visualidade de uma língua que por essência é gestual e espacial. Uma língua não dominante e de menos prestígio dentro dos espaços majoritários. Assim, esta pesquisa promove também a Libras e seus falantes nos contextos em que a educação e a arte teatral estão permeadas.

Enxergado como ferramenta de apoio e consulta para professores, arte-educadores, artistas-pesquisadores e demais agentes da educação e das artes (surdos, não-surdos e ouvintes), este estudo se justifica também por contribuir com esses profissionais para conhecimento e entendimento do assunto e para que desenvolvam quem sabe trabalhos de teatro de bonecos em Libras.

A relevância dessa pesquisa também se firma na dimensão artística e social, com o teatro de bonecos em Libras trabalhado na produção coletiva e, ainda, visto como produto cultural de apreciação estética. Ao compreender o Grupo TALS de animadores principiantes surdos e não-surdos, esta pesquisa promove indiretamente o reconhecimento e a integração de artistas falantes de Libras em formação, potenciais bonequeiros e atores-animadores da comunidade surda. As páginas deste trabalho documentam ainda interações culturais e linguísticas, práticas e metodologias de teatro *com/de* surdos, traduções-animações, encenações e apreciação de trabalhos com bonecos desenvolvidos no coletivo.

Já no que se refere ao teatro de bonecos em Libras como produto cultural de apreciação estética, as criações do Grupo TALS somadas às produções teatrais e performances das comunidades surdas trazidas como exemplos nesta pesquisa, são indispensáveis para enxergar e valorizar a arte teatral pensada a partir da língua de sinais e o público espectador surdo como público primário. Isto é, um teatro *de/com* surdos concebido e direcionado primordialmente para surdos, já que o que se tem ainda é o reconhecimento dominante de uma arte ouvinte pensada para ouvinte, quando muito, acessibilizada para o público surdo que é sempre tratado como público secundário numa dimensão unidirecional de acessibilidade cultural.

Esta pesquisa é importante também em sua dimensão política e social, pois reconhece e valoriza as produções teatrais das comunidades surdas, revela o potencial de performances de TALS e a complexidade e riqueza do teatro de bonecos em Libras. Reconhece e valoriza diretamente os surdos, propondo enxergá-los não mais como receptores passivos, consumidores e espectadores secundários de produções teatrais ouvintes acessíveis, mas sim como autores, artistas e protagonistas de sua própria arte, representantes e referências de suas próprias criações e produções teatrais.

Por fim, para o contexto acadêmico, este trabalho é importante porque investigações²¹ brasileiras em nível de pós-graduação (doutorado) voltadas para o diálogo entre: teatro de bonecos, Libras e tradução especificamente, não foram identificadas no levantamento bibliográfico realizado. Este estudo se justifica, assim, pela carência de pesquisas sistemáticas e com maior rigor e aprofundamento desse enfoque temático.

1.5. Perguntas e objetivos

Se a aproximação da linguagem do teatro de bonecos com a Libras e seus falantes é necessária, relevante e original, então: *quais as possibilidades de animação de bonecos em Libras que podem ser identificadas? E uma vez identificadas, é possível organizá-las em categorias de aspectos em comum e propô-las como modalidades de animação? Ainda, quais desafios, soluções e estratégias (técnicas e linguísticas) na animação de bonecos em Libras?* Estão organizadas as perguntas da pesquisa da seguinte forma no quadro a seguir (Quadro 2):

| |
|--|
| PERGUNTA GERAL |
| Quais as possibilidades de animação de bonecos em Libras? |
| PRIMEIRA PERGUNTA ESPECÍFICA |
| É possível organizar essas possibilidades de animação em modalidades? |
| SEGUNDA PERGUNTA ESPECÍFICA |
| Quais desafios, soluções e estratégias na animação de bonecos em Libras? |

Quadro 2: Perguntas de pesquisa.
Fonte: Elaborado pela autora.

²¹ Ainda que esta pesquisa seja pioneira especificamente no diálogo entre: teatro de bonecos, língua de sinais e tradução, é importante destacar que há outras investigações brasileiras, em nível de doutorado, que trazem a interface: teatro, língua de sinais e tradução/interpretação. Pesquisas com outros enfoques e recortes teórico-metodológicos como, por exemplo, a tese de doutorado (em andamento) do artista-pesquisador e teatrólogo surdo Lucas Sacramento Resende (UnB) sobre Teatro Surdo. Também a tese (em andamento) da pesquisadora e TILS Celina Nair Xavier Neta (UFSC) sobre tradução e interpretação em Libras no âmbito teatral. E ainda a tese (em andamento) da pesquisadora e TILS Carolina Fernandes Rodrigues Fomin (PUCSP) sobre o trabalho do TILS no teatro e a formação de público surdo.

Para responder essas perguntas buscamos então identificar as possibilidades de animação de bonecos em Libras e organizá-las em categorias, propondo-as como modalidades de animação. Também buscamos apresentar os principais desafios enfrentados por atores-animadores, surdos e não-surdos, para animação de bonecos, bem como as soluções e estratégias (técnicas e linguísticas) adotadas no processo de tradução-animação. No próximo quadro (Quadro 3), apresento listados os objetivos da investigação.

| |
|--|
| OBJETIVO GERAL |
| <i>Identificar possibilidades de animação de bonecos em Libras.</i> |
| PRIMEIRO OBJETIVO ESPECÍFICO |
| <i>Propor modalidades de animação de bonecos em Libras.</i> |
| SEGUNDO OBJETIVO ESPECÍFICO |
| <i>Apresentar desafios, soluções e estratégias na animação de bonecos em Libras.</i> |

Quadro 3: Objetivos da pesquisa.

Fonte: Elaborado pela autora.

Compartilho na seção a seguir uma breve apresentação da pesquisa, considerando um panorama geral para compreensão de seu todo e, também, descrevo brevemente como esta tese foi organizada em capítulos e respectivas seções.

1.6. Apresentação da pesquisa e organização da tese

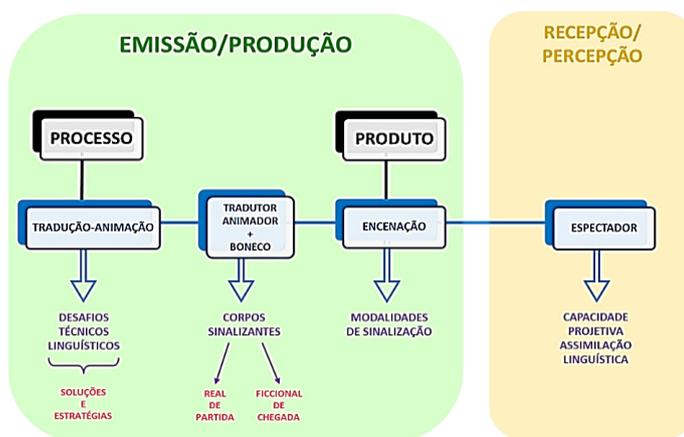
Para identificar as possibilidades de animação de bonecos em Libras, considerei inicialmente um corpus composto por performances de TALS em geral, advindas de produções teatrais de artistas da comunidade surda e, também, por dados coletados junto ao Grupo TALS formado por participantes-animadores principiantes surdos e não-surdos. As performances foram trazidas no estudo como dados complementares e fazem parte de um levantamento documental realizado antes de meu ingresso no curso de doutorado. Já os dados coletados junto ao Grupo TALS foram gerados especificamente para esta pesquisa. São dados coletados em exercícios cênicos de bonecos animados em Libras.

Com esse corpus foi possível responder as três perguntas de pesquisa, ou seja, identificar diferentes possibilidades de animação de bonecos em Libras e organizá-las em modalidades, a saber: (1) animação por *empréstimo de mãos*, (2) animação por *articulação de membros* e (3) animação por *condução*. Também foi possível identificar alguns desafios

enfrentados pelos participantes-animadores para a animação de bonecos em Libras, considerando as soluções e estratégias (técnicas e linguísticas) adotadas durante o exercício.

O exercício cênico no qual este estudo se debruça em maior parte, foi realizado no 9º encontro do Grupo TALS e compreendeu dados gerados em duas dimensões: *emissão* e *recepção*. Essas duas dimensões foram enxergadas pelo viés da comunicação, uma vez que as três áreas em interface (Libras, teatro e tradução) são áreas que envolvem uma atividade comunicativa. Na dimensão da *emissão*, a pesquisa envolveu dados referentes a dois contextos diferentes: contexto do *processo* (tradução-animação) e contexto do *produto* (encenações). Ao olhar para os dados gerados no *processo*, ou seja, observar os relatos dos participantes-animadores sobre a animação que realizaram, foi possível identificar os desafios enfrentados e as soluções e estratégias (técnicas e linguísticas) adotadas por eles para animação de bonecos em Libras. Já ao olhar para os dados gerados no contexto do *produto*, ou seja, observar as gravações das encenações, foi possível realizar diferentes análises, a saber: análises dos bonecos e seus comportamentos em cena, análises dos animadores e da ânima em si, e análises da sinalização (formação e enunciação dos sinais).

Já com relação à dimensão da *recepção*, a pesquisa envolveu dados gerados durante as avaliações e interpretações simultâneas para português das encenações. Ao observar os comentários dos participantes-espectadores e feedbacks técnicos da instrutora, assim como as interpretações simultâneas realizadas por profissionais TILS, foi possível realizar uma análise sob a perspectiva da percepção da cena, da assimilação dos espectadores sinalizantes e da compreensão dos sinais. No infográfico a seguir (Quadro 4), tem-se um panorama geral dessas duas dimensões.



Quadro 4: Dimensões envolvidas na pesquisa: emissão e recepção.
Fonte: Elaborado pela autora.

Além do presente capítulo introdutório, *Prólogo*, em que foi compartilhado a escolha do tema, minha trajetória e motivações, além de uma carta ao leitor, a contextualização do estudo e as justificativas, perguntas e objetivos da pesquisa, esta tese está organizada em mais oito momentos. No capítulo *Estado da Arte: versando e conversando sobre TALS*, compartilho uma revisão bibliográfica de trabalhos e publicações acadêmicas que versam e conversam sobre/com TALS. Apresento uma lista de tímidos trabalhos acadêmicos sobre TALS desenvolvidos no contexto brasileiro de 2010 a 2020 – a maioria ainda trabalhos de minha autoria e coautoria – dentre essas produções: resumos publicados em cadernos e anais, banners de eventos, trabalhos completos, comunicações orais e artigos científicos.

Menciono no capítulo sobre aqueles que entendo como mais importantes para esta tese: Rigo (2011), Rigo (2014c), Costa e Batista (2017), Rigo e Sell (2020) e Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020). Outras referências do Teatro de Animação e do Teatro de forma geral são também mencionadas brevemente no segundo capítulo, já que abordam temas trazidos nos trabalhos sobre TALS. Tais referências contribuem para complementação do capítulo de revisão bibliográfica e para diálogos iniciais de áreas e assuntos. Dentre as referências citadas, os trabalhos indispensáveis de Lulkin (1997; 2000; 2005) e Resende (2015).

No terceiro capítulo *Língua de Sinais e Corpos Sinalizantes* apresento questões introdutórias sobre a Libras e sobre as LSs de maneira geral. Trago fundamentações sobre produção e recepção linguística, modalidade, visualidade e gestualidade nas LSs, revisitando autores brasileiros da área dos Estudos Linguísticos das Línguas de Sinais. Compartilho um embasamento teórico sobre a formação de sinais nas LSs e a formação de sinais em propostas de TALS, isto é, como a Libras se comporta fonologicamente quando empregada em performances de diferentes linguagens teatrais (boneco, sombras e máscaras). Alguns dos autores brasileiros revisitados para esse embasamento: Ferreira-Brito (2010[1995]), Quadros e Karnopp (2004), Xavier (2006; 2004) e, especificamente sobre a formação de sinais no contexto de TALS: Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020).

No terceiro capítulo compartilho também uma seção destinada aos corpos sinalizantes em potencial, corpos reais e corpos ficcionais. Para considerar sobre esses corpos, sob o ponto de vista fonológico e da anatomia humana, trago Mandel (1979) como referência teórica. Na última e quinta seção apresento um levantamento de obras ficcionais (exemplos de desenhos de animação, animações digitais e animações em *stop-motion*) com personagens de distintas naturezas animados em LSs, que também enriquece e ajuda a fundamentar meu estudo.

Já no quarto capítulo, *Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS)*, trago uma seção introdutória de contextualização do Teatro de Animação enquanto linguagem artística e enquanto campo disciplinar. Importantes referências da área são trazidas neste capítulo, como: Amaral (2007; 2011), Beltrame (2001; 2006; 2008), Balardim (2004; 2015), Costa (2016) e outros. Dessa contextualização inicial, parto para um delineamento mais específico do Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS). Ao definir o que entendo e defendo nesta tese como TALS, apresento exemplos de trabalhos teatrais da comunidade surda que envolvem diferentes técnicas e linguagens do teatro de animação associadas às LSs. Trabalhos pioneiros da década de 1970 e 1980 com animação de bonecos em ASL no contexto estadunidense, além de trabalhos com máscaras, objetos e bonecos inscritos nos contextos brasileiro, sul-africano e alemão. Encerro a segunda seção trazendo uma indispensável distinção entre teatro de animação em língua de sinais x teatro de animação ‘acessível’ em língua de sinais.

Ainda no quarto capítulo trago embasamentos sobre o teatro de bonecos de forma específica e apresento como essa linguagem é denominada em Libras. Descrevo os dois principais tipos de bonecos envolvidos neste estudo (bonecos articulados e bonecos de luvas) e, na sequência, descrevo os princípios técnicos de animação com base em Beltrame (2008). Tais princípios são complementados com preceitos redefinidos e propostos por mim, com base na perspectiva do TALS. Encerro o quarto capítulo com uma seção final onde proponho aproximar a atividade de animação da atividade de tradução. Isto é, compreender a partir do TALS a animação como um processo comunicativo, criativo e tradutório intralingual, intramodal e intercorporal que envolve uma relação estabelecida entre ator-animador (corpo real de partida) e boneco (corpo ficcional de chegada). Para embasar esses entendimentos, revisito autores como: Bassnett (2005), Campos (2006), Sobral (2008), Jakobson (2010), Pavis (2008a; 2008b) e outros.

No quinto capítulo apresento o *Grupo TALS*. Trago a contextualização sobre a criação e formação do Grupo, informações sobre os integrantes, ambiente e dinâmica dos encontros, considerações a respeito dos exercícios teatrais de preparação com e sem a palavra visual e, por fim, considerações sobre os exercícios cênicos de animação de bonecos em Libras. Exercícios esses propostos no 5º e 6º encontro, envolvendo a confecção e animação de bonecos de papel, e no 9º encontro, envolvendo animação de bonecos prontos. É no capítulo subsequente que detalho metodologicamente o exercício cênico do 9º encontro em especial, já que se trata do enfoque principal desta pesquisa.

Assim, no sexto capítulo de Métodos e Metodologias apresento a caracterização do estudo, considerando não apenas o trabalho de pesquisa-participante desenvolvido com o Grupo TALS, mas também a pesquisa documental realizada com produções de TALS. Também apresento informações a respeito do Termo de Consentimento Livre Esclarecido (TCLE) elaborado e disponibilizado em Libras e, ainda, apontamentos sobre as demandas de tradução e de interpretação envolvidas no estudo. Na sequência, detalho metodologicamente o exercício cênico proposto no 9º encontro do Grupo TALS e os perfis dos participantes envolvidos nesse encontro, apresentando também a divisão das duplas e a escolha dos bonecos para animação em Libras. Encerro o capítulo detalhando o ambiente de coleta dos dados.

No sétimo capítulo, Dados e Análises, descrevo na primeira seção como se deu a extração e o tratamento dos dados referentes às encenações apresentadas por cada dupla no exercício do 9º encontro e as respectivas avaliações. As três seções subsequentes do capítulo são destinadas às análises complementares referentes às interpretações simultâneas em português realizadas pelas TILS convidadas para o estudo, às análises das encenações, considerando os bonecos (dentro e fora de cena), os animadores e as animações, e às análises linguísticas contrastivas, considerando aspectos fonológicos dos sinais enunciados em cena.

No oitavo capítulo apresento os *Principais Resultados e Discussões*. Ao responder a primeira e a segunda pergunta de pesquisa, apresento as possibilidades de animação de bonecos em Libras e organizo os resultados com suas respectivas discussões conforme as modalidades de animação identificadas. Assim, na primeira seção apresento as possibilidades de animação por *empréstimo de mãos*, na segunda seção as possibilidades de animação por *articulação de membros*, e na terceira seção, as possibilidades de animação por *condução*. Trago ao final do capítulo, uma última seção em que apresento outras possibilidades de animação de bonecos em Libras identificadas no estudo.

Por fim, no capítulo final desta tese, *Epílogo*, apresento uma síntese dos principais resultados do meu estudo com algumas conclusões e, na sequência, minhas conclusões a respeito das modalidades de animação de bonecos em Libras aqui propostas. Encerro a escrita da tese com minhas considerações finais onde compartilho também as contribuições deste trabalho.

2. ESTADO DA ARTE: VERSANDO E CONVERSANDO SOBRE TALS

Nas pesquisas bibliográficas que realizei sobre o teatro de animação em interface com a língua de sinais e, mais precisamente, sobre teatro de bonecos em Libras, verifiquei que ainda são tímidos os estudos mais sistemáticos, aprofundados e publicações acadêmicas sobre esse assunto, ainda que performances de TALS sejam cada vez mais crescentes dentro das comunidades surdas. Esse número é ainda tímido possivelmente porque se trata de um diálogo novo, e a própria tese de doutorado aqui compartilhada inaugura essa interface dentro da área acadêmica no nível da pós-graduação.

Na revisão da bibliografia para verificação do estado da arte sobre TALS, os trabalhos acadêmicos e as publicações que identifiquei no contexto brasileiro até o momento, ainda são em maior parte estudos introdutórios e trabalhos de minha própria autoria e coautoria. Alguns desses trabalhos acho oportuno serem mencionados. As produções acadêmicas identificadas e documentadas se referem à trabalhos de diferentes naturezas: trabalhos em formato de banner (pôster) apresentados em eventos; resumos, resumos expandidos e trabalhos completos publicados em cadernos de resumo e em anais; e artigos científicos publicados em periódicos.

Ainda que eu comente brevemente sobre alguns desses trabalhos – os que entendo serem mais relevantes para o contexto deste capítulo: Rigo (2011), Rigo (2014c), Costa e Batista (2017), Rigo e Sell (2020) e, também, Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020) – apresento no quadro a seguir a relação das produções documentadas:

| TÍTULO DO TRABALHO | ANO | FORMATO | AUTORIA |
|--|-------|-------------------|--|
| <i>Teatro de Animação: uma proposta metodológica para ensino de língua de sinais.</i> | 2011 | Resumo (cadernos) | Natália Schleder Rigo |
| <i>5º FITA Floripa: uma proposta de divulgação do evento em Língua Brasileira de Sinais.</i> | 2011 | Banner (evento) | Maria de Fátima Moretti Natália Schleder Rigo |
| <i>FITA Floripa: divulgação e acessibilidade em Libras.</i> | 2012 | Banner (evento) | Maria de Fátima Moretti Natália Schleder Rigo |
| <i>Libras no FITA Floripa: iniciativas e repercussões.</i> | 2013 | Banner (evento) | Maria de Fátima Moretti Natália Schleder Rigo |
| <i>Teatro de Animação e Língua de Sinais: diálogos possíveis.</i> | 2014a | Banner (evento) | Natália Schleder Rigo |

| | | | |
|--|-------|---|--|
| <i>Tradução-Interpretação Teatral: desafios e soluções em O Som das Cores.</i> | 2014b | Resumo ²² (anais) | Natália Schleder Rigo |
| <i>Tradução da Peça O Som das Cores para Língua Brasileira de Sinais.</i> | 2014c | Trabalho ²³ completo (anais) | Natália Schleder Rigo |
| <i>Teatro de Animação em Língua de Sinais.</i> | 2015 | Resumo ²⁴ (anais) | Natália Schleder Rigo Rachel Sutton-Spence |
| <i>Teatro de Animação em Libras.</i> | 2016 | Resumo ²⁵ (anais) | Natália Schleder Rigo Rachel Sutton-Spence Maria de Fátima Moretti |
| <i>Teatro de Bonecos na Disciplina de Literatura Surda.</i> | 2017 | Artigo ²⁶ (revista eletrônica) | Alessandra da Costa Jullyana Santos Batista |
| <i>A presença de elementos do teatro de animação em manifestações artísticas das comunidades surdas.</i> | 2018 | Comunicação ²⁷ (evento) | Maria de Fátima Moretti Natália Schleder Rigo Rachel Sutton-Spence |
| <i>Produção do texto dramático em Libras no teatro de bonecos.</i> | 2018 | Resumo ²⁸ (anais) | Natália Schleder Rigo |
| <i>Curso de Teatro de Animação em Libras: um relato de experiência.</i> | 2019 | Banner (evento) | Luiza Gutierrez Pinheiro Maria de Fátima Moretti Natália Schleder Rigo |
| <i>Teatro de Animação em Língua de Sinais: um estudo sobre as possibilidades de animação de bonecos a partir da Língua Brasileira de Sinais.</i> | 2019 | Banner (evento) | Maria de Fátima Moretti Natália Schleder Rigo Rachel Sutton-Spence |
| <i>Libras e Artes na extensão universitária: ações promovidas na Universidade do Estado de Santa Catarina.</i> | 2020 | Artigo ²⁹ (revista eletrônica) | Fabiola Ferreira Sell Natália Schleder Rigo |
| <i>Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS): desafios linguísticos e técnicos de performances teatrais em Libras.</i> | 2020 | Artigo ³⁰ (revista eletrônica) | Natália Schleder Rigo Rachel Sutton-Spence Rodrigo da Silva |

Quadro 5: Levantamento de trabalhos acadêmicos sobre TALS no contexto brasileiro.
Fonte: Elaborado pela autora.

Em Rigo (2011) desenvolvi um estudo introdutório que consistia numa proposta didática para o ensino de Libras como primeira língua (L1) para crianças surdas a partir do

²² Disponível em: <http://www.congressotils.com.br/anais/2014/3071.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2020.

²³ Disponível em: http://www.nelool.ufsc.br/Image/Anais_I_Coloquio_FITA_final.pdf. Acesso em: 08 dez. 2020.

²⁴ Disponível em: <https://sgsepex.ufsc.br/annals/112>. Acesso em: 08 dez. 2020.

²⁵ Disponível em: <https://sgsepex.ufsc.br/annals/719>. Acesso em: 08 dez. 2020.

²⁶ Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revsinal/article/view/50344/24802>. Acesso em: 08 dez. 2020.

²⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ng6V4-ezK_0. Acesso em: 08 dez. 2020.

²⁸ Disponível em: <https://spapget.paginas.ufsc.br/files/2019/07/Caderno-de-Resumos-XI-SPA-PGET-2018.pdf>.

²⁹ Disponível em: <https://www.ines.gov.br/seer/index.php/revista-espaco/article/view/679>. Acesso em: 08 dez. 2020.

³⁰ Disponível em: <https://www.ines.gov.br/seer/index.php/revista-espaco/article/view/683/750>. Acesso em: 08 dez. 2020.

uso de bonecos. Ao apresentar para um grupo de professores e pedagogos surdos um boneco que se comunicava em Libras, coletei comentários a respeito do boneco visto sob o ponto de vista didático, ou seja, enquanto instrumento pedagógico para o ensino de Libras como L1 no desenvolvimento da linguagem de crianças surdas. Os comentários coletados apontaram um entendimento comum entre os professores e pedagogos sobre a relevância de didáticas inovadoras com o uso de bonecos teatrais para o ensino de Libras. Principalmente, em razão da carência de materiais didáticos voltados para o ensino-aprendizagem dessa língua.

Os comentários demonstraram não apenas a importância dos bonecos como instrumento pedagógico, mas também como uma linguagem teatral na época ainda incomum dentro das comunidades surdas. Os professores e pedagogos comentaram ser um gênero importante de ser fomentado e trabalhado no contexto escolar para o desenvolvimento criativo e artístico de jovens e crianças surdas. Em especial, destaco os comentários sobre o incentivo do teatro de bonecos no contexto das escolas bilíngues mencionadas pelos entrevistados. Curiosamente os resultados deste estudo também apontaram sobre a possibilidade de se trabalhar com bonecos como ferramentas de pesquisa em aquisição da linguagem com crianças e bebês surdos em fase de aquisição da língua de sinais.

Ainda que em Rigo (2011) eu não tenha focado o estudo na animação de bonecos em Libras especificamente, ou no TALS como uma atividade artística com valor inerente, independentemente de poder ser empregado como instrumento pedagógico, o trabalho que desenvolvi ajuda a pensar sobre como um boneco animado em língua de sinais pode ser um importante aliado de professores surdos e não-surdos bilíngues para a alfabetização e letramento de surdos. Sobre isso, para fins de enriquecimento teórico deste capítulo, estabeleço um breve diálogo com alguns apontamentos de autores do campo do Teatro de Animação que li e consultei ao longo de minha pesquisa.

O teatro de bonecos é comumente buscado por muitos profissionais como um instrumento pedagógico. Por exemplo, como uma ferramenta para formação de leitores. É comum bibliotecários e professores se valerem de bonecos para o desenvolvimento de práticas de leitura, narração e contação de histórias. Ana Maria Amaral, por exemplo, iniciou sua busca pelo teatro de formas animadas justamente quando desenvolvia atividades em uma biblioteca infantil em São Paulo, no intuito de propiciar às crianças alternativas instigantes que as levassem à leitura (MOSTAÇO, 2007).

Para Mário Ferreira Piragibe (2015), o teatro de bonecos é considerado uma ferramenta pedagógica eficiente, especialmente para o ensino dos mais jovens. “A dinâmica dos jogos

com bonecos, a sua inerente ludicidade, a interdisciplinaridade da mistura de cena, escultura, transformação e jogo sempre foram aliados de professores, e assim sendo, uma presença constante em salas de aula” (PIRAGIBE, 2015, p. 13). O autor nos lembra que, por meio do teatro de bonecos, várias maneiras de expressão são exercitadas, descobertas e praticadas na relação com o mundo.

Idalina Ladeira e Sarah Caldas (1989), também mencionam sobre o valor pedagógico do teatro de bonecos para o desenvolvimento de inúmeras habilidades que perpassam desde a confecção de bonecos, criação de narrativas, histórias até a encenação de peças. Para as autoras, “quando os bonecos são utilizados diretamente pelos alunos, tendo o professor apenas como guia e orientador, tornam-se valiosos auxiliares da ação pedagógica, pois desenvolvem múltiplos aspectos educacionais, salientando-se os relativos à comunicação” (LADEIRA; CALDAS, 1989, p. 11). Nesse contexto, os bonecos são um permanente convite à imaginação criadora. Jovens e crianças têm a oportunidade de se colocarem mais livremente, contarem suas ações, desejos, aventuras, reproduzirem fatos e histórias já conhecidas com suas próprias palavras, criando novas histórias e as representando.

Nessa mesma linha de entendimento, é indiscutível a relevância do teatro de bonecos em Libras para jovens e crianças surdas no desenvolvimento de suas potencialidades corporais e linguísticas de comunicação e expressão, o que pode fazer parte do processo de aprendizagem da Libras como L1, conforme proposto em Rigo (2011). A partir de diferentes personagens representados em seus corpos ou transpostos para corpos de bonecos sinalizantes, sejam personagens humanos ou não humanos, jovens e crianças surdas podem vivenciar a potência de sua própria língua e as capacidades infinitas de sua corporalidade. Podem experimentar sua sinalização em diferentes velocidades, ritmos, alturas, prosódias, sonoridades visuais e combinações fonológicas de formação de sinais. Ainda, podem desenvolver suas competências de assimilação e capacidade projetiva também linguística.

A prática pedagógica, por meio de bonecos sinalizantes, oportuniza a comunicação em Libras que é materializada em corpos externos em diferentes níveis e situações. Favorece a consciência corporal e o explorar ainda maior das espacialidades, gestualidades e visualidades de comunicação. Criar e animar diferentes personagens, colocá-los em diferentes contextos, situações, e trabalhar com temáticas e assuntos ligados à experiência surda, são meios pelos quais o teatro de bonecos em Libras contribui para o desenvolvimento das identidades surdas, assim como faz o teatro de atores (SANTOS, 2017; RESENDE, 2015; 2019; RESENDE; REIS, 2020) e, da mesma forma, que acontece com os demais meios de expressão e

comunicação da Arte e da Literatura Surda (MOURÃO, 2011). Piragibe (2015) defende que mais discussões são necessárias sobre a potência pedagógica do teatro de bonecos para jovens e crianças e, nesse sentido, reforço que mais discussões são importantes sobre a potência pedagógica do teatro de bonecos em Libras e do TALS para jovens e crianças surdas.

É oportuno mencionar que, no Brasil, há um número significativo de livros didáticos e manuais voltados à pedagogia do teatro de animação, ao uso de bonecos e outras formas animadas como ferramentas didáticas e pedagógicas. Algumas obras são mais direcionadas para o passo-a-passo de confecção de bonecos e não possuem textos instrutivos ou complementares como, por exemplo, os livretos de Phyllis Reily e Samuel Fernandes (1989a; 198b; 1991) e de Rosana Rios (1991). Já outras, são obras que além de ilustrações didáticas, são acompanhadas de textos instrutivos e complementares com embasamento teórico para o leitor conhecer mais sobre esse universo, inclusive saber como incluir o teatro de animação no currículo escolar. Algumas dessas obras valem ser citadas: Maria Clara Machado (1970), Ladeira e Caldas (1989) como já mencionado, também Ana Maria Amaral (2004), Tácito Borralho et al. (2015), Sérgio Tastaldi (2017) entre outras.

Outra produção acadêmica encontrada durante minha revisão bibliográfica é o relato de Alessandra Costa e Jullyana Santos Batista (2017), que também trazem o teatro de bonecos numa perspectiva pedagógica, mais precisamente o emprego de bonecos numa prática desenvolvida na disciplina de Literatura Surda num curso de graduação da Universidade Federal de Goiás (UFG). As autoras relatam uma vivência didática desenvolvida com bonecos de luva durante o quarto período do curso de Letras-Libras com acadêmicos surdos e não-surdos sinalizantes. Na disciplina, foi proposto aos estudantes produzirem histórias em Libras sobre experiências surdas, e o desafio lançado foi o de criar novas maneiras para apresentar essas histórias para um público de espectadores surdos.

O teatro de luvas é entendido pelas autoras como uma arte que pode atrair o público surdo por sua beleza de movimento. Costa e Batista (2017) nos lembram que na maioria dos programas televisivos, no cinema e em outras formas de arte, a informação e os conteúdos estão sempre vinculados em LOs, na voz de personagens representados por bonecos, o que se torna inacessível para os surdos. A prática desenvolvida na disciplina de Literatura Surda envolveu a apresentação de uma cena com dois bonecos de luva, cuja animação de cada um foi compartilhada entre dois alunos. A seguir, o trecho do relato em que as autoras comentam sobre a metodologia empregada e as estratégias de animação dos bonecos em Libras:

Na encenação as quatro alunas se posicionaram no interior da empanada e dividiram suas atuações de modo a trabalhar com cada fantoche³¹ em duplas. As alunas responsáveis pela movimentação da cabeça e do corpo do fantoche ficaram mais à frente sentadas. Atrás de cada uma das alunas, posicionaram-se as outras de pé, colocando os braços ao redor para simular os braços e mãos. Com as mãos, os bonecos podiam estabelecer a comunicação em Libras entre si e com o público (COSTA; BATISTA, 2017, p. 169).

Costa e Batista (2017) relatam que, a experiência de trabalhar com bonecos de luva, exigiu bom entrosamento do grupo e o uso preciso dos sinais em Libras. Com o exercício, os estudantes perceberam que existem outros meios de se trabalhar com temáticas na Literatura Surda. As autoras mencionam que foi uma prática significativa para o processo de construção e adaptação de histórias, considerando a valorização das experiências surdas. Segundo elas:

A ideia de criar fantoches que utilizam a Libras atraiu a atenção dos surdos e se revelou uma experiência original. Assim como nas apresentações tradicionais de teatro de bonecos, a direção do olhar na comunicação em língua de sinais é muito importante. Deve-se ter um cuidado especial com a direção dos olhos para que o boneco estabeleça vínculo comunicativo com o outro fantoche e com o público (COSTA; BATISTA, 2017, p. 169).

As autoras mencionam sobre os surdos utilizarem uma língua corporal-visual para se comunicarem, e o teatro também ser marcadamente corporal e visual. Nesse sentido elas entendem o teatro como um recurso valioso no processo de ensino-aprendizagem, pois oportuniza a aquisição de conteúdos e, ao mesmo tempo, possibilita a expressão artística. Nesse mesmo prisma, outras produções acadêmicas encontradas em minha revisão da literatura também tratam a respeito do teatro na relação pedagógica na prática *de/com/para* surdos. Mas, nesse caso, são pesquisas que tratam a respeito do Teatro de forma geral, ou do gênero teatro de atores que, por sua vez, se distingue da linguagem do teatro de animação. Ainda que essas produções acadêmicas fujam um pouco do foco temático de minha revisão bibliográfica, é oportuno mencionar alguns desses trabalhos já que enriquecem este capítulo e dialogam indiretamente com esta pesquisa.

Cilene Rodrigues Freitas (2014), por exemplo, investiga o processo de inclusão de atores surdos que são enxergados como sujeitos culturais no teatro. A autora defende que a linguagem teatral pode ser um grande diferencial no estudo sobre a diversidade e, por isso, traz em sua investigação de mestrado questões relacionadas aos Estudos Culturais, construção

³¹ O termo "fantoche" foi dessa forma empregado pelas autoras no texto original.

de identidade e teatro pós-dramático. Já Adriana Somacal (2014), investiga processos de construção da linguagem teatral com surdos, considerando a elaboração de cenas, criação de peças e metodologias teatrais. Conforme a autora, por meio da Libras é possível encontrar um potencial cênico capaz de ampliar formas de comunicação e proporcionar aos atores ferramentas para uma dramaturgia corporal.

Nos estudos de Silva et al. (2005) e de Divino Vieira e Hildomar Lima (2016), o teatro de atores é pensado na educação de surdos como instrumento didático e pedagógico; e no estudo de Nascimento et al. (2011), o teatro é pensado na dimensão das escolas bilíngues. Para esses autores, o teatro na educação bilíngue valoriza a pluralidade cultural surda dos estudantes, suas particularidades linguísticas e visualidades. Quando desenvolvido no processo de ensino bilíngue, o teatro é ressignificado, distancia-se de concepções pautadas no estigma da deficiência e parte de um contexto protagonizado por um grupo que se entende e se identifica pela perspectiva da diferença.

É nesse mesmo prisma que Sérgio Lulkin (1997; 2000; 2005) pensa a relação dos surdos com o teatro e demais manifestações artísticas no contexto educacional. Lulkin problematiza, por exemplo, a invenção da figura do sujeito surdo a partir de representações dos ouvintes e chama atenção para o que ele considera como silêncio disciplinado, práticas históricas de controle do corpo surdo e a expressão cultural surda amordaçada nos ambientes educacionais. Ao propor a desconstrução da perspectiva enraizada de normatização dos surdos e problematizar o discurso biomédico e a pedagogia corretiva, Lulkin considera sobre inúmeras questões fundamentais e atemporais. Dentre elas, as iniciativas capacitistas e mascaradas de escolas e de profissionais ouvintes propõem práticas artísticas e apresentações culturais para os surdos como tentativa de alcançar e exibir uma suposta “superção da deficiência”. É nesse sentido que Strobel (2008), por exemplo, enxerga essas iniciativas como práticas ouvintistas, que em nada condizem com a Arte e Literatura Surda.

Destaco ainda a investigação do artista-pesquisador surdo Lucas Sacramento Resende (2019), que inaugura o Teatro Surdo na esfera acadêmica brasileira e o discute pela perspectiva da tradução, descrevendo a montagem da peça teatral *Cidade de Deus: casos e conflitos* que criou, produziu, dirigiu, atuou e tradaptou³². O autor apresenta em seu trabalho uma tradução comentada dessa montagem concebida originalmente em Libras e tradaptada para Sinais Internacionais (SI). Chamo atenção para a pesquisa de Lucas Resende aqui,

³² Conforme Gambier (1992), *tradaptação* é um termo cunhado por Michel Garneau. O autor propõe unificar numa mesma nomenclatura dois procedimentos, intimamente ligados: a tradução e a adaptação.

também porque se trata da primeira dissertação de mestrado sobre teatro no Brasil realizada e protagonizada por um surdo. Ao meu ver, um marco importantíssimo, já que o surdo deixa de ser objeto de estudo e passa a ser sujeito da pesquisa teatral. Passa a protagonizar como pesquisador as discussões sobre si, seus pares e sua língua dentro do universo artístico e intelectual do teatro.

Ao tratar sobre teatro, surdos e língua de sinais, Resende (2019) propõe uma categorização teatral: Teatro de Surdos, Teatro com Surdos, Teatro para Surdos e Teatro Bilíngue. Para o autor, o Teatro de Surdos é aquele constituído não apenas por atores surdos ou atores da comunidade surda, mas sim criado, concebido, planejado, produzido e desenvolvido em todo seu processo por surdos, ou seja, envolvendo diretamente o protagonismo surdo como diretores, iluminadores, preparadores, atores, cenógrafos, etc. Já o Teatro com Surdos é definido como aquele feito por surdos e não-surdos sinalizantes, contando assim com um elenco misto. A autoria e concepção teatral pode ser conjunta, e determinados papéis que envolvem o perfil de ouvinte são destinados aos atores não-surdos (personagens TILS, por exemplo, professores ouvintes e ouvintes em geral), enquanto que personagens surdos são interpretados pelos atores surdos. A equipe de trabalho também é mista, surdos e não-surdos podem assumir diferentes funções (direção, produção, preparação, atuação).

A relevância do trabalho de Resende (2019) é indiscutível, sobretudo porque corroboro fortemente com o entendimento de que práticas teatrais e, por conseguinte, pesquisas e reflexões teóricas sobre teatro superem a perspectiva unilateral dominante de teatro ouvinte pensado *para* os surdos, e avancem urgentemente para uma perspectiva de teatro *com* surdos e teatro *de/dos* surdos. Ainda que se fale mais hoje em dia sobre representatividade surda e que os surdos estejam ocupando cada vez mais seus espaços de direito, dentro do universo do teatro, cinema e televisão, em termos de protagonismo, a realidade ainda é muito excludente, haja vista as práticas crescentes de *cripface*³³.

Alguns autores e pesquisadores já vem propondo avançar essa dimensão de discussão e reflexão. Andreza Cruz (2016), por exemplo, quando trata sobre arte-educação e o ensino de Artes Visuais na educação de surdos, propõe um olhar para a arte *com* os surdos. Também assim propõe a pesquisadora surda Daniela Prometi (2020) em relação a educação musical e

³³ Termo difundido nos Estados Unidos que vem sendo usado no Brasil de forma crescente, na comunidade surda e entre as pessoas com deficiência, para definir quando uma pessoa ouvinte representa uma pessoa surda ou quando uma pessoa sem deficiência representa uma pessoa com deficiência no teatro, cinema e televisão. O termo é análogo ao *blackface* (quando atores brancos representam atores negros).

ao trabalho de tradução e interpretação de músicas para Libras, práticas que precisam avançar de uma perspectiva de música *para* surdos, para uma perspectiva de música *com* surdos e/ou música *de* surdos.

Retomando o recorte temático da revisão da literatura deste capítulo, outro estudo a ser mencionado e que envolve a interface: Libras, tradução e teatro de bonecos, é um relato de experiência que compartilhei em Rigo (2014c). Neste trabalho discuti sobre as especificidades do trabalho de tradução e interpretação para Libras de uma peça de teatro de bonecos. Este estudo foi baseado numa experiência vivenciada no espetáculo *O Som das Cores* do grupo *Catibrum Teatro de Boneco* de MG, apresentado na 8ª edição do FITA Floripa (2014). As iniciativas de acessibilidade cultural em produções ouvintes de teatro de bonecos na capital catarinense, começaram a aparecer principalmente em decorrência das divulgações em Libras que foram realizadas e do incentivo para formação de público surdo ao longo das edições do Festival. Compartilho um trecho de meu relato.

[...] o FITA Floripa passou a preocupar-se com a abrangência de novos públicos, entre eles o público usuário da Libras. O Festival contou em sua equipe técnica de organização com pessoas da área, responsáveis por promover a divulgação em Libras dos espetáculos e das demais atividades relativas ao evento para o público sinalizante; também por realizar o trabalho de interpretação e mediação linguística nas noites de abertura, encerramento e atividades do Festival, bem como apoiar e realizar oficinas formativas direcionadas para o público surdo (RIGO, 2014, p. 4-5).

Mais recentemente, Fabiola Sell e eu compartilhamos em Rigo e Sell (2020) um artigo a respeito do *Programa Sinaliza UDESC: Arte e Formação*, que dentre as ações de extensão, envolveu um curso de teatro de animação em Libras. Nesse artigo, dialogamos sobre o ensino de teatro de animação com surdos, demonstrando iniciativas significativas de atravessamento do ensino, pesquisa e extensão universitária. Trouxemos uma discussão referente à disciplina obrigatória de Libras oferecida para o curso de licenciatura em Teatro da UDESC. Disciplina direcionada para formação docente e artística teatral dos alunos e não para o ensino-aprendizado da Libras como L2. É oportuno compartilhar o seguinte trecho do artigo:

O Curso de Teatro de Animação trouxe para junto do Grupo TALS os acadêmicos do curso de licenciatura em Teatro da UDESC, estudantes da disciplina de Libras. A participação dos acadêmicos se deu por meio de oficinas temáticas complementares que eles mesmos organizaram e ministraram. Essas oficinas foram propostas de modo a oportunizar uma vivência de ensino teatral com surdos (considerando os conteúdos estudados sobre as metodologias visuais de ensino-aprendizagem de surdos e a atuação em parceria com o intérprete, por exemplo). [...] a temática do Curso é também abordada na disciplina de Libras [...] como conteúdo programático para instrumentalização referencial dos acadêmicos em suas futuras práticas docentes e artísticas (considerando a dupla habilitação do curso). Esses conteúdos temáticos contribuem tanto para o ensino de teatro com surdos, como também para o exercício da produção artística teatral, uma vez que podem servir de referência e incentivo para futuras produções bilíngues dos acadêmicos em parceria com artistas surdos (RIGO; SELL, 2020, p. 62-63).

O TALS de forma geral, que inclui a linguagem do teatro de bonecos em Libras, deve compreender não apenas os meandros da comunidade surda, mas todos os espaços em que a Libras e seus falantes estão presentes, direta e indiretamente. Seja o contexto artístico de forma geral, seja no contexto de formação de profissionais ouvintes do teatro. Trata-se de futuros professores e artistas em formação que podem passar a conhecer, através da disciplina de Libras, o universo teatral surdo, a potência cênica da Libras e de seus falantes, bem como as produções artísticas e culturais da comunidade surda, incluindo as performances de TALS.

Por fim, o último trabalho importante de destacar é um artigo publicado recentemente por mim com os professores Rachel Sutton-Spence e Rodrigo Custódio da Silva (2020). Neste estudo analisamos diferentes performances de TALS envolvendo não apenas bonecos, mas também máscaras, sombras e objetos animados em Libras. Consideramos diferentes níveis de desafios técnicos e linguísticos enfrentados nas performances em Libras analisadas com cada uma dessas linguagens.

Nosso estudo contribuiu para evidenciar ainda mais a possibilidade do uso da Libras no teatro de animação em suas diferentes linguagens, incluindo o teatro de máscaras, de sombras, de objetos e de luz negra. Essas são linguagens muito interessantes relacionadas à presente pesquisa, com um frutífero caminho a ser explorado e investigações a serem desenvolvidas. Tanto investigações de cunho artístico e experimental para também enriquecimento das produções e performances de TALS, como de cunho teórico e acadêmico, levando em conta os infinitos diálogos possíveis de se estabelecer entre o teatro de animação e a Libras. Este trabalho de Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020) será retomado e trazido como base referencial no próximo capítulo para abordar sobre a formação de sinais no TALS.

Esta revisão da literatura, feita para verificação do estado da arte sobre o TALS, demonstra o número ainda tímido de pesquisas sobre esse enfoque temático especificamente, ainda que revele a existência de pesquisas crescentes que tratem a respeito do teatro de forma mais geral e do teatro de atores na relação com os surdos e com a Libras. Diante desta revisão, e principalmente dos estudos levantados sobre teatro de bonecos no contexto das LSs, observa-se curiosamente que o teatro entra sempre como uso pedagógico, ou pela perspectiva instrumental pedagógica, e não como uma atividade artística com valor inerente. É importante frisar que o TALS não é necessariamente um instrumento de ensino de LSs, embora possa ser utilizado também, assim como o teatro de animação pode ser usado para o ensino de LOs.

3. LÍNGUA DE SINAIS E CORPOS SINALIZANTES

*Língua de sinais é arte em movimento,
É uma coreografia circular.
É uma poesia, cuja tensão corporal inscreve ritmos
que reapproximam os corpos das sensações da dança.
Entretanto, para ver e sentir a dança da língua de sinais,
é preciso libertar as travas dos olhos
que estão engessadas pelo som e pelas estereotípias culturais.*

(Mara Masutti, 2007)

3.1. Questões introdutórias

A língua de sinais brasileira, doravante Libras³⁴ – também designada pelo acrônimo LSB³⁵ – é a língua de sinais nacional do Brasil. A designação *Libras* é amplamente empregada no país tanto pelas organizações e entidades representativas dos surdos (como as associações e a Federação Nacional de Educação e Integração dos Surdos, a FENEIS³⁶), como também nas escolas bilíngues, instituições de ensino, universidades e cursos de graduação de Letras-Libras. Essa designação também aparece em pesquisas, publicações e documentos oficiais (QUADROS, 2017; 2019). Trata-se da língua usada nos centros urbanos do Brasil, falada por surdos e não-surdos que constituem as diversas comunidades surdas espalhadas em todo território nacional. Por essa razão, a Libras não possui uma localização geográfica específica e é pulverizada por todo o país, especialmente nas grandes cidades onde há a concentração de surdos que compartilham espaços comuns (QUADROS, 2019).

É oportuno mencionar que há outras LSs usadas no Brasil além da Libras. Conforme Lucinda Ferreira-Brito (1984), Shirley Vilhalva (2009; 2012), Ronice Quadros e Diná Souza da Silva (2017) e outros autores, no país existem também diferentes línguas de sinais indígenas (como Urubu Kaapor, Sateré-Waré, Caingangue, Terena, Guarani e Pataxó). Além dessas,

³⁴ Observa-se o uso de diferentes grafias para essa designação: LIBRAS, Libras e libras. A grafia “LIBRAS”, ainda que usada em estudos pioneiros e publicações reconhecidas na área (como Ferreira-Brito, 1995; Quadros, 1997; Quadros e Karnopp, 2004; Gesser, 2009 e outros) e em documentos oficiais (como na Lei Federal 12.319/2010 que regulamenta a profissão de tradutor e intérprete dessa língua), vem deixando de ser usada. Trata-se de uma sigla com mais de quatro letras e, portanto, deve ser pronunciada como uma palavra e não letra por letra, assim como não deve ser grifada com todas as letras em maiúsculo segundo Capovilla e Raphael (2001), Capovilla et al. (2013) e Capovilla et al. (2017). Já a grafia “libras”, usada em alguns estudos e pesquisas da área (como em McCleary e Viotti, 2007; McCleary, Viotti e Leite, 2010), é justificada pelo entendimento de que se trata de uma língua natural e, conforme as normas da língua portuguesa, todas as línguas naturais são grafadas com letras minúsculas. A grafia “Libras” (com apenas a primeira letra em maiúsculo) por sua vez, é amplamente usada em pesquisas e publicações atuais, além de ser dessa forma referenciada nos principais documentos legais de reconhecimento e regulamentação da língua (como a Lei Federal 10.436/2002 e o Decreto Federal 5.626/2005). Por tais razões, a grafia *Libras* será a usada nesta tese.

³⁵ A sigla LSB (Língua de Sinais Brasileira) segue a denominação internacional usada por línguas de sinais de outros países, como ASL (*American Sign Language*), a língua de sinais americana; BSL (*British Sign Language*), a língua de sinais britânica; e LSF (*Langue de Signes Française*), a língua de sinais francesa.

³⁶ Mais informações em: <https://feneis.org.br/sp/>. Acesso em 10 set. 2019.

LSs locais que são línguas usadas em pequenas comunidades com alta incidência de pessoas surdas, como a comunidade local de Jaicós no Piauí, onde se usa a Cena³⁷ e a comunidade de Cruzeiro do Sul no Acre, onde se usa a Acenos³⁸.

A Libras foi reconhecida legalmente no Brasil, pela Lei Federal 10.436³⁹ de 24 de abril de 2002, como meio legítimo de comunicação e expressão das comunidades surdas. O Decreto Federal 5.626⁴⁰ de 22 de dezembro 2005 que regulamenta essa lei, trouxe inúmeros avanços para os surdos no país. A Libras está inserida nos mais variados contextos sociais e esferas da atividade humana. Espaços plurais por onde transitam seus falantes, doravante sinalizantes, os surdos e não-surdos nas diversas cidades e regiões do país.

Os chamados sinalizantes nativos são aqueles que adquirem a língua quando ainda crianças e com ela convivem desde muito cedo. Uma realidade que não é tão comum, considerando o fato de que 95% dos surdos nascem em lares de pais ouvintes não sinalizantes (QUADROS, 1997) e que, a depender da orientação recebida e do posicionamento da família frente ao diagnóstico da surdez do filho, são privados ou impedidos de adquirir⁴¹ no período adequado sua língua natural, a língua de sinais. Conforme Ronice Quadros (1997) e Fernando Capovilla (2000), a Libras deve ser a primeira língua (L1) da criança surda brasileira e as razões desta afirmação estão relacionadas ao processo de aquisição da linguagem e aprendizagem da LO como segunda língua (L2) na modalidade escrita, considerando a condição da criança: ser surda.

Tarcísio de Arantes Leite (2008b) pontua que as crianças surdas atingem a idade escolar por volta dos seis anos de idade e, geralmente, sem nenhuma língua de fato constituída. Na maioria dos casos, as crianças surdas no Brasil só vão ter contato com a Libras no período escolar, muitas vezes dentro de sala de aula na convivência com agentes da educação. Um contato por vezes insuficiente e superficial, que acontece já bastante tarde e fora do período adequado e recomendado para aquisição da língua. Em alguns casos, acontece de as crianças surdas serem inseridas em escolas de surdos, onde passam a conviver com colegas igualmente

³⁷ Ver Pereira (2013) e Luz (2013).

³⁸ Ver Cerqueira e Teixeira (2016).

³⁹ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10436.htm. Acesso em: 10 set. 2019.

⁴⁰ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm.

⁴¹ Conforme Quadros (1997), estudos comprovam que quando a criança surda é exposta desde cedo a um ambiente linguístico favorável, o processo de aquisição da língua de sinais acontece em período análogo à aquisição da língua vocal por uma criança ouvinte e, respeitando o período crítico (ideal) de aquisição da criança, seu desenvolvimento da linguagem não é prejudicado ou sofre as possíveis consequências de uma aquisição tardia.

surdos mais velhos e já fluentes na Libras, o que serve como ponto de partida para seu aprendizado linguístico.

Para Quadros (2019, p. 35), “os surdos acabam encontrando seus pares surdos depois de jovens ou quando adultos, na comunidade surda com a qual passam a se envolver e interagir. Esse encontro com a comunidade surda impacta significativamente suas vidas, pois a relação de pertencimento é imediatamente estabelecida a partir da condição da surdez”. Nesse sentido, para os surdos a Libras é a língua da comunidade, uma vez que ela é enxergada como um instrumento de representação cultural legítima de propriedade surda, ainda que haja gradativamente um número maior de pessoas ouvintes e não-surdas aprendendo essa língua e tornando-se sinalizantes fluentes e competentes. No caso dos CODAS, *Children of Deaf Adults*, não-surdos, há um reconhecimento da legitimidade da propriedade da língua para esses falantes, uma vez que são usuários nativos filhos de pais surdos (QUADROS, 2019).

Leite (2008b) considera que a convivência com a comunidade surda, por exemplo, exige habilidades para efetivamente ser possível participar das redes de interação, o que costuma acontecer apenas entre as pessoas proficientes em Libras. Nesse sentido, “quanto maior a limitação linguística, maior a restrição de participação na vida social dos surdos” (LEITE, 2008b, p. 6). As pesquisadoras surdas Débora Wanderley Campos e Mariane Rossi Stumpf (2012), entendem que a cultura surda tem na língua de sinais a mais forte conotação de identidade. Os surdos se reconhecem e são reconhecidos pela sua língua. Pertencer à cultura surda significa dominar em maior ou menor grau a língua de sinais que caracteriza o grupo no qual o surdo se insere.

A ideia de uma cultura surda funda-se, primeiramente, na afirmação de um modo particular de compreender e expressar a realidade, especificamente proporcionado pela experiência visual e pelo uso de uma língua de modalidade viso-motora (visual-gestual) como configuradora do discurso. Tendo como espaços privilegiados de (re)produção as comunidades surdas, a cultura surda opera como um conjunto de práticas e produções específicas que delimitam um *locus* de reafirmação cultural, histórica, política e linguística, sustentando e reforçando vínculos e expressões identitárias entre os sujeitos que a compartilham (HUGO EIJI, site Cultura Surda⁴²).

⁴² Texto *Cultura Surda?* de Hugo Eiji, disponível no site: <https://culturasurda.net/cultura-surda-3/>. Acesso em: 10 set. 2020. Criado em 2011, o site reúne produções culturais *de/sobre/para* surdos de diferentes países. Compreende um rico material sobre Arte e Literatura, compilando produções que reafirmam a experiência surda e a potência das LSs.

Quadros (2019) lembra que na perspectiva da sociolinguística a língua não é apenas um instrumento de comunicação, mas é também uma questão social que compreende a identidade de um grupo, a representação de pertencimento dentro de uma comunidade. Nesse sentido, “toda a língua vem acompanhada de atitudes e valores carregados por seus usuários, assim como por aqueles que não a conhecem” (QUADROS, 2019, p. 143). Entendendo que não é possível separar a língua de seus falantes, a autora se propõe a refletir sobre como determinadas atitudes e valores podem afetar pessoas que usam determinada língua.

[...] são muitas as atitudes e os valores que minorizam os surdos. O fato de as pessoas pensarem que as línguas de sinais não constituem línguas verdadeiras, que são meramente gestos vagos e universais, pode estar relacionado à visão que se tem das pessoas surdas como deficientes que não poderiam ter uma língua sua. [...] A surdez é invisível, mas a língua de sinais é visível. Quando conversam em língua de sinais, as pessoas surdas são facilmente vistas pelas outras e despertam curiosidade. Os circunstantes olham para aqueles que estão sinalizando, e seus olhares traduzem facilmente suas atitudes e valores. (QUADROS, 2019, p.144).

É importante que se entenda que a Libras, tal como as demais LSs sob o ponto de vista político, mais precisamente da Política Linguística, trata-se de uma língua minoritária⁴³. Uma língua representativa de um grupo minoritário, linguisticamente e culturalmente diferenciado. Nessa perspectiva, a Libras é enxergada como um instrumento político dos surdos, um veículo de empoderamento, língua de resistência do povo surdo. A vida política da comunidade surda, conforme destaca Leite (2008), está diretamente ligada ao histórico de discriminação linguística que os surdos enfrentam ao longo de muitos anos nos mais variados âmbitos sociais (família, educação, saúde, entretenimento).

Conforme Ronice Quadros e Lodenir Karnopp (2004), as LSs são consideradas línguas naturais, pois compartilham de uma série de características que lhes atribuem caráter específico e as distinguem dos demais sistemas de comunicação. São consideradas pela linguística como línguas assim como qualquer outro sistema linguístico. Definitivamente não são um “problema” da pessoa surda ou ainda uma “patologia” da linguagem (QUADROS; KARNOPP, 2004, p. 31). São línguas possuem as mesmas propriedades presentes em

⁴³ As línguas minoritárias são definidas por Trask (2008) como aquelas estabelecidas e faladas como língua de um povo ou comunidade de alguma região do país onde a língua oficial nacional de maior prestígio é outra. O Brasil tem diversas línguas minoritárias de diferentes grupos sociais (indígenas, descendentes de imigrantes, etc.), e a Libras, legitimada como meio de comunicação e expressão das comunidades surdas brasileiras, é também considerada como uma língua minoritária. Segundo Capovilla (2000), a Suécia foi pioneira ao dar os primeiros passos no reconhecimento dos surdos enquanto minoria linguística, e da língua de sinais como língua de um grupo minoritário. Também foi a Suécia o primeiro país a assegurar o direito dos surdos por uma educação em sua primeira língua (L1).

quaisquer outras línguas, tais como: flexibilidade, versatilidade, arbitrariedade, descontinuidade, criatividade, produtividade, etc. Dentre outros aspectos, isso significa que elas podem ser produzidas de diferentes formas, se adaptar a diferentes contextos de uso e estarem presentes em diferentes situações interacionais, o que inclui situações de uso intensificado da língua como nas artes e na literatura.

Os estudos das LSs incluindo a Libras, tiveram por muito tempo a função de convencer linguistas e profissionais da educação de que elas eram de fato línguas naturais e sistemas de comunicação completos e complexos. Por muito tempo, acreditou-se equivocadamente que as LSs se resumiam a gestos aleatórios, mímicas ou pantomimas, simplesmente pelo fato de serem línguas materializadas no corpo humano e produzidas por meio de movimentos e combinações manuais no espaço.

Numa perspectiva internacional, as LSs foram fortalecidas a partir da década de 1960, por meio das investigações científicas realizadas e publicadas pelo linguista William Stokoe e sua equipe. Os estudos realizados pelo pesquisador norte-americano contribuíram fortemente com o reconhecimento da *American Sign Language* (ASL), a língua de sinais americana no contexto estadunidense e, posteriormente, com o reconhecimento de outras LSs, incluindo a Libras e seu reconhecimento no Brasil. Os estudos pioneiros de Stokoe serviram de base para as primeiras pesquisas linguísticas voltadas para investigação da língua de sinais no Brasil. Essas pesquisas impulsionaram muitos trabalhos posteriores que, desde então, vem crescendo expressivamente.

3.2. Produção e recepção nas LSs

As LSs são conhecidas como línguas de modalidade gestual-visual ou espacial-visual, ou o que prefiro chamar aqui de *corporal-visual*.⁴⁴ Nas LSs a informação linguística é produzida através do corpo humano, na combinação de membros articulados em movimento realizados na espacialidade e é recebida pelos olhos, ou seja, pelo canal da visão. Conforme Quadros (2019), as LSs são visuais-espaciais, pois são articuladas no espaço por meio do corpo e acessadas visualmente. Os sinais, segundo a autora, são produzidos pelos falantes “corporalmente e vistos uns pelos outros (não utilizam sons e não são ouvidos). Também são nomeadas de gestuais-espaciais” (QUADROS, 2019, p. 26).

⁴⁴ Ao pesquisar sobre os efeitos de modalidade no trabalho do TILS, essa denominação é usada por Rodrigues (2018) no contexto da performance *corporal-visual* requerida ao profissional na interpretação simultânea intermodal da LO para a LS.

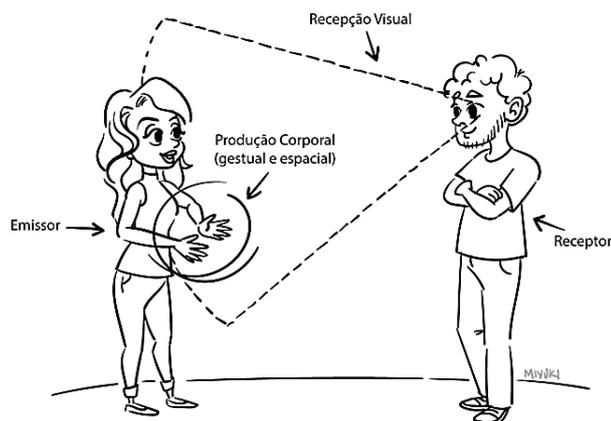


Figura 6: Modalidade corporal-visual das LSs
 Fonte: Acervo da autora⁴⁵.

Enquanto que as LOs de modalidade vocal-auditiva contam com um sistema de articulação vocal para a produção linguística e um sistema auditivo para a recepção, as LSs por sua vez se contrastam por contarem com um sistema corporal de produção e um sistema visual de recepção (STOKOE, 1960; KLIMA; BELLUGI, 1979). A diferença entre as duas línguas está nos sistemas articulatórios perceptuais. Nas LOs os articuladores são internos ao corpo e quase que imperceptíveis sob o ponto de vista da recepção visual, já nas LSs os articuladores são externos e claramente visíveis e perceptíveis (QUADROS, 2006).

Num contraste linguístico, Edward Klima e Ursula Bellugi (1979) apontam a existência de dispositivos linguísticos específicos das LSs que se referem à constituição da língua se dar por meio dos movimentos corporais no espaço, sem depender de substâncias acústicas em sua produção e recepção. As LSs possuem propriedades corporais, visuais, e espaciais que estão ligadas às suas estruturas e organizações fonológicas, morfológicas e sintáticas. A dimensão fonológica e morfológica é marcada gestualmente, pela combinação gestual de membros corporais. E a organização sintática, sistema pronominal e concordância verbal é principalmente marcada pela espacialidade (STOKOE, 1960; KLIMA; BELLUGI, 1979; QUADROS; KARNOPP, 2004).

Quadros (2006) apresenta um levantamento de pesquisas que se debruçam a respeito dos efeitos da modalidade das LSs. Para a autora, várias investigações levantam diferentes hipóteses quanto às possíveis diferenças no nível da interface conceptual implicando em uma semântica enriquecida em função de propriedades visuais-espaciais (QUADROS, 2006).

⁴⁵ Agradeço à artista Amanda Miyuki por todas as ilustrações feitas para esta tese.

Ainda que meu interesse com relação à essa questão não seja, por ora, estabelecer nenhum aprofundamento nesses meandros, meu olhar para a Libras nesta pesquisa se dá principalmente para o corpo, o todo corporal. Por isso, entendo o corpo como sistema linguístico, uma estrutura física de formato tal e com determinada natureza (formato, tamanho, dimensões, alcances, proporções, membros, articulações) por meio do qual a língua acontece, se materializa e se convencionam.

Ainda que o corpo possa ser concebido também como espaço e que nas LOs ele também esteja envolvido na gestualidade da comunicação vocal-auditiva, optei por usar nesta tese o termo *corporal-visual* porque enxergo que a Libras é potencialmente materializada no todo corporal. Todo corporal que inclui não apenas as mãos, a face e o corpo, mas também os dedos, o tronco, a cabeça, as pernas e os pés. Esses últimos dois membros (pés e pernas) envolvidos também na comunicação linguística concebida por corpos não padrões, ou seja, corpos com a ausência de algum dos membros superiores ou por corpos ficcionais sinalizantes em potencial. Além disso, estou considerando também toda sua estrutura interna e externa anatômica que formam o sistema articulatorio das LSs para produção da sinalização.

Por terem uma modalidade diferenciada de produção e percepção, as características de visualidade e de gestualidade estão essencialmente ligadas à forma de comunicação, expressão e interação nas LSs. Também é nesse sentido que essa língua é entendida como língua natural dos surdos, uma vez que esses sujeitos são indivíduos de experiência essencialmente visual. Rodrigo Rosso Marques (2008), quando descreve sobre sua experiência de *ser Surdo*⁴⁶, considera a respeito do corpo surdo como aquele onde as experiências acontecem visualmente.

Ana Regina Campello (2008) também discute fortemente sobre as visualidades das LSs e das pessoas surdas. A autora aborda sobre a percepção e o processamento visual dos surdos considerando, dentre outros aspectos, os signos visuais, as políticas culturais visuais e, também, as propostas pedagógicas visuais de ensino-aprendizagem desses sujeitos. Segundo a autora, “os surdos no dia-a-dia adquirem e operam gradativamente signos visuais como alguma coisa muito íntima, despertando sua consciência interna, já no momento do nascimento e do desenvolvimento da linguagem, como uma vara mágica ao tocar em sua cabeça” (CAMPELLO, 2008, p. 150). Segundo Campello, as experiências essencialmente

⁴⁶ Conforme Paddy Ladd (2013), o termo “surdo” é também usado com a letra “S” grafada em maiúscula, isto é, “Surdo”. Essa forma é usada para/por pessoas que nasceram surdas (ou são ensurdecidas), que se identificam com as LSs, se sentem pertencentes às comunidades surdas e reconhecem suas características pela perspectiva da diferença. Paddy Ladd é surdo, doutor em Estudos Surdos pela Universidade de Bristol. Seu ativismo e ideias ligadas ao mundo dos surdos possui reconhecimento internacional. Desenvolveu o conceito de *deafhood* (surdidade) em 1990, compreendendo o processo de definição do estado existencial do sujeito Surdo como ser-no-mundo e de valorizar a verdadeira natureza da existência coletiva Surda.

visuais, e não sonoras, das pessoas surdas é o que constituem as identidades surdas e produzem subjetividades que são marcadas pela presença das imagens, dos discursos visuais que provocam diferentes formas de ação e interação sensorial.

Para Campello (2008), o que as pessoas surdas apreendem pela visão, pelos olhos, e a interpretação daquilo que enxergam e percebem lhes faz sentido de diferentes maneiras. Por isso, as formas de pensamento visual são complexas e demandam de interpretações de imagem-discurso. Essa complexidade não está apenas na dimensão do pensamento, mas também na dimensão do sentimento dessas pessoas enquanto surdas. Nesse sentido, Shirley Vilhalva (2012) considera que a experiência corporal-visual dos surdos provoca diferentes reações que mexem com sentimentos seletivos, generalizados e complexos.

Karin Strobel (2008) também entende a experiência visual como um artefato cultural. Trata-se do primeiro artefato da cultura surda por meio do qual os indivíduos surdos percebem o mundo em sua diferença. A leitura das coisas é feita a partir da visão essencialmente e não da audição. Os surdos compreendem o mundo pelos olhos, pelo que enxergam e pelo que sentem. E isso inclui o som, percebido pela visualidade e vibração. Desde o latido de um cão identificado pelo movimento de seu focinho, até o estouro de uma bomba sentido nas alterações ambientais, nos objetos caindo e na fumaça (STROBEL, 2008).

Com relação à gestualidade, é preciso dizer que ela já é considerada dentro dos Estudos Linguísticos como algo presente na organização discursiva das línguas. Para Leland McCleary e Evani Viotti (2011), nas LOs é razoavelmente fácil separar o que é linguístico do que é gestual, enquanto que nas LSs o fato de o canal de produção da língua e do gesto ser o mesmo, dificulta bastante a tarefa de definir o que é propriamente verbal e o que é propriamente gestual. Os autores pontuam que os estudos sobre as relações entre as LOs e os gestos se concentram nos gestos produzidos com a mão especificamente, assim, nessas línguas os elementos linguísticos seriam produzidos pelo trato vocal e elementos gestuais pelas mãos.

Nas LSs tanto os elementos linguísticos como os gestuais são produzidos não apenas pelas mãos, mas também pelas expressões do rosto, pelo posicionamento do tronco e pela movimentação do todo corporal. Conforme McCleary e Viotti (2011, p. 290-291):

[...] se por um lado as línguas de sinais têm, entre seus constituintes, os sinais manuais que, apesar de exibir diferentes graus de iconicidade, podem ser considerados discretos, convencionalizados e fixos (da mesma forma que os morfemas ou palavras nas línguas orais), por outro lado, elas contam com uma variedade de recursos que parecem não ter correlatos entre as unidades que têm sido usadas na descrição das línguas orais. Esses recursos vão desde sinais parcialmente convencionalizados, até gestos icônicos e pantomimas que são improvisados à medida que o discurso se desenvolve.

Segundo os autores, com exceção dos sinais manuais convencionalizados, todas as formas das LSs exibem grande variabilidade e flexibilidade. Essas formas variam entre sinais dêiticos, ou seja, sinais que gestualmente apontam para referentes no discurso, ou então sinais policomponenciais (conhecidos como classificadores), isto é, sinais que usam configurações de mãos convencionalizadas e movimentos icônicos com graus de convencionalização. Ainda, sinais não-manuais (como as expressões faciais e direções do olhar) que podem assumir funções prosódicas, gramaticais e expressões de emoção e de atitude, e também a formas que são conhecidas como trocas de referentes, alternância de papéis e ações construídas, ou seja, quando o sinalizante usa o corpo para representar um objeto, uma ação ou a atitude de um personagem incorporado (MCCLEARY; VIOTTI, 2011).

Inúmeros pontos interessantes nesse diálogo são frutíferos para aprofundamentos futuros, sobretudo porque o gesto está presente tanto nas discussões da Linguística, como também nas discussões do Teatro de Animação. Nesta pesquisa mais precisamente, o gesto está presente no TALS, e o que me interessa nesse ponto é apenas considerar que além dessa propriedade de gestualidade compartilhada, nas partituras levantadas no corpus deste trabalho, foram identificados sinais policomponenciais produzidos pelos bonecos. Sinais de caráter mais gestual, cujas discussões linguísticas nesse sentido não foram aprofundadas.

3.3. Formação de sinais nas LSs e no TALS

Pesquisas brasileiras como as de Lucinda Ferreira-Brito (2010[1995]), Tanya Amara Felipe (1998), Quadros e Karnopp (2004), André Xavier (2006; 2014), Patrícia Faria do Nascimento (2009) entre outras, comprovaram que a Libras é um sistema altamente complexo e que possui todos os níveis de análise linguística: fonética, fonologia, morfologia, sintaxe, semântica e pragmática, o que já havia sido indicado por Stokoe (1960) em suas investigações sobre a ASL. Quadros e Karnopp (2004), mencionam que as LSs contêm os mesmos princípios subjacentes de construção que as LOs vocais-auditivas no sentido de possuírem um

léxico, ou seja, um conjunto de símbolos convencionais e uma gramática, cujo sistema de regras rege o uso desses símbolos.

Stokoe (1960) propôs um esquema linguístico estrutural para analisar a formação dos sinais e propôs a decomposição dos sinais em três principais unidades, também denominadas na literatura da área como: unidades formacionais, componentes, parâmetros ou constituintes (KARNOPP, 1999). Unidades formacionais que não carregam significados isoladamente, a saber: *configuração de mão* (CM), *localização* (L) e *movimento* (M)⁴⁷. A concepção do autor é de que tais elementos funcionam como unidades mínimas de forma correspondente aos fonemas que constituem os morfemas nas LOs. A diferença nesses termos entre as LOs e as LSs é em sua ordem. Enquanto que na primeira a ordem é linear, com sequência horizontal no tempo, na segunda essa ordem linear não existe, uma vez que os fonemas são articulados simultaneamente (QUADROS; KARNOPP, 2004).

Os articuladores primários das LSs são as mãos, que se movimentam no espaço em relação ao corpo e articulam sinais em determinadas localizações desse espaço. Um sinal pode ser articulado com uma ou com duas mãos, nesse caso são chamados de sinais bimanuais. Um mesmo sinal pode ser articulado tanto com a mão direita quanto com a mão esquerda, mas tal mudança normalmente não é distintiva. Sinais articulados com uma mão são produzidos pela mão dominante (tipicamente a direita para destros e a esquerda para canhotos), sendo que sinais articulados com as duas mãos também ocorrem e apresentam restrições em relação ao tipo de interação entre as mãos (QUADROS; KARNOPP, 2004; XAVIER, 2014).

As mãos pensadas enquanto membros corporais, são formadas por um conjunto de cinco dedos, membros menores por assim dizer, com juntas articuladas e com diferentes qualidades de movimentos possíveis e alcances. As mãos são altamente produtivas nesse sentido, pois seus cinco dedos articulados conferem possibilidades de combinações complexas e inúmeras configurações. O parâmetro de CM refere-se à forma que a mão assume na formação do sinal, isto é, a configuração que ela apresenta para ser combinada com outros parâmetros. Essa configuração compreende todas as partes que a compõem e seus formatos: palma, dorso e dedos.

Conforme Scott Liddell (2003[1984]), não existe consenso sobre a quantidade de CM na ASL, e isso também acontece na Libras, ainda que haja algumas propostas de catalogação. Por exemplo, Ferreira-Brito (2010[1995]) identificou quarenta e seis CM diferentes, enquanto

⁴⁷ Para fins de diferenciação de outros termos e denominações iguais, ao longo desta tese irei me referir às unidades formacionais (parâmetros gramaticais) sempre com seus termos destacados em itálico ou abreviados.

que Nelson Pimenta (2011) identificou sessenta e uma CM. Já Guilherme Lira e Tanya Amara Souza (2005) identificaram setenta e três, Faria do Nascimento (2009) setenta e cinco, e Madson Barreto e Raquel Barreto (2012) cento e onze CM diferentes. Observa-se nas imagens a seguir (Figura 7) a catalogação de Ferreira-Britto (2010[1995]) e Pimenta (2011).

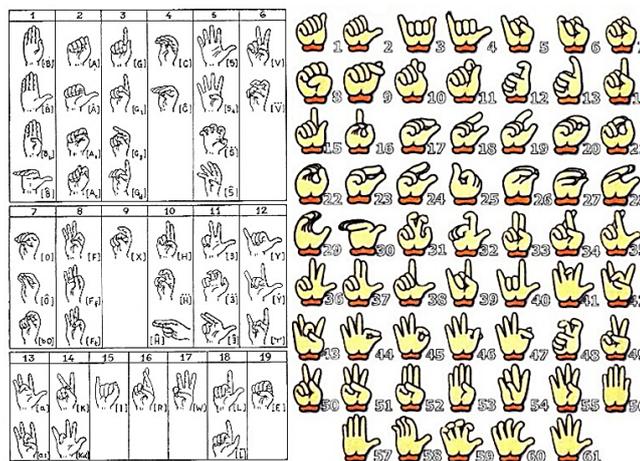


Figura 7: Diferentes catalogações de configurações de mãos da Libras.
Fonte: Ferreira-Brito (1995) e Pimenta (2011).

A *configuração de mão (CM)*, ou seja, a forma que a mão assume para formação de determinado sinal, está ligada às capacidades anatômicas internas e externas desse membro, o que envolve um complexo sistema articulatorio formado por juntas, músculos, ossos e ligamentos (MANDEL, 1979). A produtividade das mãos é ainda maior na comunicação em LSs quando combinada às capacidades do punho com junta articulada, o que confere a combinação do parâmetro para formação de sinais chamado *orientação da mão (Or)*, conforme ainda veremos. Para fins ilustrativos, segue a seguir algumas das CM envolvidas nesta pesquisa (Figura 8):

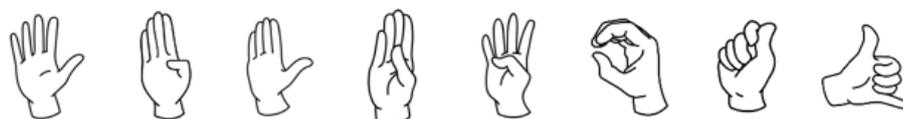


Figura 8: Parâmetro de configuração de mão (CM).
Fonte: Elaborado pela autora.

Para a produção de diferentes CM, cinco membros menores estão envolvidos: os dedos humanos, com suas juntas articuladas (falanges). Membros com diversas possibilidades de combinação, aberturas, flexão, alcances e movimentos. Para clarificar melhor essa

produtividade da mão e dos dedos nas LSs, trago como exemplo o [vídeo](#)⁴⁸ a seguir, com respectivo frame (Figura 9) de uma performance de TALS. Performance realizada a partir da técnica de luz negra, que oculta os braços e o corpo (tronco, cabeça e pernas) do sinalizante, e dá destaque apenas para as mãos e dedos, incluindo os punhos, projetados para sinalização da mensagem.



Figura 9: Produtividade das mãos em performance de TALS.
Fonte: Acervo da autora.

Em Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020), ao analisarmos essa mesma performance de luz negra do vídeo, apontamos substituições compensatórias realizadas pelo ator-animador na hora da sinalização da mensagem pretendida. Substituições feitas em decorrência da necessidade de se empregar sinais referenciados no espaço neutro de sinalização, já que o corpo (tronco, cabeça e rosto) do ator-animador estava oculto na cena pelo contraste da luz negra. “Considerando que apenas as mãos (luvas) foram destacadas, o ator-animador não realizou sinais próximos ou em contato com o corpo para a comunicação verbal da mensagem” (RIGO; SUTTON-SPENCE; SILVA, 2020).

Com o exemplo acima analisado por Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020), é possível perceber o quanto as mãos e os dedos humanos, combinados com os punhos articulados e as diferentes direcionalidades possíveis das mãos, são produtivos para a realização de sinais. Sinais que, sob o ponto de vista da receptividade, independem de outros membros para serem compreendidos e serem referenciados. Além disso, esse exemplo ilustra também o quanto as mãos e os dedos, combinadas com determinados movimentos, podem trazer inclusive elementos prosódicos para a mensagem. Elementos prosódicos que não dependem de outros membros humanos para cumprirem com essa função, como as *expressões não manuais* (ENM) comunicadas a partir do tronco e da face humana.

⁴⁸ Disponível em: <https://youtu.be/PCKr15ipcq4>. Acesso em: 11 nov. 2020.

Em Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020), também analisamos outras performances de TALS que demonstram a alta produtividade das mãos em relação à formação de sinais bimanuais. Sinais bimanuais realizados com uma ou com duas mãos. No caso do boneco xifópago⁴⁹ da imagem da esquerda a seguir (Figura 10), conforme analisado em Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020), embora a sinalização de cada um dos personagens tenha acontecido de forma individual, em alguns momentos os gêmeos siameses sinalizaram ao mesmo tempo compartilhando um mesmo sinal bimanual. A mão de uma atriz-animadora compôs parte do sinal com determinada CM, e a mão da outra atriz-animadora completou o mesmo sinal com outra CM.



Figura 10: Produção de sinais bimanuais em performances de TALS.
Fonte: Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020).

Já no caso da boneca baiana⁵⁰ ilustrada na imagem da direita da Figura 10, há apenas uma atriz-animadora envolvida na animação e, portanto, a realização de sinais bimanuais nesse caso acontece com apenas uma das mãos da atriz. Ainda assim, em ambos os casos, há uma alta produtividade manual para a formação de sinais e uso de um rico repertório de CM. Para a comunicação em Libras acontecer, em termos de CM e formação de sinais bimanuais, é possível contar com a anatomia interna e externa das mãos, dedos, punhos e todas suas articulações humanas. O empréstimo de membros corporais das atrizes-animadoras como extensões do boneco nos casos das performances da Figura 10, “possibilitou sem limitações a articulação da maioria dos parâmetros gramaticais da Libras, cuja sinalização produzida pode ser previamente combinada” (RIGO; SUTTON-SPENCE; SILVA, 2020, p. 155).

As mãos humanas e suas possibilidades de CM podem também ser pensadas como membros relativamente dispensáveis na comunicação em LSs, a medida em que a construção linguística se dá a partir de outros parâmetros combinados, ou então com as mãos em CM

⁴⁹ Ser formado por dois indivíduos ligados. Boneco confeccionado por Angela Okumura nos encontros do Grupo TALS. Na figura, o boneco xifópago está sendo animado por Sassá Moretti e Angela Okumura.

⁵⁰ Boneca criada e confeccionada por Pedro Serafim nos encontros do Grupo TALS. Na figura, a boneca está sendo animada por Karin Strobel.

fixas que não se alteram ao longo da sinalização. Nesse caso, é importante esclarecer, que não estou considerando situações convencionais de conversação usual entre sinalizantes reais, ou contextos de uso da língua cujo nível de registro demande basicamente de sinais com parâmetros totalmente articulados, como no caso de contextos formais (SILVA, 2013).

Quando digo que as mãos e as CM são relativamente dispensáveis na comunicação, estou considerando tanto a possibilidade de comunicação por corpos sinalizantes não padrões, ou seja, corpos que porventura não disponham de mãos, ou que disponham em outros formatos, como também estou considerando outros possíveis corpos. Corpos ficcionais sinalizantes em potencial, bonecos teatrais, sem ou com mãos humanas, sem ou com dedos fixos e não articulados. Ainda, posso considerar nesse caso também um corpo humano cuja sinalização se dá a nível intensificado, no rompimento de regras gramaticais, formas criativas de uso da língua, o que acontece nas performances da Literatura Surda em LSs, por exemplo (SUTTON-SPENCE, 2005; SUTTON-SPENCE; KANEKO, 2016).

Nesses contextos de uso intensificado da língua, os sinalizantes humanos de corpos reais podem se valer de recursos estilísticos diversos, altamente produtivos na medida em que todas as potencialidades de seu corpo humano são exploradas (SUTTON-SPENCE, 2005; QUADROS; SUTTON-SPENCE, 2006). As mãos e as CM em determinadas produções literárias que usam o recurso de *antropomorfismo* por exemplo, podem manter uma única CM fixa ao longo da construção de uma ou mais sentenças.

Conforme Rachel Sutton-Spence e DJ Napoli (2010), o *antropomorfismo* na Literatura Surda e na Literatura Sinalizada é um recurso fortemente empregado nas produções culturais de surdos e não-surdos, como em poesias, poemas, narrativas, piadas, contação de histórias, etc. Um recurso que ajuda o público espectador compreender o comportamento animal ou adquirir um maior senso de conexão com animais e objetos. As autoras propõem uma escala de antropomorfia na sinalização que está ligada às habilidades e intenções do sinalizante, animação de entidades, forma de seus corpos e sinais referentes a essas entidades.

É preciso diferenciar, tal como fazem Sutton-Spence e Napoli (2010), os conceitos usados para *antropomorfismo* nas LSs (atribuição de características humanas a atividades não humanas) e *animismo* (atribuição de vida a objetos inanimados sem necessariamente lhes conferir atributos humanos os reconhecendo em suas reações naturais), esse último também um recurso estilístico das LSs amplamente usado nas produções literárias e artísticas das comunidades surdas.

Para melhor entendimento do *antropomorfismo* e da possibilidade de se manter uma única CM fixa ao longo da construção de uma ou mais sentenças, pensemos em uma história em que o sinalizante representa no seu corpo humano, um personagem animal que não possui mãos humanas. Por exemplo, no caso do poema *Owl* do poeta surdo britânico Richard Carter, há um [trecho](#)⁵¹ em que a personagem coruja se comunica em BSL (*British Sign Language*) através de suas asas. Essas asas, são as mãos do poeta em uma CM fixa representativa que assim permanece durante sua conversa com o personagem aluno (ver Figura 11).



Figura 11: Antropomorfismo e configurações de mãos fixas.
Fonte: Poema *Owl* de Richard Carter

Ao mesmo tempo que são as mãos humanas do sinalizante, elas indicam ser as asas da personagem coruja que assim são entendidas no pacto ficcional e pela capacidade projetiva do espectador que assiste ao poema. As mãos ao longo de vários trechos do poema não mudam de CM para a realização de vários sinais sequenciais que o poeta produz. São sinais que em uma sinalização humana coloquial e não poética, precisariam ser realizados com várias CM diferentes, porém, no contexto literário, são sinais compreendidos.

No caso do poema *Owl* do poeta Richard Carter, a mensagem acontece no corpo real humano do poeta e a partir de um contexto de registro artístico e intensificado da língua, com determinada narrativa por trás contextualizada ao espectador. Mas, podemos pensar desde já num possível corpo ficcional, que não necessariamente conte com as mãos reais humanas e toda sua produtividade para sinalização. Por exemplo, um boneco teatral, cujo corpo seja formado por mãos que não possuem uma biomecânica que possibilite diferentes CM. Vale

⁵¹ Disponível em: <https://youtu.be/aDFTIRSKXRg>. Acesso em: 11 nov. 2020.

instigar quais seriam as possibilidades de comunicação em Libras de um boneco assim? Seria possível um boneco, com mãos e dedos fixos, se comunicar em Libras?

Em Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020) verificamos que sim. No caso do tipo de boneco articulado animado em Libras, conforme figura a seguir (Figura 12), o boneco possui seus próprios braços, mãos, cabeça e tronco. A animação desse boneco articulado⁵², cujas mãos não possuem formato humano, tampouco dedos separados com falanges articuladas necessárias para a formação de diferentes CM, se deu por meio da condução de seus membros superiores a partir de hastes de controle pelas quais os atores-animadores seguraram e guiaram os sinais do boneco.



Figura 12: Boneco sem possibilidades de configurações de mãos.
Fonte: Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020).

Alguns sinais foram possibilitados e assimilados sob o ponto de vista da receptividade, em razão da articulação dos demais parâmetros, também pelo contexto da narrativa encenada e pelas possibilidades de articulação do punho do boneco, que viabilizou diferentes Or. Conforme Rigo, Sutton-Spence e Silva (2002, p. 161):

As mãos do boneco são fixas, além de serem significativamente pequenas, o que implicou na impossibilidade de articulação do parâmetro de configuração de mão. Entretanto, pelo fato de o boneco ter sido confeccionado com um material flexível e de alta maleabilidade, assim como ter sido estruturado com todas as articulações e proporções convencionais do corpo humano (mesmo que em tamanho menor), os parâmetros de movimento, ponto de articulação, orientação da mão – com exceção das ENM faciais – puderam ser articulados por meio de ações conduzidas. Essas articulações gramaticais dependeram do modo como os atores-animadores controlaram as hastes do boneco.

⁵² Boneco do acervo de bonecos da professora Sassá Moretti. Na imagem ele está sendo animado em Libras por Angela Okumura, Guilherme Leopold e João Gabriel Ferreira.

Avançando o assunto dos parâmetros das LSs neste capítulo, é preciso mencionar que para além das CM e da *orientação da mão* (Or) – parâmetro esse que será melhor detalhado a seguir – os sinais nas LSs também são formados a partir do parâmetro *movimento* (M). Esse parâmetro é definido por Klima e Bellugi (1979) como um componente complexo que pode envolver um amplo leque de qualidades e direções, desde movimentos internos da própria mão, movimentos do punho até movimentos direcionais dos braços no espaço de sinalização. Segundo Quadros e Karnopp (2004, p. 54), “para que haja movimento, é preciso haver objeto e espaço”.

Ferreira-Brito (1990) propôs uma categorização desse parâmetro na Libras. Categorização essa retomada por Quadros e Karnopp (2004), em que os M dos sinais são classificados da seguinte maneira: tipos, direcionalidade, maneira e frequência.

| TIPOS | |
|--------------------------------|--|
| Contorno | Retilíneo, helicoidal, circular, semicircular, sinuoso e angular. |
| Interação | Alternado, de aproximação, separação, inserção e cruzado. |
| Contato | Ligação, agarrar, deslizar, tocar, esfregar, riscar, escovar, pincelar. |
| Torcedura (pulso) | Rotação, com refreamento |
| Dobramento (pulso) | Para cima, para baixo. |
| Interno das mãos | Abertura, fechamento, curvamento e dobramento. |
| DIRECIONALIDADE | |
| Direcional Unidirecional | Para cima, para baixo, direita, esquerda, dentro, fora, para o centro, para a lateral inferior esquerda, lateral inferior direita, para a lateral superior esquerda, lateral superior direita e para específico ponto referencial. |
| Direcional Bidirecional | Para cima e para baixo, para esquerda e direita, para dentro e fora para laterais opostas - superior direita e inferior esquerda. |
| Não-Direcional | Sem direção. |
| MANEIRA | |
| Qualidade, tensão e velocidade | Contínuo |
| | De retenção |
| | Refreado |
| FREQUÊNCIA | |
| Repetição | Simples |
| | Repetido |

Quadro 6: Categorias do parâmetro de movimento (M) na formação de sinais.
Fonte: Ferreira-Brito (1990) citada por Quadros e Karnopp (2004).

Ainda que classificações mais recentes possam ter surgido depois da categorização de Ferreira-Brito (1990), o que me importa é demonstrar que nas LSs o parâmetro *movimento* (M) possui uma intenção linguística, uma intenção lexical. Ele compõe gramaticalmente um sinal na Libras. Na figura a seguir (Figura 13), trago apenas para fins de ilustração a representação desse parâmetro destacado em vermelho. Nesse caso, o M é do tipo retilíneo, alternado, bidirecional, contínuo e repetido, usado no sinal TEATRO em Libras, conforme uma

das variações desse termo convencionada na comunidade surda brasileira. Mais precisamente, a variação usada em regiões de Santa Catarina e do Paraná.



Figura 13: Parâmetro de movimento (M).
Fonte: Elaborado pela autora.

Tal como no caso das CM e dos demais parâmetros de formação de sinais nas LSs, as diferentes qualidades de M também dependem da estrutura anatômica interna e externa do corpo que irá sinalizar. Para o M de um sinal acontecer, é preciso que o corpo além de ter um membro com determinada extensão e dimensão – seja ele um dedo, um braço ou mesmo um rabo ou uma trompa de elefante – é preciso que ele possua juntas articuladas para viabilização do M. No caso de M realizados a partir dos braços, por exemplo, é preciso que este membro seja composto minimamente por juntas articuladas, por exemplo, juntas dos ombros, do cotovelo e/ou dos punhos. Já no caso de M realizados a partir de um ou mais dedos, é preciso que as falanges dos dedos sejam minimamente articuladas. A produtividade de M está condicionada ao formato, extensão e dimensão dos membros que se movimentam e as juntas articuladas desses membros.

Em Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020), identificamos que em algumas performances de TALS envolvendo bonecos, mais precisamente bonecos-de-vestir à vista do público, podem acontecer alterações pontuais no M e na L de alguns sinais em Libras durante a sinalização. Essas alterações se dão em razão do formato ou estética do boneco proposto e/ou da técnica de animação adotada.

No caso das performances de TALS com bonecos-de-vestir que analisamos, ainda que não tão significativas a ponto de gerar ruídos de comunicação ou prejuízos na compreensão da mensagem, essas limitações “decorreram do tamanho do boneco-de-vestir e de sua respectiva extensão de braço, proporcionalmente menor ao tamanho e extensão do braço humano” (RIGO; SUTTON-SPENCE; SILVA, 2020, p. 152). Essa diferença de tamanho e de proporção na extensão dos braços dos atores-animadores e do personagem, ou seja, as

diferenças anatômicas existentes entre o corpo humano e o corpo do boneco-de-vestir, implicam alterações, substituições e compensações gramaticais. Para elucidar melhor isso, observa-se as imagens a seguir (Figura 14) conforme Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020):



Figura 14: Implicações no movimento (M) pelo tipo de boneco adotado.
Fonte: Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020).

Na imagem da esquerda é possível observar que as dimensões e extensões dos braços dos atores-animadores destacados em branco é diferente proporcionalmente das dimensões e extensões dos braços do bonecos-de-vestir. No caso da imagem da direita, o sinal em Libras ILUMINAR-CÉU, convencionalmente realizado no espaço neutro de sinalização com M mais amplo para cima da cabeça do sinalizante, precisou ser realizado pelo ator-animador de forma mais contida e mais abaixo do local comumente empregado, nesse caso mais à frente de seu rosto. Isso aconteceu em função do tamanho dos braços do boneco-de-vestir ser reduzido e, portanto, dificultar a realização do sinal, limitando o parâmetro de M e, também do parâmetro de *localização* (L) do sinal usual.

Avançando para o parâmetro de *localização* (L), sua função é estabelecer as marcações referenciais no espaço de sinalização ou então no corpo do sinalizante. Em outras palavras, a L é onde os sinais são realizados. Além do espaço neutro de sinalização, um determinado sinal pode ser referenciado na mão, pulso, braço (bíceps ou antebraço), também nos ombros, pescoço, cabeça, nuca, tórax, abdômen, etc. (Figura 15).

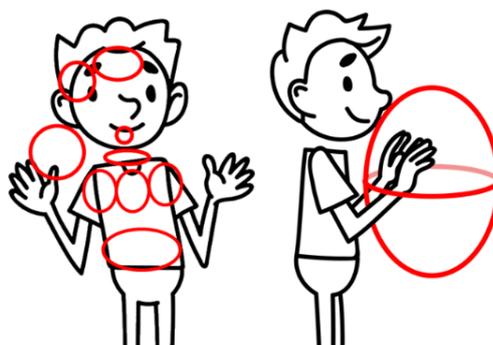


Figura 15: Parâmetro de localização (L).
Fonte: Elaborado pela autora.

Conforme Quadros e Karnopp (2004), o pesquisador linguista William Stokoe, em seus estudos fonológicos sobre a ASL, definiu a L – também denominada de locação ou de ponto de articulação (PA) – como um dos três principais aspectos composicionais das LSs. Conforme a categorização de Ferreira-Brito e Langevin (1995), as L na Libras são divididas em quatro regiões principais, a saber: cabeça, mão, tronco e espaço neutro de sinalização.

Na região da cabeça os sinais podem ser realizados: no topo da cabeça, na testa, no rosto, na parte superior e parte inferior do rosto, também nas orelhas, olhos, nariz, boca, bochechas e/ou queixo. Já na região do tronco, os sinais podem ser realizados no pescoço, no ombro, no tórax, no abdômen, também na cintura, braço(s), antebraço(s), cotovelo(s) e punho(s). Ainda, na região da mão, conforme Ferreira-Brito e Langevin (1995), os sinais podem ser referenciados na palma da mão, no dorso da mão e nos cinco dedos (polegar, indicador, dedo médio, anelar e dedo mínimo), tanto na ponta como na lateral. Já no espaço neutro de sinalização, os sinais podem ser referenciados em várias L, considerando apenas os alcances mínimos dos membros usados para essa referenciação.

Quando proponho pensar sobre corpos sinalizantes diversos capazes de se comunicar em Libras, estou considerando tanto corpos reais humanos não padrões, como corpos ficcionais que podem ser antropomórficos ou não. Quando penso em corpos ficcionais sinalizantes antropomórficos especificamente, posso pensá-los dentro do contexto do teatro de animação como corpos que transcendem os formatos anatômicos e proporções humanas, como no caso das propostas estéticas teatrais a seguir (Figura 16).



Figura 16: Corpos antropomórficos desconstruídos.
Fonte: José Valdir Albuquerque⁵³.

⁵³ Esses bonecos não são exemplos de performances de TALS, contudo foram usados aqui apenas como exemplos de corpos ficcionais que poderiam sinalizar, levando em conta as implicações de seus tamanhos, dimensões e proporções em relação às possibilidades de articulação do parâmetro *localização* (L) e demais parâmetros para a formação de sinais em Libras.
Disponível em: <https://www.instagram.com/zevaldiralbuquerque/>. Acesso em: 10 set. 2020.

Em casos de corpos antropomórficos desconstruídos, tal como os da Figura 16, a sinalização em Libras poderia acontecer de forma desafiadora e, ao mesmo tempo, bastante interessante. Apenas para fins de enriquecimento das considerações sobre o parâmetro de L e da formação de sinais no TALS, podemos pensar sobre a possível referenciação de sinais no corpo ficcional da imagem da esquerda (Figura 16), por exemplo. Sinais em Libras que são comumente referenciados na região da cabeça no corpo humano real, poderiam acontecer nesse corpo ficcional tanto na cabeça falsa decapitada, reposicionada ao lado e segurada por uma das mãos da personagem, como também no espaço neutro onde a cabeça não existe mais, ou ainda acontecer em ambas as regiões, alternadamente, a depender da proposta e da mensagem a ser comunicada.

Nesse caso, o que torna a proposta mais interessante é a possibilidade de a Libras se materializar criativamente num corpo antropomórfico não convencional, rompendo padrões gramaticais não por razões intencionais poéticas – como no caso da poesia em Libras que acontece em corpos humanos padrões – mas, pela própria influência da anatomia do corpo que não é padrão, ou seja, que já é “rompida”. Nesses termos, um corpo humano desconstruído anatomicamente implicaria uma produção linguística também desconstruída.

É interessante pensar nesse exemplo, pois a desconstrução dos membros corporais implicará em questões articulatórias, pois determinados sinais demandarão de outros trajetos de M e alcances para serem realizados em novas L. Por exemplo, no caso da imagem da direita (Figura 16), o personagem é constituído por uma cabeça gigante e, ao pensarmos nesse personagem como um corpo ficcional sinalizante, sinais localizados na testa, possivelmente não seriam possíveis de serem realizados. Isso porque a extensão dos braços do personagem – com proporções reais humanas – não alcançariam a L do sinal referenciado na testa. É nesse sentido que em Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020), identificamos a necessidade de certas compensações linguísticas no TALS, já que a Libras se materializa em corpos não usuais, e corpos que poderão implicar modos nada usuais de produção linguística e articulação de parâmetros.

Avançando sobre os demais constituintes para formação de sinais, Robbin Battison (1974; 1978) identificou mais dois parâmetros nas LSs: o parâmetro de *orientação da mão* (Or), como já brevemente introduzido, e as *expressões faciais* (EF) ou *expressões não manuais* (ENM). Segundo Quadros e Karnopp (2004), a *orientação da mão* (Or) não foi considerada por Stokoe em seus trabalhos iniciais, mas apenas por Battison (1974; 1978) mais tarde, e outros pesquisadores, que argumentaram a favor desse constituinte e demonstraram a

necessidade de ele ser reconhecido e incluído no sistema linguístico e gramatical das LSs. Isso porque, as pesquisas realizadas evidenciaram a existência de pares mínimos em sinais que apresentavam mudanças de significado quando a Or era diferente entre um sinal e outro.

Trata-se de um componente importante na formação dos sinais que está relacionado à disposição da palma da mão (Figura 17). A função desse parâmetro é diferenciar os sinais conforme o direcionamento da mão. A mão na formação dos sinais pode, por exemplo, estar direcionada para cima e/ou para baixo, para dentro e/ou para fora, para a esquerda e/ou para a direita. A Or está ligada também ao punho articulado, sua possibilidade de flexão, torção, movimento, etc. que vai gerar a produtividade de orientações em direções diversas.



Figura 17: Parâmetro de orientação da mão (Or).
Fonte: Elaborado pela autora.

No TALS esse parâmetro pode sofrer algumas alterações, a depender não apenas do formato do boneco, mas também da sua disposição, seu posicionamento para sinalização. No caso da performance que analisamos em Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020), o boneco animado por dois atores-animadores (Figura 18) gerou desafios para a articulação de parâmetros em razão do uso da empanada⁵⁴ e, também, em razão das diferenças de proporções entre o corpo do boneco (tronco e cabeça) e as mãos humanas do ator-animador.



Figura 18: Implicações na orientação da mão em performance de TALS.
Fonte: Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020).

⁵⁴ Segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro, *empanada* é o "espaço cênico de teatro de bonecos, como é designado no Norte e Nordeste. É o anteparo, caixa-palco que esconde o ator-animador. Também é conhecida como tapadeira ou palquinho e, nas diferentes manifestações do teatro popular de bonecos, a empanada ainda recebe a denominação de barraca, tenda ou torda" (2009, p. 132)

Conforme observamos no estudo, essa desproporcionalidade corporal entre os membros reais humanos (as mãos) e membros ficcionais do boneco (tronco e cabeça), implicou “dificuldades no posicionamento das mãos do ator-animador responsável pela sinalização, que não conseguiu acomodar bem seus pulsos e antebraços junto ao pequeno corpo do personagem” (RIGO, SUTTON-SPENCE; SILVA, 2020, p. 157). Assim, as articulações dos parâmetros de L, M e Or nesse caso, sofreram algumas limitações e alterações na sinalização, ainda que a comunicação em Libras tenha se efetivado e os sinais no conjunto da performance tenham sido compreendidos.

Por exemplo, na imagem 2 (Figura 18), observa-se que sinal PRAZER em Libras foi articulado não no meio do peito, como usualmente é realizado em corpos reais humanos, mas num espaço reduzido e limitado, em frente ao estreito corpo do boneco, quase junto ao seu rosto. Já na imagem 3, durante a realização do sinal COMUNICAR, observa-se que houve alterações geradas na Or, cuja direção ficou voltada mais para baixo e, assim, o M foi realizado mais reduzido e na diagonal, diferente de como é articulado esse sinal em sua forma usual.

Neste estudo que realizamos foi possível evidenciar que os elementos cênicos utilizados em uma performance de TALS (por exemplo, a empanada) e também a forma como os atores-animadores se dispõem para a animação de um boneco em Libras, implicam diferentes desafios para a articulação dos parâmetros de formação de sinais. Com relação à essa performance de TALS exemplificada, concluímos que:

[...] o principal desafio técnico decorreu do uso da empanada (estrutura cênica de pano que esconde os atores-animadores), uma vez que exigiu que a cena e a animação do boneco acontecessem em um nível mais alto, isto é, numa altura acima das cabeças dos animadores. Enquanto um dos atores ficou responsável pela sinalização do boneco, com suas duas mãos esticadas e alongadas, o outro se responsabilizou pela sustentação e condução da cabeça e tronco do personagem, por meio de uma de suas mãos apenas. Tudo isso aconteceu, porém, no alto e atrás da empanada. A animação do boneco, somada à sinalização nessa altura, demandou dos animadores exigências desafiadoras (RIGO; SUTTON-SPENCE; SILVA, 2020, p. 157-158).

Essa mudança na altura da região em que os sinais comumente são produzidos em Libras, está relacionada à transferência do espaço de sinalização que, por vezes, é necessária para animação de bonecos e formas em determinadas performances de TALS. A seguir abordarei melhor sobre isso, mas antes é preciso considerar a respeito do quinto constituinte básico para formação de sinais, as *expressões não manuais* (ENM).

Conforme Quadros e Karnopp (2004), as ENM, que incluem as *expressões faciais* (EF), envolvem o movimento não apenas da face e dos olhos, mas também o movimento da cabeça e do tronco. Trata-se de um parâmetro que possui duas funções centrais nas LSs: a de marcar construções sintáticas e a de diferenciar itens lexicais. As ENM com funções sintáticas marcam, por exemplo, sentenças interrogativas (sim/não), orações relativas, topicalizações, concordâncias e foco. Já as que constituem componentes lexicais, marcam referência específica, referência pronominal, partícula negativa, advérbio e grau ou aspecto.

Ferreira-Brito e Langevin (1995) elencam as principais ENM da Libras que são encontradas no rosto, na cabeça e no tronco. As expressões marcadas no rosto, podem acontecer na região superior (sobrancelhas franzidas, olhos arregalados, lance de olhos, sobrancelhas levantadas) e na região inferior da face (bochechas infladas/contraídas, lábios contraídos/projetados com ou sem sobrancelhas franzidas, correr da língua contra a parte inferior interna da bochecha e franzir do nariz). Já as ENM marcadas na cabeça, podem envolver: o balançar ou o inclinar da cabeça para frente, para trás ou para os lados. As ENM marcadas no rosto e na cabeça ao mesmo tempo, conforme a classificação de Ferreira-Brito e Langevin (1995), são aquelas que acontecem quando a cabeça é projetada para frente, os olhos são levemente cerrados e as sobrancelhas franzidas, ou quando a cabeça é projetada para trás e os olhos são arregalados. Por fim, as ENM marcadas no tronco podem acontecer no movimento do tronco para frente, para trás, no balancear alternado ou simultâneo dos ombros e, também, no balancear de um único ombro apenas.

Leite (2008a), ao investigar a segmentação da Libras, lembra que William Stoke em seus estudos iniciais já havia observado que algumas EF desempenhavam um papel importante na ASL. Para que “questões do tipo sim/não fossem reconhecidas como tais, elas necessariamente precisavam ser acompanhadas de uma expressão facial e posição de cabeça marcadas (LEITE, 2008a, p. 29). Conforme o autor, outros pesquisadores como Bellugi e Fisher (1972), e também Baker (1976), apontaram o papel do balanço da cabeça de um lado para o outro acompanhado de uma EF não-neutra na produção de sentenças negativas.

Araújo (2013), ao investigar sobre as expressões e as marcas não manuais em Libras, traz em seu estudo uma diferenciação entre as EF emocionais e as *marcas não manuais* (MNM). Conforme a autora, baseada em Ekman (2003) e em Reilly (2006), as expressões faciais de emoção são expressões universais, ainda que existem diferenças culturais associadas a seu uso. É mesmo que os músculos faciais sejam os mesmos usados nas expressões emocionais e nas expressões gramaticais, para demonstrar emoções não necessariamente é

preciso o uso da linguagem verbal. Por outro lado, são gramaticais as EF que geralmente coocorrem com a realização de determinados sinais (ARAÚJO, 2013).

Embora a expressão facial gramatical morfológica use os mesmos músculos como aqueles recrutados nas expressões emocionais, o seu âmbito de tempo (início, término e duração) e, muitas vezes, o contexto, diferem. [...] enquanto a expressão facial de emoção pode ser usada de forma independente da língua (por exemplo, sorrimos quando uma criança corre para nos cumprimentar), o comportamento facial gramatical invariavelmente coocorre com uma expressão feita manualmente (REILLY, 2006, p. 266).

Reilly (2006) também pontua que EF gramatical possui uma duração linguisticamente determinada. Sua duração no rosto acompanha aproximadamente a realização de um sinal, “começa um pouco antes de se iniciar o sinal manual, alcança o ápice da intensidade durante o sinal e termina antes que o próximo sinal comece” (REILLY, 2006 apud ARAÚJO, 2013, p. 26). A seguir, apresento apenas para fins ilustrativos algumas EF que podem ser entendidas tanto num contexto de expressão de caráter emocional, como também num contexto de caráter gramatical (Figura 19).

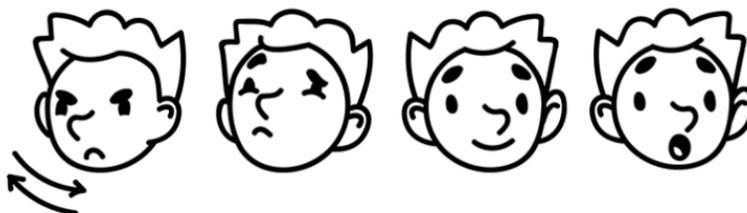


Figura 19: Parâmetro de expressão facial (EF).
Fonte: Elaborado pela autora.

Quando as EF são pensadas em performances de TALS, mais precisamente no caso da linguagem do teatro de máscaras, por exemplo, em Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020) identificamos uma compensação no corpo, por parte dos atores, para suprir a ausência da EF escondida por trás da máscara. No caso do exemplo da imagem 1 a seguir (Figura 20), as EF de interrogação (com o levantar das sobrancelhas) e de negação (com o franzir), realizadas pelos atores durante o exercício cênico, precisaram ser transferidas para seus corpos (movimento de cabeça e de tronco), isto é, foram compensadas por ENM mais enfáticas, já que seus rostos estavam escondidos atrás das máscaras larvárias⁵⁵.

⁵⁵ Conforme Borralho et al. (2015, p. 54), “a palavra *larvária* é oriunda de larva. Larva significa o primeiro estado dos insetos depois de saírem do ovo; forma que se desenvolve a partir do ovo dos antropoides [...], sofrendo uma série de metamorfoses completas: a lagarta, por exemplo. A máscara larvária tem como referência de sua

Conforme compartilhado em nosso estudo, no caso das expressões interrogativas, os atores deram ênfase a partir da inclinação de suas cabeças para trás e, em alguns momentos, buscando pela expressão afetiva de curiosidade, a ênfase foi dada com a inclinação lateral da cabeça. Já para as expressões negativas, os participantes enfatizaram o direcionamento de negação pela cabeça e tronco movimentados para os lados, tal como aconteceu também nos momentos em que a intenção foi comunicar o sinal NÃO em Libras.



Figura 20: Expressões faciais em performances de TALS: máscaras e sombras.
Fonte: Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020).

Com relação à imagem 2 (Figura 20), também trazida como exemplo de performance de TALS em nosso estudo, a particularidade da linguagem do teatro de sombras, e a técnica de projeção dos atores nesse caso, demandou que a visualização da cena acontecesse a partir da silhueta dos personagens. Assim, para que a comunicação dos sinais em Libras pudesse ser projetada claramente, sem que a sombra dos sinais e as ENM se sobrepusessem na projeção, alguns ajustes no posicionamento dos atores foram necessários. Conforme mencionado em Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020), os atores nesse exercício com sombras, se posicionaram de lado durante praticamente toda a performance, e precisaram adotar algumas alterações pontuais em parâmetros de formação dos sinais projetados de perfil.

Buscando fazer com que suas ENM, sobretudo as faciais de alegria e diversão, por exemplo, fossem comunicadas e projetadas com clareza, os atores mantiveram seus rostos propositalmente de perfil, conforme é possível observar na cena ilustrada. No mesmo momento, um dos atores empregou o sinal EU-TE-AMO, direcionado ao personagem da frente. Para que a sombra do sinal e sua configuração de mão fosse comunicada com clareza, o ator realizou um ajuste pontual na direção da orientação de mão do sinal (RIGO; SUTTON-SPENCE; SILVA, 2020, p. 151).

origem o carnaval de Basel (Basiléia), capital da Suíça. Naquele carnaval [...], os mascarados tocam flautas e tambores, daí algumas máscaras possuem orifícios à altura da boca”.

É importante mencionar que a formação de sinais em cada linguagem do TALS vai funcionar de forma diferente, uma vez que os corpos sinalizantes envolvidos poderão ser apresentados e pensados cenicamente de maneiras diferentes. Enquanto que no teatro de máscaras a comunicação em Libras acontece no próprio corpo do ator sinalizante, que é visível ao público e que tem apenas seu rosto escondido atrás da máscara, no teatro de sombras – nessa proposta teatral do exemplo mencionado – a Libras é projetada com sombras, isto é, apenas a sombra do corpo do ator sinalizante é visualizada pelo público e se faz necessário explorar a comunicação linguística por meio das silhuetas e perfis dos sinais e dos sinalizantes.

No teatro de bonecos, por sua vez, a Libras pensada para se comunicar através do corpo de um boneco, por exemplo, demandará das possibilidades linguísticas desse corpo ficcional sinalizante em potencial, que pode ser ou não uma extensão do ator-animador, um corpo dilatado. Para as EF serem articuladas no teatro de bonecos, o corpo ficcional do boneco precisará oferecer recursos para que esse parâmetro possa acontecer. No caso do boneco das performances que analisamos em Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020), conforme Figura 21 observa-se que não há possibilidades de articulação das EF, uma vez que seu rosto é neutro, não possui olhos, sobrancelhas e boca, mas apenas um nariz azul que também não conta com mecanismos de movimentos.

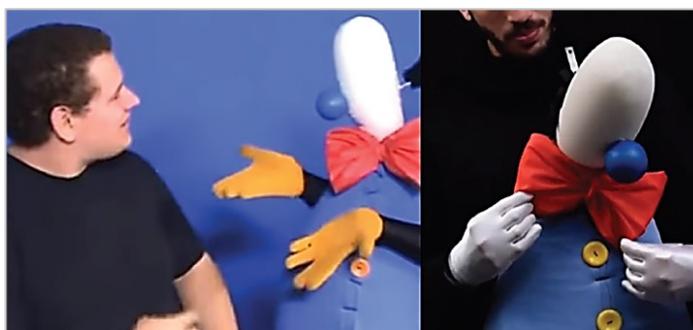


Figura 21: Expressões faciais em performances de TALS: bonecos.
Fonte: Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020).

Pela ausência de expressões no rosto desse boneco, evidenciamos o desafio aos atores-animadores na animação do personagem para articulação do parâmetro de EF de composição de determinado sinal. Por outro lado, em razão de esse boneco contar com um pescoço bem articulado, e com um gatilho de condução posicionado atrás da cabeça, que permite sua movimentação para diferentes direções, as ENM de cabeça foram possíveis de serem articuladas na animação. Nesse caso, as EF foram compensadas por expressões corporais, ou seja, por movimentos conduzidos a partir da cabeça do boneco.

Conforme o exemplo da imagem da esquerda (Figura 21) compartilhado em Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020, p. 154), “quando o boneco respondeu afirmativamente ao ator-personagem [...], os atores-animadores indicaram SIM [...] por meio do movimento da cabeça (para cima e para baixo), mesmo sem empregar concomitantemente um sinal manual de ênfase para a mensagem pretendida”. Essa compensação da EF pelo movimento da cabeça do boneco, também foi adotada na animação do mesmo boneco em Libras na outra performance exemplificada (imagem da direita, Figura 21). Nesse exemplo, “a cabeça do personagem foi conduzida para vários direcionamentos, conforme aquilo que estava sendo sinalizado e comunicado. Na cena ilustrada, por exemplo, o direcionamento da cabeça se deu para baixo, [...] os atores-animadores indicaram a confirmação e certificação do personagem sobre estar bem apresentável” (RIGO; SUTTON-SPENCE; SILVA, 2020, p. 155).

Compartilho a seguir o que concluímos sobre esse exemplo:

[...] as ENM só foram possíveis em razão da maneira como o boneco foi confeccionado, isto é, da flexibilidade e maleabilidade da emenda do pescoço. Destacamos ainda que o tamanho e as proporções do boneco (cabeça e tronco), embora tenham gerado algumas implicações pontuais de ordem linguística, não demandaram desafios mais significativos. Nesse formato de boneco, e com essa técnica de animação, o ator-animador responsável pela sinalização conseguiu acomodar seus braços e mãos junto ao corpo do boneco. (RIGO; SUTTON-SPENCE; SILVA, 2020, p. 155)

O estudo de Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020) conduz ao entendimento de que os parâmetros para formação de sinais no TALS, e especificamente na animação de bonecos em Libras, dependem das alternativas de articulação oferecidas pelos bonecos e a natureza de seus corpos ficcionais (fisicalidades, materialidades e biomecânica). Ainda, que elementos cênicos e a disposição dos corpos, tanto dos corpos ficcionais dos bonecos, como dos corpos reais humanos dos atores-animadores, também são determinantes para a comunicação em Libras acontecer, pelo menos em sua forma usual.

Ainda sobre as EF, mesmo que não seja o caso dos bonecos das performances de TALS que analisamos em Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020), é interessante mencionar que alternativas de articulação desse parâmetro podem ser oferecidas por bonecos confeccionados com materiais maleáveis e flexíveis. Também bonecos que contenham mecanismos internos ou uma biomecânica que viabilize movimentos de rosto, olhos, sobrancelhas, testa, bochecha, boca, etc., importantes para as EF acontecerem. Ainda que ao longo deste trabalho essa questão seja retomada, para fins de enriquecimento desse assunto neste capítulo, exemplifico

brevemente sobre alguns tipos de bonecos que oferecem alternativas de EF na formação de sinais, por exemplo, bonecos cujos rostos são confeccionados com látex ou espuma.

O boneco da esquerda (Figura 22) foi animado em Libras⁵⁶ durante uma oficina de látex que participei com o professor Sérgio Tastaldi em 2016. Ainda que o boneco tenha sido originalmente criado pelo mestre Tastaldi para se comunicar em português, ao experimentá-lo para uma comunicação em Libras, logo identifiquei suas ricas possibilidades de produção de EF. Expressões diversas facilitadas pela maleabilidade do látex. Da mesma forma, o boneco da direita (Figura 22), que possui ricas alternativas oferecidas para as EF, uma vez que seu rosto é todo feito de espuma, com mecanismos internos para introdução da mão e articulação dos dedos que conferem movimentos bastante expressivos.



Figura 22: Expressões faciais possibilitadas em bonecos de látex e de espuma.
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Sérgio Tastaldi (2017) nos lembra que “bonecos de látex apresentam uma flexibilidade incrível que precisa ser aproveitada na manipulação como recurso dramático. Abrir a boca, encher as bochechas, deformar as feições ou executar movimentos extravagantes são algumas das vantajosas possibilidades do látex” (TASTALDI, 2017, p. 165). Já com relação à espuma, Duda Paiva (2017) pontua o seguinte:

A máscara do boneco extrapola os limites da expressão do ser humano, e a cada pequeno movimento efetuado pela mão do manipulador inserida na cabeça do boneco, gera expressões que vão além do que a musculatura humana alcança, e isso provoca, teatralmente, uma surpresa: a surpresa do desconhecido, do deformado, do *over the top*. Isso pode trazer o riso, o espanto, o conforto a estranheza que me é tão atraente na pesquisa das formas animadas. Esse fenômeno de se metamorfosear que a espuma traz, se estende não só à máscara, mas ao corpo todo do objeto/escultura. Daí, nasce uma palheta enorme de possibilidades de exercícios e brincadeiras no diálogo entre homem e coisa (PAIVA, 2017, p. 57).

⁵⁶ A animação em Libras pode ser assistida em: <https://youtu.be/eF687zo3W7s>. Acesso em: 18 set. 2020.

Uma vez considerados os cinco parâmetros para a formação de sinais nas LSs e no TALS, é importante apresentar também considerações a respeito do *espaço de sinalização* (ES) também conhecido como espaço de realização dos sinais (FERREIRA-BRITO, 1990) ou como espaço de enunciação (QUADROS; KARNOPP, 2004). Na Libras, assim como verificado em outras LSs, as relações gramaticais são especificadas por meio da enunciação dos sinais no espaço. “As sentenças ocorrem dentro de um espaço definido na frente do corpo, consistindo em uma área limitada pelo topo da cabeça e estendendo-se até os quadris”. (PIZZIO et al., 2009). O uso do ES é uma característica fundamental das línguas sinalizadas, e está presente em todos os níveis de análise (Figura 23).

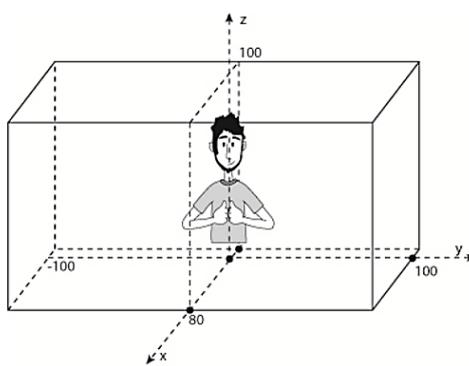


Figura 23: Espaço de sinalização (ES) na Libras.
Fonte: Ferreira-Brito e Langevin (1995).

Segundo Ferreira-Brito (2010[1995], p. 215), o espaço de sinalização contém três eixos correspondentes aos três tipos de movimento no espaço: frente/atrás, esquerda/direita e cima/baixo. Sugere-se que o principal motivo da diferença seja decorrente das características físicas e ambientais que podem ser responsáveis por influenciar os diferentes usos do ES. Assim como as demais LSs, a Libras organiza-se espacialmente de forma bastante complexa. Pizzio et al. (2004) consideram que a nível fonológico, por exemplo, um mesmo sinal pode ser realizado em diferentes locais, dentre eles o espaço neutro de sinalização, que corresponde à região em frente ao sinalizante. “Dependendo do ponto utilizado no espaço para a realização de um sinal, pode haver a produção de sinais com diferentes referentes” (PIZZIO, et al., 2004, p. 3). A realização de um sinal em determinado ponto no ES implica mudanças de significados relacionadas com o referente.

Kegl e Willbur (1976) trazem uma discussão a respeito do que é sinal e do que não é sinal nas LSs, partindo como referência a articulação de sinais dentro ou fora do ES. Conforme as autoras, há uma restrição geral para que sinais sejam articulados dentro dos limites do ES. Essa restrição é como se fosse uma “bolha” (Figura 24) que vai do topo da cabeça do

sinalizante até o quadril, e também de um lado do corpo até o outro, com a distância dos braços a partir da ponta dos dedos ao cotovelo. A extensão dos braços por completo romperia com essa “bolha” ou pelo menos dilataria seus limites, e para que os sinais sejam mantidos dentro dos limites do ES, convenções como reduplicação ou intensificação são usadas para que o sinal não ultrapasse os limites do espaço (KEGL; WILLBUR, 1976).

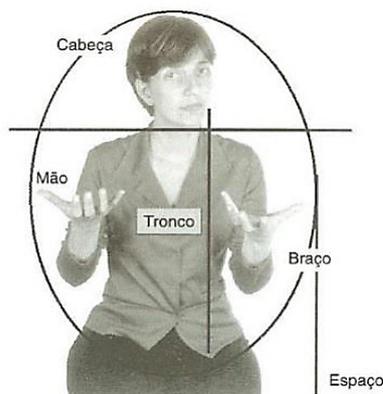


Figura 24: Áreas principais de articulação dos sinais.
Fonte: Quadros e Karnopp (2004).

Para Kegl e Willbur (1976), há construções que não são sinais e que podem ultrapassar o espaço de sinalização, como é o caso da linguagem da mímica corporal⁵⁷, que viola esse espaço por compreender o uso do corpo todo para comunicação e expressão. A sinalização criativa e artística nas LSs, por sua vez, viola os limites do ES convencional, ou seja, rompe com padrões gramaticais convencionados a partir da língua em sua forma usual.

Conforme Marilyn Mafra Klamt (2018), artistas surdos utilizam com frequência recursos estilísticos das LSs que compreendem o uso do ES em larga escala. Nas produções sinalizadas em Arte e Literatura Surda, por exemplo, o ES usado pelo sinalizante artista não se restringe às delimitações convencionadas, limitadas do topo da cabeça aos quadris. Pelo contrário, o espaço é dilatado e torna-se mais amplo à medida que os sinais também alcançam pontos de L que estão para além dos alcances de seus corpos.

Ao pesquisar sobre performances de música em Libras, em Rigo (2013) considerei o ES como um espaço seletivo e diferenciado, que se distingue do espaço mais contido, usualmente empregado em sinalizações convencionais. Em meu estudo, considerei também o espaço dilatado na sinalização artística que é explorado nas performances poéticas de música a partir do posicionamento e deslocamento do sinalizante. Espaço esse que propus denomina-

⁵⁷ Ver Seixas (2016).

lo como *espaço de circulação* (EC), conforme ilustração a seguir (Figura 25), uma vez que na sinalização artística, o artista pode não apenas se movimentar com mais expressividade do que em uma sinalização convencional, mas pode também se deslocar e circular em um determinado espaço, ao mesmo tempo que sinaliza.

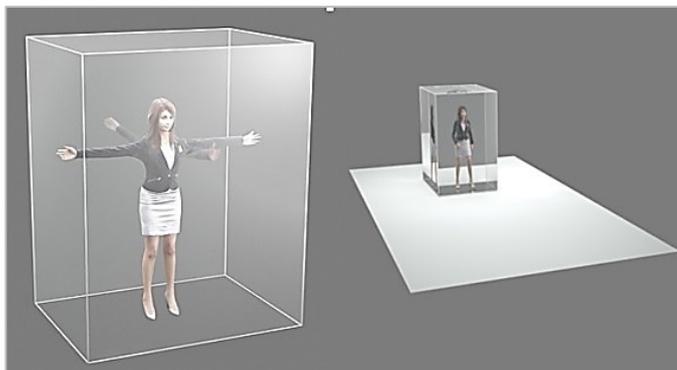


Figura 25: Espaço de circulação de performances na sinalização artística.
Fonte: Rigo (2013).

O espaço de circulação decorre do deslocamento do sinalizante pelo local onde está sinalizando (RIGO, 2013), o que acaba implicando um espaço maior de sinalização e, por conseguinte, mais possibilidades de pontos para referenciar sinais e para explorar artisticamente construções linguísticas criativas. Para além desse espaço, é preciso considerar o espaço de sinalização reduzido e/ou reposicionado. A quebra da restrição do espaço de sinalização convencional, foi descrita por Ferreira-Brito (2010[1995]). Conforme a autora, há situações onde o espaço de enunciação precisa ser reposicionado ou reduzido. Por exemplo, quando o enunciador sinaliza para outra pessoa na janela de uma casa, em um nível mais alto. Nesse caso, o sinalizante precisará estender seus braços para cima (Figura 26).



Figura 26: Espaço de sinalização reposicionado ou reduzido.
Fonte: Ferreira-Brito (2010[1995]).

Esse mesmo princípio de reposicionamento e redução considerado por Ferreira-Brito (2010[1995]), vale para o espaço de sinalização empregado nas performances de TALS, mais precisamente na animação de bonecos em Libras. Animação, cuja enunciação se dará a partir do corpo ficcional do boneco e, portanto, a partir de seu próprio ES que precisará ser reduzido e/ou reposicionado, a depender de seu tamanho, suas dimensões corporais, seu posicionamento e disposição no espaço cênico.

Quando proponho pensar na Libras enunciada por um corpo ficcional, ou seja, em uma forma intensificada que poderá demandar compensações ou possíveis rompimentos de padrões gramaticais para comunicar, estou considerando também a necessidade de transpor o ES usual (referenciado a partir do corpo humano real do sinalizante), para um novo ES não usual (referenciado a partir do corpo ficcional do boneco). Nesse caso, para além de um reposicionamento ou uma redução do ES, o que ocorre também é uma transposição de *espaços de sinalização* (ES) diferentes, já que será um novo corpo que enunciará a língua.

Conforme elucidado nas ilustrações a seguir (Figura 27), essa transposição se dará do ES do sinalizante humano (marcado e mapeado anatomicamente a partir do seu corpo real, com suas próprias dimensões e alcances), para o ES do sinalizante boneco (marcado e mapeado anatomicamente a partir do seu corpo ficcional, também com suas próprias dimensões e alcances). O redimensionamento do ES, portanto, não será apenas referente a dimensões e alturas (mais para cima ou mais para baixo) como no caso da Figura 26 de Ferreira-Brito (2010[1995]), mas também ao corpo do novo sinalizante.

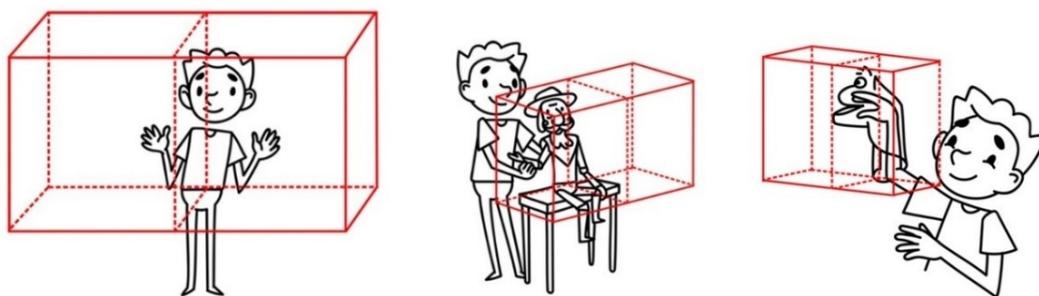


Figura 27: Espaço de sinalização na animação de bonecos em Libras.
Fonte: Elaborado pela autora.

O espaço de sinalização (ES) usual do corpo real humano será repensado a partir das dimensões desse novo corpo sinalizante, considerando também seu local, seu posicionamento e sua disposição em relação ao ator-animador. No caso de um boneco articulado, animado sobre um balcão por exemplo (ilustração do meio, Figura 27), o ES é transposto e

redimensionado para um pouco mais à frente do animador, e sua dimensão se mantém basicamente num nível de altura média e frontal. Diferentemente do caso de um boneco de luvas (imagem da direita, Figura 27), quando o boneco terá outras proporções anatômicas e demandará alterações não apenas em relação à dimensão e altura espacial, mas também em relação à alcances do boneco.

3.4. Corpos sinalizantes em potencial: reais e ficcionais

Pensar sobre animação de bonecos em Libras implica pensar em bonecos com suas infinitas e híbridas formas, tamanhos, dimensões, materialidades e mecanismos. Bonecos antropomorfos, zoomorfos ou antropozoomorfos. Monstros, criaturas, seres, também plantas, coisas e objetos. São infinitas as possibilidades físicas e materiais de um boneco dentro do teatro de animação e, por consequência, são infinitos os corpos que esses bonecos podem ter.

Assumir que há infinitos corpos possíveis, seja corpos ficcionais de bonecos ou não, me desperta a curiosidade e a incansável busca de conceber como as LSs são possíveis de serem enunciadas em corpos diversos. Como é possível a Libras, por exemplo, ser materializada em corpos que fogem do padrão humano, aqueles que não seguem uma normatividade anatômica? Como sinalizariam corpos não antropomorfos? Ainda, seria possível um animal se comunicar em Libras sem assumir traços humanos para isso?

E não me refiro à incorporação e personificação de animais ou objetos no corpo por um sinalizante humano real, ainda que seja algo frequente e comum nas LSs, por exemplo, nas performances de Literatura Surda e a partir dos recursos estilísticos de *antropomorfismo* e *animismo* como já mencionado. Estou me referindo aos corpos sinalizantes não humanos, ou mesmo corpos humanos, mas de formatos diferentes, desconstruídos. Corpos zoomórficos sinalizantes, corpos humanóides, corpos de monstros, de criaturas diversas, seres fantásticos, não necessariamente com características humanas, mas que também podem ser pensados como corpos sinalizantes em potencial.

Falar sobre o corpo humano e sua anatomia e, por conseguinte, a representação ficcional simbólica dos diferentes corpos e suas anatomias, é essencial neste trabalho. Ao longo de minha pesquisa, das leituras realizadas, das análises dos dados e da escrita deste texto, fui percebendo o corpo humano enquanto canal de comunicação das LSs como nunca antes havia percebido. Antes de me propor a pensar sobre a Libras materializada em outros corpos possíveis, não havia me dado conta verdadeiramente do quanto o corpo e sua anatomia

interna e externa, suas possibilidades e suas limitações, está diretamente relacionado às possibilidades linguísticas de comunicação em LSs.

O corpo é o meio pelo qual as LSs se constroem e, por conseguinte, é nesse molde corporal que os sinais acontecem e são convencionados. Podemos pensar que as LSs evoluem historicamente de acordo com o corpo humano. Se constituem a partir de uma anatomia interna e externa padrão como referência, corpo esse que a maioria das pessoas sinalizantes possui como canal genuíno e convencionado de comunicação, que independe de veiculação de substâncias acústicas. É possível dizer, por exemplo, que só existem sinais bimanuais convencionados nas LSs porque o corpo humano é composto por dois membros superiores.

O corpo comunicativo possui determinado formato, proporções médias padronizadas em geral, que variam relativamente em dimensões gerais conforme a faixa etária (corpos de crianças se diferem de corpos de adolescentes, que se diferem de corpos de adultos), a condição biológica (corpos femininos se diferem de corpos masculinos) e biotipo (corpos ectomorfos são diferentes de corpos mesomorfos, que são diferentes de corpos endomorfos). Observemos a imagem ilustrativa a seguir (Figura 28):

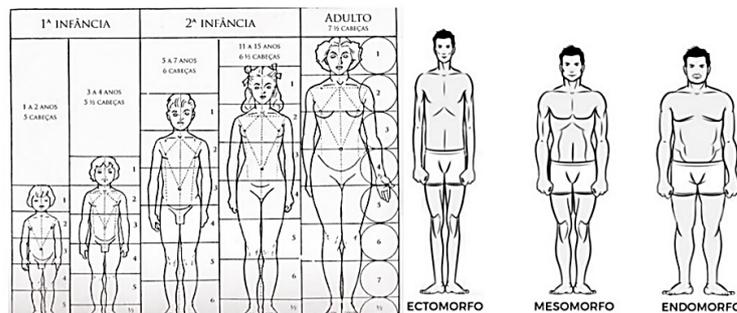


Figura 28: Corpos humanos reais padrões e suas variações.
Fonte: Ricardo Silva (A Arte de Desenhar).

Mesmo com algumas variações, todos esses corpos são vistos como padrões. Padrões no sentido de possuírem todos os membros articuladores disponíveis para produção de sinais convencionados e usualmente empregados em uma determinada LS. Corpos padrões, que pelo viés dos Estudos da Deficiência, também costumam ser problematizados como corpos normativos e hegemônicos (BERRI, 2018)⁵⁸. Dentre outros traços e diferenças possíveis,

⁵⁸ Ao pesquisar sobre corpos, pessoas com deficiência e representações sociais e da mídia, Berri (2018) nos lembra que o discurso biomédico sustenta uma ideologia de saúde e corpo perfeito, levando grande parte da sociedade a pensar que doenças, lesões ou impedimentos que mudam sua forma corporal, são uma marca negativa, um suposto fracasso social. Discurso que precisa ser problematizado e ressignificado. Nesta pesquisa não aprofundarei sobre esse assunto, ainda que seja importante e interessante para ser investigado em trabalhos sobre as LSs enunciadas em corpos de pessoas com alguma deficiência física, por exemplo.

corpos com deficiência física seriam aqueles que não possuem um ou mais membros do corpo humano, ou então parte desses membros. Corpos que se diferem em algum aspecto dos corpos majoritários a partir dos quais os sinais de uma LS são convencionados.

Ainda que nesta pesquisa não aprofundarei sobre as pessoas com deficiência e seus corpos sinalizantes em potencial, é interessante trazer uma provocação a respeito das possibilidades de comunicação em LSs por uma pessoa que não tenha, por exemplo, seus membros superiores. Seria possível alguém que não tenha mãos e braços se comunicar em uma língua que, em princípio, demandaria desses membros para ser enunciada? A resposta é sim. Há casos, por exemplo, de pessoas surdas nascidas sem as mãos e sem os braços que se comunicam por meio da articulação dos membros inferiores. Por meio das pernas e por meio do que chamarei de *configurações de pés* (CP), conforme é possível ver na imagem abaixo (Figura 29) e respectivo [vídeo](#).



Figura 29: LS enunciada a partir da articulação de pernas e configurações de pés.
Fonte: Canal Marcelo Guti Libras (YouTube)⁵⁹.

Diante desse exemplo é possível questionar até que ponto determinados membros do corpo humano possuem funções linguísticas e gramaticais fixas, prescritivas ou engessadas para enunciação das LSs? Trago esse questionamento considerando também o que já expus a respeito da desconstrução de corpos antropomórficos padrões, sobretudo, no universo ficcional onde um corpo pode assumir qualquer formato, inclusive ser desconstruído e reorganizado em sua estrutura física, conforme a Figura 16 anteriormente apresentada.

Como já visto, as mãos humanas com seus punhos e braços, são membros altamente produtivos para a produção de sinais. Mas, e os pés humanos? Convencionalmente os pés, ou mesmo as pernas, não funcionam como articuladores para formação de sinais. Não possuem funções linguísticas ou uma finalidade para construção gramatical da língua. Não quando

⁵⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5DCJqQGtpzg>. Acesso em: 10 set. 2020.

enxergados por um viés linguístico padrão convencional pelo menos. O exemplo do vídeo acima demonstra essa possibilidade numa dimensão de corpo humano real sinalizante, que se comunica por meio da articulação das pernas e das CP.

Já os exemplos das performances de TALS a seguir (Figura 30), demonstram essa possibilidade de desconstrução simbólica e ficcional. Isto é, um corpo sinalizante real que representa um personagem ficcional também sinalizante, constituído a partir de uma ressignificação dos membros corporais. Membros inferiores que assumem novas funções linguísticas como membros superiores. Por exemplo, na imagem da esquerda (Figura 30), o joelho assume a função de cabeça e a perna (tíbia) assume a função de tronco. E na imagem da direita (Figura 30), o pé assume a função de cabeça e a perna assume a função de tronco.



Figura 30: Ressignificação de membros corporais para enunciação em LSs.
Fonte: Acervo da autora.

Nas performances de TALS, a desconstrução se dá não apenas em relação aos membros corporais não usuais que estão sendo ressignificados e empregados para a enunciação em Libras, mas também em relação às articulações internas. Juntas articuladas nunca antes pensadas como elementos com uma determinada função linguística. Por exemplo, enquanto o pescoço humano é o articulador que possibilita os movimentos e as ENM da cabeça de um sinalizante real, na performance de TALS da esquerda (Figura 30), o articulador que confere movimentos e ENM para a cabeça e para o tronco do sinalizante ficcional é o tornozelo da atriz-animadora. Se não fosse uma performance de teatro de animação, com um corpo humano todo reconfigurado, juntas e membros ressignificados, quando que um dia iríamos conceber, por exemplo, que um tornozelo humano poderia sim ter uma importante função na enunciação de uma mensagem em Libras?

As duas performances de TALS (Figura 30), cabe abrir um breve parêntese aqui para mencionar, foram fortemente inspiradas nos esquetes da peça *Cuentos Pequeños* (1990) dos

artistas peruanos⁶⁰ Ines Pasic (Gaia Teatro) e Hugo Suarez (La Santa Rodilla), da antiga companhia Hugo&Ines. A performance da esquerda⁶¹ foi inspirada em *Ginocchio*⁶² e a da direita⁶³ em *Piedich*⁶⁴. Ao pesquisar sobre as possibilidades do novo no teatro de animação, Henrique Sitchin (2009) menciona sobre Hugo&Ines:

A dupla de excelentes atores, animadores e mímicos utiliza partes do corpo para criar as mais inusitadas e engraçadas criaturas. No espetáculo “Cuentos Pequeños”, Hugo faz seu joelho a cabeça de uma divertidíssima criatura, assim como Ines transforma sua barriga em um rosto, os dedos de seus pés em cabelos e assim por diante. O delicioso espetáculo, de simplicidade ímpar, arranca demorados aplausos de plateias do mundo inteiro, talvez por reconstruir a vida de maneiras tão inusitadas, em outros formatos, tarefa que consideramos em plena sintonia com o universo do teatro de animação. Na medida em que “reconfigura” o corpo humano, em cena, apresenta como resultado novas criaturas que, por assim dizer, se utilizam dos corpos dos atores apenas como suas estruturas primárias. Sobre o corpo humano original, digamos “base”, são criados novos seres que, em muito, extrapolam a realidade do próprio corpo. O espetáculo assim, cria a partir das partes dos corpos humanos outra dimensão de vida, que vai além da conhecida e é, portanto, absolutamente original (SITCHIN, 2009, p. 13).

Diante do exposto, é possível dizer que membros corporais articulados para formação de sinais não são fixos, não são únicos e podem ser ressignificados. Ainda, que a enunciação nas LSs pode acontecer em corpos diferentes, em corpos reais e ficcionais, bonecos e personagens de diferentes formatos, sejam eles semelhantes ou não ao corpo padrão. Pensar na enunciação da língua em corpos com fisicalidades não usuais, significa repensar sobre as convenções linguísticas, sobre as finalidades e as potencialidades de todos os membros do corpo humano e sua anatomia interna e externa.

Mark A. Mandel (1979) pesquisou sobre as restrições naturais na fonologia das LSs com foco na anatomia humana. O autor lembra que ao estudar sobre fonologia das LOs, a ferramenta básica para o estudo é justamente aquela que os falantes nativos mais usam comumente e têm familiaridade internalizada: os órgãos vocais. Para Mandel (1979), os nativos de uma LO percebem, ainda que nem sempre seja algo confiável, o que é mais fácil e o que é mais difícil de ser pronunciado. Por outro lado, o autor nos lembra que a grande

⁶⁰ Referências importantes no Teatro de Animação, com trabalhos reconhecidos mundialmente que incluem bonecos corporais. Mais informações sobre Gaia Teatro em: <https://gaiateatro.wordpress.com> e sobre La Santa Rodilla em: <https://www.facebook.com/La-santa-Rodilla-762736010482739/>. Acessos em: 18 set. 2020.

⁶¹ Disponível em: https://youtu.be/G_kj_9iApNE. Acesso em: 18 set. 2020.

⁶² Esquete original completa em: https://www.youtube.com/watch?v=NB_iCl9iB-E. Acesso em: 18 set. 2020.

⁶³ Trecho disponível em: <https://www.instagram.com/p/CHjfXX5pQnm/>. Acesso em: 18 set. 2020.

⁶⁴ Esquete original completa em: <https://www.youtube.com/watch?v=0vpMPwefVnc>. Acesso em: 18 set. 2020.

maioria dos linguistas das LSs não são (ou pelo menos não eram no ano em que o autor publicou seu estudo) tão familiarizados com o uso linguístico das mãos e dos braços.

Por isso, Mandel (1979) sugere que as ciências da anatomia e da cinesiologia podem ajudar a nos dar uma ideia sobre as LSs, bem como nos ajudar a fornecer algumas explicações a respeito do comportamento corporal no uso da língua, já que a anatomia é a área que estuda as estruturas físicas do corpo e de suas relações entre si, e a cinesiologia é a área que estuda os movimentos corporais (WELLS; LUTTGENS, 1976).

Mandel (1979) considera sobre a anatomia humana, a estrutura óssea e muscular das mãos e dos braços humanos, suas conexões, relações, abertura e fechamento, execuções simultâneas, movimentos que coocorrem (simultaneamente ou alternadamente) em diferentes direções, posicionamentos, e a forma como estão interligados entre si, bem como suas possibilidades e restrições de flexão, torção, contração, etc. Segundo o autor, estudos comprovam que determinadas qualidades de movimento manual, por exemplo, de abertura ou fechamento dos dedos, combinam necessariamente com algum outro movimento. Sinais que favorecem a conexão de articulações, indicam probabilidades e padrões corporais linguísticos, assim, a conexão cinesiológica de membros é responsável por alguns padrões linguísticos. O autor mostra, por exemplo, que as conexões do punho afetam a fonologia das LSs, tanto historicamente, quanto sincronicamente.

Mandel (1979) menciona que a conexão das articulações precisa ser levada em conta, uma vez que determinados movimentos forçam alguns membros a se estender ou flexionar para a produção de determinados sinais. Já para outros sinais, o posicionamento e o direcionamento das mãos, por exemplo, podem fornecer um movimento adequado e necessário para completar um padrão morfológico. Ainda, o fechamento de um dedo em um punho, por exemplo, por meio da conexão de punho e punho, fornece muito do movimento espacial de um sinal. Todas essas possibilidades e restrições corporais anatômicas das mãos e braços, implicam em possibilidades e restrições linguísticas.

Frishberg (1975) observa que, embora muitos sinais possam ter se originado como retratos icônicos de seus referentes, processos como assimilação e regularização fonológica e morfológica, muitas vezes entram em conflito com a motivação icônica de um sinal. Quando isso acontece a iconicidade geralmente cede. Aqui se tem uma extensão do mesmo princípio: a eficiência dos órgãos articuladores é mais importante do que a manutenção de uma representação visualmente transparente e a cinesiologia supera a iconicidade.

Conforme o autor, a conexão dos punhos implica uma ligação entre o movimento e as possibilidades da posição do pulso e das juntas. Isso não se evidencia pela aparência externa das mãos e do braço, mas é resultado dos arranjos musculares, articulações e tendões que podem influenciar na fonologia das LSs. Há uma correlação entre os movimentos dos dedos, os movimentos espaciais das mãos nos sinais, mudanças fonológicas de sinais. O estudo de Mandel (1979) demonstra o efeito cinesiológico na estrutura das LSs e indica a utilidade heurística da cinesiologia e anatomia para a descoberta de padrões universais específicos.

3.5. Corpos antropomórficos e zoomórficos animados em LSs

Para além do corpo real humano, padrão ou não padrão, as LSs podem ser enunciadas também em corpos ficcionais, tanto em corpos antropomórficos como em corpos zoomórficos. Corpos ficcionais precisam de uma fonte de energia para se comunicarem, isto é, precisam ser animados. Trago como exemplos de corpos antropomórficos ficcionais animados em Libras os avatares usados em aplicativos de tradução automática (Figura 31). O personagem *Hugo* do aplicativo *HandTalk*⁶⁵ e o personagem *João Dedão* do aplicativo *ProDeaf*⁶⁶.



Figura 31: Corpos antropomórficos animados em LS: avatares.
Fonte: Aplicativos HandTalk e ProDeaf.

Esses avatares são representações animadas de seres humanos. Personagens digitais capazes de enunciar mensagens em LS. Não são empregados especificamente dentro de um contexto artístico ou teatral, como no caso de bonecos ou personagens cinematográficos de desenho animado. Não são criados para entretenimento ou apreciação artística, embora para sua concepção e animação digital haja, obviamente, um rico e importante trabalho criativo e

⁶⁵ Mais informações em: <https://www.handtalk.me/br>. Acesso em: 11 nov. 2020.

⁶⁶ Mais informações em: <https://www.techtodo.com.br/tudo-sobre/prodeaf.html>. Acesso em: 11 nov. 2020.

artístico por trás, realizado por designers, programadores e por profissionais que chamarei de *tradutores-animadores*. Aqueles que realizam a mesma atividade criativa e comunicativa de tradução-animação de bonecos em Libras, ou seja, profissionais que precisam pensar na transposição da LS, partindo de um corpo real humano como referência (corpo de partida), para poder ser enunciada num novo corpo ficcional, nesse caso, o avatar (corpo de chegada).

Tais avatares são direcionados para contextos corporativos, empresariais e sociais, para facilitar a comunicação de surdos, auxiliar aprendizes de Libras e traduzir conteúdos diversos. Sobre a qualidade da sinalização desses personagens, funcionalidade, contribuições ou possíveis benefícios e implicações desses recursos, não me cabe considerar aqui. Cabe mencionar apenas que são tecnologias recentes e amplamente difundidas, cujos corpos representados são ficcionais antropomórficos, se aproximam em sua fisicalidade de corpos reais humanos e, portanto, permitem que a Libras seja veiculada, e que *Hugo* e *João Dedão* consigam enunciar diferentes sinais.

As LSs também podem aparecer em corpos ficcionais antropomórficos representados por meio de desenhos animados, como é o caso das animações da Figura 32. Os personagens das animações: *Deaf Tree*⁶⁷ de Rodrigo Vana (imagem da esquerda), *Tamara*⁶⁸ da Disney (imagem do meio) e *Sueño de Pedro*⁶⁹ de Fesord (imagem da direita).



Figura 32: Corpos antropomórficos animados em LSs: personagens humanos.
Fonte: Links disponíveis em nota de rodapé.

Talvez seja importante considerar neste ponto, que as imagens trazidas neste capítulo, e também outras trazidas ao longo de toda a tese, são frames (sem movimento) de recortes de vídeos originais, em que personagens e/ou pessoas aparecem sinalizando em movimento. Assim, para melhor compreensão e visualização do comportamento das LSs enunciadas por esses diferentes corpos ficcionais, é altamente recomendável que o leitor ou leitora assista aos

⁶⁷ Disponível em: <https://vimeo.com/19764444>. Acesso em: 11 nov. 2020.

⁶⁸ Disponível em: <https://youtu.be/B4frsp-rR6c>. Acesso em: 11 nov. 2020.

⁶⁹ Disponível em: <https://youtu.be/voVlXKPL9uw>. Acesso em: 11 nov. 2020.

vídeos disponibilizados nos links em nota de rodapé. O uso de frames ou de ilustrações para representar sinais ou mesmo algum aspecto linguístico específico, é frequente em pesquisas e trabalhos acadêmicos sobre LSs, inclusive são recursos bastante empregados nesta tese.

Os corpos bidimensionais (sem movimento) representados por frames ou ilustrações, também são de certa forma corpos ficcionais por meio dos quais a LSs acontece e é representada. Os frames estáticos usados para ilustrar os exemplos que menciono são evidentemente meios que não compreendem a totalidade do movimento das LSs, as propriedades de multifuncionalidade e multidimensionalidade (PETERS, 2006). Ainda assim, são formas funcionais de representação da língua, que funcionam para documentação e registro. Conforme Leite (2013, p. 50):

[...] o desenho, que, diferentemente da escrita, documenta apenas os aspectos visuais da produção linguística. Por causa disso, e por causa da importância da escrita sobre o nosso próprio entendimento do que caracteriza as línguas humanas [...] não é de se surpreender que o desenho tenha tido um papel pouco significativo nos estudos linguísticos. Como uma ferramenta de estudo da linguagem, o desenho emergiu quase que exclusivamente naqueles campos de estudo onde a análise visual se mostrava inevitável, e a escrita, claramente limitada: os estudos da gestualidade e das línguas de sinais.

Conforme as imagens da Figura 32, observa-se a variedade de corpos ficcionais em termos de formatos e proporções. Ainda que as três animações representem personagens antropomórficos, suas proporções entre os membros corporais variam. Por exemplo, as mãos da personagem *Tamara* (Figura 33), são menores em relação a proporção de sua cabeça.



Figura 33: Proporções corporais no desenho animado em LS.
Fonte: Tamara (Disney).

Outros exemplos de corpos ficcionais antropomórficos, ainda que sejam personagens fantasiosos, seguem exemplificados a seguir. Na imagem da esquerda (Figura 34) está representada a personagem *Lacônica*, uma fada que se comunica em ASL em um dos

episódios da série *Smurfs*⁷⁰, e na imagem da direita (Figura 34), um personagem esqueleto, que se comunica em Língua de Sinais Espanhola (LSE), na animação *El Intruso* da *IDeaf*⁷¹.



Figura 34: Corpos antropomórficos animados em LSs: seres e criaturas.
Fonte: Links disponíveis em nota de rodapé.

Ainda, observa-se na imagem da esquerda a seguir (Figura 35), a representação de uma criatura humanoide, um *smurf*, enunciando uma poesia⁷² em ASL, cujas mãos são formadas apenas por quatro dedos articulados, diferente das mãos humanas da fada *Lacônica*. Já na imagem da direita (Figura 35), a representação é de uma personagem antropozoomórfica, ou seja, uma coelha com significativos traços humanos (cabelo, roupas, acessórios e postura bípede), do episódio *Thai Sign Language Animation*⁷³, que também se comunica em LS.



Figura 35: Corpos antropozoomórficos animados em LSs: desenhos animados.
Fonte: Links disponíveis em nota de rodapé.

⁷⁰ Os *Smurfs* (personagens criados pelo cartunista e roteirista belga Pierre Culliford, mais conhecido como Peyo) são pequenas criaturas azuis que vivem em uma aldeia na floresta. Eles são perseguidos pelo personagem Gargamel que deseja capturá-los como ingredientes para uma fórmula mágica. Episódio original em inglês sobre a fada Lacônica que se comunica em ASL, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tAx6CefgYlo>. Acesso em: 11 nov. 2020.

⁷¹ Empresa de produção audiovisual em Língua de Sinais Espanhola (LSE). Animação disponível em: <https://youtu.be/4xbT2Tvi8WQ>. Acesso em: 11 nov. 2020.

⁷² Disponível em: <https://youtu.be/tAx6CefgYlo?t=634>. Acesso em: 11 nov. 2020.

⁷³ Disponível em: <https://youtu.be/HOS3ViZ0KPw?t=48>. Acesso em: 11 nov. 2020.

A animação de corpos ficcionais em LSs não compreende apenas o desenho animado ou o TALS e o teatro de bonecos, mas outras formas e linguagens artísticas também, como o stop-motion. Nesse caso, os corpos ficcionais são constituídos de massinha e animados em LSs por meio da modelagem dos personagens e de seus sinais enunciados. Chamo atenção não apenas para os corpos sinalizantes, mas também para o material que esse corpo é feito.

Embora a forma do registro bidimensional da animação nesse caso, possibilite o movimento, ou seja, a linguagem do stop-motion que se constrói pela combinação de quadro-a-quadro de fotografias dispostas em uma sequência, o processo de tradução-animação se dá com personagens tridimensionais modelados em massinha. Observa-se a seguir, nas duas imagens da esquerda (Figura 36), os personagens do curta *O Mundo do Silêncio*⁷⁴ e, na imagem da direita (Figura 36), os personagens da animação *La Familia Silencio*.⁷⁵



Figura 36: Corpos antropomórficos animados em LSs: stop-motion.
Fonte: Links disponíveis em nota.

Para além de corpos antropomórficos ou antropozoomórficos (personagens humanos, criaturas humanoides e animais com características corporais humanas), vale pensar também a enunciação das LSs em corpos zoomórficos. Ou seja, animais (reais ou ficcionais) que se comunicam e sinalizam. Corpos reais zoomórficos podem ser exemplificados a partir de Koko (1971-2018), gorila treinada e ensinada a se comunicar em ASL. O corpo de Koko é um corpo animal real sinalizante em potencial e, ainda que não seja um corpo humano, ele compartilha da mesma família dos humanos, ou seja, os hominídeos que formam a família taxonômica dos grandes primatas (chimpanzés, gorilas, orangotangos e humanos).

Os chimpanzés, gorilas e humanos são todos oriundos de um ancestral comum exclusivo, portanto, possuem braços desenvolvidos, polegar opositor e porte vertical. No caso dos gorilas e chimpanzés, o formato do corpo, as articulações, os membros, a motricidade, são características que se assemelham muito ao corpo humano e seus sistemas anatômicos.

⁷⁴ Disponível em: <https://youtu.be/yo3rIT1dEbo?t=66>. Acesso em: 11 nov. 2020.

⁷⁵ Disponível em: <https://youtu.be/yQTOHfao4FE?t=167>. Acesso em: 11 nov. 2020.

Embora não sejam seres capazes de estabelecer uma conversa com construções linguísticas complexas, são exemplos de corpos reais zoomórficos sinalizantes em potencial, cuja anatomia permite que as LSs sejam enunciadas de forma semelhante aos seres humanos. Esses animais são bastante inteligentes, a ponto de reconhecer-se no espelho. Aprendem sinais por comandos, fazem associações e se comunicam à sua maneira com as pessoas. Na imagem a seguir (Figura 37), retirada de um documentário do *National Geographic*⁷⁶, a gorila Koko está enunciando o sinal LARANJA em ASL, uma vez que foi treinada para isso e ensinada pela instrutora a estabelecer associações com a cor do pano.



Figura 37: Corpo real zoomórfico enunciando sinais em LS: gorila Koko.
Fonte: National Geographic.

É interessante destacar que o sinal LARANJA em ASL só é possível de ser articulado e enunciado porque o corpo de Koko possui uma anatomia composta por membros articulados (ombros, braços, mãos e dedos) que possibilitam facilmente ela produzir esse sinal e referenciá-lo em frente a boca, tal como assim é realizado por um ser humano. A formação de sinais por animais reais com corpos de outras anatomias, ainda que eles fossem inteligentes para isso, seria bastante desafiadora, sobretudo se essa anatomia não contar com membros superiores articulados (braços, mãos/patas, dedos) ou pelo menos com um membro único articulado que tenha determinada extensão para diferentes alcances.

No transcorrer de toda minha pesquisa, ao manter um olhar curioso, criativo e investigativo para todo e qualquer corpo, sempre buscando enxergá-lo como um corpo sinalizante em potencial, fui me atentando para diferentes anatomias de espécies de animais. Anatomias diversas de peixes, anfíbios, répteis, aves e mamíferos, que se fossem representados numa obra ficcional como personagens sinalizantes, preservando sua verossimilhança externa, poderiam oferecer talvez uma enunciação em LS bastante

⁷⁶ Disponível em: <https://youtu.be/FqJf1mB5PjQ?t=137>. Acesso em: 11 nov. 2020.

interessante. Além de inúmeras espécies compostas por membros articulados, encontrei algumas espécies curiosas que valem ser compartilhadas. É o caso do peixe-mão australiano⁷⁷ e a cobra-de-pernas-tridáctila⁷⁸ (Figura 38). Espécies incomuns de peixe e réptil que contam com membros que se assemelham a mãos e braços.



Figura 38: Corpos reais zoomórficos sinalizantes em potencial.
Fonte: Links disponíveis em nota de rodapé.

No mundo da ficção, onde animais, e até mesmo coisas, podem se comunicar em qualquer língua, corpos zoomórficos mais desafiadores em seus formatos anatômicos, que não se aproximam ao corpo humano, são também possíveis de serem observados quando no uso de LSs. Por exemplo, no desenho animado *Min e as Mãozinhas*⁷⁹ – importante obra ficcional e talvez pioneira no Brasil nesse formato – há alguns personagens animais que se comunicam em Libras. Esses animais, no entanto, não carregam muitas características e traços humanos, ou seja, não são animais que podemos considerar como antropozoomórficos, como no caso da coelha antes mencionada na Figura 35. Os corpos dos personagens de *Min e as Mãozinhas* (Figura 39) são relativamente preservados enquanto animais, ainda que sejam concebidos com determinado design e estética artística específica.

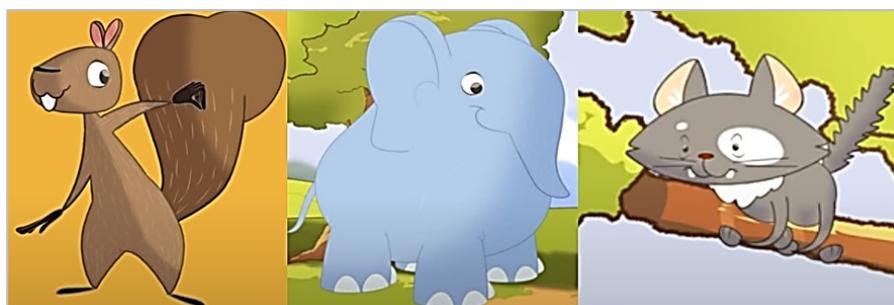


Figura 39: Corpos zoomórficos sinalizantes em potencial: desenho animado.
Fonte: Min e as Mãozinhas.

⁷⁷ Imagem disponível em: <https://myaquarium.com.br/noticias/adeus-amigo-instituto-ambiental-declara-extincao-de-peixe-mao-australiano/>. Acesso em: 11 nov. 2020.

⁷⁸ Imagem disponível em: <http://almargem.org/biodiv/especie/chalcides-striatus/>. Acesso em: 11 nov. 2020.

⁷⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zNCczm3jzgo>. Acesso em: 11 nov. 2020.

Ao longo da animação, esses personagens mantêm seus formatos característicos de animais, salvo alguns momentos em que assumem traços humanos para poderem representar as CM de forma mais clara. Por exemplo, alguns personagens usam suas patinhas dianteiras para realizarem o sinal OLÁ em Libras (Figura 40), assumindo traços mais próximos ao formato de mãos humanas.



Figura 40: Personagens (esquilo e gato) enunciando o sinal OLÁ em Libras.
Fonte: Min e as Mãozinhas.

Nas imagens a seguir (Figura 41), segue um breve comparativo entre os corpos ficcionais dos personagens da animação e seus corpos reais, a fim de observar uma possível relação com possibilidade de enunciação em LSs em seus corpos reais, pensando em termos de verossimilhança externa quando em uma obra ficcional animais são representados e colocados para se comunicar em LSs.



Figura 41: Verossimilhança entre corpos zoomórficos reais e ficcionais.
Fonte: Links disponíveis em nota de rodapé.

No caso do personagem esquilo, observa-se que o sinal OLÁ é produzido no corpo ficcional por uma de suas patas dianteiras com cinco dedos articulados, enquanto que o corpo

real desse roedor é formado por quatro dedos articulados nas patas dianteiras e cinco dedos articulados nas patas traseiras. Já no caso do personagem elefante, a CM para realização do sinal é feita a partir da mudança do formato da ponta de sua tromba. No contexto real, as trombas de elefantes possuem protuberâncias que funcionam como dedos, servindo inclusive para pegar pequenas coisas do chão, como sementes. Por meio de sua tromba, um elefante inspira, expira, suga, assopra e emite sons, consegue ainda agarrar, apertar, girar, espremer. Toda essa flexibilidade permite trazer esse membro como um elemento importante para a animação do personagem que se comunica em Libras na história. É por meio de toda sua tromba articulada que o personagem realiza o sinal OLÁ, formado também pelo parâmetro de *movimento* (M) no espaço neutro de sinalização (ver destaque em vermelho da imagem inferior à esquerda da Figura 41).

É interessante compartilhar que esse sinal pode não ser visivelmente claro para todos os espectadores. Isso talvez por algumas razões: o formato do personagem elefante, a não precisão da sua CM ou as escolhas estéticas do desenho (pouca tridimensionalidade de luz e sombra, ângulos ou estilos de traços). A possível não assimilação do sinal OLÁ enunciado pelo personagem elefante fica mais evidente ainda quando ele é tirado do contexto da narrativa. Ou seja, quando o espectador assiste à cena do sinal [isoladamente](#), já que antes do elefante realizar o sinal, outros personagens também sinalizam esse mesmo sinal de forma clara, o que leva o espectador compreender todos os sinais dentro do contexto da narrativa.

Menciono isso porque foi justamente o que aconteceu comigo no momento de minha pesquisa. Ao acessar *Min e as Mãozinhas*, não propositalmente, assisti à cena do personagem elefante realizando o sinal OLÁ sem ter assistido toda a história que antecedeu. Vendo a cena isoladamente, não consegui entender o que o personagem sinalizou. Compreendi apenas quando assisti as cenas anteriores, ou seja, a enunciação do sinal OLÁ realizado pelo elefante dentro do contexto linguístico de toda a narrativa da história. Sem dúvida um dado curioso e involuntário, mas que me ajudou significativamente a compreender melhor a dimensão da receptividade da enunciação em Libras quando feita a partir de um corpo e de um meio não convencional. Com isso, foi possível conceber a importância da assimilação e da capacidade projetiva também linguística necessária a um espectador, sobretudo, para casos de corpos ficcionais sinalizantes que porventura gerem (por qualquer razão) algum tipo de ruído na formação de um sinal.

Essa observação foi evidenciada também em outro momento da história. Na cena em que o elefante sinaliza: EU ELEFANTE, usando dessa vez sua pata e não sua tromba (Figura 42).

Nesse momento, também há ruídos na enunciação. Ruídos que podem dificultar a compreensão de algum ou outro espectador e, novamente, isso fica mais evidente se a cena for vista de forma isolada. No entanto, ressalto que dentro do contexto do todo da história, assistida desde seu início, os sinais podem ser compreendidos sem dificuldades, uma vez associados entre si e relacionados com os demais elementos da narrativa.

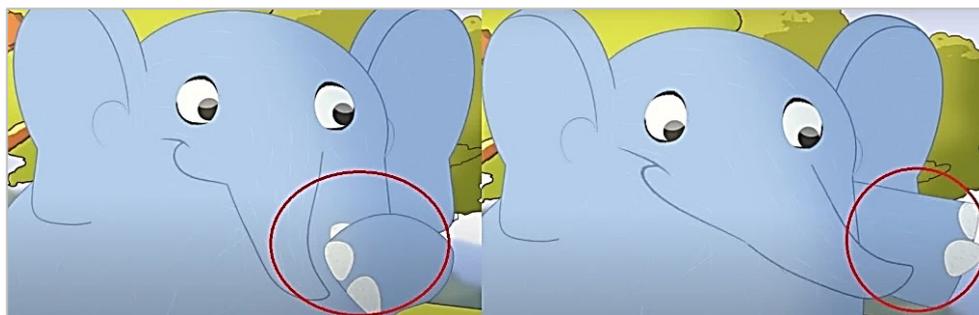


Figura 42: Personagem elefante realizando sinais em Libras com as patas.
Fonte: Min e as Mãozinhas.

Naturalmente que há uma liberdade poética para a construção de todo e qualquer personagem que se comunica em LSs. Seus formatos estão condicionados à intenção linguística humana, ou seja, o elefante de *Min e as Mãozinhas* só confere determinada CM para sua tromba porque ele precisa enunciar um sinal, e o faz de tal forma, porque o designer animador o desenhou assim. De qualquer forma, para casos de estranhamentos corporais linguísticos na recepção de uma mensagem, é importante pensar desde já que uma obra ficcional demanda do espectador um pacto ficcional, conta com sua suspensão da descrença e sua capacidade projetiva de assimilação daquilo que assiste, incluindo a assimilação linguística de sinais e sentenças pensadas dentro de um contexto narrativo.

Esses exemplos foram trazidos e adiantados aqui, em razão de terem sido muito importantes para minha pesquisa, sobretudo, para as análises das animações de bonecos em Libras realizadas sob o ponto de vista da receptividade. Identificar as possibilidades de animação de bonecos em Libras requer também lançar um olhar a partir da dimensão da recepção, da assimilação linguística do que é enunciado, das capacidades de projeção de um espectador. Avançando nas demais questões deste capítulo, podemos lembrar que os animais no universo da ficção costumam ser humanizados, antropomorfizados. Representados com mais ou menos traços humanos, especialmente quando precisam se comunicar por meio da linguagem verbal, ou seja, personagens que conversam, dialogam e estabelecem uma comunicação a partir de uma língua humana qualquer, seja uma LO ou uma LS.

No caso de animais que se comunicam por LOs, é comum que os traços humanos sejam trazidos nas vozes dos personagens. Também é comum mesclarem traços humanos com onomatopeias. Sons emitidos pelos animais reais buscando uma associação ou tentativa de verossimilhança. Quando pensamos numa vocalização característica para um personagem animal de determinada espécie, a qualidade sonora da voz desse personagem pode ser antropozoomórfica, ou seja, carregar traços humanos e ao mesmo tempo traços característicos dos sons emitidos pelo próprio animal real. Isso acontece, por exemplo, quando a personagem *Dory* (peixe) do filme *Procurando Nemo*⁸⁰ se comunica em baleiês ou quando os animais no filme *Mary Poppins*⁸¹ cantam com traços onomatopaicos de seus sons reais (Figura 43).



Figura 43: Antropomorfização de animais animados em LOs: desenho animado.
Fonte: Links disponíveis em nota de rodapé.

Não se trata do bufar da baleia no filme *Procurando Nemo*, ou do balar do carneiro, do mugir da vaca e do grasnar dos patos no filme *Mary Poppins*. Trata-se sim de uma fusão da vocalização humana que é enunciada com traços onomatopaicos de sons de animais. E menciono esses exemplos⁸² para demonstrar que é basicamente isso o que acontece na animação de personagens animais em LSs. Visualmente, os animais que se comunicam por sinais precisarão ter certos traços humanos para poderem sinalizar (Figura 44).



Figura 44: Antropomorfização de animais animados em LSs.
Fonte: Min e as Mãozinhas.

⁸⁰ Disponível em: <https://youtu.be/fo1vL0-lh40>. Acesso em: 11 nov. 2020.

⁸¹ Disponível em: <https://youtu.be/fo1vL0-lh40>. Acesso em: 11 nov. 2020.

⁸² Todas as considerações que apresento baseadas nos exemplos de desenhos animados em LOs se aplicam ao universo ficcional teatral de bonecos. Há exemplos de peças e espetáculos com personagens se comunicando em LOs que são animados com vozes humanas e traços onomatopaicos também, porém pelas dificuldades de registro dessas peças usei neste trabalho desenhos animados como exemplos.

A comunicação por meio da língua é essencialmente humana e quando aplicada à um animal, de alguma forma esse animal precisará carregar traços humanos, ou parecidos com humanos. Seja enunciando em LSs (onde os traços serão trazidos em seu corpo, por exemplo, em suas patas), seja enunciando em LOs (onde os traços serão trazidos em sua voz ou corpo, por exemplo, na articulação orofacial do focinho/bico). Mudanças no comportamento de um animal que sejam necessárias para sua comunicação verbal, podem gerar estranhamentos aos olhos dos espectadores, a depender das estéticas e linguagens propostas para a obra ficcional.

Nos desenhos animados, por exemplo, existe uma permissividade maior do espectador com a ideia de um animal se comunicar e se comportar como um ser humano. Em casos de obras do tipo *live-action* com personagens animais reais representados, contudo, pode acontecer um estranhamento inicial. Por exemplo, ao assistir o longa-metragem *O Rei Leão*⁸³ (Figura 45) no formato *live-action*, é comum que os personagens (representados fielmente aos reais) provoquem um estranhamento aos olhos do espectador, pois quando se comunicam falando, assumem comportamentos que não são evidentemente da natureza desses animais.



Figura 45: Antropomorfização de animais verossímeis: *live-action*.
Fonte: Link disponível em nota de rodapé.

Ao imaginarmos personagens animais sinalizantes, que carreguem traços verossímeis humanos, ou seja, braços e mãos que os possibilitem sinalizar tal como a sinalização humana, algo bastante curioso poderia ser gerado (Figura 46)⁸⁴.

⁸³ Disponível em: <https://youtu.be/bZMYPtXpuiA?t=84>. Acesso: em 18 set. 2020.

⁸⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CCtICz2JKCK/>. Acesso em: 18 set. 2020.



Figura 46: Animais antropomorfizados com traços humanos verossímeis.
Fonte: Link disponível em nota de rodapé.

Investigar as possibilidades de animação de bonecos em Libras de personagens ficticionais, implica pensar de fato sobre os corpos desses personagens e, por isso, a importância de se trazer neste capítulo, além das considerações sobre a formação de sinais nas LSs e no TALS, questões a respeito dos corpos (reais e ficticionais), bem com exemplos de corpos sinalizantes em potencial diversos animados em LS ou possíveis de serem animados em LSs.

4. TEATRO DE ANIMAÇÃO EM LÍNGUA DE SINAIS (TALS)

4.1. Contextualização sobre o Teatro de Animação

Uma das primeiras pesquisadoras do Teatro de Animação no contexto brasileiro, Ana Maria Amaral, importante referência na área, define *teatro de animação* como um gênero teatral que compreende bonecos, máscaras, objetos, sombras e outras formas animadas. Formas que representam o homem, o animal, as coisas ou ideias abstratas. Conforme a autora, “a representação icônica do homem, e o uso de objetos simbólicos, sempre fizeram parte de rituais sagrados. Rituais que, com o tempo, se dessacralizaram e foram se transformando em espetáculos mais ligados à música e à dança, acompanhados por recitativos. Máscaras e bonecos eram elementos fundamentais dessas manifestações” (AMARAL, 2007, p. 15).

O teatro do inanimado, assim também chamado pela autora, já foi explicado por Amaral (1997) como o gênero teatral que tem como principal foco o objeto inanimado. No entanto, seu entendimento atual, assim como de outros pesquisadores, é que o teatro de animação transcende qualquer ação isolada a um ou a outro elemento, uma vez que se trata de uma arte múltipla, diversa. Essa multiplicidade se desenvolveu significativamente ao longo dos anos. O teatro de animação, nas últimas décadas, se consolidou como um universo híbrido, amplo, de inúmeras relações entre ator, objeto e público.

Boneco, objeto, sombra, figura, qualquer que seja a forma animada, no teatro de animação a essência é conferir a ideia de vida ao inanimado. Também nesse sentido, não cabe mais denominar esse gênero teatral de *teatro de bonecos*. Segundo Ana Maria Amaral (2007; 2011), Valmor Nini Beltrame (2001; 2006), Paulo Balardim (2004; 2015), Felisberto Costa (2016) entre outros pesquisadores, a antiga denominação teatro de bonecos não dá conta de abranger todos os tipos de manifestação e expressão que existem nessa arte.

Beltrame (2006) explica que, até os anos 1970 esse gênero teatral era conhecido como teatro de títeres, teatro de marionetes e teatro de fantoches. Logo, passou a ser chamado de teatro de bonecos e, depois, de teatro de formas animadas. Mais recentemente foi enfim denominado de *teatro de animação*. Para o autor, “o uso de cada uma dessas expressões revela distintos modos de conhecer essa arte. No entanto, em cada uma delas sempre haverá o que mais caracteriza esse teatro: a presença da forma animada pelo bonequeiro, titeriteiro ou ator-animador” (BELTRAME, 2006, p. 10).

Em seu estudo sobre a terminologia dessa linguagem teatral, Balardim (2015) considera que a denominação atual *teatro de animação* é a que revela uma maior aptidão para destacar também a presença desdobrada do ator. Presença essa, que pode reverberar distintas funções exercidas simultaneamente, tanto ocupando espaços imaginários sobrepostos, como se comportando como dois corpos diferentes que coexistem e se relacionam ao mesmo tempo. Ainda, podendo simular duas anatomias alternadamente e constituir um sujeito múltiplo a partir da relação de diferentes elementos. Para Balardim (2015), isso evidencia uma aceção distinta entre o trabalho do ator contemporâneo em relação à concepção do ator no teatro de bonecos tradicional.

Segundo Costa (2016), o teatro de animação é um rico território artístico, uma poética das artes cênicas que se baseia na atuação com objetos, e esse termo *atuação* não se restringe ao trabalho do ator, mas contempla também outras tantas formas de ações artísticas. Nessa perspectiva, “descortinam-se explorações teóricas e práticas em que atuante e objeto adquirem múltiplos estatutos, seja no texto, seja na cena” (COSTA, 2016, p. 11). O teatro de animação pode envolver um rico universo compreendido desde um minúsculo boneco que veste um dedo, até enormes figuras como as utilizadas pelo grupo *Bread and Puppet Theater*⁸⁵ de Nova Iorque (Figura 47) e outros tantos exemplos de companhias teatrais brasileiras e internacionais. “Uma infinidade de técnicas e mecanismos servem ao bonequeiro, conforme suas necessidades estéticas ou funcionais, e são tantas quantos são os bonequeiros em atividade” (COSTA, 2016, p. 17).



Figura 47: Trabalhos do grupo *Bread and Puppet Theater*.
Fonte: Link disponível em nota de rodapé.

⁸⁵ Grupo composto por atores-animadores, artistas plásticos, músicos, poetas e estudantes (AMARAL, 2011). Imagens disponíveis em: <http://breadandpuppet.org/>. Acesso em: 11 nov. 2020.

Para Beltrame (2006), os espetáculos de teatro de animação hoje “representam diversas tendências com trajetórias distintas no seu modo de criação, podendo ser identificadas ora com o teatro de bonecos mais tradicional, aquele do final do século XVIII, ora com trabalhos que se aproximam bastante das ideias de heterogeneidade e hibridismo que caracterizam encenações mais contemporâneas. Enquanto alguns trabalhos se inspiram em técnicas e princípios centenários, outros buscam a comunicação com o público utilizando recursos mais atuais. O importante é constatar que, sob o vasto universo do teatro de animação, há espaço para todas as tendências, sem hierarquias quanto à importância ou valor para o teatro brasileiro. (BELTRAME, 2006).

Enquanto área do conhecimento, o Teatro de Animação⁸⁶ no Brasil vem ocupando importantes espaços nas discussões acadêmicas, assim como é cada vez mais expressivo o número de estudos e trabalhos realizados em seus diversos níveis acadêmicos (PIRAGIBE, 2015). Para Mario Piragibe, esse aumento de trabalhos acadêmicos se deve, em parte, a dedicação de artistas, professores e pesquisadores, pioneiros nos estudos universitários da linguagem da animação. Segundo o pesquisador, não podemos ignorar as inúmeras interfaces que a animação produz com algumas discussões atuais que abordam, por exemplo, identidade, presença e visualidade nas teatralidades contemporâneas.

Nunca se pensou e se escreveu tanto sobre teatro de animação em nosso país como agora, e nunca se produziu a esse respeito pensamentos com tanta densidade reflexiva, em diálogo direto com o pensamento atual sobre as artes, suportado pela filosofia contemporânea e por outras disciplinas, tais como a fenomenologia e a semiologia. [...] O fato é que precisamos exercitar diálogos, dentro e fora da academia, não apenas no nível da discussão conceitual e das teorias [...]. É necessário recuperar a densidade da experiência e alimentarmo-nos da potência que reside nas possibilidades do jogo dos materiais com a cena (PIRAGIBE, 2015, p. 15).

Isso contribui com o aperfeiçoamento da prática e do pensamento sobre o teatro de animação, também para compreender que o ponto de partida dessa arte está relacionado ao conhecimento gerado nos espaços de experimentação (PIRAGIBE, 20015). Assim, o teatro de animação em toda sua abrangência está evidentemente refletido nas pesquisas e investigações que se debruçam sobre os mais diferentes assuntos, e se inscrevem em distintos enquadramentos teóricos e metodológicos. As pesquisas já existentes no Brasil sobre teatro de animação, mostram uma maturidade crescente nas discussões teóricas sobre essa

⁸⁶ Nesta tese uso a terminação Teatro de Animação em maiúsculo para me referir à área do conhecimento, campo disciplinar que estuda sobre esse gênero teatral.

linguagem teatral. A importância de mais investigações se acentua na medida em que se entende que “sem bases, grupos atuantes ficam sem referências e sem possibilidades de uma autoavaliação, assim como os críticos não têm a possibilidade de discernir e julgar as tão variadas propostas que esse tipo de teatro representa” (AMARAL, 2007, p. 17).

O número cada vez mais expressivo de estudos, pesquisas e trabalhos acadêmicos no âmbito do Teatro de Animação é observado nos registros do levantamento da Comissão de Pesquisa e Formação Profissional, da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) – UNIMA Brasil⁸⁷. Conforme o levantamento da produção bibliográfica sobre teatro de animação no Brasil, até novembro de 2019 foram identificadas 123 pesquisas (dissertações de mestrado e teses de doutorado), além de 49 livros publicados, tendo como objetos de pesquisa e suas diferentes manifestações: o teatro de bonecos, o teatro de objetos, o teatro de sombras e o teatro de máscaras. Conforme contextualizado pela Comissão no site da ABTB, trata-se de um levantamento muito importante, porém, ainda incompleto, uma vez que não foi possível até o momento registrar todos os estudos existentes.

As produções acadêmicas do campo do Teatro de Animação também são amplamente compartilhadas em duas importantes revistas reconhecidas no país: a *Revista Mamulengo*⁸⁸, publicação organizada pela própria Comissão de Pesquisa e Formação Profissional da ABTB, com sua primeira edição publicada em 1973, e a *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*⁸⁹, periódico criado em 2005 vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT/UDESC), ação do programa Formação Profissional no Teatro Catarinense.

A quinta edição temática da revista *Móin-Móin* de 2008, por exemplo, versou sobre o teatro de animação e suas relações com as outras artes. As publicações reunidas nesse volume, somadas aos demais estudos no conjunto de todas as obras da revista de maneira geral, ajudam a evidenciar as transformações que acontecem no modo de pensar e praticar o teatro de animação. Também revelam a importância desse gênero dentro do teatro contemporâneo (BELTRAME; MORETTI, 2008). Conforme os organizadores Valmor Beltrame e Gilmar Moretti, as pesquisas compartilhadas “comprovam que as fronteiras entre as artes, hoje, mais

⁸⁷ A Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) integra a UNIMA, União Internacional dos Marionetistas. O levantamento das produções acadêmicas e publicações, realizado pela Comissão de Pesquisa e Formação Profissional da ABTB, pode ser consultado em: <https://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/publicacoes/>.

⁸⁸ Disponível em: <https://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/revista-mamulengo/>.

⁸⁹ O nome Móin-Móin é uma homenagem à marionetista Margarethe Schlünzen, que faleceu em agosto de 1979. Durante as décadas de 1950 e 1960, Margarethe encantou crianças de Jaraguá do Sul - SC, com apresentações de teatro. Era sempre recebida nas escolas pelo coro “Guten morgen, guten morgen!” (“Bom dia, bom dia!” em alemão). A expressão tornou o trabalho da artista conhecido como “Teatro da Móin-Móin”. Revista e mais informações disponíveis em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin>.

do que em qualquer outro momento da sua história, têm seus limites cada vez menos definidos e se entrecruzam em teias complexas” (BELTRAME; MORETTI, 2008, p. 02). Segundo eles:

Recentemente o estudo de Jorge Dubatti (2007: 178) enumera expressões que remetem a concepções diferenciadas para refletir sobre as práticas situadas em fronteiras borradas nos diversos campos artísticos. Destacam-se terminologias como: *limiaridade, hibridação, contaminação, fronteiras, complexidade, transversalidade*. [...] além de outros termos como *transculturalismo, mestiçagem, interdisciplinaridade, heterogeneidade* e é importante destacar que os mesmos não são aqui utilizados como sinônimos, mas situam o tema das relações entre as artes sob enfoques diferenciados. Isso demonstra a pluralidade no modo como as discussões são abordadas e a complexidade da temática, o que enriquece ainda mais tais reflexões (BELTRAME; MORETTI, 2008, p. 02).

Compartilho tais questões porque esta pesquisa traz justamente um cruzamento inovador de áreas, de universos e de diferentes meios de comunicação e expressão. Busco um olhar para o teatro de animação não em relação à outras artes, mas em relação à outras língua(gens) e, mais precisamente à outras línguas. Com esta tese, e com o que proponho cunhar aqui como Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS), quero demonstrar o ponto de encontro fecundo que existe na fronteira a ser “borrada” entre o teatro de animação, enquanto linguagem artística, e as LSs enquanto línguas corporais produtivas e criativas. Também a existência da interdisciplinaridade entre o Teatro de Animação, os Estudos da Tradução e a Linguística das Línguas de Sinais.

Luiz Fernando Ramos (2008), ao falar sobre territórios e fronteiras da teatralidade contemporânea, menciona sobre o fenômeno contemporâneo que é a perda de fronteiras, ou as fronteiras borradas entre as diversas áreas que recuperam cada um os procedimentos alheios e os reutilizam e (re)processam incessantemente, de modo a fazer dessa intersecção de recursos estranhos entre si, um princípio de criação. E é partindo dessa ideia, e do entendimento de que existem no teatro de animação confluências contemporâneas não só entre diferentes artes ou diferentes linguagens, mas também entre diferentes linguagens e línguas, que esta pesquisa se revela. Reutiliza e (re)processa procedimentos e conceitos do teatro de animação que são enxergados pelas lentes das LSs para a constituição de um Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS) também discutido num campo conceitual teórico.

Pelo fato de as LSs no mundo serem línguas minoritárias e historicamente proibidas por muitos anos em vários países, é compreensível que o teatro de animação – quando no uso da palavra sonora – é predominantemente concebido em LOs e, por conseguinte, majoritariamente pensado e criado *por e para* falantes dessas línguas, ou seja, por ouvintes.

A evolução dessa arte teatral ao longo da história em cada país, evidentemente se deu a partir da dimensão ouvinte e das línguas vocais-auditivas dominantes e, nesse sentido, a evolução das técnicas, modalidades e procedimentos, também se deu tendo essas dimensões como principais referências nas realidades de cada país.

Seriam necessárias investigações e levantamentos de dados mais aprofundados para certificação dessas considerações, mas o fato é que determinadas modalidades teatrais – como o teatro de luvas do tipo bocones, por exemplo – evoluíram evidentemente com base nas LOs dominantes. Da necessidade de articulações orofaciais conferidas aos personagens para simulação da comunicação vocal, afinal, é por meio do movimento de suas bocas que os bocones representam a ideia de comunicação verbal.

Pensando num cenário um pouco diferente desse, numa realidade em que as pessoas surdas não tivessem sido historicamente excluídas, e que as LSs não tivessem sido proibidas por tanto tempo ao redor do mundo, de que forma teria se dado a evolução do teatro de animação em LSs? Se as sociedades não tivessem renegado essas línguas, e se seus falantes, não tivessem permanecido à margem dos contextos sociais, comunicativos, artísticos e educacionais, de que maneira as LSs e as pessoas surdas estariam presentes e ocupariam os espaços de teatro e os espaços do teatro de animação hoje? Existiriam modalidades diferentes para animação de formas, bonecos, objetos em LSs? Formatos e técnicas teriam evoluído de formas distintas? Haveria, por exemplo, bonecos específicos criados para dar destaque às mãos na comunicação verbal em LSs, tal como os bocones foram criados e evoluíram dando destaque para a boca? Deixando essas provocações para reflexão, avanço neste capítulo e introduzo uma nova seção direcionada mais precisamente ao TALS.

4.2. Delineamentos do Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS)

O Teatro de Animação em Língua de Sinais, o que prefiro chamar sucintamente de TALS – em inglês *puppet theater in sign language* – é introduzido nesta pesquisa e no âmbito acadêmico, como um artefato cultural das comunidades surdas. Arte teatral que envolve diferentes formas (bonecos, máscaras, objetos, sombras e figuras diversas) animadas ou associadas às LSs. Trata-se de uma vertente teatral que vem aparecendo cada vez mais dentro da Arte e Literatura Surda, do Teatro Surdo e do Teatro em LSs, e que tende a desenvolver, crescer e se consolidar como uma rica e importante modalidade dentro da grande área do Teatro de Animação.

Ainda que historicamente as manifestações teatrais surdas com bonecos, sombras, máscaras, objetos e figuras, não tenham sido até então enxergadas ou classificadas como produções que confluem para uma mesma vertente teatral, essas manifestações sempre existiram e circularam entre as comunidades surdas. Compartilho alguns exemplos de companhias, grupos e produções teatrais de outros países, e também do Brasil, que envolvem diferentes linguagens e técnicas do teatro de animação.

Em seu livro, seguindo uma ordem cronológica (de 1880 a 1970), Jack Gannon (1981) apresenta um significativo registro do patrimônio histórico das comunidades surdas norte-americanas e menciona, por exemplo, o *National Theatre of Deaf* (NTD). A mais antiga companhia teatral de surdos dos Estados Unidos, fundada na década de 1960. Ao longo de sua trajetória, a companhia NTD produziu inúmeros espetáculos, alguns deles envolvendo elementos do teatro de animação. Por exemplo, uma peça de teatro com o uso de bonecos gigantes animados por varas, produzida e apresentada na década de 1980 (Figura 48)⁹⁰.



Figura 48: Bonecos gigantes animados em ASL (NTD, 1980).
Fonte: National Theatre of Deaf (EUA).

Antes disso ainda, na década de 1970, havia nos Estados Unidos programações televisivas direcionadas aos telespectadores surdos. Dentre essas produções, o programa chamado *Rainbow's End* que envolvia, dentre outros personagens – como a *SuperSign*, versão surda da mulher-maravilha – a personagem *Olivia Octopus* (Figura 49). Um boneco animado em ASL que representava um polvo. Com suas ‘mãos-tentáculos’, a personagem ajudava na comunicação dos demais personagens do programa (GANNON, 1981).

⁹⁰ Imagem e mais informações disponíveis em: <https://ntd.org/>. Acesso em: 08 dez. 2020.



Figura 49: *Olivia Octopus*, boneco animado em ASL (1970).
Fonte: Jack Gannon (1981).

É importante mencionar também, o trabalho da professora e bonequeira surda Tamara Beatty, reconhecida na comunidade surda estadunidense desde 1980 como a primeira artista a trabalhar como *deaf ventriloquist (ASLoquist)*, ou seja, animação de ventríloquos em ASL. Por meio de performances improvisadas junto ao palhaço *Freddy* (Figura 50), Tamara se apresenta em escolas e universidades de surdos, como a Gallaudet University, e diversos festivais de arte e cultura surda dos Estados Unidos.



Figura 50: Tamara Beatty e *Freddy* (Deaf Ventriloquism).
Fonte: Acervo pessoal da autora⁹¹.

Também no cenário internacional, é oportuno mencionar a companhia *FTH:K*⁹² da África do Sul, que trabalha com bonecos, máscaras e outras linguagens do teatro de animação e da arte clown (Figura 51). Formada por surdos e não-surdos, a companhia explora movimentos, expressões e elementos cênicos diversos. Pioneira na África do Sul, a companhia existe há quase dez anos e possui vários prêmios acumulados.

⁹¹ Agradeço à Tamara Beatty pela disponibilidade, atenção e trocas.

⁹² Ver: https://www.youtube.com/watch?v=pJTYNtvP_yI. Acesso em: 10 set. 2018.



Figura 51: Teatro de máscaras da companhia *FTH:K* da África do Sul.
Fonte: Site da companhia *FTH:K*⁹³.

Máscaras e bonecos também são elementos trazidos em algumas montagens da companhia teatral alemã *Theater Hand Stand*. Em seu repertório de espetáculos, a companhia já produziu *Fausto* (Figura 52). Conforme o texto de divulgação da peça, disponível no site da companhia⁹⁴, nessa montagem o desafio foi grande para tradaptar em LS o texto de *Goethe*, originalmente escrito em alemão, uma vez que se trata de uma língua de experiência altamente sonora. Os significados sonoros do texto precisaram ser colocados em cena por meio da LS, e isso só foi possível em razão do caráter poético que as LSs possuem, assim como sua potencialidade cênica expressa diretamente nas mãos, expressões faciais e corporais.



Figura 52: Montagem de *Fausto* (Goethe) com máscaras em LS.
Fonte: Site da companhia *Theater Hand Stand*.

No cenário nacional também destacamos algumas companhias e produções teatrais realizadas por artistas da comunidade surda brasileira. Sob a direção do artista surdo Cleber Couto da companhia teatral *Mãos Livres* do Pará, na montagem *Casal Feliz* (2006), as mãos são as protagonistas (Figura 53). Trazidas para cena a partir de uma proposta mista com luvas, esse objeto ora é apenas acessório, ora representa um casal de personagens que se apaixona,

⁹³ Imagem e mais informações disponíveis em: <https://fthk.wordpress.com/>. Acesso em: 08 dez. 2020.

⁹⁴ Disponível em: <http://www.theater-handstand.de/>. Acesso em: 10 set. 2018.

se casa e, no desfecho, gera uma pequena mãozinha. Primeira companhia profissional de atores surdos da região Norte do Brasil, o grupo foi fundado em 2005 e trabalha principalmente com a linguagem clown.



Figura 53: Peça teatral da companhia *Mãos Livres* (PA).
Fonte: Acervo pessoal da autora⁹⁵.

Também no contexto brasileiro, desenvolvendo trabalhos com surdos e em Libras a partir do teatro de máscaras, em 2008 o *Grupo Moitará* do Rio de Janeiro passou a desenvolver o projeto *Palavras Visíveis*⁹⁶, cujo foco foi a capacitação técnica de atores surdos com a linguagem das máscaras. Ao ser selecionado pelo Ministério da Cultura para ser um projeto do *Ponto de Cultura*, a iniciativa se apresentava inédita no panorama cultural brasileiro. Surdos e não-surdos se juntaram com o desejo de trabalhar com o teatro de máscaras, promovendo um rico intercâmbio de culturas e línguas (Figura 54).



Figura 54: Teatro de máscaras com atores surdos do *Grupo Moitará* (RJ).
Fonte: Site do Grupo Moitará.

Já a companhia teatral *Mãos em Cena*⁹⁷, criada em 2006, surgiu de uma das ações desenvolvidas pelo Centro Suvag de Pernambuco e do *Ponto de Cultura Surda Vozes Visuais*. O grupo formado por cerca de cinquenta surdos (jovens, crianças e adultos), desenvolve trabalhos teatrais numa perspectiva de visualidade e corporeidade. Algumas peças contam

⁹⁵ Agradeço ao artista e amigo surdo Cleber Couto (importante referência do Teatro Surdo no Brasil), por toda disponibilidade, atenção, trocas, aprendizados e envio de imagens e informações.

⁹⁶ Mais informações em: <http://www.grupomoitara.com.br/>. Acesso em: 10 set. 2018.

⁹⁷ Mais informações em: <https://youtu.be/aj-NeZX2PU0>. Acesso em: 10 set. 2018.

com elementos da linguagem do teatro de animação, como luvas, objetos e formas animadas (Figura 55) e já circularam por cidades pernambucanas, promovendo a cultura surda.

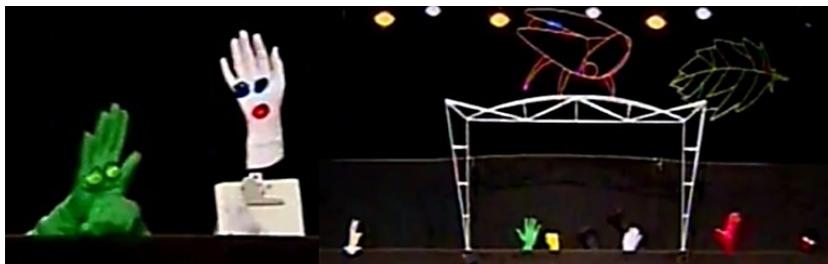


Figura 55: Peça de teatro de animação da companhia *Mãos em Cena* (PE).
Fonte: Link disponível em nota de rodapé.

Outra produção teatral que destaco é a peça *Toque Sensível* (2014) concebida de forma bilíngue por Raniere Cordeiro e Vera Ferreira. Essa peça foi apresentada em festividades da Associação de Surdos da Grande Florianópolis (ASGF), e compreende uma história protagonizada por um papagaio chamado *Verdinho* e um urubu chamado *Limpinho*, que se comunicam em Libras por meio de suas patinhas (Figura 56). Dirigida por Osvaldo Ferreira, a peça fez parte do projeto *Teatralizando em Libras* que ganhou o Prêmio Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) do Ministério da Cultura.



Figura 56: Peça teatral *Toque Sensível* com animação de bonecos em Libras (SC).
Fonte: Acervo pessoal da autora.

O espetáculo teatral *Alice no País das Maravilhas* (2015), da companhia de atores surdos *Signatores*⁹⁸, também foi concebido no formato bilíngue. Dirigido por Adriana Somacal, o espetáculo é encenado em Libras por atores surdos e possui narração para português. Um rico cenário de adereços e formas animadas envolve a peça, e o personagem *Gato* é animado pelos atores com os braços humanos (Figura 57).

⁹⁸ Estudos a respeito do trabalho desenvolvido pela companhia *Signatores* podem ser consultados em: Somacal e Berselli (2011), Somacal (2014), Resende (2015) e, também, em Xavier-Neta e Russo (2019). Imagens e mais informações disponíveis em: <http://www.signatores.com.br/>. Acesso em: 10 set. 2018.



Figura 57: Espetáculo teatral da companhia de atores surdos *Signatores* (RS).
Fonte: Site da companhia Signatores.

As produções culturais de Arte e Literatura Surda, provenientes das comunidades surdas dos diferentes países no mundo, envolvem uma rica diversidade de estéticas e linguagens artísticas. Muitas dessas linguagens, sobretudo as que envolvem a dimensão das artes literárias sinalizadas – como a poesia, as narrativas, a contação de histórias e as piadas surdas, por exemplo – são bastante híbridas (PETERS, 2000; 2006; ROSE, 2006; MACHADO, 2017). Por compartilharem de características em comum, principalmente da dramaticidade inerente das LSs, são linguagens que se fundem, que possuem fronteiras borradas entre si, sem contornos claramente delineados. É possível dizer, por exemplo, que a linguagem teatral está fortemente presente nas contações de histórias e nas narrativas, assim como nas poesias e nas piadas. Da mesma forma a poesia, que também aparece fortemente nas manifestações teatrais em LSs.

Quero dizer com isso que, essa hibridização, essas fronteiras borradas de contornos não tão delineados entre uma poética e outra, é uma característica própria da Arte e Literatura Surda. E isso também pode ser observado nas manifestações e performances de TALS, inclusive com a forte presença das artes literárias sinalizadas associadas à animação de bonecos, sombras, objetos e o uso de máscaras. As hibridizações no TALS aparecem, portanto, não apenas na fusão de técnicas, estéticas, elementos cênicos, recursos e animação de formas diversas, mas também na fusão com outras poéticas, literaturas e linguagens, por exemplo, com a contação de histórias, com a poesia, com a linguagem clown e com o teatro de atores.

Conforme Beltrame (2008), o gênero teatro de animação é diferenciado do teatro de atores, embora não seja dispensável aos atores-animadores os conhecimentos de um ator, já que a arte da animação não pode ser concebida separadamente dos princípios que regem a linguagem teatral. Conforme já mencionado, o teatro de animação é híbrido, múltiplo, diverso. A criação de espetáculos incorpora inúmeros recursos, linguagens e procedimentos que fazem dessa arte heterogênea. E a proximidade com outras linguagens, torna o teatro de animação

reconhecidamente mais contemporâneo à medida que caminha numa direção de aproximação com outros campos, fazendo com que as fronteiras fiquem cada vez mais difusas (BELTRAME, 2006). Isso também se aplica ao TALS que, nesses termos, pode ser delineado como uma arte contemporânea dentro do grande gênero do teatro de animação.

Da mesma forma que nas produções de teatro de animação em geral e nas produções envolvendo LOs, nas performances de TALS essa heterogeneidade e hibridização também é encontrada, principalmente quando enxergamos que na fronteira entre essa arte teatral e as LSs existe um importante ponto de intersecção que merece atenção. Ponto de intersecção onde mesmas propriedades estão diretamente compartilhadas, a saber: visualidade, gestualidade, espacialidade e corporalidade. Assim, além de ser inerentemente uma arte híbrida, com fronteiras borradas, o TALS também pode ser delineado como uma poética teatral de visualidades, gestualidades, espacialidades e corporalidades marcantes.

Para esclarecer objetivamente, entendo como manifestações de TALS aquelas que envolvem técnicas, estéticas e procedimentos do teatro de animação, associadas aos diferentes usos de LSs. Manifestações que apresentam visualidades, gestualidades, espacialidades e corporalidades marcantes, sem necessariamente precisarem envolver sonoridades, ou sem que elementos sonoros sejam destacados ou necessários para se compreender quaisquer aspectos que estejam sendo apresentados. Ainda, manifestações que sejam concebidas *por* surdos ou por surdos *com* não-surdos, e que tenham prioritariamente as pessoas surdas falantes de LSs como público espectador primário, podendo estarem ou não acessibilizadas em LOs para espectadores ouvintes. Produções que podem se inscrever na perspectiva do Teatro Surdo e/ou do Teatro Bilíngue (RESENDE, 2019).

É importante que eu destaque que, produções de teatro de animação ‘acessíveis’ em LSs não se configuram como TALS, de maneira alguma. Por exemplo, espetáculos de bonecos, sombras, objetos, máscaras e outras formas animadas, concebidos a partir de uma dimensão cultural e linguística ouvinte, ou seja, *por* artistas ouvintes *para* espectadores ouvintes como público primário, mas que envolvam acessibilidade em LSs (seja por meio de recursos como videoguias, projeções ou da presença de um profissional TILS), não se enquadram como espetáculos de TALS. Não apenas por não envolverem as LSs cenicamente, mas também por não compreenderem a cultura surda. Tem-se um exemplo (Figura 58):



Figura 58: Espetáculo de bonecos *O Som das Cores* acessível em Libras.
Fonte: Rigo (2014c).

O espetáculo de bonecos *O Som das Cores* do grupo *Catibrum Teatro de Bonecos* de MG – grupo formado apenas por artistas ouvintes – foi concebido em português. Os personagens ao longo da peça se comunicam em LO e, na oportunidade da edição do FITA Floripa de 2014, esse espetáculo foi por mim traduzido e interpretado para Libras. Em Rigo (2014c), apresento como aconteceu esse trabalho realizado como TILS, e com base no que compartilho no texto, fica evidente que toda a concepção do espetáculo parte de uma dimensão linguística e cultural fortemente ouvinte, com aspectos sonoros expressivamente presentes, marcados inclusive pela narrativa que envolve uma personagem cega que se orienta por meio de sons: os sons das cores.

Tais aspectos sonoros, e demais questões linguísticas e culturais que partem de um contexto teatral ouvinte, geram implicações de diferentes ordens quando a LS é trazida para acessibilizar o espetáculo. Nesses casos, a LS sequer faz parte da peça cenicamente. Ela acontece distante dos personagens, longe do espaço cênico onde eles contracenam. Como no caso da peça *O Som das Cores* acessibilizada em Libras, em demais peças de teatro de animação ‘acessíveis’, a LS costuma ser enunciada no corpo do profissional TILS, cuja presença está fora de cena. Trata-se, nesse caso, de um corpo sinalizante que não faz parte do espetáculo. Ver imagem a seguir (Figura 59).



Figura 59: Teatro de animação 'acessível' em LS com TILS longe do espaço cênico.
Fonte: Elaborado pela autora.

Ainda que exista situações em que esse profissional fique mais próximo⁹⁹ ao espaço cênico (ver Figura 60), ele ainda assim não faz parte do espetáculo. A LS enunciada continua fora da cena, o corpo que sinaliza continua não fazendo parte do espetáculo. Nesses casos, as falas e os diálogos dos personagens, originalmente enunciados em LO, são na verdade traduzidos e interpretados para LS por um mediador com corpo sinalizante externo à cena.



Figura 60: Teatro de animação 'acessível' em LS com TILS próximo ao espaço cênico.
Fonte: Elaborado pela autora.

No caso no teatro de animação acessível em LS, ou mesmo as demais produções ouvintes teatrais em geral com acessibilidade a partir do profissional TILS, há uma série de questões de ordem técnica, linguística, artística, tradutória e interpretativa a se considerar. Questões que são amplamente discutidas nos ETILS, com importantes pesquisas realizadas e um número expressivo de trabalhos acadêmicos publicados¹⁰⁰. Em razão desta investigação

⁹⁹ Sobre os diferentes posicionamentos de um profissional TILS no teatro ouvinte, ver: Fomin (2018a; 2020a).

¹⁰⁰ Além de Rigo (2014c), sobre o trabalho do TILS no âmbito teatral e contexto artístico-cultural, ver também: Rigo (2013; 2018a; 2019; 2020a; 2020b), Silva-Neto (2017), Felício (2017; 2020), Fomin (2018a; 2018b; 2018c; 2020a; 2020b), Santana e Machado (2018), Taffarel (2018), Xavier Neta e Russo (2019), Oliveira (2019), Morais

não ter como foco o teatro de animação em LO acessível em LS, mas somente o TALS, e por não ter como foco também a figura do TILS mediador no âmbito teatral, não irei me aprofundar nesse assunto.

Posto isso, é preciso ratificar que teatro de animação ‘acessível’ em LS, portanto, não se configura como TALS. A arte do TALS é delineada como uma arte que se inscreve no grande gênero do teatro de animação sim, mas com a presença da LS em cena, sendo protagonizada e explorada técnica e linguisticamente em toda sua potência. A arte do TALS envolve propostas em que a comunicação verbal se dá por meio da palavra visual, através da enunciação de personagens que se comunicam diretamente em LS (ver Figura 61).



Figura 61: Teatro de animação com a LS em cena.
Fonte: Elaborado pela autora.

Por fim, o TALS é também uma arte que enaltece e marca politicamente uma minoria linguística e todos os aspectos a ela relacionados. Promove, projeta e reconhece o protagonismo das LSs e de seus falantes, principalmente os falantes surdos, levando em conta a cultura, a experiência e a visualidade surda. Para que seja possível abordar mais precisamente sobre o teatro de bonecos em Libras, esse inscrito no TALS, é preciso avançar neste capítulo e introduzir uma nova seção destinada ao teatro de bonecos.

4.3. Teatro de Bonecos

Com base nos trabalhos de Ana Maria Amaral (1991) e de Valmor Nini Beltrame (1995), o *teatro de bonecos* é definido por Guinsburg et al. (2009) no Dicionário do Teatro Brasileiro, como a linguagem teatral que envolve a animação de bonecos que representam personagens antropomorfos, zoomorfos e míticos. A escolha da forma desse boneco determina

e Santana (2019), Tetzner (2019), Zardo (2019), Ferreira e Silva Neto (2020), Rigo e Taffarel (2020), Medeiros e Camargo (2020), Oliveira e Rigo (2020), Medeiros e Hoebel (2020), Mendes e Nogueira (2020), Albres e Santos (2020), Albres (2020) entre outros.

sua técnica e tipo de animação a ser realizada. Existem infindáveis tipos de bonecos, técnicas e modalidades correspondentes, dentre eles: os *bonecos articulados* e os *bonecos de luvas*. Focarei minhas considerações apenas nesses dois tipos de bonecos nesta pesquisa, uma vez que são esses os formatos envolvidos nos dados coletados junto ao Grupo TALS, no exercício cênico realizado no 9º encontro. Antes desses tipos de bonecos serem detalhados, é preciso definir brevemente o termo *bonecos*, uma vez que se faz necessária uma distinção e contextualização de sua especificidade enquanto figura de função cênica teatral.

Ao contrário do inglês em que as denominações *puppet* e *doll* são mais facilmente diferenciadas, em português um único termo *boneco* é empregado para vários contextos semânticos: brinquedo, objeto, adorno decorativo, protótipo, etc. No português não há uma denominação específica para *boneco* do contexto teatral como no inglês *puppet theater*. Conforme Amaral (2011), dentre outras denominações como *fantoche*, *marionete*, a denominação *títere* talvez fosse a mais apropriada, porém não costuma ser muito usada por se aproximar do termo em espanhol. Em 1979, num congresso realizado na cidade mineira de Ouro Preto, evento promovido pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), que reuniu bonequeiros de todo o país, ficou decidido que *boneco* seria a denominação mais indicada para esse contexto teatral de animação (AMARAL, 2011).

Abrindo um breve parêntese, cabe mencionar sobre como esse termo é empregado também em Libras, uma vez que se trata da língua que é o objeto de investigação neste estudo. O uso do sinal em Libras que corresponde ao sentido da palavra *boneco* no contexto teatral segue a mesma diferenciação que existe no inglês, ou seja, em Libras existe uma expressão que é empregada especificamente para denominar *teatro de bonecos* conforme apresentarei a seguir. O sinal em Libras para denominar BONECO no sentido de *brinquedo infantil*, por exemplo, possui duas variações. Uma delas construída por um sinal simples (imagem da esquerda) e a outra por um sinal composto (imagem da direita), conforme Figura 62.

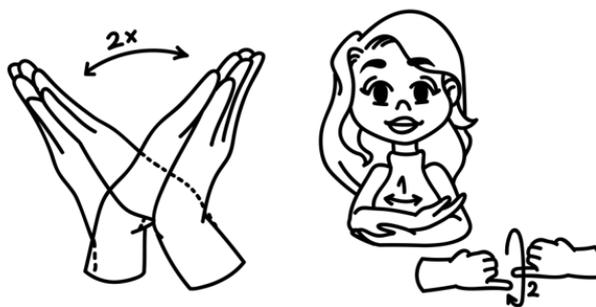


Figura 62: Sinais para BONECO em Libras.
Fonte: Elaborado pela autora.

O sinal BONECO representado à esquerda na Figura 62, costuma ser usado para contextos semânticos como *objeto* e *brinquedo*. Já o sinal NINAR-BRINCAR, representado à direita, é mais usado especificamente para o contexto de *brinquedo* apenas. Porém, para todos os contextos semânticos: *boneco teatral*, *objeto*, *brinquedo* e/ou *adorno decorativo*, são mais usados sinais policomponenciais, também conhecidos como classificadores (CL) de formato ou o que Campello (2008) chama de descrições imagéticas (DI). Construções manuais que descrevem imageticamente no espaço de sinalização o formato característico de cada boneco, seja ele de caráter teatral, um simples objeto, um brinquedo ou adorno decorativo, com base em suas particularidades físicas. Ainda que ao longo dos anos destinados à pesquisa sobre TALS eu tenha identificado junto à comunidade surda alguns sinais referentes ao universo do teatro de animação, assim como proposto a criação de sinais-termos específicos para alguns conceitos e termos técnicos, tenho usado de forma geral para o contexto teatral o sinal genérico representado na imagem da esquerda.

Para a denominação *teatro de bonecos*, o sinal composto TEATRO-ANIMAR (esse ANIMAR representado iconicamente pelo manejo por fios), é representado em Libras conforme a combinação da primeira e da segunda imagem a seguir. Esse sinal também é empregado para se referir à *teatro de animação* de forma geral. Além disso, para a denominação *teatro de bonecos em Libras*, assim como para a denominação *teatro de animação em língua de sinais*, o sinal composto TEATRO-ANIMAR-LÍNGUA-DE-SINAIS, é representado em Libras conforme a combinação das três imagens a seguir (Figura 63), na sequência em que elas aparecem: 1, 2 e 3.



Figura 63: Sinal para TEATRO DE ANIMAÇÃO EM LÍNGUA DE SINAIS.
Fonte: Elaborado pela autora.

O sinal representado na primeira imagem corresponde à TEATRO de forma genérica; o sinal representado na segunda imagem corresponde à ação de ANIMAR um boneco, ou seja, à ANIMAÇÃO, e o sinal da terceira imagem corresponde à LIBRAS ou à LÍNGUA DE SINAIS de forma geral. Independente da língua, a denominação para *boneco* no contexto do teatro de animação se refere a figuras especialmente construídas para encenação teatral. Um objeto dramaticamente animado diante de um público espectador podendo representar a figura humana ou não (AMARAL, 2011). Segundo Ana Maria Amaral, no teatro de bonecos o *boneco* não é um mero objeto lúdico infantil, pois nesse caso sua relação com aquele que o manuseia (brinca) independe de um público espectador. Não se trata também de um adorno decorativo, uma escultura com fins artísticos para apreciação estética somente, ou ainda um manequim com finalidade de exposição de determinada vestimenta e/ou acessório, desassociada de qualquer função cênica teatral.

Além disso, no teatro de bonecos, assim como no teatro de animação de forma geral, é conferido movimento ao boneco. Ou seja, ele é animado a partir de uma fonte de energia que lhe confere a ideia de vida. Sua mobilidade tem como origem a energia consciente do ator-animador, combinada ou não com dispositivos eletrônicos ou digitais que permitam movimento, gestos e ações e, por conseguinte, a simulação de vida. Para Amaral (2004), é importante que o ator-animador conheça a estrutura dos bonecos que serão animados, e a melhor forma de ele se familiarizar com um boneco, além do exercício e da prática da animação em si, é construí-los, confeccioná-los.

Quando Felisberto Costa (2016) trata sobre a dramaturgia no teatro de animação, ele chama atenção um aspecto pertinente a se considerar: a constituição física do objeto a ser animado, ou seja, a natureza do boneco. Se um boneco, por exemplo, é concebido em sua materialidade a partir da espuma, do papel ou do látex, evidentemente que tais materiais irão proporcionar uma determinada influência sensorial. Para o pesquisador, a qualidade poética e ativa da matéria aí se manifesta. O signo plástico é contaminado pela matéria e essa contaminação repercute na dramaturgia, ou seja, a escolha de determinado elemento para construir um personagem amplia sua composição dramática.

Conforme nos lembra Gisele Lamb (2008), o objeto a ser animado é uma extensão do corpo do ator-animador. Assim, o artista precisa conhecer o boneco, testar suas possibilidades de animação, centros de gravidade, saber como ele responde a impulsos gerados a partir de seu corpo e como gera contraimpulsos. Para Beltrame (2008), é fundamental que o ator-animador consiga transferir ao boneco a emoção que corresponde ao personagem, pois se

assim não fizer, por melhor que o boneco se mova, o ato será mecânico. “O teatro com o boneco se situa no paradoxo de mostrar o humano presente no objeto, o real e o irreal que a atuação do ator-animador torna crível” (BELTRAME, 2008, p. 26).

O papel do ator-animador é dar impressão de que o objeto se expressa por si mesmo. Assim, como considera Beltrame (2008), é importante que o ator-animador príncipe seu trabalho estando aberto às diversas possibilidades, estando disposto a fazer descobertas e pré-disposto a se surpreender com o boneco com o qual irá atuar, uma vez que assim poderá chegar a definições iniciais de um repertório de gestos e ações que deseja comunicar. É nesse sentido que se justifica também a importância da técnica na animação de bonecos. Antes de trazer mais considerações a respeito disso e de introduzir os princípios técnicos de animação, é importante descrever os dois tipos de bonecos envolvidos nesta pesquisa: os *bonecos articulados* e os *bonecos de luvas*.

4.3.1. Bonecos articulados

Os *bonecos articulados* também são conhecidos como bonecos de balcão, bonecos de mesa, ou ainda como bonecos de manipulação direta (BALARDIM, 2004). São bonecos que possuem juntas articuladas, cuja animação geralmente acontece em uma base, mesa, balcão ou pedestal, tal como ilustrado na imagem a seguir (Figura 64).



Figura 64: Bonecos articulados de mesa.
Fonte: Elaborado pela autora.

Conforme o Dicionário do Teatro Brasileiro, a presença desse tipo de boneco se deve em grande parte à influência do teatro de bonecos japonês, o *Bunraku* (ver Figura 65), que apresenta “uma manipulação codificada e muito detalhada, sendo comum até três atores-manipuladores animarem um só boneco” (GUINSBURG et al., 2009, p. 65). O emprego desse

tipo de boneco implicou no ocidente uma nova modalidade de animação conhecida como manipulação à vista do público ou manipulação direta, ou seja, quando o animador controla diretamente o boneco, num contato físico direto (GUINSBURG et al, 2009).



Figura 65: *Bunraku*, bonecos articulados animados por manipulação direta.
Fonte: Link disponível em nota de rodapé¹⁰¹.

Os bonecos articulados “reproduzem a figura humana (ou animal) de maneira mais completa, e têm articulações em quase todas as suas juntas. Também as marionetes apresentam a figura humana inteira, com movimentos de braços, pernas, pescoço, além das articulações de boca, olhos, sobrancelhas e dedos (AMARAL, 2004, p. 87). Os bonecos articulados podem conter ou não hastes de condução (gatilhos) para o ator-animador segurá-lo e orientá-lo durante a animação. Quando não existe um gatilho de condução, os atores-animadores seguram e manejam o boneco num contato mais direto com seu corpo e, nesse caso, a modalidade de animação é conhecida como manipulação direta (BALARDIM, 2004). Quando o boneco conta com gatilhos de condução, os atores-animadores seguram e manejam o boneco por meio dessas hastes sem o contato direto com o boneco, e nesse caso, tem-se o que alguns profissionais chamam de manipulação indireta (OLIVEIRA, 2018).

Para Balardim (2004), a expressão boneco de manipulação direta designa a técnica de operação em que o contato do ator-animador é ‘direto’ através de seu toque, sem intervenções de fios ou varas. “A diferença entre essa técnica e a luva, consiste basicamente, em que o boneco não envolve a mão do manipulador como ocorre na luva. A mão está fora do corpo do boneco” (BALARDIM, 2004, p. 72). Conforme o autor, na animação desse tipo de boneco:

¹⁰¹ Imagem disponível em: <https://traditionalkyoto.com/culture/bunraku/>. Acesso em: 11 nov. 2020.

[...] o movimento da mão do manipulador nem sempre condiz com o movimento executado pelo boneco, como geralmente ocorre na luva. Ou seja, um gesto mínimo da mão pode provocar um amplo movimento no boneco. O manipulador pode estar oculto (por meio de uma vestimenta preta e/ou da iluminação) ou à vista. Pode ser executada por um ou vários manipuladores (BALARDIM, 2004, p. 72).

Balardim (2004) nos lembra de que é importante não confundir a técnica de manipulação direta com o *Bunraku*. Segundo o autor, o *Bunraku* não é uma técnica, mas sim um gênero teatral milenar japonês que emprega bonecos articulados e animados por um complexo sistema misto, ora de fios, varas, bastões, manipulação direta ou ambos.

4.3.2. Bonecos de luvas

Conforme Balardim (2004), trata-se da técnica em que o boneco envolve a mão do ator-animador. Normalmente, “o movimento da mão do manipulador corresponde um movimento simultâneo do boneco. Quanto ao espaço cênico, na maioria das vezes, o manipulador é oculto atrás de um pano fixado em um suporte ou estrutura [...] conhecida como empanada” (BALARDIM, 2004, p. 71). Os *bonecos de luvas* são definidos por Amaral (2004) como aqueles que o ator-animador veste o boneco como se fosse uma luva. Também são conhecidos popularmente no Brasil como *fantoches*, na França como *guignol*, na Inglaterra como *punch*, na Alemanha como *karsperl*, na Itália como *pulcinnella* e na Turquia como *karagoz* (BALARDIM, 2004).

Sobre a denominação popular brasileira *fantoches* especificamente, é oportuno compartilhar o que Sérgio Tastaldi comenta a respeito. No capítulo sobre *bonecos de luvas* em seu livro, o autor diz o seguinte: “Se tem uma coisa que me incomoda é quando chamam nossos bonecos de ‘fantoches’ e nossos espetáculos de ‘teatrinho de fantoches’. Tudo bem, ninguém é obrigado a saber a nomenclatura correta, mas essa expressão se refere a bonecos para crianças brincar e não profissionais” (TASTALDI, 2017, p. 77).

No Brasil, o teatro com bonecos de luvas muito se desenvolveu popularmente no Nordeste onde é conhecido como Mamulengo, Casimiro Coco, João Redondo ou Calunga, a depender do estado de referência. Em razão de seu caráter mais popular, esse tipo de boneco originou linguagens próprias. No caso do estilo dos bonecos nordestinos, segundo Tastaldi (2017), embora sejam bonecos cujos movimentos são limitados, a manipulação é muito bem resolvida, “uma vez que ao ser combinada com as variações vocais e expressividades dadas

aos bonecos, é possível perceber expressões (sono, espanto, cansaço) que, muitas vezes, sequer existem à primeira vista nos bonecos” (TASTALDI, 2017, p. 77).

Normalmente, os bonecos de luvas possuem um corpo feito de tecido, uma espécie de ‘camisola’ que envolve a mão e o antebraço do ator-animador (AMARAL, 2004). A cabeça, dependendo da estrutura e composição plástica do boneco, pode ser confeccionada (esculpida ou modelada) em vários tipos de materiais: espuma, papel machê, madeira, plástico, látex, etc. (AMARAL, 2004; BORRALHO et al., 2015). A forma como a mão se posiciona dentro do boneco também pode variar bastante e, dentre as várias possibilidades de operação, destaco as seguintes formas (Figura 66):



Figura 66: Bonecos de luvas.
Fonte: Elaborado pela autora.

Destaco essas duas maneiras porque são essas as envolvidas nos dados desta pesquisa, conforme o material investigativo coletado no exercício realizado junto ao Grupo TALS. Conforme a imagem da direita (Figura 66), nos bonecos de luva do tipo *bocones*, também assim denominados por conta de suas bocas proeminentes e articulações orofaciais destacadas na animação, a mão do ator-animador é inserida no interior do boneco de maneira que o polegar fica em oposição aos demais dedos unidos. Bonecos desse tipo podem ser constituídos ou não de membros superiores, ou seja, podem contar ou não com braços/mãos, a depender de seu formato. A animação dos bocones se dá a partir da articulação do polegar (que movimenta a região do queixo do boneco) e dos demais dedos unidos (que movimentam a região superior do rosto). A ação de aproximar e distanciar o polegar em oposição aos demais dedos, confere a articulação orofacial do boneco.

Já a representação da imagem da esquerda (Figura 66), refere-se ao boneco de luvas numa variação mais comum e popular, tal como são operados os bonecos de Mamulengo, Casimiro Coco, João Redondo e/ou Calunga (ver Figura 67). Nesse formato, a mão do ator-animador é inserida no interior do boneco de maneira que o dedo indicador (combinado ou

não com o dedo médio) é incorporado na cabeça, e os demais dedos divididos são incorporados nos braços/mãos do boneco.



Figura 67: Mestre bonequeiro Zé Lopes com seu boneco de Mamulengo.
Fonte: Link disponível em nota de rodapé¹⁰².

Uma variação desse tipo de boneco que possibilita a abertura da boca do personagem a partir da articulação do dedo indicador é apresentada por Sérgio Tastaldi (Figura 68). Trata-se de um mecanismo específico de construção do boneco, de modo que viabiliza o abrir e fechar da boca, mesmo sendo animado com um único dedo de uma mão só.

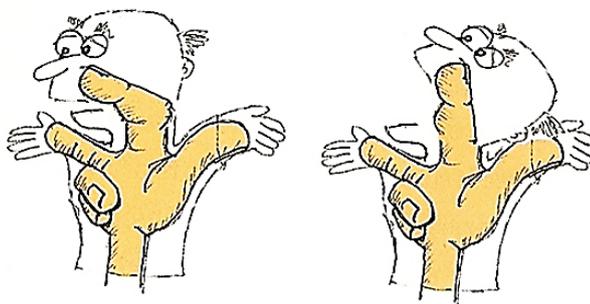


Figura 68: Mecanismo de articulação de boca no boneco de luvas.
Fonte: Tastaldi (2017).

Outras formas de inserção da mão do ator-animador são possíveis nos bonecos de luvas, a depender de como o boneco foi construído e de como seus sistemas de manejo foram pensados. Assim, conforme ilustrado nas imagens a seguir (Figura 69), um mesmo tipo de boneco pode compreender distintos modos de operação (OLIVEIRA, 2018).

¹⁰² Falecido em 2020 aos 69 anos, o mestre mamulengueiro Zé Lopes é considerado patrimônio do estado nordestino de Pernambuco. Imagem disponível em: https://www.metro1.com.br/noticias/cultura/96330_morre-o-mestre-de-mamulengo-ze-lopes-considerado-patrimonio-de-pernambuco. Acesso em: 11 nov. 2020.

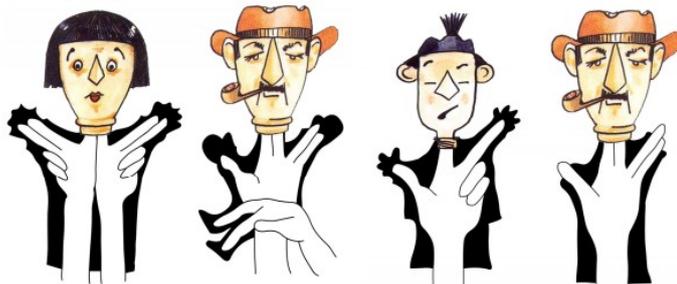


Figura 69: Diferentes modos de operação dos bonecos de luvas.
Fonte: Oliveira (2018).

Nos bonecos de luvas “o importante é a intensidade do gesto e, a partir do momento em que se reduzem as ações, esse gesto fica muito mais intenso” (BORRALHO et al., 2015, p. 80). A animação desse tipo de boneco requer bastante energia do ator-animador concentrada, sobretudo, em suas mãos, punhos e braços. São as mãos, os punhos e os braços as principais ferramentas que conferem movimento ao boneco. O punho, por exemplo, tem uma função muito importante, pois ele funciona como a cintura do boneco, onde o ator-animador consegue dar certa personalidade para a caminhada do personagem. Por meio do movimento do quadril e da forma como se desloca no espaço cênico, o boneco também comunica visualmente.

Uma vez apresentado os dois tipos de boneco que esta pesquisa tem como foco, trago ainda neste capítulo a descrição dos princípios técnicos de animação do trabalho do ator-animador. Princípios sistematizados por Beltrame (2008), que foram introduzidos aos participantes do Grupo TALS nos encontros que antecederam o exercício cênico de animação de bonecos em Libras realizado no 9º encontro.

4.4. Princípios técnicos de animação no teatro de bonecos

Ainda que o contexto desta investigação envolva atores-animadores principiantes que não dominam as técnicas de animação, ou mesmo não tenham tido tempo suficiente para seu aprimoramento ao longo dos primeiros encontros do Grupo TALS, é importante apresentar neste capítulo a descrição dos princípios técnicos de animação, uma vez que eles serão aqui reutilizados e (re)processados a partir da perspectiva do TALS, ou seja, enxergados pelas lentes da animação que acontece em LSs. Para Valmor Beltrame (2008), um dos maiores desafios do ator-animador é o domínio das técnicas de animação de um boneco, e apropriar-se das técnicas significa garantir a sintonia entre animador e boneco. Segundo o autor, animar significa transformar o objeto inerte em personagem.

O que caracteriza a arte do teatro de animação não é apenas o objeto em si, tampouco seu desenho, forma, peso volume e o material que é construído, embora esses elementos acabem sendo determinantes na animação do espetáculo. É a animação que dá sentido ao objeto e faz com que ele exista e só a ação justifica sua presença na cena. O que o transforma é a ação e a interpretação diante do espectador. (BELTRAME, 2003, p. 37-38).

Para André-Charles Gervais (1947), a técnica pretende adquirir desembaraço na animação, onde “o boneco se confunde com aquele que o mantém e onde os sentimentos de um são imediatamente expressos pelo outro. Para atingir este fim, é preciso ser capaz de se esquecer dos meios de expressão e, por consequência, possuir o desembaraço absoluto” (GERVAIS, 1947, p. 3). Ainda que a técnica não seja tudo – já que “se não há imaginação, se não existem sonhos artísticos, é somente a técnica” conforme Margareta Niculescu (1998, p. 108) citada por Beltrame (2008) – ela ainda assim é fundamental.

Neste contexto, o autor menciona também Brunella Erulli (1994) que, ao tratar sobre a dimensão técnica e a dimensão artística num mesmo patamar de importância, faz a seguinte analogia: “Para escrever um poema é preciso dominar a língua, mas também é preciso ter algo a dizer” (ERULLI, 1994, p. 10). Assim, tal como justamente se entende também no campo dos Estudos da Tradução, “conteúdo e forma estão de tal maneira interligados que não é possível concebê-los dissociados” (BELTRAME, 2008, p. 27).

Posto isso, no que concerne os princípios técnicos de animação no trabalho do ator-animador, tem-se objetivamente os seguintes preceitos sistematizados por Beltrame (2008): 1) *economia de meios*, 2) *olhar como indicação da ação*, 3) *triangulação*, 4) *partitura de gestos e ações*, 5) *subtexto*, 6) *eixo do boneco e sua manutenção*, 7) *definir e manter o nível*, 8) *ponto fixo*, 9) *relação frontal*, 10) *movimento é frase*, 11) *respiração do boneco*, 12) *neutralidade*, 13) *dissociação*, 14) *apresentação do boneco* e 15) *concentração*¹⁰³.

Embora esses princípios tenham sido introduzidos nos encontros do Grupo TALS, no momento em que aconteceu a coleta de dados eles ainda não tinham sido internalizados pelos participantes, já que os atores-animadores ainda estavam trabalhando e vivenciando esses princípios na prática. Nas subseções que seguem, apresento brevemente as explicações sobre cada um deles, conforme os escritos de Beltrame (2008). Para alguns, já adianto algumas considerações e proposições minhas, construídas a partir da perspectiva das LSs e do TALS.

¹⁰³ As denominações dos princípios técnicos de animação sistematizados por Beltrame (2008) serão trazidas ao longo desta tese sempre com destaque em itálico para fins de diferenciação, bem como as denominações dos preceitos complementares repensados para o contexto do TALS.

Destaco que as proposições que trago não substituem de forma alguma os princípios técnicos sistematizados por Beltrame (2008) que são universais. Ainda que a LS esteja envolvida na animação e que sinais sejam enunciados pelo boneco por meio de *movimentos* (M) gramaticais e da gestualidade linguística que também acontecem no corpo do boneco e na espacialidade, os gestos e ações não verbais que o boneco realizará, continuarão existindo e coocorrendo com os sinais. Por isso, os princípios técnicos de Beltrame (2008) se aplicam igualmente no TALS e as proposições que trago podem ser, portanto, pensadas como preceitos complementares.

- *Economia de meios*:

O princípio técnico que se refere à *economia de meios* trabalha com a ideia de “menos é mais”, ou seja, o mínimo de recursos para realizar determinada ação. Significa que o ator-animador deve selecionar os gestos mais expressivos, os movimentos mais limpos, sem titubeios e claramente definidos no momento de animar o boneco (BELTRAME, 2008). Aqui, não é a quantidade de gestos que garante a qualidade da ação.

Se a qualidade dos movimentos é importante na animação de bonecos, então a qualidade dos *movimentos* (M) gramaticais também é. Assim, pensando pela perspectiva do TALS, a *economia de meios* também pode ser aplicada aos sinais enunciados ao longo da animação. Isto é, o ator-animador sinalizante deve selecionar os sinais mais expressivos, com o parâmetro de M realizado de forma clara, limpa e bem definida, também sem titubeios. Até mesmo porque alterações na qualidade de determinado M gramatical podem implicar ruídos de comunicação. Nesse caso, seria possível propor um preceito complementar de *economia de sinais*.

- *Foco*

Conforme Beltrame (2008) o princípio do *foco* tem relação com a definição do centro das atenções de cada ação. Essa noção pode ser exemplificada nos momentos em que o boneco projeta seu olhar para um objeto ou para um personagem com o qual contracenar. Por exemplo, quando há em cena vários personagens, e apenas um está realizando uma ação, todos os demais direcionam seus olhares focados no personagem que age. Segundo o autor, “isso dá a noção de foco, define o lugar para onde o público deve concentrar seu olhar. O foco é um dos principais meios de comunicação entre as personagens, e isso se dá entre elas mesmas ou com a plateia” (BELTRAME, 2008, p. 29).

Entendo que esse princípio, quando pensado no contexto de animação de bonecos em LSs tem grande importância. Isso porque estamos falando de uma língua de modalidade corporal-visual, e isso significa que a comunicação acontece exclusivamente pelo canal visual. A mensagem verbal enunciada corporalmente pelo boneco é recebida e assimilada pelo espectador visualmente. Assim, toda a atenção visual dos espectadores direcionada aos bonecos, ora em um, ora em outro, é indispensável. Sem o contato visual a comunicação em LSs simplesmente não acontece. Para alcançar essa atenção, de modo que fique visualmente claro para o espectador qual personagem está falando em determinado momento, bem como para a organização de trocas de turno em diálogos, por exemplo, o *foco* é indispensável. No TALS, portanto, o *foco* também assume uma funcionalidade linguística, ou seja, organiza a dinâmica visual de comunicação verbal que se estabelece entre os bonecos e a plateia.

- *Olhar como indicador da ação*

Segundo Beltrame (2008), o *olhar como indicador da ação* adquire importância fundamental quando o boneco, antes do início de determinadas ações, olha para o ponto exato em que ele irá se deslocar. “É comum ouvir de atores-animadores que o boneco olha com a cabeça e não apenas com o olho. [...] A precisão do seu olhar indica ao espectador o que deve ser observado. Isso exige um amplo e definido movimento da cabeça para dar a clara sensação de que o boneco olha” (BELTRAME, 2008, p. 29). Esse olhar pode variar conforme a velocidade e intensidade do movimento realizado pelo boneco.

Esse princípio, quando pensado no contexto do TALS como preceito complementar, pode funcionar da mesma forma que o princípio anterior, o *foco*. Isto é, para organização da dinâmica visual da interação comunicativa entre bonecos e plateia. É possível que o *olhar como indicador da ação*, também possa ter uma relação com as ENM para formação de sinais. O parâmetro de ENM inclui os diferentes direcionamentos de cabeça que, uma vez combinados com os sinais manuais, carregam significado. Nesse caso, penso que o ator-animador sinalizante precise estar atento para os direcionamentos da cabeça do boneco animado, uma vez que esse direcionamento pode ter relação ora com alguma ENM, ora com a indicação de uma ação.

- *Triangulação*

Conforme apontado por Beltrame (2008), a *triangulação* é um “recurso que se realiza com o olhar e colabora para ‘dialogar’ com o espectador, fazendo-o ‘entrar’ na cena. Trata-se de um ‘truque’ efetuado com o olhar para mostrar ao espectador o que acontece na cena,

evidenciar a reação de uma personagem, destacar a presença de um objeto” (BELTRAME, 2008, p. 30). Nesse caso, o boneco interrompe a ação com determinado objeto, dirige seu olhar para a plateia e, em seguida, volta a olhar para o objeto para então reiniciar a ação.

Uma das maneiras mais comuns de realizar a triangulação é quando existem dois bonecos dialogando em cena, o que fala e age, olha para o público e é observado pelo outro boneco que permanece imóvel olhando. Ao terminar sua fala ou ação, devolve o olhar para o outro boneco e os papéis se invertem. Ou seja, este age e fala olhando para o público enquanto é observado pela outra personagem. Faz-se o triângulo, a personagem que atua, o público e a segunda personagem. Isso também define o foco da cena e capta a atenção do espectador (BELTRAME, 2008, p. 31).

Pensado para o contexto do TALS, o princípio de *triangulação* complementa a funcionalidade dos dois princípios a pouco mencionados, uma vez que também contribui com a organização da dinâmica visual da interação comunicativa verbal estabelecida entre os bonecos com a plateia. Por definir o foco da cena e captar a atenção do espectador, a triangulação também colabora para captar a atenção visual necessária do espectador para a fala do boneco enunciada em LS.

- *Partitura de gestos e ações*

No teatro de animação a *partitura de gestos e ações* é a escritura cênica que define detalhadamente a sequência de movimentos, gestos e ações de cada personagem no espaço e nas cenas de um espetáculo. Conforme Beltrame (2008), é importante que a construção da *partitura de gestos e ações* considere os níveis eucinéutico e coreológico. Para descrever sobre esses níveis, o autor cita Milton de Andrade e Samuel Petry (2007) que estudam a respeito da partitura de ações para o trabalho do ator-dançarino. Conforme os autores:

No nível eucinéutico da partitura, são determinados os seguimentos da ação, as diversas qualidades de energia, as variações do ritmo e a orquestração das relações entre as diversas partes do corpo do ator. A coreologia trata dos desenhos e das projeções do movimento expressivo no espaço geral, amplificado para fora e para além do corpo do ator-dançarino em forma de desenho espacial. É o estudo da forma construída sobre elementos direcionais e sobre as leis de estruturação e de configuração espacial do movimento. (ANDRADE; PETRY, 2007, p. 180)

Conforme Beltrame (2008), e também Cavalcante (2008), a construção da *partitura de gestos e ações* – também denominada *partitura do boneco* – é um trabalho realizado pelo ator-animador em parceria com o diretor. Essa construção obedece a determinações das técnicas

de animação, a materialidade do boneco (matéria com a qual ele foi confeccionado), as articulações de sua estrutura física e, também, a conduta do personagem (BELTRAME, 2008; CAVALCANTE, 2008).

Com base nesse princípio, é possível pensar no contexto do TALS em uma *partitura de sinais*, ou seja, uma escritura que define detalhadamente os sinais que serão enunciados em cena, com base também nas determinações técnicas da animação, natureza do boneco e conduta do personagem. Essa partitura também pode funcionar como o roteiro da peça, o próprio registro escrito do texto (nesse caso, podendo utilizar qualquer sistema de escrita de sinais, como o Sign Writing, por exemplo). A *partitura de sinais* pode funcionar ainda para o registro de detalhamentos de aspectos ligados à formação dos sinais a serem enunciados.

Enquanto que a *partitura de gestos e ações* no TALS define detalhadamente a sequência de gestos e ações não verbais de cada personagem, a *partitura de sinais* define a sequência dos M gramaticais e demais parâmetros articulados. Isto é, define detalhadamente a sequência de sinais a serem enunciados em cena, seja pelo boneco, pelo ator-animador ou por ambos. Entendo como *partitura de sinais* uma partitura que compreende todo e qualquer tipo de construção linguística das LSs, incluindo: sinais manuais, sinais policomponenciais (classificadores), sinais parcialmente convencionalizados, gestos icônicos (MCCLEARY; VIOTTI, 2011) – o que denominarei de sinais gestuais – e demais construções linguísticas como, por exemplo, as descrições imagéticas (CAMPELLO, 2008).

Ainda que na dimensão da Linguística das Línguas de Sinais, exista uma discussão a respeito da variedade de recursos das LSs e que muitos desses recursos não são chamados de “sinais”, esse termo é usado por mim na expressão *partitura de sinais* para marcar a presença da Libras nesse princípio técnico que proponho como complementar no TALS. Também para demonstrar mais claramente que a *partitura de sinais* e a *partitura de gestos e ações* são coisas diferentes, se tratam de recursos de notações diferentes, mesmo que gestos e ações não verbais possam também ser descritos por meio de sistemas de escrita de sinais e, assim, comporem uma partitura única.

- *Subtexto*

Segundo Beltrame (2008), o *subtexto* é uma criação subjetiva do ator-animador que é pautada nas intenções de cada personagem. O *subtexto* apoia a construção e a apresentação da *partitura de gestos e ações* e, ao meu ver, apoiará a construção e apresentação também da *partitura de sinais* no caso do TALS. De acordo com Patrice Pavis (2008a), subtexto é “aquilo

que não é dito explicitamente no texto dramático, mas que se salienta na maneira pela qual o texto é interpretado pelo ator. O subtexto é uma espécie de comentário efetuado pela encenação e pelo jogo do ator, dando ao espetáculo a iluminação necessária à boa recepção” (PAVIS, 2008a, p. 368).

- *Eixo do boneco e sua manutenção*

Conforme Beltrame (2008), o *eixo do boneco e sua manutenção* é um princípio que consiste em respeitar a estrutura corporal do boneco, bem sua coerência com a coluna vertebral do ser humano, ou então respeitar à postura animal quando a personagem é dessa origem. É importante aproximar o boneco da forma natural do personagem que representa e isso, segundo o autor, “exige observar a posição das pernas, coluna vertebral, verticalidade do corpo do boneco quando se trata de boneco do tipo antropomorfo” (BELTRAME, 2008, p. 32). Se o ator-animador não se atenta para esse princípio e não mantém o *eixo do boneco e sua manutenção*, pode acarretar em perdas da credibilidade do personagem aos olhos dos espectadores, porque ficará evidenciado que há em cena um boneco sendo animado por alguém. O *eixo do boneco e sua manutenção* também é um princípio importante no TALS para animação em LSs, uma vez que a enunciação acontece no corpo do boneco e, portanto, para sua enunciação clara e precisa, sem ruídos de comunicação, é preciso que o boneco seja mantido em cena, com seu eixo respeitado, visando uma postura corporal que possibilite a sua sinalização.

- *Definir e manter o nível*

O princípio de *definir e manter o nível* segundo Beltrame (2008), também colabora para dar credibilidade ao personagem, tal como o princípio anterior. Conforme a explicação do autor “o chão estipulado pela empanada é a referência que o ator-animador tem para posicionar seus bonecos estabelecendo assim sua verticalidade, dando a impressão que estes se encontram em pé. Os bonecos, em cena, quando atuam detrás da empanada não mostram suas pernas. Na verdade, a maioria não as tem, mas dão a impressão de possuí-la” (BALARDIM, 2008, p. 32). Ainda conforme o autor:

É um recurso importante para a manipulação do boneco e define o tamanho, a altura do boneco e sua manutenção na cena. É frequente o ator-animador menos experiente, depois de iniciar a apresentação mostrando o boneco de corpo inteiro, ir diminuindo seu tamanho, como se o boneco fosse lentamente caindo num fosso. (BELTRAME, 2008, p. 32-33).

Beltrame (2008) chama atenção, por exemplo, para o ato de um boneco juntar um determinado objeto do chão. Nesse caso, atores-animadores mais experientes tendem a dobrar o pulso (quadril do boneco) e, assim, conseguem passar a impressão de que o boneco está realizando o movimento de forma mais similar ao movimento real de referência realizado pelo corpo humano. Por outro lado, atores-animadores principiantes tendem a animar o boneco de modo que ele ceda a partir de seu corpo todo, e não da flexão pelo quadril (pulso). Nesse caso, o boneco acaba diminuindo de tamanho na perspectiva do espectador.

Procedimentos inadequados como esse, podem implicar vários problemas à encenação, dentre eles, a dificuldade gerada ao público para ver o boneco, bem como a perda da verossimilhança ou do pacto ficcional conquistado e, ainda, a provocação do riso ou estranhamento da plateia que pode se distrair com o efeito estranho do boneco causado na animação. Quando o ator-animador sinalizante não consegue *definir e manter o nível* do boneco que se comunica em LS, o espaço de sinalização redimensionado do boneco pode ser prejudicado. E esse prejuízo pode afetar tanto a dimensão da produção dos sinais, como a dimensão da recepção e assimilação linguística pelo público.

Por exemplo, quando o boneco vai perdendo seu tamanho e lentamente caindo no fosso, o campo de visão do boneco e de seu ES onde os sinais são enunciados se perde. Nesse caso, o canal visual necessário para a comunicação acontecer é violado. Assim, *definir e manter o nível* do boneco que se comunica em LS em cena é imprescindível para que a mensagem seja recebida pelo público sem ruídos de comunicação.

- *Ponto fixo*

Estabelecer o *ponto fixo* segundo Beltrame (2008), “consiste em manter o eixo e o nível do boneco, desafiando a ator-animador a executar outras ações necessárias ao andamento da cena, sem modificar o comportamento do boneco manipulado” (BELTRAME, 2008, p. 33). Esse princípio se refere à um procedimento que contribui para o ator-animador em sua animação, especialmente em situações em que é preciso realizar e gerenciar ações simultâneas no momento em que o espetáculo está acontecendo. Por exemplo, quando o ator-animador precisa vestir outro boneco de luva ou pegar um adereço para agregar à cena ao mesmo tempo em que anima com a outra mão o outro boneco atrás da empanada. Definir e manter um *ponto fixo* colabora para evitar a realização de movimentos involuntários que possam, por ventura, descaracterizar a presença do boneco.

Pensado no contexto do TALS, esse princípio também é fundamental na medida em que na animação de um boneco em LS, gestos e ações não verbais coocorrem com M gramaticais e articulações de parâmetros gramaticais na formação dos sinais enunciados pelo boneco. Portanto, o ator-animador precisará gerenciar vários aspectos, além de operar o boneco em sua sinalização: sustentar seu corpo e cabeça, manejá-lo em seus gestos e ações, e orientá-lo em seu deslocamento. É importante destacar a habilidade de gerenciamento que o ator-animador precisa ter para dar conta de todas essas tarefas, sem que o comportamento do boneco seja modificado. Portanto, no TALS o *ponto fixo* funciona diretamente para auxiliar o gerenciamento de demandas que inclui a operação do boneco para sua sinalização.

- *Relação Frontal*

Conforme Beltrame (2008), a *relação frontal* do boneco é necessária de ser mantida para que os espectadores não percam de vista a face do boneco. “Quando o boneco realiza ações que escondem totalmente seu rosto por tempo prolongado, é difícil manter o foco e a atenção do espectador na cena. A personagem perde força e dá a impressão de que volta a ser objeto ou a matéria da qual o boneco é confeccionado” (BELTRAME, 2008, p. 33). Com relação ao contexto de TALS, esse princípio de *relação frontal*, assim como vários outros já citados, também tem relação direta com o canal visual necessário para a comunicação em LS acontecer sem ruídos. Canal visual esse que não pode ser violado.

O boneco que sinaliza em cena precisa ser visto, seus sinais enunciados precisam ser claramente enxergados pelos espectadores a partir de um ângulo de visão adequado. Isso implicará, portanto, na necessidade de o boneco sinalizar de frente, numa *relação frontal* e/ou, no máximo, sinalizar de lado – quando no caso de um diálogo com outro personagem, por exemplo – mas, nunca de costas, tampouco atrás da empanada, já que assim o canal de comunicação visual será violado.

- *Movimento é frase*

Para Beltrame (2008), trabalhar com a noção de *movimento é frase* pressupõe que os movimentos do boneco não devem ser realizados aleatoriamente. Sacudir o boneco em cena não significa animá-lo com técnica e respeitando os preceitos da animação. A ideia de *movimento é frase* implica em dissecar os movimentos do boneco e, metaforicamente falando, significa que o ator-animador confere a “pontuação” adequada, colocando os “pontos” e as

“vírgulas” nesses movimentos. O termo *frase* aqui não tem conotação linguística nesse caso, mas sim conotação plástica. Segundo o autor:

Cada ação tem seus movimentos realizados numa sequência que implica em finalizá-las para depois iniciar o movimento subsequente. Remete à necessidade de cuidar da finalização de cada gesto ou ação. Ajuda a definir os diferentes ritmos presentes em cada ação. Binômios como ação-reação, imobilidade-movimento, silêncio-ruído, podem ser referências importantes para o ator-animador realizar esse trabalho (BELTRAME, 2008, p. 34).

Conforme Pavis (2008a), toda vez que surge no ator a vontade consciente de escolher um ponto de partida de um novo movimento a ser realizado, inicia-se uma nova frase. A característica de uma frase é “a ligação dos elementos que a compõem e que se concluem com repouso. Esses elementos, porém, podem seguir um ao outro de maneira mais ou menos regular” (PAVIS, 2008a, p. 71). Da mesma forma que uma frase na dimensão linguística é constituída por diferentes orações separadas por vírgulas, pontos ou outros sinais de pontuação, a frase plástica também é.

A frase plástica pode ser constituída por orações independentes umas das outras e separadas por pausas, paradas que não podem ser confundidas com o fim das frases. “O corpo, de fato, fica em um estado de suspensão ativa; observando-o percebemos que haverá mais, porém o momento em que continuará o movimento não está indicado com precisão” (PAVIS, 2008a, p. 71). Beltrame (2008) considera que esse princípio de frase plástica, transposto para o trabalho do ator-animador, constitui uma ferramenta imprescindível para seu trabalho.

Considerando o contexto do TALS, esse princípio também pode ser transposto para o trabalho do ator-animador sinalizante que opera o boneco para sinalização. Nesse caso, a ideia de *frase* é concebida literalmente em seu significado linguístico. Isto é, quando se diz que *movimento é frase* nas LSs, quer dizer que movimento é frase realmente; frase no sentido de oração, sentença composta pela combinação de elementos, de palavras visuais, de sinais. Um discurso sinalizado é constituído de frases separadas por pausas, hesitações, etc., assim como acontece na prosódia de uma comunicação verbal humana em qualquer outra língua.

Pensar nesse princípio aplicado à animação de bonecos em LS, significa considerar que o ator-animador precisa operar o boneco de forma que os sinais sejam enunciados em uma sequência organizada e planejada, com pausas e finalizações. Nesse caso, caberá ao ator-animador cuidar para que cada sinal seja devidamente finalizado para então iniciar a realização de um novo sinal subsequente. Isso também implicará nos aspectos de ritmo da sinalização do boneco e, ainda, em aspectos sintáticos e semânticos de um texto enunciado em LS, uma vez

que esse texto como um todo, e não como sinais isolados ou frases perdidas, precisa ser tecido com coesão e coerência.

- *Respiração do boneco*

O princípio de *respiração do boneco* nada mais é do que simular a impressão de respiração do boneco. “Fazer com que o boneco ‘respire’ complementa a noção de estar em movimento, de estar vivo. Encontrar o movimento justo para dar a ideia de que o boneco respira, exige a ampliação desse movimento, uma vez que o boneco ‘respira’ com o corpo inteiro” (BELTRAME, 2008, p. 35). Nesse caso, conforme Beltrame (2008), o ator-animador precisa encontrar o movimento justo para preservar a veracidade dessa respiração. Acontece, muitas vezes, de o boneco ‘respirar’ em sintonia com a respiração de seu animador.

Muitos gestos são impulsionados pelo ato de inspirar. As emoções vividas pela personagem-boneco também estão relacionadas com a inspiração/expiração: reagir com raiva implica em respirar de forma distinta à que ocorre ao receber um afago. É necessário longo tempo de “convivência” com o boneco para encontrar o movimento justo. Trata-se de um movimento dilatado, diferente do ato de respirar humano, mas fundamental para dar qualidade a sua atuação. Quando a respiração é feita adequadamente, o boneco parece vivo e sua atuação torna-se convincente (BELTRAME, 2008, p. 35).

No caso da animação de bonecos em LS, esse princípio também se aplica devidamente ao ator-animador sinalizante. O único ponto a se considerar, pelo menos por ora, é a questão do gerenciamento dessa respiração com a sinalização. Isto é, o ator-animador precisará operar o boneco para ‘respirar’ e para sinalizar, quando for o caso de essas ações precisarem, porventura, acontecer em cena ao mesmo tempo.

- *Neutralidade*

Conforme Beltrame (2008), o princípio de neutralidade tem gerado controvérsias, porque é difícil conceber a ideia da presença neutra em cena, uma vez que tudo que está no palco tem significado. A *neutralidade* é concebida pelo autor como a “predisposição do ator-animador para estar a serviço da forma animada, tornar-se ‘invisível’ em cena, atenuar sua presença para valorizar a do boneco” (BELTRAME, 2008, p. 36). A *neutralidade* pressupõe evitar caretas, suspiros, olhares e economizar gestos do ator-animador para que as ações do boneco sejam evidenciadas. É ter consciência de estar em cena, o que exige movimentos comedidos, discretos e suficientes para que o foco da atenção seja no boneco.

Esse princípio de *neutralidade* pode ser pensado no contexto do TALS de diferentes maneiras. Por exemplo, ao olharmos para essa questão entendendo que as LSs são altamente expressivas e que demandem do sinalizante uma expressividade corporal e facial, precisamos considerar que um ator-animador sinalizante tenha essa expressividade internalizada e mapeada em todo seu corpo. Assim, neutralizar suas expressões faciais ou corporais no momento em que opera o boneco para sinalização, pode demandar um esforço significativo de dissociação dessas expressões. Além disso, em razão das LSs serem línguas de modalidade corporal-visual, aquele que sinaliza sempre precisará estar exposto, bem iluminado e visível aos olhos do espectador da mensagem. Assim, a depender da proposta cênica que se tenha no TALS, essa *neutralidade* pode não precisará ser sempre preservada e alcançada.

- *Dissociação*

A *dissociação* é um princípio, segundo Beltrame (2008), que pode ser trabalhado sob diferentes concepções. Alguns atores-animadores entendem esse princípio como o desafio de tornar os movimentos do boneco independentes dos movimentos do corpo do ator-animador. Dissociar, nesse caso, seria impossibilitar o espectador estabelecer associações entre o boneco e o ator-animador, buscando com isso mais credibilidade à atuação do boneco e a preservação do pacto ficcional e suspensão da descrença.

Há atores-animadores que entendem esse princípio como a fragmentação dos movimentos do boneco, de modo que eles não aconteçam em blocos, por exemplo. Segundo Beltrame (2008), isso colabora para uma atuação onde a fluidez é reservada. “Para realizar esse procedimento de modo eficaz é importante o titeriteiro praticar a dissociação do movimento inicialmente no seu próprio corpo. É produtivo realizar um movimento e depois fragmentá-lo de modo a perceber claramente como o mesmo se constitui” (BELTRAME, 2008, p. 36). E isso tem relação com o entendimento do corpo do ator-animador e seus movimentos humanos, como um corpo de referência, como movimentos de referência que auxiliam na transposição para o corpo do boneco.

Ainda conforme Beltrame (2008), outra forma de entender esse princípio de *dissociação* está relacionada a capacidade do ator-animador manter a postura do boneco animado com uma de suas mãos, sem perder as características de um outro boneco animado com a outra mão. Esse entendimento conversa com o princípio de *definir e manter o nível*, conforme já descrito. Nessa perspectiva, Pilar Amorós e Paco Paricio (2005, p. 102) consideram que “há um grande número de bonequeiros solistas que utilizam esta técnica para

desdobrar-se em múltiplos personagens, porque podem, além de manipular um boneco em cada mão, mudar de personagem mediante pequenos truques e mentiras, sem perder o fio narrativo”. Pensando no contexto do TALS, esse princípio é complementado e trazido nesta pesquisa como uma noção de *dissociação linguística*, uma vez que a animação de bonecos em LS demanda do ator-animador dissociar os sinais convencionados e mapeados em seu próprio corpo humano, para poder então trazê-los e mapeá-los no corpo do boneco.

- Apresentação do boneco

Conforme explica Beltrame (2008), o princípio de *apresentação do boneco* é comumente executado de duas maneiras: a tradicional e a silenciosa. A apresentação tradicional ocorre quando o boneco surge na boca de cena e diz seu nome. Essa forma é bastante usada nas formas tradicionais de teatro de bonecos, como no Mamulengo. Já a apresentação silenciosa, acontece quando o boneco entra em cena, olha para o público por alguns instantes e só depois realiza suas ações. O tempo dessa apresentação é curto, apenas três segundos, mas o suficiente para os espectadores identificarem o boneco em cena.

Esse princípio no contexto de TALS pode acontecer das duas formas: a partir da apresentação silenciosa, que não demanda de nenhuma enunciação verbal do boneco em cena, ele simplesmente entra em silêncio e se coloca para ser identificado visualmente pelo público; e a apresentação tradicional, essa sim se dá por meio da apresentação do boneco em LS.

- Concentração

Por fim, o princípio de *concentração* é entendido por Beltrame (2008) como uma ferramenta imprescindível para o trabalho do ator-animador. Para o autor, “é importante perceber que a concentração também resulta da auto-observação, da descoberta de diferentes estados corporais como tensão e relaxamento. E que a qualidade da atuação do ator-animador depende fundamentalmente de sua concentração” (BELTRAME, 2008, p. 38).

Uma vez apresentado tais princípios técnicos de animação de bonecos, entende-se que eles são indispensáveis para o ator-animador, ainda que demandem de tempo e treinamento para serem internalizados e aperfeiçoados. Beltrame (2008) defende que, quando o ator-animador conhece com clareza esses princípios, certamente realiza um melhor trabalho. Além disso, esses preceitos contribuem para que o boneco conquiste sua credibilidade em cena perante o público, uma vez que suas ações se tornam verossímeis e isso implica em imprimir a sensação de que o personagem tem vida própria.

Para fechar esta seção, compartilho o que Beltrame (2008) conclui: “A técnica ou a qualidade da animação nasce desse tipo de concepção, aliada, naturalmente, ao exercício diário, ao trabalho paciente e prolongado. Ao mesmo tempo, vale repetir: os princípios acima arrolados não podem ser vistos como ‘camisa de força’ porque não são regras fixas e imutáveis”. Assim, ainda que esses princípios orientem o ator-animador para boas práticas em seu trabalho técnico com o boneco, outros procedimentos e soluções técnicas podem ser adotados, a depender da proposta cênica, do boneco e, também, do uso da LS nesse caso.

Para encerrar este capítulo teórico, trago na última seção subsequente algumas considerações a respeito da animação de bonecos entendida como tradução. Isto é, a atividade de tradução-animação que o ator-animador realiza ao transpor a Libras de seu corpo humano para o corpo ficcional do boneco.

4.5. Animação como tradução: tradução-animação

No campo dos estudos do Teatro de Animação, alguns autores como Amaral (2004), Balardim (2004), Andrade e Petry (2008), Beltrame (2008) e Costa (2016), relacionam a animação com a dança. Balardim (2004) quando fala sobre a *partitura corporal* do ator-animador, menciona Rudolf Laban que estudou sobre o movimento humano. Para Laban (1978), qualquer movimento produzido está sempre em relação com outro ser animado ou inanimado, ou ainda em relação a uma parte específica do próprio corpo.

Podemos solicitar para a partitura executada pelo ator-manipulador a mesma qualidade dançante que a dança estética solicita. É necessário que o ator-manipulador adquira sua dançabilidade, homogeneizando seu fluxo energético. Dessa forma, com sua vigilância muscular, ele será capaz de dominar mais plenamente o seu corpo. (BALARDIM, 2004, p. 85).

Seguindo essa perspectiva da dança, mas aproximando as LSs, destaco o que Rögelin et al. (2020) falam sobre *tradução-coreográfica* em dança e Libras. Em relação aos corpos na dança a dois, os autores mencionam sobre o encontro que acontece com o outro.

Na dança a dois comunica-se e, portanto, traduz-se. Nesse contexto, a dança pode ser entendida como tradução uma vez que em ambas as atividades há uma relação comunicativa envolvida de interpretações e compreensões mútuas. Ao dançar com outra pessoa, traduz-se para ela, já que é preciso expressar no próprio corpo as informações e intenções pretendidas (RÖGELIN, et al. 2020, p. 233).

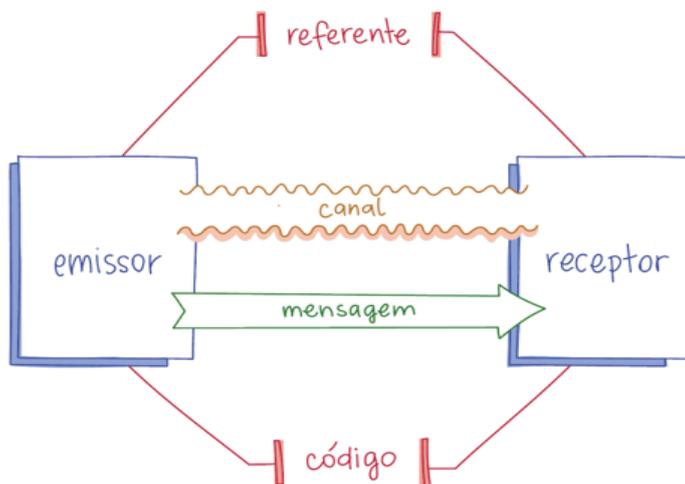
Por essa perspectiva a animação também pode ser enxergada como tradução, já que há uma relação comunicativa envolvida de interpretação e compreensão mútua. Ao animar um boneco, traduz-se, uma vez que é preciso expressar no corpo do boneco as informações e intenções pretendidas pelo ator-animador. No processo tradutório de animação acontece o encontro de dois corpos, o corpo do ator-animador e o corpo do boneco.

Num entendimento de comunicação discursiva, Sobral (2008) entende que toda ação simbólica e o uso da linguagem é uma espécie de tradução. Essa tradução pode envolver mais de um sistema de produção de sentidos ou sistema semiótico. Trata-se de um processo de “interfluência e de adaptação de/a expectativas que dependem do contexto. [...] traduzir nesse sentido amplo é parte constitutiva da vida semiótica dos sujeitos, porque traduzir é sempre ‘transferir’, ou seja, transportar algo de um lugar para outro, mesmo que sejam lugares abstratos” (SOBRAL, 2008, p. 31-32). O autor traz essas considerações para poder responder a indagação sobre como a tradução é possível em meio a tanta diversidade existente no campo das línguas e linguagens. E isso pode ser aplicado no TALS, uma vez que há línguas e linguagens sendo transpostas de um ponto para outro.

Em razão deste estudo compreender a esfera da tradução e, portanto, a dimensão da comunicação e da expressão, os elementos básicos do processo comunicativo são introduzidos de acordo com a proposta investigativa. Para tanto, sem grandes aprofundamentos e para uma compreensão introdutória, parto do esquema da Teoria da Comunicação apresentado por Francis Vanoye (2007) e suas respectivas definições. Basicamente, pode-se dizer que toda comunicação envolve uma *mensagem* constituída pelo conteúdo das informações transmitidas. O responsável por transmitir essa mensagem é o *emissor*, e aquele que a recebe é o *receptor*. Ambos, podem ser pessoas, animais, objetos animados ou máquinas, e podem se configurar individualmente ou em grupo no processo comunicativo. Isso significa que uma mensagem recebida pode ter valores ou sentidos diferentes para cada receptor. O *canal* de comunicação é a via de circulação da mensagem, isto é, o local (meio) pelo qual ela é veiculada. Segundo a perspectiva de Vanoye (2007), o canal pode ser definido pelos meios técnicos aos quais o emissor tem acesso para assegurar o envio de sua mensagem.

Já o *código* envolve um sistema de signos com regras combinadas. O emissor se vale de um código para elaborar sua mensagem (codificação) e o receptor identifica esse sistema (decodificação) quando seu repertório é comum ao do emissor. Diferentes tipos de comunicação podem recorrer ao uso de vários códigos e canais ao mesmo tempo, é o que acontece no cinema e no teatro, por exemplo. Já o *referente*, é o contexto no qual o emissor e

o receptor estão inseridos, a situação comunicativa e os objetos reais aos quais a mensagem remete. Tem-se o seguinte esquema com esses elementos organizados (Quadro 7).

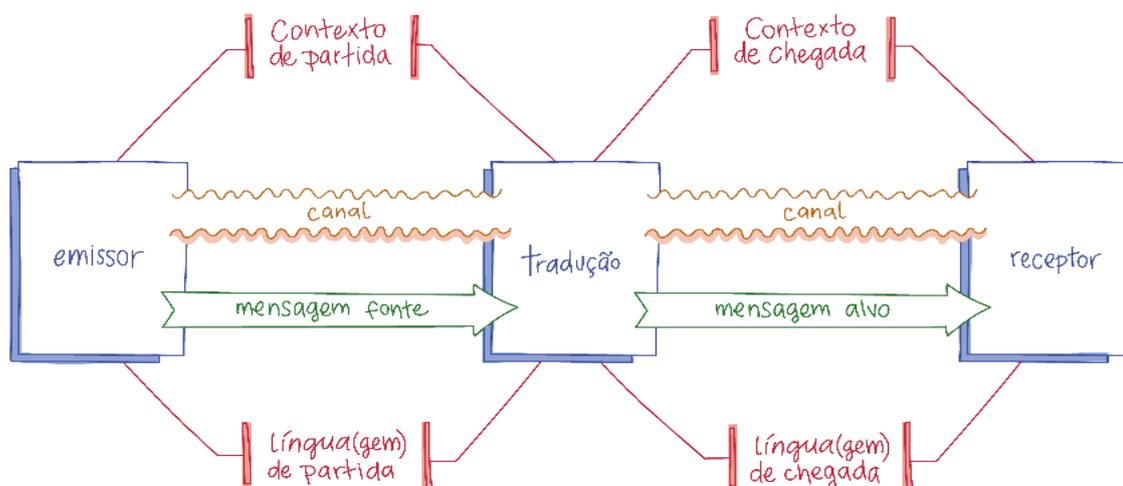


Quadro 7: Elementos da comunicação.
Fonte: Elaborado pela autora com base em Vanoye (2007).

Ao trazer esse esquema para um entendimento da relação comunicativa que se estabelece no processo de tradução, cabe revisitar Campos (2004) que entende a tradução como processo de comunicação. Para Campos, no processo comunicativo tradutório o que acontece é um circuito continuado em duas fases. Na primeira, a comunicação se dá entre o *autor* de um texto¹⁰⁴ e o *tradutor*, e na segunda fase entre o *tradutor* e o *público*.

Seguindo a mesma organização dos elementos do primeiro esquema, no processo comunicativo tradutório tem-se então: uma *mensagem fonte* na primeira fase e uma *mensagem alvo* na segunda fase. Ainda, considerando atos tradutórios concebidos entre língua(gens) e, portanto, entre dois contextos estabelecidos, na primeira fase tem-se: a *língua(gem) de partida* como código e o *contexto de partida* como referente, e na segunda fase respectivamente a *língua(gem) de chegada* e o *contexto de chegada*. Observa-se o esquema a seguir (Quadro 8) elaborado com base nessas duas fases do processo comunicativo tradutório.

¹⁰⁴ No campo acadêmico da Linguística, o conceito de *texto* é pensado de forma ampla. Para alguns linguistas não há diferença entre texto e discurso, embora para outros o texto seja mais um produto físico resultado de um discurso. (TRASK, 2008). Na área da Linguística Textual, por exemplo, considera-se texto não apenas as produções escritas, mas também as produções (corp)orais de comunicação viva, face-a-face, em tempo real. Já na área da Semiótica, o texto pode incluir não apenas aspectos verbais (ou linguísticos), mas também aspectos não-verbais, semióticos, como imagens, cores, desenhos. (LEITE, 2013). Considerando a abrangência conceitual de *texto*, entende-se aqui como público-alvo receptores: leitores, espectadores, interlocutores, telespectadores, plateia, audiência, etc. para os quais a tradução se destina.



Quadro 8: Processo comunicativo tradutório.
Fonte: Elaborado pela autora.

Susan Bassnett (2005) considera sobre a tradução de textos dramáticos. Fala que a expressão linguística no teatro é uma estrutura de signos constituída não apenas como signos do discurso, mas também como outros signos. Por exemplo, o discurso do teatro, que deve ser o signo de uma situação social de um personagem, é acompanhado pelos gestos do ator, complementados pelos seus trajes, cenário, etc. que são todos signos de uma situação social. A tarefa do tradutor, nesse contexto, deve ser a de determinar quais são as estruturas e traduzi-las para a língua pretendida, ainda que isso possa acarretar em mudanças relevantes em termos linguísticos e estilísticos. A autora considera sobre estrutura gestual do texto e relaciona os ritmos contidos na linguagem que determina os padrões da gesticulação física do ator. Nesse caso, segundo Bassnett (2005), o processo tradutório não é apenas a sequência de transferências linguísticas da língua de partida para a língua de chegada, mas é também uma transferência da função da elocução linguística em relação aos outros signos do discurso teatral.

Com a tradução de teatro, os problemas de tradução dos textos literários assumem uma nova dimensão de complexidade, pois o texto é apenas um elemento na totalidade do discurso teatral. A linguagem na qual o texto da peça é escrito serve como um signo na rede a qual o autor Kowzan denomina de signos audíveis e visuais. Além disso, o texto de teatro contém em seu interior o subtexto ou o que podemos chamar de texto gestual, que determina os movimentos que um ator, ao dizer o texto, pode realizar (BASSNETT, 2005, p. 170).

Patrice Pavis (2008b) propõe chamar de *verbo-corpo* a aliança do texto pronunciado e os gestos que acompanham uma enunciação, já que entende a existência de uma ligação

específica que o texto mantém com o gesto na dimensão do teatro. Para o autor, verbo-corpo é uma regulação específica de uma língua e de uma cultura, do ritmo (gestual e vocal) e do texto. É também uma ação falada e uma palavra em ação. Assim, Pavis (2008b) entende o processo de tradução de um espetáculo como um processo de transposição cultural cênica, que envolve não apenas palavras, mas também gestualidades, já que a cultura em teatro não é manifestada apenas pela linguagem verbal, mas principalmente pela linguagem não-verbal.

Isso implica uma visualização do verbo-corpo na cultura de origem e a sua transposição para o verbo-corpo na cultura alvo. Nessa perspectiva, não é apenas o tradutor que traduz, mas também o ator que é igualmente tradutor. Ele participa de forma significativa e expressiva desse processo de transferência de uma ‘colocação em jogo’ de um texto fonte para uma ‘colocação em jogo’ de um texto alvo. Conforme Pavis (2008b), não apenas as palavras são traduzíveis, mas também os gestos e os corpos. Ao tratar sobre o teatro como um campo de diálogo intercultural, João Maria André (2011) pontua que, as culturas passam pelo corpo e, também, se dizem através do corpo. Para o autor, o diálogo intercultural no teatro se inscreve não apenas na linguagem verbal, mas também na linguagem corpórea.

A ideia de verbo-corpo de Patrice Pavis (2008b) pode ser também ser pensada a partir da perspectiva desta pesquisa, dos corpos que veiculam a LS (corpo do ator-animador e corpo do boneco), e servem como canais de veiculação de uma mensagem. Na animação de bonecos, o ator-animador sempre irá partir de si mesmo, de seu corpo e de seus gestos humanos, como referência, para que esses gestos possam ser representados simbolicamente no boneco de maneira verossímil. Nesse caso, num processo de *tradução intergestual* acontece com a transposição de gestualidades.

Para além disso, a animação de bonecos em LS pode ser enxergada também como uma *tradução intralingual*, isso porque além dos gestos e ações não verbais traduzidas, os sinais enunciados também passam por esse processo tradutório. Sinais convencionalmente empregados no corpo humano, são transpostos pelo ator-animador para o corpo do boneco. O ator-animador nesse caso, toma seu corpo humano como corpo de referência (corpo de partida) e transpõe esses sinais para o corpo ficcional do boneco (corpo de chegada). Dessa forma, por envolverem corpos diferentes e canais diferentes de veiculação da mensagem, tem-se o que eu chamo de *tradução intercorporal* ou *tradução intercanal*.

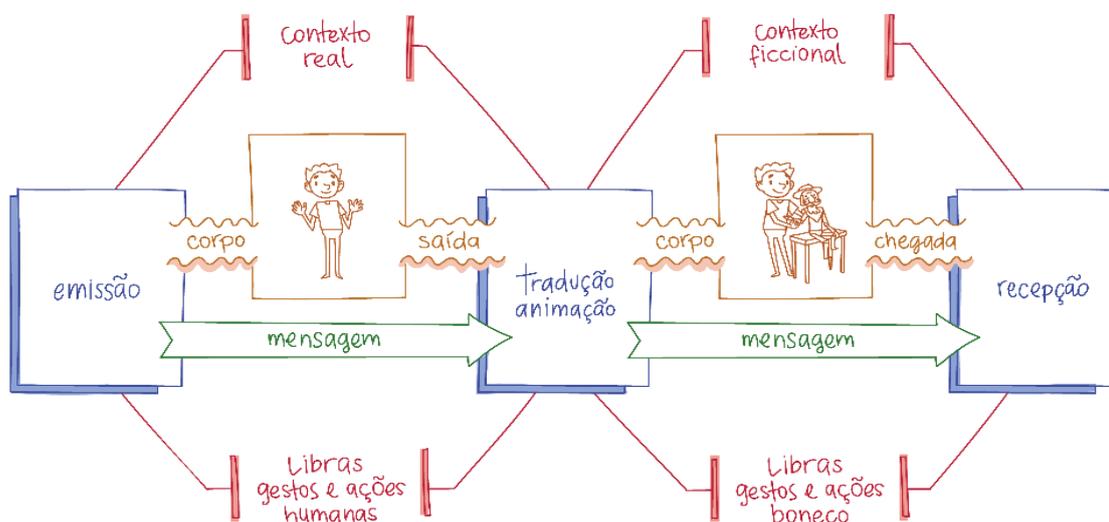
Roman Jakobson (2010), classifica três tipos de tradução: *intralingual*, *interlingual* e *intersemiótica*. A tradução intralingual, também chamada pelo autor por reformulação, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. A

tradução interlingual, ou tradução propriamente dita, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outra língua. E, por fim, a tradução intersemiótica, ou transmutação, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.

Márcia Dilma Felício (2017) considera sobre a possibilidade de se entender a tradução intersemiótica aplicada às LSs, como a tradução entre cinema, música, teatro, dança e LS. Conforme a autora, “não se pode afirmar que a tradução e interpretação de língua de sinais ou para a língua de sinais seja explicada ou classificada pela semiótica” (FELÍCIO, 2017, p. 63).

As teorias de Roman Jakobson podem orientar ao tipo e interpretação que se quer para performance artística em língua de sinais, embora não contemple todos os aspectos que as modalidades exigem, afinal, língua de sinais, ainda que artística, não é constituída somente por signos, imagens. Roman Jakobson, talvez por reconhecer a insuficiência das palavras para traduzir uma língua para outra, amplia os conceitos de tradução e inclui a intersemiótica, que traz as imagens, outras linguagens para possibilitar a função poética de um texto. (FELÍCIO, 2017, p. 63-64).

Retomando o diagrama da tradução como processo comunicativo, e pensando na perspectiva da animação de bonecos em Libras como tradução tem-se (Quadro 9):



Quadro 9: Processo criativo e comunicativo de tradução-animação.
Fonte: Elaborado pela autora.

Quando me refiro a um novo corpo de chegada, esse corpo pode ser compreendido tanto sob o ponto de vista da emissão (processo e produção) como da recepção. No caso de animações que envolvem bonecos externos ao ator-animador, o processo de tradução-animação se dá claramente entre um corpo real humano de partida e um corpo ficcional de

chegada. Já no caso de animações de bonecos híbridos, a tradução-animação acontece de um corpo de partida para dois (ou mais) corpos de chegada. E nesse caso, o termo *corpos* está no plural, pois eles são entendidos sob o ponto de vista da produção, onde a sinalização depende de dois corpos combinados.

Conforme considera Gisele Lamb (2008), o boneco a ser animado é uma extensão do corpo do ator-animador que, por sua vez, precisa conhecer o boneco, testar suas potencialidades e encontrar caminhos para animá-lo. “É importante deixar que imagens internas brotem ativamente e pesquisar como transmiti-las ao boneco” (LAMB, 2008, p. 95). Conforme a autora, a gestualidade permanece livre, mas busca respostas. Busca resolver problemas de movimentação que surgem. Esta busca por solução de problemas acontece com a experimentação de formas corporais, experimentação do peso e do equilíbrio dos corpos que o ator-animador vai descobrindo para alcançar o movimento.

Tais descobertas do ator-animador que acontecem ao longo do processo, suas escolhas, busca por soluções de problemas para animação, podem ser pensadas pela perspectiva tradutória. Assim como se fala sobre a busca de soluções de problemas técnicos para animação de bonecos no Teatro de Animação, nos Estudos da Tradução se fala sobre soluções de problemas tradutórios que demandam escolhas do tradutor, soluções e estratégias tradutórias. Assim, no processo de tradução-animação de um boneco em LS são lançados diferentes desafios para o ator-animador e tais desafios o levam a realizar escolhas e buscar soluções (técnicas e linguísticas) para animação do boneco em LS.

Felisberto Costa (2008) considera sobre as denominações ator-animador, ator-manipulador ou ator-bonequeiro. O autor afirma que nenhum desses termos dá conta do fenômeno do ator que se expressa com um boneco, dado que a atuação não reside apenas na animação ou manipulação de um boneco, mas no exercício cênico intermediário ou coparticipado com o boneco. “Este não constitui um fim em si, mas uma *ponte* [grifo meu] – um espaço entre – o atuante e o espectador” (COSTA, 2008, p, 14). Considerando esse espaço entre, essa *ponte*, evidencia-se aqui o animador como tradutor, portanto, *tradutor-animador*.

Assim como uma tradução só existe e “tem vida” porque existe um tradutor, o boneco só “terá vida” porque existe o animador, ou seja, ele é constituído de um corpo fonte, tanto no sentido de corpo de partida, como no sentido de corpo fonte de energia. Sob o ponto de vista da receptividade, do público alvo de uma tradução e, portanto, do público espectador de uma animação, ainda que o tradutor/animador não seja assimilado como tal, ele está presente em sua obra. E é indispensável sua presença, uma vez que ele é autor da sua tradução, ele é autor

e ator da sua animação, esteja ele mais ou menos visível. Balardim (2004) pontua que só o ator-animador é capaz e traduzir a linguagem do boneco, insuflar-lhe vida através de seus movimentos corpóreos e isso, por si só, já lhe confere certo status. Cabe ao ator-animador resgatar suas referências, suas experiências para que sua interpretação seja dotada de veracidade (BALARDIM, 2004).

Egon Seidler Jr. (2008), ao falar sobre o ator-animador a serviço da representação considera que, “estar em cena exige que o ator se coloque diante de outras pessoas e se faça perceber por elas. Ele parte do pressuposto de que deve ser observado, ouvido, lido. O ator parte de um estado mental e corporal sem trejeitos preconcebidos, aberto e disponível à ação, à reação e à introjeção de conteúdos da cena, texto ou outro elemento” (SEILDER JR., 2008, p. 115). Ainda conforme o autor, quando o ator-animador apresenta um personagem fora de seu corpo, isso lhe exige uma habilidade extra. Uma capacidade de afastar-se e ocultar para revelar outro ser. “A destreza e maleabilidade do animador se aliam à sua capacidade de humanizar objetos para transmitir códigos legíveis e convenções dessa arte. Para tanto, seus movimentos devem ser precisos [...]. Sendo assim, o treino e a prática desse intérprete se encontram na definição de ações, códigos e referências para um outro corpo [...]” (SEILDER JR., 2008, p. 117). Esse transmitir de códigos ações e referências para um novo corpo, que exigem tal habilidades e competências do profissional, nada mais é do que uma atividade tradutória, o exercício envolvido num processo de tradução-animação.

Outras considerações a respeito da animação enxergada como tradução serão trazidas nesta tese ao longo dos capítulos que seguem, mais precisamente no capítulo de discussão dos principais resultados onde apresento os dados referentes aos relatos dos atores-animadores sobre seus processos de tradução-animação de bonecos em Libras. Esses dados contribuem para melhores delineamentos da animação entendida aqui como tradução e, por conseguinte, do animador entendido também como tradutor-animador.

5. GRUPO TALS

*Então sonhei um sonho tão bom. Sonhei assim:
Na vida nós somos artistas de uma peça de teatro absurdo.
Nós somos todos os participantes desse teatro:
na vida nunca morremos quando acontece a morte.
Só morremos como artistas.
Isso seria a eternidade?*

(Clarice Lispector, 1978)

5.1. Contextualização sobre o Grupo

O Grupo de Teatro de Animação em Língua de Sinais, doravante *Grupo TALS*, foi um desejo meu antigo. Desde 2013 vinha planejando formar um grupo teatral em Libras com participantes surdos e não-surdos. Um grupo voltado para pesquisa artística, experimentação e prática com teatro de animação em Libras: máscaras, sombras, objetos e, principalmente, bonecos. Meu desejo com o grupo também era de possibilitar estudos teóricos, apreciação de peças teatrais, contato com profissionais da área, nutrição estética e, ainda, pesquisa terminológica para criação de sinais da área (um sinalário de teatro de animação).

Com meu ingresso no doutorado em 2015, e minha pesquisa redefinida para animação de bonecos em Libras, a vontade e a necessidade de criação do Grupo TALS só aumentou. Esse grupo não aconteceu, porém, condicionado à minha pesquisa de doutorado, ele seria criado de qualquer forma. Além disso, depois da coleta dos dados feita durante minha pesquisa-participante, o Grupo TALS continuou na ativa.



Figura 70: Identidade visual criada para o Grupo TALS.
Fonte: Acervo da autora¹⁰⁵.

A criação do grupo também se deu porque as referências que eu tinha de TALS eram bastante tímidas, basicamente meus próprios trabalhos desenvolvidos com meu companheiro

¹⁰⁵ Identidade visual criada por Diego Rigo.

na parceria Bibi&Nati, e mais algumas outras produções pontuais. A criação do grupo já vinha sendo amadurecida na dimensão das ideias antes de meu ingresso no doutorado conforme mencionei, porém, foi só no final de 2015 que coloquei o projeto no papel. Registrei inicialmente a ideia como projeto de pesquisa e, mais tarde, seus desdobramentos como ações em programas de extensão. Isso foi feito através da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), instituição na qual sou vinculada como docente, em uma parceria interinstitucional com as professoras Sassá Moretti, Rachel Sutton-Spence e com o professor Rodrigo Custódio da Silva, todos vinculados à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

O registro como projeto de pesquisa via UDESC se deu por meio do projeto *Teatro em Língua Brasileira de Sinais – Libras*, que coordenei e desenvolvi de 2016 a 2018. Já os registros dos desdobramentos do Grupo TALS como ações de extensão foram formalizados junto à dois programas. O primeiro, coordenado por mim e pela Prof.^a Rose Clér Estivaleta Beche, do Centro de Educação à Distância (CEAD), no qual foi promovido um curso de capacitação para professores surdos de Contação de Histórias e Teatro de Bonecos em Libras, em parceria com a Associação de Surdos da Grande Florianópolis¹⁰⁶ (ASGF). E o segundo programa¹⁰⁷, coordenado por mim e pela Prof.^a Fabíola Sell do Centro de Ciências Tecnológicas (CCT), no qual foi promovido o Curso de Teatro de Animação em Libras.



Figura 71: Grupo TALS: ações de extensão desenvolvidas.
Fonte: Acervo da autora¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Mais informações sobre a Associação de Surdos da Grande Florianópolis (ASGF) disponíveis em: <https://www.facebook.com/asgf.deflorianopolis>. Acesso em: 20 set. 2020.

¹⁰⁷ Mais informações sobre esse programa ver em: Rigo e Sell (2020) e Oliveira et al. (2020).

¹⁰⁸ Cartazes de divulgação dos cursos desenvolvidos por Diego Rigo.

Pelo fato de o Grupo TALS ter tido ações cadastradas via projetos de pesquisa e de extensão, ao longo dos encontros foi possível contar também com a colaboração de bolsistas do curso de Artes Visuais e do curso de Teatro do Centro de Artes (CEART) da UDESC, e bolsistas do curso de Artes Cênicas da UFSC. Alunos aprendizes de Libras, orientandos e estudantes tanto da disciplina obrigatória de Língua Brasileira de Sinais (Libras) da UDESC, como das disciplinas de Teatro de Animação da UFSC. Também foi possível contar com profissionais TILS¹⁰⁹, vinculados às duas instituições que atuaram na mediação linguística e cultural dos participantes surdos e da professora Sassá Moretti.

Até o momento, o grupo teve três fases de realização: a primeira fase em 2016 (recorte desta pesquisa), a segunda fase em 2017 e a terceira em 2018. De 2019 a 2020, em razão do afastamento para pós-doutorado da professora Sassá Moretti que coordenou e conduziu os encontros junto comigo, somado ao meu afastamento da UDESC e de minhas atividades para conclusão do doutorado, os encontros do grupo foram temporariamente suspensos.

O objetivo principal do Grupo TALS foi promover o teatro de animação em Libras, na dimensão da pesquisa artística, da experimentação cênica e da formação de atores-animadores surdos e não-surdos. Buscamos realizar ações e trabalhos que aproximassem o diálogo entre o teatro de animação e a Libras. Para cada uma das fases traçamos objetivos específicos conforme meu interesse, da professora Sassá Moretti e dos participantes do grupo, considerando seus perfis, bagagens de experiências e respectivos interesses que foram mudando ao longo dos três anos.

Dentre outras ações, realizamos com o Grupo TALS de forma geral: exercícios cênicos, jogos teatrais e de improvisação, treinamentos corporais, desenvolvimento de diferentes habilidades e linguagens (bonecos, objetos, máscaras), pesquisa artística, registros e documentação das práticas, apreciação de espetáculos teatrais, divulgação e promoção de acessibilidade em peças de teatro de animação, participação de eventos externos, e participação de momentos de formação com outros profissionais. Diversas ações voltadas para formação coletiva e individual dos participantes, dos TILS e das instrutoras.

¹⁰⁹ Agradeço a colaboração das profissionais da UDESC (2016-2018): Walquíria Amorim e Bárbara Raquel Peres, e dos profissionais da UFSC (2016-2018): Bárbara Helena, Laís Benedetto, Samuel Moraes e Viviane Barazzutti. Esses profissionais atuaram ao longo dos encontros do Grupo TALS de 2016 a 2018 e, também, se envolveram direta e indiretamente dos encontros como participantes, realizando vários exercícios cênicos propostos e demais atividades teatrais para além do trabalho de interpretação simultânea.

5.2. Integrantes, ambiente e dinâmicas dos encontros

Ao longo dos três anos, o número de integrantes do Grupo TALS foi variando, mas o perfil dos membros se manteve basicamente o mesmo, já que os pré-requisitos para participar do grupo na seleção eram: pessoas surdas (prioritariamente), pessoas não-surdas fluentes em Libras, maiores de 15 anos. Em 2016 na primeira fase, estiveram envolvidas vinte pessoas com esse perfil, sendo dezoito surdos e três não surdos. Na fotografia a seguir (Figura 72), um registro de alguns integrantes do Grupo TALS, aquecendo com o jogo “morto-vivo” no primeiro encontro de 2016.



Figura 72: Membros do Grupo TALS aquecendo no primeiro encontro.
Fonte: Acervo da autora.

Nas três fases a faixa etária do grupo variou entre 15 e 55 anos de idade, jovens e adultos surdos e não-surdos, homens e mulheres, sendo a maioria estudantes do curso de Letras-Libras da UFSC. Também professores dessa mesma instituição, estudantes da UDESC, profissionais TILS e, ainda, estudantes e profissionais da rede municipal de ensino.

Os encontros do Grupo TALS foram realizados em salas adequadas para práticas teatrais. Espaços amplos, com piso de madeira, com (ou sem) espelhos, empanadas e/ou paredes pretas. As salas que usamos com pisos de madeira auxiliavam na dinâmica dos encontros, principalmente, com os participantes surdos, uma vez que bater o pé no chão também é uma forma eficaz para chamar atenção por meio da vibração. Também é eficaz o recurso da luz (acender e apagar as luzes da sala) para se ter atenção visual, e para se usar em determinados comandos de exercícios cênicos.

Usamos laboratórios de animação para exploração de materiais e confecção de bonecos e, a depender da proposta do encontro, o grupo se reunia também em outros locais externos. Os encontros da primeira fase do grupo (2016) foram direcionados às práticas preparatórias para animação de bonecos e exercícios cênicos de animação de bonecos em

Libras. Foram nos primeiros encontros dessa primeira fase que esta pesquisa se voltou mais precisamente. Esses encontros aconteceram nas antigas salas de aula de Artes Cênicas da UFSC, no Centro de Comunicação e Expressão (CCE) da universidade (Figura 73).



Figura 73: Encontros da primeira fase do Grupo TALS (2016).
Fonte: Acervo da autora.

Já os encontros da segunda fase (2017), por essa ter sido uma fase voltada mais para a criação e confecção de bonecos de papel machê, tecido, espuma, etc., foram realizados nos laboratórios de animação do CCE. Inicialmente na antiga sala da professora Sassá Moretti, e mais tarde, no laboratório de animação e cenografia do então mais novo prédio do CCE, o bloco D. Ao longo dessa segunda fase, o enfoque foi dado para a criação artística e confecção de bonecos pelos participantes e sua posterior experimentação em cena (Figura 74).



Figura 74: Encontros da segunda fase do Grupo TALS (2017).
Fonte: Acervo da autora.

Por fim, os encontros da terceira fase (2018) foram todos realizados nas novas salas de aula do curso de Artes Cênicas da UFSC, no novo prédio do CCE, bloco D. Ao longo de 2018, os encontros estiveram mais focados em exercícios corporais, jogos teatrais e de improvisação, e práticas com objetos e máscaras. Trabalhamos bastante com as máscaras

larvárias¹¹⁰ e com as máscaras neutras, tendo como base os princípios norteadores de Jacques Lecoq (Figura 75).



Figura 75: Encontros da terceira fase do Grupo TALS (2018).
Fonte: Acervo da autora.

Como mencionado, alguns encontros foram realizados em ambientes externos às salas e laboratórios da universidade. Por exemplo, quando íamos assistir alguma peça teatral ou participar de algum evento cultural e formativo da comunidade surda. Em momentos pontuais, fomos convidados para participar de mesas-redondas, ministrar oficinas e compartilhar nossas experiências em eventos da UFSC, da UDESC e do Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC), campus bilíngue da Palhoça, SC. Alguns eventos que participamos: o Seminário do Curso de Letras-Libras¹¹¹ da UFSC, a Semana de Libras do IFSC realizada o Setembro Azul¹¹² e o evento Artes & Libras em Ciclo¹¹³ da UDESC.

Alguns membros do grupo também tiveram a oportunidade de participar de uma oficina de teatro ministrada pelos artistas surdos Silas de Queiroz e Lucas Resende – referências no Teatro Surdo brasileiro – onde foram desenvolvidos exercícios teatrais diversos e práticas com máscaras, durante o Workshop de Literatura Surda, evento do Festival de Folclore Surdo¹¹⁴ promovido pela UFSC. Nas imagens a seguir (Figura 76), uma demonstração com a animação de um boneco¹¹⁵ em Libras durante a fala compartilhada na mesa-redonda da

¹¹⁰ As máscaras larvárias com as quais trabalhamos foram confeccionadas e emprestadas por Blenda Trindade. Nosso agradecimento à Blenda e ao Grupo Abaporu pela parceria com o Grupo TALS.

¹¹¹ Mais informações disponíveis em: <https://sell.paginas.ufsc.br/>. Acesso em: 18 set. 2020.

¹¹² “Mês comemorativo de datas representativas que refletem a história de luta dos surdos e conquistas da comunidade surda. De 06 a 11/09, marco histórico de proibição da língua de sinais pelo Congresso de Milão (1880), 26/09 Dia Nacional dos Surdos (data de fundação do INES, primeira escola de surdos do Brasil), e 30/09 Dia Internacional dos Surdos e, também, Dia Internacional do Tradutor” (SOUSA, 2020, p. 245).

¹¹³ Mais informações disponíveis em: <https://www.facebook.com/arteslibrasciclo/>. Acesso em: 18 set. 2020.

¹¹⁴ Coordenado pela professora surda Fernanda Machado (UFSC) e Rachel Sutton-Spence (UFSC), o Festival de Folclore Surdo já teve duas edições (2014 e 2016) realizadas. Em 2018, a equipe do Festival organizou nos dias 27 e 28 de setembro o Workshop de Literatura Surda.

¹¹⁵ Boneco confeccionado por Bárbara Raquel Peres.

Semana de Libras do IFSC (imagem da esquerda), e um registro da oficina de teatro com Silas de Queiroz e Lucas Resende (imagem da direita).



Figura 76: Mesa-redonda sobre TALS (IFSC) e oficina de teatro (UFSC).
Fonte: Acervo da autora.

Os encontros do Grupo TALS eram todos pensados em conjunto. Em razão da professora Sassá Moretti não dominar a Libras, todos os encontros que ela esteve presente foram realizados com a mediação linguística de tradutores e intérpretes de língua de sinais (TILS), e eu mesma também ajudava nessa mediação comunicacional. A maioria do conhecimento teórico-prático sobre teatro de animação era compartilhado pela professora Sassá, também ministrante das disciplinas dessa linguagem teatral no curso de Artes Cênicas da UFSC, e com ampla trajetória e bagagem de ensino de teatro com ouvintes. Enquanto era dela a responsabilidade de trazer todo esse conhecimento teórico-prático, era minha a responsabilidade de fazer a ponte de aproximação e intermediação cultural desse conhecimento com a Libras e com as particularidades visuais surdas. Além de outras funções, meu papel também era adequar os exercícios teatrais e as dinâmicas propostas para metodologias visuais.

Assim, exercícios convencionalmente pensados para ouvintes com base em comandos sonoros, eram trabalhados no Grupo TALS sempre visualmente. Dentre outras práticas, as explicações das atividades eram feitas de forma completa sempre antes da prática começar, com ou sem exemplificações. Os comandos eram realizados com foco nos participantes surdos primordialmente, portanto, sempre de forma visual ou pelo contato corporal e vibração do chão. Indicações sonoras eram pontuais e feitas apenas aos participantes não-surdos quando necessário.

Publicações nossas futuras poderão abordar melhor sobre essas vivências, aprofundando e compartilhando com mais detalhes as práticas e metodologias teatrais desenvolvidas junto do Grupo TALS, incluindo as importantes questões que existem e diferem o ensino de teatro com surdos do ensino de teatro com ouvintes, considerando nossas observações e, principalmente, as impressões da professora Sassá Moretti. Sobre tais assuntos, por ora, destaco os estudos de Adriana Somacal (2014) a respeito de práticas teatrais com surdos e, principalmente, os trabalhos desenvolvidos pelo pesquisador surdo Lucas Resende (2015; 2019), que tratam a respeito do treinamento de atores e metodologias teatrais surdas.

5.3. Exercícios teatrais de preparação

Levando em conta que esta pesquisa compreendeu a primeira fase do Grupo TALS, mais precisamente os encontros em que foram desenvolvidos exercícios cênicos de animação de bonecos em Libras, é importante mencionar que nos quatro encontros iniciais de 2016, também trabalhamos exercícios teatrais de preparação. Alguns desses exercícios envolviam o uso da palavra visual e outros não.

Os exercícios com a palavra visual foram propostos com o objetivo de desenvolver habilidades corporais para enunciação em Libras em sua forma intensificada. Isto é, exercícios teatrais envolvendo construções verbais de diferentes ordens e de maneira nada usual, por exemplo: sinalizar como se fosse um robô, um gigante, alguém muito pequeno, um animal, um objeto; sinalizar como se estivesse debaixo d'água, num ambiente com baixa gravidade, submerso em uma piscina de mel, com as unhas pintadas, com as mãos sujas de chocolate e assim por diante. Na imagem da esquerda a seguir (Figura 77), o participante Rodrigo sinaliza personificando um robô durante um exercício de improviso, e na imagem da direita, os participantes Pedro e Goku improvisam uma comunicação em Libras que acontece na lua, ou seja, num ambiente de baixa gravidade.



Figura 77: Exercícios teatrais de preparação com a palavra visual intensificada.
Fonte: Acervo da autora.

Com práticas assim, buscamos exercitar processos mentais e corporais de produção linguística não necessariamente acionados em uma comunicação usual em Libras. Buscamos oferecer uma melhor conscientização corporal da língua, principalmente, quando enunciada em uma forma não habitual. Esses, e outros exercícios preparatórios propostos, contribuíram para os participantes exercitarem e pensarem a Libras para além de sua forma convencional já concebida, já mapeada e internalizada em seus corpos. Também para identificarem outras maneiras de usarem seus membros, articulações e movimentos para formação de sinais. Tais exercícios contribuem significativamente para o desenvolvimento de habilidades diversas, incluindo o aprimoramento da *proficiência linguística criativa* (RIGO; TAFFAREL, 2020), e a prática de diferentes níveis de *sonoridade visual*, uma vez que a sinalização artística quebra os limites das regras gramaticais da língua (KLAMT, 2018).

Também foram propostos exercícios teatrais preparatórios sem a palavra visual. Exercícios de respiração, concentração, triangulação, síntese, repetição, precisão, diminuição e ampliação de gestos e ações. Exercícios trabalhados no intuito de desenvolver habilidades necessárias ao ator-animador, tendo em vista os princípios técnicos de animação de bonecos sistematizados por Beltrame (2008) e já descritos nesta tese.

Dentre outros exercícios trabalhados, realizar ações não verbais a partir de personagens corporificados que manuseiam objetos de tamanhos não convencionais, por exemplo, objetos gigantescos ou objetos minúsculos. Exercícios que pudessem contribuir com os participantes também para suas percepções do comportamento humano e conscientização de movimentos não convencionais sequenciados no espaço. Além dessas práticas, também foram desenvolvidos alongamentos, jogos de aquecimento, atividades envolvendo coordenação motora, reflexos, variações de velocidades no andar, exploração de alturas e níveis do espaço.

5.4. Exercícios cênicos com bonecos

Um dos primeiros exercícios realizados envolvendo a animação de bonecos foi proposto no 5º e 6º encontro do Grupo TALS. Nesse exercício, os participantes tiveram que construir personagens de papel e, posteriormente, colocá-los em cena. Quando colocados em cena, os personagens eram ‘entrevistados’ pelos demais participantes e pelas instrutoras, e tinham que responder as perguntas sinalizando. Nesse exercício os participantes tinham que animar em Libras seus bonecos construídos de papel. Na imagem da esquerda (Figura 78), um

registro das participantes Luana, Nicolý e Anna construindo seus personagens, e na imagem da direita, os participantes Harrison e Rachel realizando a mesma atividade proposta.



Figura 78: Exercício de criação e confecção de personagens com papel.
Fonte: Acervo da autora.

Uma vez tendo já experimentado no 5º e 6º encontro a confecção e a animação em Libras de bonecos de papel, os participantes foram então desafiados a trabalhar com bonecos prontos nos encontros seguintes. Assim, no 7º e 8º encontro a professora Sassá Moretti e eu apresentamos aos participantes bonecos prontos de diferentes tipos. Nesses dois encontros, o grupo pode conhecer um pouco a respeito desses bonecos, também manuseá-los e experimentá-los. Esses bonecos disponibilizados eram bonecos prontos, ou seja, já confeccionados por outras pessoas. Faziam parte do acervo de bonecos da professora Sassá, alguns deles doados por ex-alunos e outros doados do acervo do mestre bonequeiro Antônio dos Bonecos (tradicional e conhecido artista de Joinville, SC). Dentre diferentes tipos, havia: bonecos de vestir, bonecos de luvas, bonecos de bastão, bocones, bonecos de vara, bonecos articulados de balcão, bonecos de fios, dedoches, entre outros.

Na imagem da esquerda (Figura 79), um registro da professora Sassá Moretti explicando sobre os bonecos de luvas (bocones) e o participante TILS Mike interpretando a explicação para Libras, e na imagem da direita, os participantes conhecendo os bonecos.



Figura 79: Conhecendo e experimentando bonecos prontos.
Fonte: Acervo da autora.

Durante o 7º e o 8º encontro ainda, também disponibilizamos um tempo para os participantes experimentarem a animação de alguns bonecos. Acompanhando essas tentativas, a professora Sassá Moretti e eu introduzimos e retomamos algumas noções básicas dos princípios técnicos de animação, por exemplo: *olhar como indicador da ação, eixo do boneco e sua manutenção, relação frontal, neutralidade, concentração*, etc. (BELTRAME, 2008). Esses princípios, já introduzidos brevemente nos exercícios teatrais anteriores sem os bonecos, foram então sendo trabalhados aos poucos nesses encontros com os bonecos.

Foi no 9º encontro do Grupo TALS então que propomos um exercício cênico de criação de uma cena com animação de bonecos em Libras. Esse exercício envolveu os bonecos prontos, mais precisamente nove bonecos que os participantes, em duplas, escolheram para animar. Mais informações a respeito desse exercício serão trazidas nos próximos capítulos, considerando que os dados coletados especificamente nesse 9º encontro são os principais dados trazidos nas discussões, e são os que compõem maior parte do corpus desta investigação.

6. MÉTODOS E METODOLOGIAS

6.1. Caracterização da pesquisa

Conforme contextualizado no capítulo de introdução desta tese, a pergunta: *é possível um boneco se comunicar em Libras?* não foi uma pergunta exatamente pensada para meu projeto de doutorado. Foi sim uma pergunta que me fiz há dez anos, quando em 2010 me despertei para o possível diálogo entre as LSs e o teatro de animação em suas múltiplas linguagens, incluindo os bonecos. Essa pergunta me acompanhou ao longo de todos esses anos, juntamente com um olhar curioso e investigativo lançado para tudo o que vi, li, assisti, vivenciei e aprendi sobre teatro de animação e sobre Libras.

Foi ao longo de todos esses anos que realizei um levantamento significativo de registros e documentos referentes a produções teatrais de diferentes ordens: esquetes, espetáculos, apresentações, demonstrações, exercícios cênicos, e de diferentes fontes e veículos: companhias, grupos teatrais, festivais, programas de televisão, formações. Tanto produções de TALS que exploram diferentes técnicas e linguagens, como produções em geral, com ou sem a presença de uma LO qualquer, mas com propostas técnicas e modalidades que enxerguei como possíveis de serem associadas às LSs

Além do levantamento dessas produções teatrais de outros grupos, companhias e artistas, também reuni registros, documentos e experiências de produções minhas. Montagens, esquetes, traduções, demonstrações e resultados de exercícios realizados em formações desenvolvidas junto à comunidade surda (oficinas, minicursos, palestras interativas), muitas dessas viabilizadas antes mesmo da criação do Grupo TALS.

Todo esse levantamento, portanto, fez parte de uma pesquisa de muitos anos, que pode ser caracterizada como uma pesquisa documental, artística, observatória e experimental. É importante que eu mencione e registre isso, pois as performances de TALS documentadas nesse levantamento compõem uma parte, ainda que pequena, do grande corpus investigativo desta pesquisa. Também porque muitos registros desse levantamento são mencionados ao longo desta tese, tal como visto nas páginas anteriores e tal como ainda será visto nas páginas que seguem. Além disso, todo conhecimento e experiências compartilhadas junto ao Grupo TALS, que contribuíram e influenciaram diretamente minha pesquisa, são decorrentes desses anos de pesquisa autônoma e trabalhos como bonequeira.

Já a pesquisa que desenvolvi especificamente com o Grupo TALS em sua primeira fase (2016), formalizada academicamente e aprovada pela PGET e pelo Conselho de Ética da

UFSC, pode ser caracterizada como uma pesquisa-participante. Esse tipo de pesquisa é classificado como um estudo de abordagem qualitativa que se vale de instrumentos combinados para coleta de dados onde o pesquisador atua de forma participativa junto a um grupo focal escolhido (BRANDÃO, 1984; EZPELETA; ROCKWELL, 1986; LOPES, 1990). Assim, no período que estive atuando com Grupo TALS, assumi o papel de pesquisadora-participante, e tal como é explicada a pesquisa-participante, pude trazer e compartilhar com os integrantes não só meu conhecimento e minhas compreensões de teatro de animação, mas também meu próprio repertório de experiências com esse gênero em Libras.

A pesquisa de caráter participante possui características de flexibilidade e interação mais próxima do pesquisador com as pessoas envolvidas no estudo, sempre preservando a neutralidade necessária da pesquisa científica (BRANDÃO, 1984; EZPELETA; ROCKWELL, 1986). Ao longo dos encontros, lancei um olhar de pesquisadora para as atividades, exercícios cênicos propostos e seus resultados e, ao mesmo tempo, participei ativamente do grupo planejando e criando estrategicamente situações para poder coletar os dados e alimentar meu estudo. O que fiz foi retroalimentar o processo, intervindo pontualmente na organização do grupo para constituir um corpus de análise, sem interferir na produção dos dados dos participantes e respeitando suas próprias alternativas encontradas para animação de bonecos em Libras.

No decorrer dos encontros, assumi também a função de observadora e não apenas de participante, o que significa que houve ainda uma pesquisa-participante observatória. Realizei registros e documentações diversas me valendo de dois principais instrumentos de coleta: anotações escritas (feitas em caderno comum) e gravações em vídeo com captura de imagem e áudio (feitas com uma câmera DSLR Nikon D5600 disposta num tripé). Em momentos pontuais precisei contar com a ajuda de alguns integrantes¹¹⁶ do grupo para os registros em vídeo, mas nada que comprometesse suas participações nas atividades e na pesquisa.

6.2. TCLE em Libras e demandas de TILS envolvidas na pesquisa

O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) é um instrumento de pesquisa que visa informar e proteger os participantes envolvidos num determinado estudo científico. Pensar metodologicamente a respeito de como esse instrumento é apresentado e o quanto ele verdadeiramente alcança a compreensão dos participantes em todas suas particularidades é

¹¹⁶ Agradeço aos participantes: Luana Marquezi, Mike de Oliveira e Pedro Serafim, pelo apoio técnico.

indispensável. Levando em conta as questões já compartilhadas no capítulo de introdução desta tese, uma das minhas preocupações centrais na realização desta pesquisa foi a de preservar e respeitar ao máximo todas as particularidades dos participantes, especialmente dos participantes surdos, considerando também o fato de eu ser uma pesquisadora não-surda.

Diante dessa responsabilidade, foi imprescindível pensar com atenção a respeito da participação verdadeiramente esclarecida e consentida dos integrantes do Grupo TALS. Assim, o TCLE que elaborei originalmente em português foi todo traduzido para Libras, e sua gravação foi disponibilizada para livre acesso dos participantes ao longo de toda a pesquisa. Reservei um dos encontros do Grupo TALS para não só apresentar a pesquisa e contextualizá-la em seus objetivos e metodologias, mas também para entregar a versão do documento em português acompanhada da versão em Libras. Nesse encontro lemos e assistimos juntos ao TCLE, para que quaisquer dúvidas que surgissem fossem devidamente esclarecidas diretamente na língua de conforto dos participantes.

Dentre outros aspectos considerei explicar detalhadamente no TCLE: as razões da pesquisa ser desenvolvida; os procedimentos adotados e o que seria solicitado aos participantes; os riscos ou inconveniências de participação; os benefícios e possíveis custos ou remunerações; o resguardo das informações dos participantes; os direitos e a possibilidade dos integrantes interromperem a qualquer momento sua participação; e as informações de contatos para quaisquer dúvidas e demais questões. Na imagem a seguir (Figura 80), um registro do dia em que a pesquisa foi explicada aos participantes e o TCLE assistido em Libras.



Figura 80: TCLE apresentado em Libras para o Grupo TALS.
Fonte: Acervo da autora.

Todos os participantes concordaram com as condições e se interessaram em participar do estudo. As cópias do TCLE na versão em português foram impressas e assinadas por mim e pelos participantes. A versão em Libras pode ser acessada no vídeo [Termo de Consentimento](#)

[Livre e Esclarecido \(Libras\)](#) disponibilizado¹¹⁷ em meu canal na plataforma YouTube. Na imagem a seguir (Figura 81), um frame do TCLE gravado em Libras.



Figura 81: Termo de consentimento livre esclarecido (TCLE) em Libras.
Fonte: Link em nota de rodapé.

Alguns aspectos metodológicos que se referem às demandas de interpretação e tradução merecem ser compartilhados aqui. Minha participação no Grupo TALS também se estendeu em alguns momentos para o trabalho como intérprete, na mediação linguística entre a professora Sassá Moretti e os participantes surdos, tal como já mencionado. Ainda que isso não tenha sido frequente, foi necessário eu dar apoio em alguns momentos e revezar na interpretação nos dias em que apenas um TILS estava presente.

É importante mencionar que o trabalho em duplas, com apoio e revezamento entre TILS, seja no âmbito teatral ou não, é indispensável por inúmeras razões, dentre elas a garantia da qualidade da interpretação realizada. Quando uma pessoa realiza uma interpretação sozinha, por exemplo, por um período muito longo, o esforço cognitivo é maior e isso implica um maior número de erros e omissões. O profissional reduz sua capacidade de monitorar sua atividade interpretativa, o que pode causar prejuízos na mediação (GILE, 1995).

Durante o 9º encontro do Grupo TALS, por exemplo, justamente o encontro em que os principais dados desta pesquisa foram coletados, precisei realizar o trabalho de interpretação em dupla com o participante TILS Mike. Nesse dia, portanto, além da função de pesquisadora-participante e de observadora, também assumi a função de intérprete, e uma vez que minhas funções acabaram se sobrepondo, alguns imprevistos aconteceram. Em alguns momentos do encontro, especialmente quando o participante TILS Mike estava apresentando sua cena, acabei esquecendo de interpretar a cena para a professora Sassá Moretti.

¹¹⁷ Disponível em: <https://youtu.be/kEE6gabUWwo>. Acesso em: 08 dez. 2019.

Esse meu esquecimento não comprometeu meus dados e resultados, contudo, penso ser importante mencionar sobre isso para destacar a atenção que qualquer pesquisador precisa ter para essas demandas metodológicas de interpretação e tradução em uma investigação. Pesquisas que envolvam a mediação entre línguas diferentes, pessoas que não compartilham o mesmo idioma e que, porventura, não contem com dois intérpretes atuando em apoio e revezamento, contratemplos de diferentes ordens podem acontecer e, dependendo do caso, esses contratemplos podem sim comprometer os dados e resultados da pesquisa.

É importante pensar e planejar com responsabilidade as demandas de tradução e de interpretação numa pesquisa acadêmica, bem como enxergar essas atividades como importantes instrumentos metodológicos do percurso investigativo que podem ser determinantes para um estudo. O pesquisador precisa providenciar profissionais qualificados e com competência para suprir as necessidades linguísticas e de mediação entre os participantes. Profissionais que estejam disponíveis também a se envolver com o estudo e compreendê-lo com clareza em seus objetivos e metodologias. No caso de minha pesquisa, além de eu ser fluente em Libras e possuir longa trajetória como TILS, pude contar com o envolvimento comprometido de profissionais capacitados, com fluência em Libras, vivência junto à comunidade surda, e ainda com significativa experiência no contexto artístico-cultural de atuação profissional. Profissionais¹¹⁸ cujo perfil só somou e contribuiu com meu trabalho.

Uma atividade de interpretação envolvida numa pesquisa pode também beneficiar e contribuir muito com uma investigação, mesmo o pesquisador não tendo planejado isso. Por exemplo, os áudios das interpretações em português realizadas por mim e pelo participante TILS Mike durante o exercício cênico do 9º encontro, foram todos capturados nas gravações em vídeo. O propósito das interpretações era apenas para a professora Sassá Moretti entender o que os bonecos estavam falando em Libras na hora das cenas, porém, essas interpretações capturadas acabaram contribuindo para muito além disso. Elas ajudaram a enriquecer muito minhas análises realizadas posteriormente, ao assistir aos vídeos com o áudio.

Essas interpretações feitas por mim e pelo Mike, ajudaram muito minhas análises linguísticas realizadas sob o ponto de vista da receptividade dos espectadores, o instante da compreensão (ou não compreensão) dos sinais produzidos pelos bonecos aos olhos de quem estava assistindo a cena. Por exemplo, nossas hesitações durante alguns momentos da interpretação e nossas conversas paralelas de confirmação sobre o entendimento de um ou

¹¹⁸ Registro aqui o meu agradecimento aos profissionais TILS Bárbara Peres e Mike de Oliveira, pelas mediações junto ao Grupo TALS em 2016 e 2017, e por tanto contribuírem com minha pesquisa.

outro sinal, foram precisamente importantes para eu identificar os sinais produzidos que mais geraram ruídos de comunicação.

Para além das demandas de interpretação, também é oportuno mencionar sobre as demandas de tradução. Um dos recursos usados para o registro dos sinais nesta tese foi a escrita de sinais, mais precisamente o sistema Sign Writing (STUMPF, 2005; CAMPOS et al., 2018). Como não domino satisfatoriamente esse sistema, precisei contar com o trabalho de tradução de dois profissionais¹¹⁹ com competência para isso. A escolha pela tradução dos sinais para Sign Writing também só veio a somar e contribuir com minha pesquisa, em especial, com o rico detalhamento fonológico possibilitado durante as análises linguísticas contrastivas. Ainda, a contribuição dos tradutores também foi de consultoria durante as análises fonológicas dos sinais. Com o olhar dos profissionais que dominam a escrita da Libras, foi possível garantir maior rigor em minhas análises e concluí-las satisfatoriamente.

6.3. Participantes da pesquisa: atores-animadores principiantes

Como já mencionado, o Grupo TALS ao longo da primeira fase de 2016 contou com a participação de vinte integrantes, todos participantes da pesquisa, surdos e não-surdos falantes fluentes de Libras, homens e mulheres, com idade entre 15 e 55 anos. No entanto, especificamente no exercício cênico realizado no 9º encontro, foco principal desta investigação, apenas doze integrantes participaram da atividade, uma vez que eram apenas esses que estavam presentes nesse encontro. Desse modo, são apresentadas nesta seção as informações apenas desses doze participantes.

Tais informações foram coletadas por meio de entrevistas e devidamente autorizadas nos TCLE. Elas seguem listadas no quadro a seguir e compõem o perfil de cada um dos envolvidos no exercício do 9º encontro: nome, idade, identidade, informações linguísticas, grau de instrução e experiência com teatro e/ou com sinalização artística e criativa. As informações se referem ao contexto de 2016, ano em que os participantes se envolveram com este estudo e estão listadas no quadro a seguir (Quadro 10) por ordem alfabética.

¹¹⁹ Agradeço muito aos tradutores Mário Augusto Sousa Jr. e Douglas Macêdo pela tradução dos sinais em Libras para Sign Writing; também ao tradutor Mário Augusto, agradeço pela consultoria, disponibilidade e contribuição imensurável com as análises fonológicas deste estudo.

| | |
|--------------------|---|
| Nome e Idade: | <i>Anna Luiza Maciel Nardes, 24 anos.</i> |
| Perfil: | <i>Surda, fluente em Libras (sinalizante há 6 anos).</i> |
| Grau de Instrução: | <i>Graduanda em Letras-Libras.</i> |
| Experiência: | <i>Fez teatro quando criança e adolescente na escola inclusiva onde estudou em São Paulo com ouvintes, antes de aprender Libras. Participa de vários festivais e eventos na esfera artística de São Paulo e de Florianópolis (competições de poesias em Libras e sarasus). Possui experiência com poesia, performance e outras artes.</i> |

| | |
|--------------------|--|
| Nome e Idade: | <i>Goku¹²⁰, 15 anos.</i> |
| Perfil: | <i>Surdo, fluente em Libras (sinalizante há 9 anos).</i> |
| Grau de Instrução: | <i>Estudante do 8º ano do Ensino Fundamental.</i> |
| Experiência: | <i>Faz oficinas de teatro na escola inclusiva onde estuda com ouvintes. Nas oficinas de teatro, desenvolve práticas teatrais, improvisações, traduções de textos para o teatro de atores. Vivenciou o teatro de sombras e de bonecos num projeto escolar sobre reciclagem. Atua como ator junto ao projeto Crisálida (curta-metragem bilíngue em que foi protagonista) e recebe preparação para atuar.</i> |

| | |
|--------------------|---|
| Nome e Idade: | <i>Edinata Camargo, 21 anos.</i> |
| Perfil: | <i>Surda, fluente em Libras (sinalizante há 19 anos).</i> |
| Grau de Instrução: | <i>Graduanda em Letras-Libras.</i> |
| Experiência: | <i>Fez teatro quando criança e adolescente por seis anos na escola bilíngue de surdos de sua cidade natal no Paraná. Em Florianópolis, participou de oficinas e minicursos de teatro e TALS. Desenvolve trabalhos ligados à Literatura Surda no curso de Letras-Libras.</i> |

| | |
|--------------------|---|
| Nome e Idade: | <i>Harrison Adam, 21 anos.</i> |
| Perfil: | <i>Surdo, fluente em Libras (sinalizante há 19 anos).</i> |
| Grau de Instrução: | <i>Graduando em Letras-Libras.</i> |
| Experiência: | <i>Fez teatro quando criança e adolescente na escola da sua cidade natal no Paraná. Participou de grupos de teatro de surdos quando mais jovem. Em Florianópolis, participou de oficinas e minicursos de teatro e TALS. Desenvolve trabalhos ligados à Literatura Surda no curso de Letras-Libras. Atua como ator junto ao projeto Crisálida (curta-metragem bilíngue) onde recebe preparação para atuar.</i> |

| | |
|--------------------|--|
| Nome e Idade: | <i>Iro Rauen, 26 anos.</i> |
| Perfil: | <i>Surda, fluente em Libras (sinalizante há 4 anos).</i> |
| Grau de Instrução: | <i>Graduada em Letras-Libras.</i> |
| Experiência: | <i>Fez teatro quando criança e adolescente na escola inclusiva onde estudou com ouvintes em sua cidade natal em Santa Catarina. Desenvolveu trabalhos ligados à Literatura Surda no curso de Letras-Libras. Trabalha também com humor e contação de histórias em Libras se apresentando em sarasus da comunidade surda. É atleta, joga futebol profissionalmente pela seleção brasileira feminina surda de futsal.</i> |

| | |
|--------------------|---|
| Nome e Idade: | <i>Luana Marquezi, 27 anos.</i> |
| Perfil: | <i>Surda, fluente em Libras (sinalizante há 22 anos).</i> |
| Grau de Instrução: | <i>Graduada em Artes Visuais e em Letras-Libras.</i> |
| Experiência: | <i>Fez teatro quando criança e adolescente na escola inclusiva onde estudava com ouvintes na sua cidade natal no Paraná. Em Florianópolis, participou de oficinas e minicursos de teatro e TALS. Envolveu-se com vários projetos de TALS de Bibi&Nati (traduções e montagens para divulgação do FITA Floripa). Desenvolveu trabalhos ligados à Literatura Surda no curso de Letras-Libras. Possui projeto de mestrado sobre tradução de Literatura Surda.</i> |

| | |
|--------------------|--|
| Nome e Idade: | <i>Mike de Oliveira, 37 anos.</i> |
| Perfil: | <i>Não-surdo fluente em Libras (sinalizante há 19 anos).</i> |
| Grau de Instrução: | <i>Graduado em Ciências Naturais e Mestre em Educação Ambiental.</i> |

¹²⁰ Pseudônimo escolhido pelo participante conforme TCLE. No caso de Goku, participante menor de 18 anos, o TCLE foi assinado por ele e também por sua mãe.

| | |
|--------------------|--|
| Experiência: | <i>Trabalhou com montagens teatrais, teatro de bonecos com crianças, musicais e pantomima. Atuou com o grupo teatral de surdos LibrAção de Joinville, SC. Atua como TILS em festivais teatrais, peças, espetáculos diversos. Também esteve envolvido na organização de festivais culturais da comunidade surda. É TILS no contexto educacional (com experiência junto à disciplina escolar de Teatro) e no contexto artístico-cultural de Florianópolis, SC.</i> |
| Nome e Idade: | <i>Mara Michelin, 50 anos.</i> |
| Perfil: | <i>Surda, fluente em Libras (sinalizante há 18 anos).</i> |
| Grau de Instrução: | <i>Graduanda em Letras-Libras</i> |
| Experiência: | <i>Fez teatro quando criança e quando adolescente na escola inclusiva onde estudava com ouvintes em sua cidade natal no Paraná. Em Florianópolis, participou de oficinas e minicursos de teatro e TALS. Desenvolve trabalhos ligados à Literatura Surda no curso de Letras-Libras.</i> |
| Nome e Idade: | <i>Nicolý Danielski, 23 anos.</i> |
| Perfil: | <i>Surda, fluente em Libras (sinalizante há 10 anos).</i> |
| Grau de Instrução: | <i>Graduanda em Letras-Libras</i> |
| Experiência: | <i>Fez teatro quando criança e adolescente na escola inclusiva onde estudava com ouvintes em Florianópolis. Participou de oficinas e minicursos de teatro e TALS. Desenvolve trabalhos ligados à Literatura Surda no curso de Letras-Libras.</i> |
| Nome e Idade: | <i>Pedro Serafim, 28 anos.</i> |
| Perfil: | <i>Surdo, fluente em Libras (sinalizante há 16 anos).</i> |
| Grau de Instrução: | <i>Graduando em Letras-Libras</i> |
| Experiência: | <i>Fez teatro quando criança e adolescente na escola inclusiva onde estudava com ouvintes em sua cidade natal na Bahia. Na escola, realizou apresentações teatrais. Em Florianópolis, participou de oficinas e minicursos de teatro e TALS. Envolveu-se com projetos de TALS de Bibi&Nati (montagens para divulgação do FITA Floripa). Desenvolve trabalhos ligados à Literatura Surda no curso de Letras-Libras.</i> |
| Nome e Idade: | <i>Rachel Sutton-Spence, 52 anos.</i> |
| Perfil: | <i>Não-surda, fluente em BSL e em Libras (sinalizante de Libras há 4 anos).</i> |
| Grau de Instrução: | <i>Doutora, professora do curso de Letras-Libras e da PGET/UFSC.</i> |
| Experiência: | <i>Até se envolver com o Grupo TALS, não possuía experiência com teatro. Porém, desenvolve trabalhos e pesquisas ligados à Literatura Surda (poesia, narrativas, humor, etc.) e os recursos estilísticos das línguas de sinais em sua forma intensificada.</i> |
| Nome e Idade: | <i>Sara Amorim, 23 anos.</i> |
| Perfil: | <i>Surda, fluente em Libras (sinalizante há 18 anos).</i> |
| Grau de Instrução: | <i>Graduanda em Letras-Libras</i> |
| Experiência: | <i>Fez teatro quando criança e adolescente na escola inclusiva onde estudava com ouvintes em sua cidade natal no Paraná. Em Florianópolis, participou de oficinas e minicursos de teatro e TALS. Desenvolve trabalhos ligados à Literatura Surda no curso de Letras-Libras.</i> |

Quadro 10: Perfil dos participantes do Grupo TALS envolvidos na pesquisa.

Fonte: Elaborado pela autora.

O conhecimento dos participantes a respeito do teatro de animação, e da linguagem do teatro de bonecos especificamente, foi aprendido e adquirido principalmente durante os encontros do próprio Grupo TALS. Alguns dos participantes já tinham se envolvido com minicursos e oficinas pontuais oferecidas na comunidade surda local de Florianópolis, cujos conteúdos contemplados foram bastante introdutórios. Diante disso, pode-se dizer que os participantes dessa pesquisa são então *atores-animadores principiantes*, isto é, artistas em

formação com pouca experiência de animação com bonecos, embora fluentes em Libras e com experiência em outras formas de expressão artística e criativa por meio dessa língua.

Neste contexto, é pertinente trazer as considerações de Quites e Beltrame (2009) sobre aqueles que os autores chamam de *bonequeiros principiantes*. O estudo realizado pelos autores, investiga de que forma artistas em formação podem contribuir para a linguagem do teatro de bonecos, sem necessariamente enumerar ou discutir possíveis dúvidas e dificuldades, mas entender como o conhecimento prévio e a bagagem que esses artistas aprendizes trazem consigo podem contribuir com a animação de bonecos.

Para os autores, as práticas desenvolvidas com teatro de bonecos num curso de graduação em Teatro, ainda que de forma introdutória, proporcionam um conflito inicial entre o ser humano (artista aprendiz) e a matéria (boneco), porém, com o tempo esse conflito vai se transformando numa cooperação mútua. “Isso faz com que o bonequeiro principiante vá se encorajando para novas e inéditas experiências” (QUITES; BELTRAME, 2009, p. 4). Como todo bonequeiro tradicional, aquele que é principiante estuda os movimentos dos bonecos e encontra os caminhos para animá-lo. É nesse prisma que proponho compreender os participantes do meu estudo como atores-animadores principiantes, cuja bagagem linguística e as experiências genuínas de visualidade, espacialidade, gestualidade, criatividade e produtividade corporal, contribuem diretamente com animação de bonecos em Libras.

Ainda que os participantes tenham conhecimento bastante introdutório sobre teatro de bonecos e sobre os princípios técnicos de animação, são sujeitos cuja sabedoria a respeito de sua própria língua e suas particularidades linguísticas visuais, espaciais e gestuais, precisa ser valorizada e validada (LUPTON, 1998). A sabedoria da comunidade surda carrega características de um “saber imantado de todas as decorrências do *ser Surdo*: experiência visual da linguagem, valorização dos artefatos culturais do povo surdo, luta política no sentido de direitos a serem conquistados, língua de sinais como principal meio de comunicação e o sentido de pertencimento que os surdos dispõem quando reunidos” (LOSS, 2016, p. 58).

Posto isso, para se compreender com mais clareza como se deu a participação dos doze atores-animadores principiantes envolvidos no exercício cênico do 9º, é preciso contextualizar e detalhar os aspectos metodológicos desse exercício especificamente.

6.4. Detalhamento do exercício de animação de bonecos prontos em Libras

Antes de eu detalhar sobre o exercício de animação realizado no 9º encontro, é importante esclarecer que os recursos e procedimentos metodológicos referentes ao exercício

do 5º e 6º encontro não serão detalhados nesta tese, tal como não detalharei também as questões metodológicas do levantamento documental de performances de TALS. Isso porque os respectivos dados coletados resultaram possibilidades de animação de bonecos muito semelhantes entre si e, principalmente, semelhantes às outras possibilidades que apareceram no exercício do 9º encontro. Por essa razão, são dados complementares e constituem apenas uma pequena parte do corpus desta pesquisa. Ainda que eu compartilhe no próximo capítulo alguns exemplos das performances de TALS documentadas, e alguns resultados pontuais a respeito das animações dos bonecos de papel do 5º e 6º encontro, maiores discussões sobre esses dados serão compartilhadas em trabalhos futuros.

No exercício cênico realizado no 9º encontro então, os participantes foram desafiados a criarem cenas com animação em Libras de bonecos já prontos. Disponibilizamos propositalmente bonecos já confeccionados e finalizados. Bonecos que já tinham sido criados anteriormente por outras pessoas e para outros fins; com outros objetivos, outras finalidades e com traços e particularidades já pré-definidas.

Além do enriquecimento do corpus com novas possibilidades de animação que poderiam aparecer, oferecer um repertório de bonecos já prontos foi importante também por outras razões. Por exemplo, para desafiar os atores-animadores principiantes a exercitarem sua criatividade linguística e instigá-los ainda mais em seus processos de tradução-animação, uma vez que eles precisariam ter como referência a Libras enunciada em seus próprios corpos reais humanos e, ao mesmo tempo, pensar a comunicação em novos corpos ficcionais já postos, já formatados em determinada natureza e matéria.

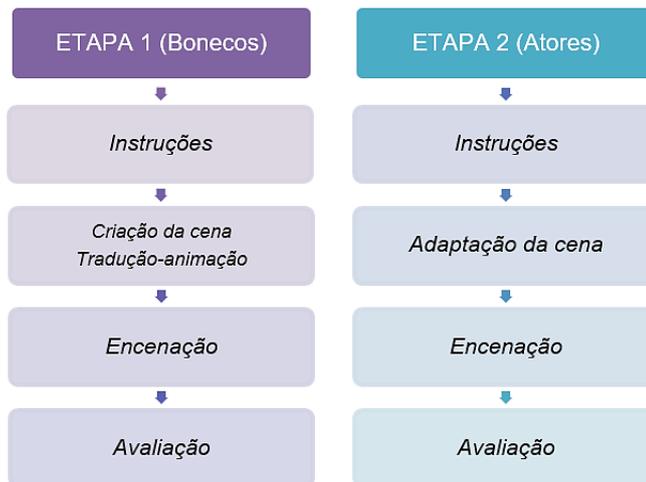
Buscamos oferecer aos participantes uma nova vivência, uma oportunidade de descobrir caminhos linguísticos, técnicos e cênicos alternativos para animação de bonecos em Libras. E mais do que isso, oportunizar um momento em que todos pudessem se conscientizar de seus corpos sinalizantes, desconstruir mapeamentos linguísticos corporais viciados e reconhecer possíveis automatismos de sinalização, exercitando a transposição da língua para um corpo externo e diferente, um novo canal.

Uma vez que tais bonecos prontos não foram pensados originalmente em sua confecção para serem animados em LS, isso excluiria ao nosso ver alguns fatores que pudessem facilitar ou minimizar os desafios na animação em Libras. Dessa forma, uma variedade de novas estratégias e soluções iriam surgir conforme a natureza de cada boneco e conforme as alternativas oferecidas para comunicação, incluindo possibilidades de movimento, articulação e combinação de parâmetros mínimos para formação de sinais.

Na realização desse exercício tínhamos ciência de que alguns dos bonecos possuíam particularidades de formato, matéria e mecanismos que talvez fossem limitar alguns movimentos linguísticos, alcances de membros, articulações e a combinação de alguns parâmetros para a formação de sinais. Por exemplo, havia bonecos cujas mãos eram fixas, imóveis, sem dedos ou punhos articulados, o que impossibilitaria articulação do parâmetro de *configuração de mão* (CM). Alguns bonecos eram de tamanho menor, outros sequer tinham braços ou mãos. Porém todos eles de alguma maneira ofereciam alternativas de combinações de mais ou menos parâmetros, extensões de mãos, dilatação do corpo, mais ou menos opções de movimentos, alcances e articulações para produção de sinais em Libras.

Além disso, o desafio lançado foi justamente esse, verificar as possibilidades de animação em Libras de bonecos com corpos diversos em suas distintas fisicalidades. Como já mencionado neste trabalho, ao pensar no TALS ou no teatro de bonecos em Libras, parto justamente do pressuposto de desconstrução da ideia do corpo humano real padrão como único corpo possível de se comunicar em LS.

O exercício cênico proposto foi organizado em duas etapas. A Etapa 1 consistiu em quatro momentos: um momento inicial para as *instruções*, seguida de um momento para *criação* de uma cena com o processo de tradução-animação envolvido, em seguida o momento de apresentação da cena criada para o grande grupo, o que chamarei de *encenação* e, por fim, um momento de *avaliação* para o compartilhamento dos relatos da experiência vivenciada pelos atores-animadores, comentários dos espectadores e feedbacks técnicos da instrutora. A Etapa 2 do exercício foi planejada também para acontecer em quatro momentos (ver Quadro 11) e vale destacar que foi pensada visando uma complementação do corpus da pesquisa, com o objetivo de observar o comportamento dos sinais enunciados no corpo do boneco em contraste com os sinais produzidos no corpo dos atores. No quadro a seguir, um resumo do exercício cênico proposto:



Quadro 11: Organização do exercício cênico proposto.
Fonte: Elaborado pela autora.

A Etapa 1 foi devidamente cumprida e todos seus passos foram realizados conforme planejado. Uma vez que os principais dados dessa pesquisa foram extraídos dessa primeira etapa, mais precisamente nos momentos das *encenações* e das *avaliações* gravadas em vídeo, na primeira seção do próximo capítulo, destinada à extração e tratamento dos dados, apresento um detalhamento maior desses dois momentos. Antes disso, é preciso que eu contextualize a respeito da Etapa 2 e esclareça as razões pelas quais ela acabou não sendo incluída na pesquisa.

Em função da primeira etapa ter se estendido ao longo de praticamente todo o horário (noturno) destinado ao 9º encontro, alguns dos participantes tiveram que ir embora. Assim, os dados da segunda etapa acabaram ficando incompletos e, por isso, não foram suficientes e satisfatórios para a pesquisa. Ainda que a Etapa 2 tenha sido planejada, e pudesse ter sido retomada em encontros posteriores, a decisão tomada foi a de focar nos dados gerados apenas na Etapa 1, uma vez que já eram suficientes para as análises.

A não realização da Etapa 2 não comprometeu em nenhum aspecto a pesquisa. Conforme mencionado, o objetivo maior dessa segunda etapa era o de complementar o corpus com uma possível análise entre os sinais produzidos no corpo do boneco e os mesmos sinais produzidos no corpo humano dos atores, contrastando os parâmetros gramaticais para formação de sinais. Essa análise linguística contrastiva dos sinais foi feita, mas de outra forma. Os sinais enunciados no corpo humano foram produzidos por um consultor linguista e tradutor surdo, convidado para participação da pesquisa no momento em que dei início às análises.

É importante que eu volte a ressaltar que ao longo deste trabalho dois principais momentos da Etapa 1 terão maior destaque nesta tese: o momento das encenações e o momento das avaliações. Os participantes do 9º encontro, ao realizarem o exercício proposto,

se dividiram em seis duplas e, portanto, criaram seis cenas. Assim, no total, aconteceram seis encenações e mais seis avaliações. As avaliações foram realizadas logo após cada encenação acontecer e não todas juntas ao final do exercício.

6.5. Divisão das duplas e escolhas dos bonecos

Como mencionado os doze participantes presentes no 9º encontro se dividiram em seis duplas conforme as instruções. Essa divisão ficou a critério dos próprios participantes, não havendo nenhum tipo de recomendação ou definição prévia por parte das instrutoras. Respeitamos as possíveis afinidades e vontades dos participantes entre si, embora alguns já tivessem trabalhado com as mesmas duplas em encontros anteriores.

Os bonecos prontos disponibilizados para o exercício do 9º encontro foram os mesmos disponibilizados no 7º e 8º encontro, os bonecos do acervo da professora Sassá Moretti. Disponibilizamos uma variedade de aproximadamente vinte bonecos diferentes, incluindo aqueles já manuseados pelos participantes anteriormente. Diante desse repertório, as seis duplas escolheram para o exercício nove bonecos. Três duplas optaram por *bonecos articulados* e três duplas optaram por *bonecos de luvas*.

Os bonecos escolhidos, tanto os articulados como os de luvas, já indicavam e sugeriam por si só as modalidades convencionais para sua animação. Entretanto, levando em consideração a animação em Libras especificamente e, portanto, a necessidade porventura de desconstruir tais modalidades convencionadas para poder fazer o boneco sinalizar em cena, oferecemos aos participantes a liberdade de animação à sua maneira. Isto é, todas as formas que eles encontrassem e identificassem como possíveis para a animação em Libras seriam consideradas e respeitadas.

Por exemplo, um boneco de luvas não precisaria ser animado em sua modalidade convencional sugerida, ou seja, vestir o boneco na mão. Poderia sim, se assim desejassem os participantes, ser animado de outras formas, por exemplo, pela modalidade de manipulação direta. Modalidade essa que permite uma maior liberdade de movimentos, a depender claro de sua natureza (fiscalidade, materialidade, biomecânica).

Animar um boneco em Libras, antes de qualquer técnica convencional pré-estabelecida ou modalidade de animação mais ou menos indicada a se seguir, significa olhar para o boneco e enxergar primeiramente todo seu potencial enquanto corpo sinalizante. Corpo esse, que permitirá que a língua seja enunciada por meio de sua própria natureza, matéria e

mecanismos. Cada dupla, portanto, teve total liberdade não só para escolher o boneco que quisesse para o exercício, mas também escolher a forma de animá-lo.

No quadro a seguir (Quadro 12) apresento a relação das duplas formadas, o nome de identificação dos participantes, a foto ilustrativa dos respectivos bonecos escolhidos, os tipos de boneco e as denominações usadas neste trabalho para sua identificação. Essas informações estão listadas seguindo a ordem em que as encenações aconteceram no dia do encontro.

| DUPLAS | PARTICIPANTES | BONECOS | TIPOS | IDENTIFICAÇÃO |
|---------|---------------|---|--------------------------|------------------------|
| Dupla 1 | Iro |  | Boneco Articulado | <i>Dom Quixote</i> |
| | Rachel | | | |
| Dupla 2 | Edinata |  | Boneco Articulado | <i>Sancho Pança</i> |
| | Harrison | | | |
| Dupla 3 | Goku |  | Boneco Articulado | <i>Mágico</i> |
| | Mike | | | |
| Dupla 4 | Nicolý |  | Boneco de Luvas (bocone) | <i>Bocone Colorido</i> |
| | Pedro |  | Boneco de Luvas (bocone) | <i>Bocone Roxo</i> |

| | | | | |
|---------|-------|---|--------------------------|-----------------|
| Dupla 5 | Anna |  | Boneco de Luvas | <i>Luizita</i> |
| | Sara |  | Boneco de Luvas | <i>Drakus</i> |
| Dupla 6 | Luana |  | Boneco de Luvas | <i>Cachorro</i> |
| | Mara |  | Boneco de Luvas (bocone) | <i>Bode</i> |

Quadro 12: Divisão das duplas e respectivos bonecos escolhidos.

Fonte: Elaborado pela autora.

As denominações *Dom Quixote* e *Sancho Pança* foram assim definidas para os bonecos das Dupla 1 (Iro e Rachel) e Dupla 2 (Edinata e Harrison) respectivamente, em razão de eles originalmente terem sido confeccionados para representarem os personagens literários Don Quixote e Sancho Panza, da obra *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*¹²¹ (1605-1614) de Miguel de Cervantes. O boneco *Mágico* escolhido pela Dupla 3 (Goku e Mike) foi dessa forma denominado também em razão de sua caracterização original (capa, cartola, gravata borboleta) que remete ao personagem para qual foi criado, um mágico.

Já os bonecos da Dupla 4 (Nicolý e Pedro) foram denominados de *Bocone Colorido* e *Bocone Roxo* por conta do tipo de boneco e das cores que os distinguem. As denominações

¹²¹ Traduzida em português para *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, a obra narra a história do protagonista sonhador Dom Quixote que viaja pelo mundo para viver sua própria história de cavalaria, ao lado de seu fiel amigo realista Sancho Pança. É interessante mencionar que no Brasil a obra foi adaptada por Clélia Regina Ramos e traduzida para Libras em formato livro digital, sendo publicada pela Editora Arara Azul em 2009. Disponível em: <https://editora-arara-azul.com.br/site/produtos/detalhes/46>. Acesso em: 18 set. 2020.

dos bonecos que formaram o casal de personagens da Dupla 5 (Anna e Sara) foram escolhidas pelas próprias participantes respectivamente: *Luizita* e *Drakus*. Por fim, os bonecos da Dupla 6 (Luana e Mara), a última dupla que se apresentou, foram denominados de *Cachorro* e *Bode*, simplesmente em razão de representarem animais. Algumas dessas denominações não possuem relação com os personagens criados pelas duplas. Por exemplo, os bonecos *Dom Quixote* e *Sancho Pança* não representam esses mesmos personagens nas histórias encenadas pela Dupla 1 (Iro e Rachel) e pela Dupla 2 (Edinata e Harrison). Tais personagens, assim como os demais, foram adaptados pelos participantes para suas histórias especificamente, ainda que alguns carregassem traços e caracterizações de seus personagens originais.

Aos participantes foi dado um tempo razoável para a tradução-animação, que envolveu um breve estudo dos bonecos, sua experimentação e a busca por soluções de animação em Libras. Como mencionado, todos tiveram total liberdade para escolher a forma que desejassem animar os bonecos e, por isso, à sua maneira, adotaram estratégias diversas e encontraram distintas soluções e estratégias (técnicas e linguísticas). Sobre esses aspectos procedimentais não houve nenhuma instrução, justamente para não influenciarmos no processo criativo de tradução-animação dos participantes.

6.6. Organização do ambiente e coleta dos dados

As condições físicas do espaço cênico onde aconteceram as encenações não foram as convencionais, isto é, condições mais adequadas sob o ponto de vista dos elementos cênicos e cenográficos que compõem um teatro de bonecos, como: recursos de iluminação, altura ideal de uma bancada, empanada, etc. Ainda que seja um contexto de formação, alguns recursos mínimos que talvez fossem interessantes ou importantes de disponibilizar, infelizmente não foram possíveis nesse encontro especificamente, isso porque a única sala que encontramos disponível para ser usada na noite do 9º encontro foi uma sala de aula comum e não a sala cênica que usávamos até então. De qualquer forma, as condições físicas ofertadas no encontro não comprometeram o rico material investigativo coletado.

As encenações e suas avaliações posteriores foram registradas por meio de gravações em vídeo, conforme já mencionado. A câmera foi enquadrada no ambiente cênico determinado para a apresentação das cenas, com uma mesa que funcionou como bancada disposta mais ao centro e os participantes sentados em semicírculo no entorno. Essa mesma organização se manteve no momento das avaliações (ver Figura 82).

Durante as encenações, as animações em Libras foram gravadas com os atores-animadores e bonecos enquadrados na câmera. Após a apresentação, a dupla soltava os bonecos na bancada e se mantinha em pé de frente para a câmera, enquanto eu me posicionava ao lado para mediar o momento das avaliações. As avaliações no grande grupo foram feitas basicamente todas em Libras. Os relatos dos participantes (atores-animadores) enquadrados na câmera, foram capturados diretamente no vídeo, já os comentários dos demais participantes (espectadores) sentados em semicírculo e, portanto, não enquadrados na câmera, foram documentados por meio da sinalização espelhada feita por mim e também pelos participantes que haviam encenado.

Os feedbacks da professora Sassá Moretti, por sua vez, foram capturados em áudio pela mesma câmera, tal como a interpretação para Libras de suas falas, que foi necessária aos participantes surdos. A interpretação para Libras foi realizada por mim já enquadrada na câmera. Para a melhor captura do áudio das falas em português (feedbacks e interpretações simultâneas das cenas) a professora Sassá e o participante TILS Mike se posicionaram sentados mais próximos à câmera. Os relatos e comentários originalmente enunciados em Libras foram traduzidos por mim para o registro desta tese, e os feedbacks da professora Sassá foram transcritos.



Figura 82: Organização do ambiente para coleta dos dados.
Fonte: Elaborado pela autora.

Para facilitar a distinção dos diferentes papéis assumidos por todos os participantes ao longo do exercício cênico, irei diferenciá-los da seguinte maneira: os participantes que atuaram como atores-animadores durante as encenações denominarei de *participantes-animadores* ou somente *animadores*. Já os participantes que estiveram como espectadores durante as encenações denominarei de *participantes-espectadores* ou somente *espectadores*. Os *participantes TILS* mantereí dessa forma denominados, e a professora Sassá Moretti será identificada também como *instrutora*.

7. DADOS E ANÁLISES

7.1. Extração e tratamento dos dados: encenações e avaliações

As encenações e as avaliações do exercício cênico realizado no 9º encontro do Grupo TALS foram dois momentos gravados em vídeos conforme já mencionado. Esses vídeos foram observados sistematicamente, e os principais dados foram extraídos e tratados visando uma análise mais detalhada e uma apresentação mais clara para esta tese. Cada um desses dois momentos gerou dados de diferentes ordens. Dados para os quais pude lançar um primeiro olhar mais abrangente e, em seguida, um olhar mais específico, considerando cada boneco em sua particularidade e cada dupla de animadores e suas escolhas para animação em Libras.

Para esse olhar mais abrangente inicial busquei encontrar possibilidades de animação em Libras que fossem talvez comuns ou semelhantes às possibilidades de animação já identificadas na animação dos bonecos de papel confeccionados no 5º e 6º encontro, bem como às possibilidades de animação verificadas nas performances de TALS que fizeram parte de meu levantamento documental. Já o segundo olhar mais específico, voltado mais precisamente para as particularidades dos bonecos, dos participantes-animadores e das animações, busquei observar mais o processo de tradução-animação e o resultado desse processo, ou seja, o produto final gerado, levando em conta os desafios enfrentados pelos participantes-animadores e as soluções e estratégias (técnicas e linguísticas) adotadas para animação dos bonecos em Libras.

Os dados extraídos nas encenações e nas avaliações foram muito significativos em termos de quantidade de informações, tal como foram extensas e trabalhosas as análises posteriores desses dados. Por isso, foi necessário elencar os pontos que entendi como os mais relevantes para trazer para discussão nesta tese, pontos que respondem objetivamente as perguntas de pesquisa levantadas para este estudo, a retomar: (1) *Quais as possibilidades de animação de bonecos em Libras?* (2) *É possível organizar essas possibilidades de animação em modalidades?* (3) *Quais desafios, soluções e estratégias na animação de bonecos em Libras?* Com relação aos dados extraídos especificamente do momento das encenações, eles foram tratados e organizados considerando: aspectos relativos aos *bonecos*, aspectos relativos aos *animadores* e *animações* e aspectos relativos à *sinalização*, mais precisamente aos sinais em Libras produzidos em cena. Segue no quadro a seguir (Quadro 13) a organização desses dados extraídos e alguns aspectos que foram considerados nas análises das encenações.

| DADOS EXTRAÍDOS E ANALISADOS A PARTIR DAS ENCENAÇÕES | |
|--|--|
| Bonecos | Comportamento dos bonecos em cena. Natureza dos bonecos. Modalidade empregada para animação. |
| Animadores Animação | Posicionamento e disposição dos animadores. Número de animadores e divisão da animação. Soluções e estratégias (técnicas e linguísticas) adotadas. |
| Sinalização | Sinais produzidos em cena (partitura de sinais) Análises linguísticas contrastivas |

Quadro 13: Dados extraídos e analisados a partir das encenações.
Fonte: Elaborado pela autora

Junto a esses dados, os vídeos das encenações também me permitiram extrair dados complementares referentes à receptividade da cena, ou seja, dados analisados pela perspectiva da recepção visual dos sinais produzidos e sua compreensão. Tais dados se referem às interpretações simultâneas de Libras para português realizadas por mim e pelo participante TILS Mike, também espectadores, cujo áudio foi capturado durante a gravação das encenações. Ainda que a coleta desses dados complementares não tenha sido intencional, os resultados revelaram aspectos pertinentes no que diz respeito aos ruídos de comunicação.

Por meio dos vídeos das encenações não foi possível conhecer o processo de tradução-animação por trás das cenas resultantes. Para isso foi preciso observar os vídeos das avaliações. Foi durante as avaliações que houve uma troca coletiva para apreciação no grande grupo. Apreciação essa que contou com o compartilhamento dos relatos dos participantes-animadores, dos comentários dos participantes-espectadores e dos feedbacks realizados pela instrutora Sassá Moretti. Pelo fato de as avaliações compreenderem basicamente três perfis de apreciadores (avaliadores), o material investigativo foi bastante rico sob o ponto de vista do processo e da receptividade do produto final, contando com um número expressivo de informações a respeito de diferentes aspectos ligados à animação dos bonecos em Libras. Em razão dessas avaliações compreenderem intervenções espontâneas dos participantes-animadores, participantes-espectadores e instrutora, nenhum critério de padronização desses dados foi possível de ser estabelecido.

Ao longo das avaliações, não houve nenhum tipo de questionário guiado ou entrevista estruturada ou semiestruturada para guiar as respostas dos participantes-animadores e instigar os comentários dos participantes-espectadores ou feedbacks da instrutora. Essas informações foram compartilhadas de forma espontânea como mencionado, comigo enquanto pesquisadora-participante apenas guiando essas intervenções conforme a necessidade e os diferentes aspectos que iam surgindo durante as trocas. Assim, enquanto que nas avaliações

de determinada dupla, os relatos, comentários e feedbacks se voltavam mais para um determinado aspecto, em avaliações de outras duplas as intervenções se concentravam em outros aspectos. Isso ficará mais claro no próximo capítulo, onde apresento esses relatos, comentários e feedbacks ao longo das discussões. No quadro a seguir (Quadro 14), a compilação dos dados extraídos e analisados:

| DADOS EXTRAÍDOS E ANALISADOS A PARTIR DAS AVALIAÇÕES | |
|--|---|
| Relatos dos Animadores | Sobre processo de tradução-animação. Sobre desafios enfrentados para animação dos bonecos em Libras. Sobre soluções e estratégias (técnicas e linguísticas) adotadas. |
| Comentários dos Espectadores | Sobre aspectos linguísticos e técnicos. Sobre compreensão ou não de sinais produzidos. Sobre ruídos de comunicação gerados na enunciação de alguns sinais. |
| Feedbacks da Instrutora | Sobre aspectos técnicos ligados aos animadores e/ou às animações. |

Quadro 14: Dados extraídos e analisados a partir das avaliações.
Fonte: Elaborado pela autora.

Durante as análises das avaliações, em razão dos comentários dos participantes-espectadores não terem sido suficientes para a identificação exata dos sinais que geraram ruídos de comunicação, ou pelo menos das razões que ocasionaram esses ruídos, uma vez que a possibilidade de animação de bonecos em Libras também diz respeito à compreensão da enunciação dos sinais e não apenas da produção, foi necessário realizar uma coleta de dados complementares. Esses dados ajudaram a complementar as análises realizadas sob o ponto de vista da compreensão dos sinais enunciados nas cenas.

7.2. Análises complementares: interpretações simultâneas de TILS

Uma nova coleta de dados complementares foi necessária para as análises linguísticas realizadas sob o ponto de vista da receptividade das animações dos bonecos em Libras, mais precisamente para certificação dos sinais enunciados que geraram ruídos de comunicação. A decisão por essa coleta de novos dados, e pelos respectivos aspectos metodológicos adotados, foi motivada sobretudo pelas interpretações simultâneas realizadas por mim e pelo participante TILS Mike durante as encenações. Interpretações essas que geraram informações muito importantes para as análises e enriquecimento do estudo.

A coleta de novos dados envolveu mais três interpretações simultâneas dos vídeos das encenações gravadas do exercício do 9º encontro. Essas interpretações em português foram

feitas por três profissionais TILS não-surdas, convidadas para a pesquisa. Profissionais bilíngues, com formação, competência interpretativa e experiência no contexto artístico-cultural de atuação profissional. Duas das TILS convidadas, residentes da região sul do país, já estavam relativamente familiarizadas com o contexto da pesquisa, uma vez que foram membros do Grupo TALS durante a terceira fase do grupo em 2018. A terceira profissional convidada, residente da região nordeste, não estava familiarizada com o estudo e, portanto, foi contextualizada sobre a pesquisa.

Encaminhei para as três TILS os vídeos, sem áudio, das seis encenações gravadas. Solicitei então que elas interpretassem simultaneamente para português as encenações sem antes assistirem aos vídeos uma primeira vez. A primeira e única versão da interpretação deveria ser gravada em áudio e esse me encaminhado posteriormente. Com isso pude verificar os momentos de hesitação das TILS e as omissões de informações referentes aos sinais enunciados em Libras que elas não compreenderam. Na sequência, encaminhei para elas os sinais que foram produzidos nas encenações regravados pelo consultor tradutor surdo. Esses sinais regravados foram enviados para que as TILS pudessem comentar sobre os sinais que elas não haviam compreendido na hora da interpretação. Tais comentários não serão apresentados aqui, apenas as interpretações simultâneas das encenações de cada dupla, conforme segue.

No primeiro quadro (Quadro 15), segue a transcrição das interpretações simultâneas das três TILS referentes à encenação da Dupla 1 (Iro e Rachel) com o boneco Dom Quixote.

| INTERPRETAÇÃO SIMULTÂNEA ENCENAÇÃO DUPLA 1 - DOM QUIXOTE | |
|--|---|
| TILS 1 | <i>Olá! Meu sinal é esse... Prazer em conhecer todos vocês. Vou pescar! Ah... (suspiro). Antes eu gostava muito... Ah... Vou limpar minhas lágrimas aqui (assoa o nariz, funga e suspira).</i> |
| TILS 2 | <i>Dom Quixote entra caminhando com dificuldade. Observa. As pernas trêmulas. Ele senta, se arrasta. - Oi! Eu sou Dom Quixote. Prazer. Prazer em conhecer vocês. Eu trabalho... O meu trabalho é... (talvez alguma coisa que remeta a marcenaria, roda. Porque ele faz um movimento circular). Antigamente eu gostava... Eu vivia... Vivía com alguém e essa pessoa morreu. Ele enxuga as lágrimas e cai.</i> |
| TILS 3 | <i>O boneco entrou, sentou e deu "oi" pra todo mundo. Falou o sinal dele. Disse que era um "prazer conhecer todos vocês". Falou "eu quero..." (não entendi esse sinal). No passado, a minha vida... Não. Ele disse que no passado ele vivia... E chorava muito. Era muito triste no passado.</i> |

Quadro 15: Interpretação simultânea da encenação com Dom Quixote.

Fonte: Elaborado pela autora.

No segundo quadro (Quadro 16), as interpretações da encenação da Dupla 2 (Edinata e Harrison) que animou o boneco Sancho Pança.

| INTERPRETAÇÃO SIMULTÂNEA ENCENAÇÃO DUPLA 2 - SANCHO PANÇA | |
|---|--|
| TILS 1 | <i>Ah, vou sentar aqui e pescar! Ué... Eu vou pro bar. Até mais! Até mais! Não, eu vou encher a cara. E tomar um copo de cerveja. Mais uma... e mais uma.</i> |
| TILS 2 | <i>Ele caminha, com passos curtos, firme. Ele olha a sua volta... Senta. Joga a linha. Ele não pescou nada, fica aborrecido e retorna. Ele chega num bar. As portas se abrem, ele entra. Cumprimenta o pessoal. O garçom serve o copo e ele vira de uma vez. Depois cai.</i> |
| TILS 3 | <i>O boneco sentou, pegou a vara e lançou no mar. (Acho que ele fez o sinal de IMPOSSÍVEL). Levantou, como se estivesse com raiva de alguma coisa. Saiu andando irritado. Ao chegar no bar, pediu uma bebida. Pegou o copo e começou a beber. Bateu o copo na mesa com raiva e desmaiou.</i> |

Quadro 16: Interpretação simultânea da encenação com Sancho Pança.
Fonte: Elaborado pela autora.

As interpretações da encenação da Dupla 3 (Goku e Mike) com seu respectivo boneco Mágico animado, seguem na sequência (Quadro 17).

| INTERPRETAÇÃO SIMULTÂNEA ENCENAÇÃO DUPLA 3 - MÁGICO | |
|---|---|
| TILS 1 | <i>Olá! Eu sou surdo, muito prazer. Vou me sentar aqui. Estou chorando muito, porque estou com muitas saudades. Saudades do passado... Ah, vou me levantar. Até mais!</i> |
| TILS 2 | <i>Ele olha para os lados, dá alguns passos. Enxuga o rosto e diz: "Prazer, eu sou o mágico. Estou muito triste, tenho saudades". Balança a perna. Seca as lágrimas e fica novamente em pé. Depois retorna.</i> |
| TILS 3 | <i>Ele está muito triste e com saudades... Ele chora.</i> |

Quadro 17: Interpretação simultânea da encenação com o Mágico.
Fonte: Elaborado pela autora.

Já as interpretações da encenação da Dupla 4 (Nicoly e Pedro) que animou os dois bocões, o Bocone Roxo e o Bocone Colorido, estão transcritas no Quadro 18 a seguir.

| INTERPRETAÇÃO SIMULTÂNEA ENCENAÇÃO DUPLA 4 - BOCONES | |
|--|---|
| TILS 1 | <p><i>Estou muito triste... Pois estou com saudades da minha namorada. Vou cozinhar uma comida deliciosa para quando ela chegar. Ah, como estou triste! Oi! Que surpresa! Tudo bem? Que saudades de você. Eu também! Oh, me dá um abraço, faz tempo que eu não te vejo. Você sumiu, hein? Sim, eu sumi mesmo. Dá um beijo aqui e um abraço!</i></p> |
| TILS 2 | <p><i>Os dois entram na cena. Estou triste... Que saudades da minha namorada. Vou cozinhar pra ela! Ah, que saudades da minha namorada! Que susto! Oi! Oi! Tudo bem? Que saudades de você! Que saudades também! Eles se enroscam, se abraçam. (Alguma coisa AGORA, perdi). Se enroscam e se abraçam novamente.</i></p> |
| TILS 3 | <p><i>Estou triste. Estou com saudades da minha namorada. Estou com muitas saudades... Ela cozinhou muito bem. Ai, como estou triste... Oi, que surpresa! Nossa, que saudades! Estava com saudades de você também! Que coisa boa! Tudo bem? Sim, tudo bem. Começam a se beijar, se entrelaçar e fim.</i></p> |

Quadro 18: Interpretação simultânea da encenação com os Bocones.
Fonte: Elaborado pela autora.

Também na sequência (Quadro 19), as interpretações transcritas da encenação da Dupla 5 (Anna e Sara) envolvendo o casal de bonecos de luvas Luizita e Drakus.

| INTERPRETAÇÃO SIMULTÂNEA ENCENAÇÃO DUPLA 4 - LUIZITA E DRAKUS | |
|---|---|
| TILS 1 | <p><i>Olá! Tudo bem? Boa tarde! Olá! Me abraça aqui...Faz um carinho. Sim... Sim... Oh que saudades. Me dê um abraço! Até mais!</i></p> |
| TILS 2 | <p><i>Lá, lá, lá, lá... Oi! Eles se abraçam, se beijam. Se abraçam de novo e dançam. Ei! Ei! O que foi? Ela coloca a mão na barriga fazendo menção que está grávida. Ah! Ele beija a barriga dela: "Oh que felicidade!" Ele acaricia a barriga e ela também faz um carinho. Eles vibram e se abraçam.</i></p> |
| TILS 3 | <p><i>Olá! Os personagens se beijam... E dançam... Estão felizes.</i></p> |

Quadro 19: Interpretação simultânea da encenação com Luizita e Drakus.
Fonte: Elaborado pela autora.

Por fim, no último quadro (Quadro 20), segue a transcrição das interpretações simultâneas realizadas pelas três TILS da encenação da Dupla 6 (Luana e Mara) que animou o Cachorro e o Bode.

| INTERPRETAÇÃO SIMULTÂNEA ENCENAÇÃO DUPLA 4 - CACHORRO E BODE | |
|--|---|
| TILS 1 | <i>Oi! Estou triste... Ei vem cá... Que pena, que dó dele... Ele falou que nasceu e depois contraiu alguma coisa. E o cachorro dele pegou. Ele está muito triste por causa disso. Que dó, não é?</i> |
| TILS 2 | <i>Ele parece triste, com as mãos nos ouvidos. O próximo boneco entra em cena, observa. Olha. Chama, parece que chama o outro. O boneco diz alguma coisa no ouvido do bode. E, chama... Você falou, nasceu... Nasceu, filho... A pessoa está doando o cachorro. Por isso? Tadinho!</i> |
| TILS 3 | <i>O bode olhou para os lados e depois foi conversar com o outro boneco. Esse boneco levantou, foi até o bode, cochichou no seu ouvido. O bode ficou triste e baixou a cabeça. Ei! Ei! Que pena... Você falou que nasceu... um cachorro. Depois você vai pegar ele pra vender? O seu cachorro? Poxa, que triste... Estou muito triste com isso. É uma pena...</i> |

Quadro 20: Interpretação simultânea da encenação com o Bode e o Cachorro.
Fonte: Elaborado pela autora.

Com esses novos dados, ficou evidente quais os sinais que geraram de fato mais ruído nas encenações. Além disso, foi possível identificar também as razões pelas quais esses sinais geraram incompreensões, dúvidas e, conseqüentemente, hesitações e omissões conscientes por parte das TILS durante as interpretações. Como mencionado, esses novos dados foram coletados apenas para complementação das análises linguísticas, mais precisamente para a certificação dos sinais que geraram ruídos de comunicação durante as encenações. Ainda que sejam dados ricos e bastante interessantes, não serão mencionados com profundidade no capítulo de discussões.

7.3. Análises das encenações: bonecos, animadores e animações.

Conforme já mencionado as encenações e avaliações gravadas geraram um expressivo material investigativo. Parte dos dados das avaliações eu apresento no capítulo de discussão dos principais resultados, uma vez que conduziu minhas discussões também com base nos

relatos, comentários e feedbacks do grupo. Já os dados e as análises das encenações, compartilho apenas uma parte nesta seção e na seção subsequente, uma vez que o conjunto desta tese não comporta a grande quantidade de dados extraídos, tratados e analisados.

Assim, apresento nesta seção algumas análises dos bonecos em cena e fora de cena, focando minhas observações no boneco Dom Quixote animado pela Dupla 1 (Iro e Rachel) especificamente. Boneco esse, que trago como exemplo aqui para demonstrar como as observações detalhadas dos bonecos fora de cena foram realizadas. Também apresento brevemente nesta seção, algumas análises realizadas referentes aos animadores e suas respectivas animações, dessa vez exemplificando por meio da Dupla 2 (Edinata e Harrison), que animou o boneco Sancho Pança durante o exercício proposto.

As análises dos bonecos em cena foram feitas a partir da observação de seus comportamentos no momento em que estavam sendo animados em Libras. Durante essas análises, não considerei num primeiro momento os animadores e seus comportamentos, procurei focar apenas meu olhar nos bonecos e como eles se comportavam durante as cenas. Assim, precisei tratar os vídeos gravados de modo a enquadrar os bonecos animados. No quadro a seguir (Quadro 21), trago como exemplo o boneco Dom Quixote para demonstrar como os vídeos foram tratados e analisados.

| IDENTIFICAÇÃO | FRAME | QR-CODE |
|----------------------------------|---|---|
| Dupla 1 - Boneco |  |  |

Quadro 21: Análises dos vídeos tratados com os bonecos em cena.
Fonte: Elaborado pela autora.

As análises dos bonecos fora de cena foram realizadas posteriormente. Levei os nove bonecos escolhidos pelas duplas para casa, e realizei um estudo minucioso e individualizado de cada um deles. Lancei um olhar analítico para a natureza desses bonecos, ou seja, para suas fisicalidades, materialidades e biomecânicas. Considerei tais aspectos pensando em suas alternativas oferecidas para produção de sinais, ou seja, quais foram exatamente os recursos que esses bonecos ofereceram aos participantes-animadores para serem animados em Libras. Essas análises minuciosas me permitiram também levantar um detalhamento completo de cada boneco, levando em consideração alguns aspectos (ver Quadro 22).

| ASPECTOS OBSERVADOS DOS BONECOS FORA DE CENA | |
|--|---|
| Tipo | Boneco articulado Boneco de luva |
| Modalidade | Animação direta Animação indireta Animação por luvas |
| Fisicalidade | Boneco antropomorfo Boneco zoomorfo Boneco antropozoomorfo |
| Forma | Desenho do boneco Membros corporais Proporções e dimensões Extensões e alcances |
| Materialidade | Materiais usados na confecção (estrutura interna e externa) Qualidade do material Flexibilidade e maleabilidade |
| Biomecânica | Mecanismos (internos e externos) para articulação. Gatilhos e hastes para sustentação e manejos. |
| Caracterização | Elementos estéticos Vestimenta, acessórios e/ou adereços Características do boneco conforme personagem original |

Quadro 22: Aspectos observados nas análises dos bonecos fora de cena.
Fonte: Elaborado pela autora.

Essas análises foram importantes para compreender alguns aspectos que apareceram nos vídeos, mas que não compreendi as razões de tal comportamento. Assim, precisei enxergar com mais clareza, sob o ponto de vista dos animadores, para então compreender melhor seus desafios enfrentados, suas soluções e estratégias (técnicas e linguísticas) adotadas, mesmo que em alguns relatos informações pontuais a respeito disso tenham aparecido.

Com essas análises minuciosas, pude fazer um mapeamento corporal de cada boneco, e minhas observações realizadas geraram inúmeras anotações e registros em fotografias. Nem todas essas documentações detalhadas serão compartilhadas nesta tese. No entanto, durante as discussões dos resultados, trago para alguns bonecos breves anotações e fotografias ilustrativas. Ainda assim, para fins de elucidar melhor como essas análises foram feitas, trago a seguir como exemplo as análises do boneco Dom Quixote.

- Análises complementares do boneco fora de cena: Dom Quixote

O boneco Dom Quixote é um boneco do *tipo* articulado, cuja animação se dá pela *modalidade* de animação direta. Reproduz a figura humana de uma maneira bastante completa, portanto, sua *fisicalidade* é classificada como antropomorfa. Seu formato corporal segue mais precisamente as características físicas de um biotipo ectomorfo. Em termos de

forma, é constituído por cabeça, tronco, membros superiores (braços e mãos) e membros inferiores (pernas e pés). Possui aproximadamente 70cm de altura e suas dimensões corporais, em escala menor, correspondem com proximidade às proporções humanas convencionais.

Em termos de *materialidade*, sua estrutura interna (esqueleto) é feita de arame com cordões em algumas juntas que interligam os membros. Essa estrutura é revestida de espuma; material que confere volume ao corpo e, também, maleabilidade e flexibilidade. Em especial, destaco a maleabilidade das mãos, modeladas em CM fixas, diferentes uma da outra. A cabeça é desse mesmo material, assim como os olhos (pintados em tinta branca), o nariz, a boca e os sulcos (rugas) modelados no rosto. A barba, o bigode e o cabelo são sintéticos, e a cobertura da vestimenta é de tecido cinza. A armadura e o chapéu são de papel prateado, pintado com técnica que imita metal envelhecido (Figura 83).



Figura 83: Detalhamento do boneco Dom Quixote.
Fonte: Elaborado pela autora.

Em termos de *biomecânica*, esse boneco possui um único gatilho feito com as hastes de um prendedor de roupas que é disposto atrás de sua cabeça. Esse gatilho possibilita a sustentação e o manejo da cabeça para diferentes direções. Os demais membros são sustentados e conduzidos pelas mãos dos atores-animadores em contato direto com o corpo do boneco. O mesmo prendedor, que lhe atravessa a cabeça pela nuca, funciona ainda como sistema de articulação da boca. O movimento gerado pelo abrir e fechar das hastes do prendedor corresponde ao movimento de abrir e fechar a boca do boneco.

Observa-se os destaques nas imagens a seguir (Figura 84).



Figura 84: Mecanismos de articulação do boneco Dom Quixote.
Fonte: Elaborado pela autora.

É importante mencionar sobre a qualidade desse movimento de boca gerado, uma vez que ele se manifesta no rosto do boneco de modo muito inexpressivo, quase que imperceptível. Isso possivelmente se deve ao desgaste do boneco já há bastante tempo manuseado por outras pessoas (antes mesmo da realização desta pesquisa e de seu uso nos exercícios do Grupo TALS). Trata-se de um movimento que não gera mudanças significativas no rosto do boneco. Além disso, ainda que exista esse sistema desgastado de articulação da boca, e que os demais elementos que constituem o rosto do boneco sejam modelados em espuma maleável, sua EF é basicamente fixa, não muda.

Destaco as juntas articuladas (pescoço, ombros, cotovelos, punhos, quadril e joelhos) do boneco, uma vez que a partir delas é possível realizar diferentes movimentos. A articulação do pescoço e dos punhos é possibilitada pela flexibilidade do cordão interno e pela maleabilidade da espuma que o reveste. Chamo atenção também para a junta articulada dos punhos, já que é ela que permite o manejo das mãos para diferentes direções. Já a articulação dos ombros e dos cotovelos é possibilitada pelo mesmo cordão revestido de tecido. E a articulação do quadril e dos joelhos é permitida pela costura desse mesmo tecido.

Todo esse sistema articulatorio corporal, combinado com os materiais flexíveis e maleáveis, permite a produção de um repertório significativo de M gramaticais: deslizantes, angulares, circundantes e rotacionais. As juntas articuladas do boneco correspondem com aproximação dos respectivos articuladores do corpo humano (Figura 85).

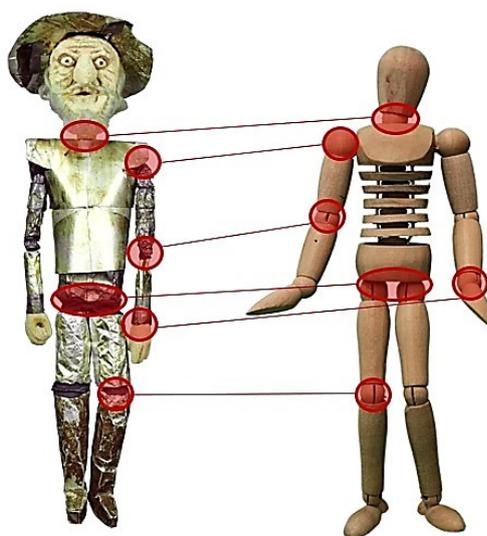


Figura 85: Juntas articuladas do boneco Dom Quixote.
Fonte: Elaborado pela autora.

Ainda, retomando a *forma* do boneco, chamo atenção também para as dimensões e medidas de seus braços e mãos. A extensão dos membros superiores completos (braços e mãos), combinada com as juntas articuladas dos ombros, cotovelos e punhos, permitem que o boneco alcance diferentes níveis e alturas, assim como diferentes L em seu próprio corpo e no espaço ao seu redor. No manuseio do boneco, foi possível observar que esses alcances também correspondem com proximidade aos alcances convencionais do corpo humano. Observa-se os registros a seguir (Figura 86).

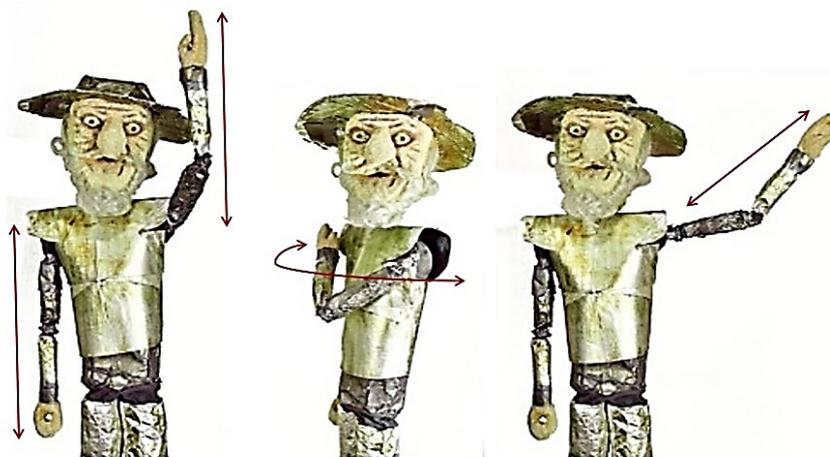


Figura 86: Alcances do boneco Dom Quixote.
Fonte: Elaborado pela autora.

Em termos de *caracterização*, por fim, esse boneco possui atributos físicos e elementos estéticos, como o formato do rosto e do nariz, a cor e a forma do bigode, barba e cabelo, e as características da vestimenta (armadura e formato do chapéu), que o identificam como o

personagem Don Quixote de Miguel de Cervantes. Uma vez descrito e ilustrado o detalhamento do boneco, no quadro a seguir (Quadro 23) segue um exemplo da síntese dos dados observados conforme as análises realizadas.

| SÍNTESE DOS DADOS OBSERVADOS DO BONECO DOM QUIXOTE | |
|--|--|
| Tipo | Boneco articulado |
| Modalidade | Animação direta |
| Fisicalidade | Antropomorfo |
| Forma | Aproximadamente 70cm de altura. Possui cabeça, tronco, membros superiores (braços e mãos) e membros inferiores (pernas e pés). Características físicas de um biotipo ectomorfo. Dimensões corporais que correspondem em escala menor com proximidade às proporções humanas. |
| Materialidade | Esqueleto de arame. Juntas articuladas de cordões flexíveis, espuma e tecido (costura) maleáveis. Cabeça, rosto e volume do corpo (tronco e membros superiores e inferiores) de espuma maleável, com revestimento de tecido. Cabelos, bigode e barba sintéticos. Vestimenta (armadura, chapéu e botas) de papel. |
| Biomecânica | Gatilho único de sustentação e condução posicionado na cabeça feito de prendedor de roupa. Sistema de articulação facial (boca) feito com o mesmo prendedor (sem expressividade no movimento). Sistema articulatorio constituído por juntas articuladas (pescoço, ombros, cotovelos, punhos, quadril e joelhos) que possibilitam repertório significativo de qualidades de movimentos da cabeça, tronco e membros. |
| Caracterização | Atributos físicos e vestimenta que o caracterizam como o personagem <i>Don Quixote</i> de Miguel de Cervantes. |

Quadro 23: Síntese dos dados observados do boneco Dom Quixote.
Fonte: Elaborado pela autora.

Levando em conta o foco desta pesquisa, a animação de bonecos *em Libras*, durante as análises dos bonecos fora de cena, lancei de antemão um olhar linguístico e me concentrei nos recursos físicos e materiais que os bonecos ofereciam para enunciação de sinais, independentemente de como haviam sido animados pelas duplas. Mais especificamente, me concentrei nos recursos oferecidos que possibilitavam os parâmetros de formação de sinais: *configuração de mão (CM)*, *orientação de mão (Or)*, *movimento (M)*, *localização (L)* e *expressão facial (EF)*. A seguir (Quadro 24), um exemplo referente ao boneco Dom Quixote, de como esses recursos foram mapeados e analisados.

| RECURSOS PARA FORMAÇÃO DE SINAIS DO BONECO DOM QUIXOTE | |
|--|--|
| <i>Configuração de Mão (CM)</i> | Mãos em formato fixo. Cada mão possui uma configuração diferente. Dedos não articulados. Confeccionadas em espuma maleável, o que possibilita algumas modificações no formato das mãos, porém com limitações, em razão da ausência de articulação dos dedos. |
| <i>Orientação (Or)</i> | Juntas articuladas dos punhos, confeccionada com cordão flexível revestido de espuma maleável, possibilitando um repertório significativo de diferentes direções |
| <i>Movimento (M)</i> | Juntas articuladas, confeccionadas com cordão flexível revestido de espuma ou tecido maleável, possibilitando um repertório significativo de movimento de cabeça e membros. |
| <i>Localização (L)</i> | Dimensão da cabeça e dos membros com juntas articuladas, confeccionadas com cordão flexível revestido de espuma ou tecido maleável, possibilitando o alcance de um repertório significativo de localizações no corpo e no espaço. |
| <i>Expressão Facial (EF)</i> | Expressão facial fixa, rosto modelado na espuma maleável. Permite modificações no formato, porém com limitações. Possibilidade de articulação de boca que gera movimento inexpressivo. |

Quadro 24: Recursos para formação de sinais do boneco Dom Quixote.
Fonte: Elaborado pela autora.

Ao assistir exaustivamente cada um dos doze vídeos das encenações e lançar um olhar analítico direcionado aos participantes-animadores e suas respectivas animações, pude observar seus comportamentos, posicionamentos e disposições em cena, e algumas de suas soluções e estratégias (técnicas e linguísticas) adotadas. Essas análises foram complementadas com os relatos, comentários e feedbacks trazidos no momento das avaliações. Como já mencionado, os comentários e os feedbacks variaram muito, e se concentraram naqueles aspectos que mais chamaram atenção do grupo durante a apresentação das cenas.

Assim, ainda que eu tenha realizado análises de todos os animadores em cena e suas respectivas animações, neste trabalho me concentro apenas nas duplas que tiveram pontos importantes destacados sobre o comportamento dos animadores que influenciaram mais diretamente nos resultados das animações. Por exemplo, a Dupla 2 (Edinata e Harrison), que animou o boneco Sancho Pança e foi a segunda a se apresentar durante o exercício realizado. Por essa razão, as análises que trago detalhadas aqui para fins de exemplificação são referentes à essa dupla especificamente, ainda que para as demais duplas essas análises também tenham sido realizadas e as informações a seguir também levantadas (Quadro 25).

| ANÁLISE DOS ANIMADORES E ANIMAÇÕES (DUPLA 2) | |
|--|--|
| Soluções e Estratégias | <i>Sustentação do boneco pelo gatilho da cabeça</i> <i>Manejo da cabeça compartilhado entre os animadores</i> <i>Manejo compartilhado do boneco para gestos e ações não verbais</i> <i>Sinalização conduzida (direta) e individual</i> <i>Emprego de sinais de contextualização de cenário pela animadora</i> |
| Posicionamento e Disposição | <i>Disposição variada atrás do balcão</i> <i>Animadores bastante próximos entre si ao longo da cena</i> <i>Animador (Harrison) posicionado mais atrás</i> <i>Animadora (Edinata) posicionada mais a frente</i> |
| Número de Animadores Divisão da Animação | <i>Dois animadores envolvidos na animação</i> <i>Presença dos animadores durante toda cena</i> <i>Animadora (Edinata) responsável pelas duas mãos do boneco</i> <i>Animadora (Edinata) responsável pela cabeça do boneco.</i> <i>Animador (Harrison) responsável pela cabeça do boneco</i> <i>Gerenciamento simultâneo de sustentação, manejo e sinalização</i> |

Quadro 25: Análises dos animadores e suas respectivas animações (Dupla 2).

Fonte: Elaborado pela autora.

Como mencionado, no próximo capítulo com as discussões dos principais resultados, outras informações a respeito das análises dos animadores e suas animações serão trazidas, tendo como foco os relatos das duplas, os comentários dos participantes-espectadores e os feedbacks da instrutora Sassá Moretti. Assim posto, na seção que segue apresento as análises linguísticas que compreendem os sinais produzidos nas encenações, ou seja, a *partitura de sinais* e, também as análises contrastivas desses sinais, considerando a forma como foram produzidos em cena e a forma como esses sinais são usualmente enunciados no corpo humano, nesse caso, no corpo do tradutor surdo.

7.4. Análises linguísticas

Os sinais produzidos durante as cenas apresentadas por cada dupla foram registrados ao longo das análises linguísticas e, com isso, foi possível identificar a *partitura de sinais* de cada dupla e seus bonecos animados. Conforme mencionado do segundo capítulo teórico, na seção destinada aos princípios técnicos de animação de bonecos sistematizados por Beltrame (2004), um dos preceitos importantes para o trabalho do ator-animador é a *partitura de gestos e ações*. Isto é, a escritura cênica que define detalhadamente a sequência de movimentos, de gestos e ações de cada personagem durante uma peça ou espetáculo de teatro de bonecos.

Considerando o contexto de TALS e as encenações produzidas pelas duplas durante o exercício proposto, foi possível fazer um levantamento do que chamo de *partitura de sinais*. Essa *partitura de sinais* é pensada com base nesse princípio de Beltrame (2008), pois define detalhadamente os sinais que foram enunciados em cena. É importante destacar novamente que para essa partitura estou considerando todos os sinais produzidos em cena. Ainda, sinais

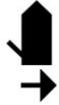
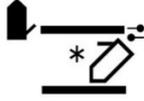
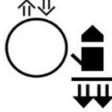
manuais, sinais policomponenciais, sinais gestuais e descrições imagéticas. As *partituras de sinais* de cada dupla foram registradas em minhas análises tanto em escrita de sinais, usando o sistema Sign Writing, como também por meio de glosas, conforme apresento no quadro a seguir (Quadro 26). As glosas se referem à um recurso de transcrição linguística baseada em empréstimos do português escrito. São sinais representados por termos correspondentes.

| SINAIS | DUPLA 1 | DUPLA 2 | DUPLA 3 | DUPLA 4 | DUPLA 5 | DUPLA 6 |
|--------|------------|---------------|-----------------|---------------|---------|----------|
| 01 | OLÁ | ÁRVORE | EU | TRISTE | OLÁ | EI |
| 02 | MEU | PEGAR-VARA | ENXUGAR-LÁGRIMA | SAUDADE | DANÇAR | COITADO |
| 03 | SINAL | LANÇAR-ANZOL | SAUDADE | NAMORADA | SIM | ELE |
| 04 | SINAL-NOME | SEGURAR-VARA | MINHA | SAUDADE | EI | FALAR |
| 05 | PRAZER | SOLTAR-VARA | ESPOSA | COMER | SABER | NASCER |
| 06 | CONHECER | OLHAR-LAGO | MORRER | COZINHAR | GRÁVIDA | BAHIA |
| 07 | VOCÊS | BAR | CHORAR | GOSTOSO | | NASCER |
| 08 | EU | PORTA-ABRE | SAUDADE | MULHER-ESPOSA | | DEPOIS |
| 09 | TRABALHAR | POSITIVO | SAUDADE-TCHAU | TRISTE | | PESSOA |
| 10 | PESCAR | PEGAR-COPO | TCHAU | QUE-SUSTO | | PEGAR |
| 11 | PASSADO | GARRAFA-SERVE | | OI | | VENDER |
| 12 | VIVER | TOMAR-COPO | | TUDO-BEM | | CACHORRO |
| 13 | SAUDADE | SOLTAR-COPO | | SAUDADE | | DELE |
| 14 | ESPOSA | MESA-TREME | | VOCÊ | | FILHO |
| 15 | MAS | SATISFEITO | | SAUDADE | | TRISTE |
| 16 | ESPOSA | | | TUDO-BEM | | TAMBÉM |
| 17 | MORRER | | | FAZ-TEMPO | | POR-ISSO |
| 18 | CHORAR | | | SUMIR | COITADO | |
| 19 | | | | EU | | |
| 20 | | | | PENSAR | | |
| 21 | | | AGORA | | | |

Quadro 26: *Partituras de sinais* (glosas) de cada dupla e respectivo boneco.
Fonte: Elaborado pela autora.

Apenas para fins de elucidação, apresento no quadro que segue (Quadro 27) um exemplo da *partitura de sinais* em Sign Writing. Nesse caso, a partitura da cena da Dupla 5 (Anna e Sara). Para melhor entendimento do leitor que não domina esse sistema de escrita da Libras, na coluna da esquerda segue os respectivos sinais em glosas¹²².

¹²² Agradeço à pesquisadora linguista surda Miriam Royer pelas revisões das glosas apresentadas nesta tese.

| PARTITURA DE SINAIS (DUPLA 5) | |
|-------------------------------|--|
| OLÁ |  |
| DANÇAR |  |
| SIM E (vamos) |  |
| EI E (ei) |  |
| SABER |  |
| OLÁ |  |

Quadro 27: Partitura de sinais Dupla 5 (Anna e Sara).
Fonte: Elaborado pela autora.

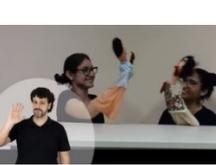
Durante minhas análises linguísticas todos os sinais identificados foram analisados também sob o ponto de vista fonológico. Para isso, realizei uma análise contrastiva entre os sinais que foram produzidos em cena durante as encenações (nesse caso, sinais enunciados no corpo ficcional de chegada), e os sinais de referência produzidos usualmente por um sinalizante humano (nesse caso, sinais enunciados no corpo real de partida). Para essa análise contrastiva, considerei as unidades formacionais de sinais: *configuração de mão* (CM), *movimento* (M), *localização* (L), *orientação da mão* (Or) e *expressões faciais* (EF).

Para poder realizar essa análise, considerando minha intenção de contrastar os sinais produzidos durante as encenações, com sinais de referência, tal como são empregados usualmente por um sinalizante humano, contei com a colaboração de um consultor tradutor surdo¹²³. Os sinais das partituras de cada dupla foram então reproduzidos pelo tradutor e

¹²³ Agradeço a Rodrigo Custódio da Silva pela contribuição como consultor e tradutor surdo desta pesquisa.

regravados em novos vídeos, que foram editados e inseridos no espaço da *janela de Libras*¹²⁴ nos originais das encenações.

Observações sistemáticas das encenações, com consultoria linguística do tradutor surdo, foram necessárias para certificação dos sinais em sua forma usual (considerando variantes em alguns casos), tendo como base os sinais das partituras de cada dupla. Durante o tratamento dos vídeos, a sinalização das cenas foi sincronizada com a sinalização do tradutor. Para consultar esses vídeos e as análises realizadas, acessar os links do quadro a seguir.

| IDENTIFICAÇÃO | FRAME | QR-CODE |
|--------------------------------|--|---|
| Dupla 1 - Cena |  |  |
| Dupla 2 - Cena |  |  |
| Dupla 3 - Cena |  |  |
| Dupla 4 - Cena |  |  |
| Dupla 5 - Cena |  |  |

¹²⁴ A Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) apresenta orientações sobre a *janela de Libras* que é definida como: “Espaço delimitado no vídeo onde as informações veiculadas na língua portuguesa são interpretadas através de LIBRAS” (ABNT, 2005, p. 3).



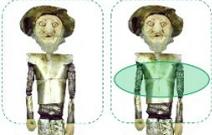
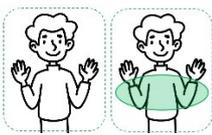
Quadro 28: Análises linguísticas contrastivas.
Fonte: Elaborado pela autora.

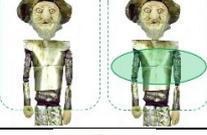
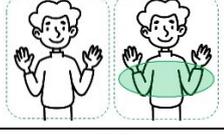
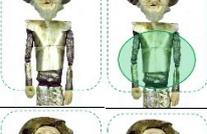
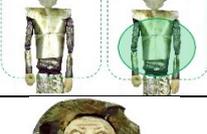
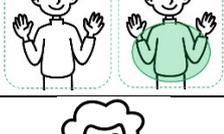
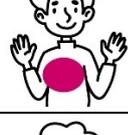
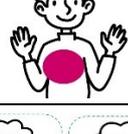
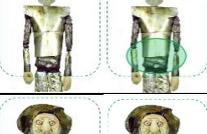
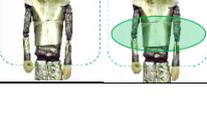
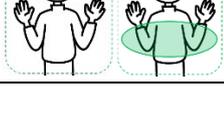
As análises contrastivas de cada *partitura de sinais* foram documentadas em escrita de sinais (Sign Writing) e ainda, no caso das análises das CM de cada sinal, os registros foram complementados com desenhos ilustrativos. Para o contraste entre os sinais enunciados em cena e os sinais de referência enunciados pelo tradutor, considerei em minhas análises três graus de correspondência dos parâmetros de formação de sinais (CPFS), a saber:

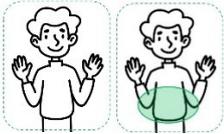
| GRAU DE CORRESPONDÊNCIA | SÍMBOLO |
|---|---------|
| <i>Parâmetros correspondentes</i> | = |
| <i>Parâmetros aproximadamente correspondentes</i> | ≈ |
| <i>Parâmetros não correspondentes</i> | ≠ |
| <i>Não se aplica ou não foi possível analisar</i> | ∅ |

Quadro 29: Graus de correspondência dos parâmetros de formação de sinais.
Fonte: Elaborado pela autora.

Essas análises fonológicas contrastivas foram bastante exaustivas e, considerando o nível de detalhamento e a quantidade de dados documentados, foram muitos os quadros gerados referentes à cada parâmetro, de cada sinal, de cada dupla. Por essa razão, apresento como exemplo nesta seção apenas alguns registros das análises linguísticas contrastivas da Dupla 1 (Iro e Rachel) e seu respectivo boneco Dom Quixote. Conforme o quadro que segue (Quadro 30) apresento as análises do parâmetro de L.

| ANÁLISES DO PARÂMETRO DE LOCALIZAÇÃO (L) - DUPLA 1 | | | |
|--|---|--|------|
| SINAL | BONECO/ANIMADOR | TRADUTOR SURDO | CPFS |
| OLÁ |  |  | = |
| MEU POSS (meu) |  |  | = |

| | | | |
|------------------------|---|--|---|
| SINAL-SOU |  |  | = |
| SINAL-NOME |  |  | = |
| PRAZER |  |  | = |
| CONHECER |  |  | = |
| VOCÊS IX5(vocês) |  |  | = |
| EU IX(eu) |  |  | = |
| TRABALHAR |  |  | = |
| PESCAR DV(molinete) |  |  | = |
| PASSADO |  |  | = |
| VIVER |  |  | = |
| SAUDADE |  |  | = |
| ESPOSA |  |  | = |
| MAS |  |  | = |

| | | | |
|--------|---|--|---|
| ESPOSA |  |  | = |
| MORRER |  |  | = |
| CHORAR |  |  | = |

Quadro 30: Análises do parâmetro de localização (L) do Dom Quixote
 Fonte: Elaborado pela autora.

As análises desse mesmo parâmetro foram compiladas e registradas também da seguinte forma ao longo da pesquisa (Figura 87).

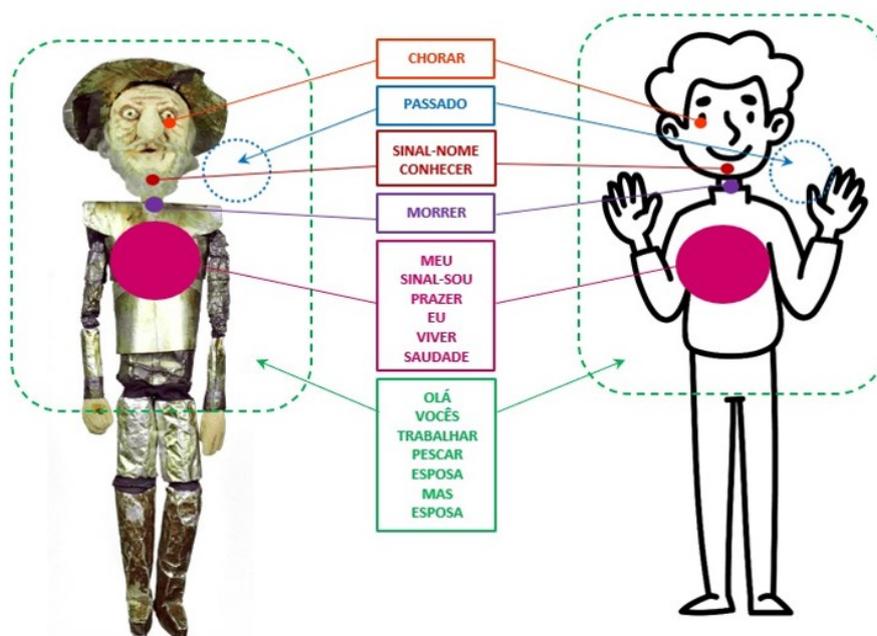


Figura 87: Compilação das análises de localização (L) - Dom Quixote
 Fonte: Elaborado pela autora.

Também para fins de exemplificação, apresento ainda no quadro a seguir (Quadro 31) a síntese das análises de todos os parâmetros, conforme foi feito para todas as demais duplas e respectivos bonecos. No exemplo a seguir, as análises se referem também à Dupla 1 (Iro e Rachel) e seu boneco Dom Quixote.

| SÍNTESE DAS ANÁLISES LINGUÍSTICAS CONTRASTIVAS - DUPLA 1 | | | |
|--|-----------------|----------------|------------------------------------|
| SINAL | BONECO/ANIMADOR | TRADUTOR SURDO | CPFS |
| OLÁ | | | CM ≈ M = L = Or = EF ∅ |
| MEU POSS (meu) | | | CM ≈ M = L = Or = EF ∅ |
| SINAL-SOU | | | CM ≠ M = L = Or = EF ∅ |
| SINAL-NOME | | | CM = M = L = Or = EF ∅ |
| PRAZER | | | CM ≈ M = L = Or = EF ≠ |
| CONHECER | | | CM ≈ M = L = Or = EF ∅ |
| VOCÊS IX5(vocês) | | | CM ≈ M = L = Or = EF ≠ |
| EU IX (eu) | | | CM ≠ M ≈ L = Or = EF ∅ |
| TRABALHAR | | | CM ≠ M ≠ L = Or ≠ EF ∅ |
| PESCAR DV(molinete) | | | CM ≠ M ≈ L = Or = EF ∅ |

| | | | |
|---------|--|--|------------------------------------|
| PASSADO | | | CM ≈ M = L = Or = EF ∅ |
| VIVER | | | CM ≈ M = L = Or = EF ∅ |
| SAUDADE | | | CM ≠ M = L = Or = EF ≠ |
| ESPOSA | | | CM ≠ M ≠ L = Or = EF ∅ |
| MAS | | | CM ≠ M ≈ L = Or = EF ≠ |
| ESPOSA | | | CM ≠ M ≠ L = Or ≈ EF ∅ |
| MORRER | | | CM ≈ M = L = Or = EF ∅ |
| CHORAR | | | CM ≠ M ≠ L = Or = EF ≠ |

Quadro 31: Síntese das análises linguísticas contrastiva da Dupla 1 (Iro e Rachel).

Fonte: Elaborado pela autora.

Uma vez apresentado parte dos dados e das análises, mais precisamente os dados e as análises referentes às encenações, apresento ao longo das discussões no próximo capítulo os relatos dos animadores, os comentários dos espectadores e os feedbacks da instrutora Sassá Moretti compartilhados durante as avaliações das cenas.

8. PRINCIPAIS RESULTADOS E DISCUSSÕES

Levando em conta a abrangência da pergunta principal de minha pesquisa: *quais as possibilidades de animação de bonecos em Libras?* foi preciso lançar um olhar geral inicial para todo o meu corpus e, assim, conseguir responder não apenas essa, mas também a segunda pergunta: *é possível organizar essas possibilidades de animação em modalidades?* Considerando as performances de TALS documentadas, os dados coletados no exercício do 5º e 6º encontro, mais os dados e análises do exercício do 9º encontro, identifiquei diferentes possibilidades de animação de bonecos em Libras. E essas possibilidades foram organizadas em três modalidades: animação por *empréstimo de mãos*, animação por *articulação de membros* e animação por *condução*. Para cada modalidade obtive resultados pertinentes para serem discutidos, especialmente, no que se refere as possibilidades de animação dos nove bonecos que compuseram o exercício do 9º encontro.

Além das possibilidades de animação desses nove bonecos, também trago para discussão resultados referentes aos desafios, soluções e estratégias (técnicas e linguísticas) adotadas na animação desses bonecos, o que também responde a terceira e última pergunta da pesquisa: *quais desafios, soluções e estratégias na animação de bonecos em Libras?* A ordem de apresentação dos principais resultados referentes aos nove bonecos do 9º encontro, não segue a sequência de apresentação das encenações das duplas e suas avaliações, segue sim a ordem de categorização das modalidades propostas.

8.1. Animação por empréstimo de mãos

A animação de bonecos em Libras por meio de *empréstimos de mãos* foi a possibilidade que observei ser mais recorrente entre todos os dados analisados do grande corpus investigativo. Dentre todas as performances de TALS documentadas que observei, bem como os dados analisados do exercício do 5º e 6º encontro, somado à alguns bonecos de luvas empregados no exercício do 9º encontro, pude identificar que animar bonecos em Libras a partir do empréstimo de mãos é uma possibilidade frequentemente adotada.

Cabe esclarecer que essa modalidade é assim denominada, *empréstimo de mãos*, levando em conta aspectos linguísticos e tradutórios. Aspectos pensados, por ora, apenas sob o ponto de vista linguístico corporal-visual e de transposição da língua de um corpo para outro. Isto é, a enunciação de sinais que parte de um corpo de partida de referência, que possui

articuladores linguísticos (mãos e braços), para um corpo de chegada, que não conta com tais articuladores e que precisa, portanto, realizar um empréstimo.

Na dimensão da linguística, empréstimo é entendido basicamente como um fenômeno de incorporação de um termo de uma língua em outra língua, com a reprodução desse termo sem alterações (de pronúncia ou de grafia, por exemplo), podendo haver mudança no sentido ou não (CÂMARA JR., 1972). Nessa perspectiva linguística, o empréstimo de mãos aos bonecos seria o fenômeno de incorporação de um membro do corpo humano (mãos, dedos e braços), em outro corpo (antropomórfico ou não), com a representação desse membro sem alterações de fisicalidade e de funcionalidade linguística, podendo haver mudanças de materialidade e de caracterização (por exemplo, uma mão humana emprestada ao boneco que usa uma luva, é maquiada ou é revestida com o mesmo tecido do boneco).

Já na dimensão da tradução, empréstimo é entendido por alguns autores, como Eugene Nida (1964), e também Vinay e Darbelnet (1977), como um procedimento técnico específico usado numa atividade tradutória. Esse procedimento é melhor definido como estrangeirismo por Heloisa Barbosa (2004) e, conforme a autora, faz parte de um macro-procedimento chamado de *transferência*, que consiste em introduzir um material textual da língua de partida no texto da língua de chegada (BARBOSA, 2004, p. 71). Essa denominação transferência pode assumir diferentes formas, dentre elas o estrangeirismo (empréstimo). O estrangeirismo consiste em transferir (transcrever ou copiar) para o texto da língua de chegada vocabulários ou expressões da língua de partida que sejam desconhecidos para os falantes da língua de chegada (BARBOSA, 2004).

Pela perspectiva tradutória, portanto, a modalidade de animação por *empréstimo de mãos* é aquela em que, na atividade de tradução-animação, há uma transferência de membros corporais. Trata-se de um procedimento tradutório intercorporal que consiste em introduzir membros do corpo de partida, com determinada função linguística, no corpo de chegada, preservando essas funções linguísticas e sem que os membros transferidos sofram alterações de fisicalidade e funcionalidade linguística, podendo sofrer alterações de materialidade e caracterização.

Nesse contexto, pensando nos membros corporais (mãos, dedos e braços) como articuladores linguísticos, necessários de serem emprestados e transferidos de um corpo para o outro, justifico assim a razão pela qual denomino essa modalidade como animação por *empréstimo de mãos*. Tal modalidade também poderia ser denominada de animação por transferência de mãos, considerando a perspectiva tradutória. Porém, essa transferência

também acontece, embora de outra forma, em outra possibilidade de animação identificada, na modalidade por *articulação de membros* que apresentarei na próxima seção. Para fins de distinção, portanto, o termo empréstimo é mais preciso para denominar a modalidade que apresento neste momento.

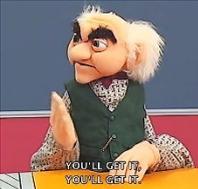
Por outro lado, sob o ponto de vista da organicidade existente e duplicidade do ator-animador em um corpo dilatado, o ator-animador e seu boneco que formam juntos um *corpo híbrido* (SILVA, 2017) e, também, sob o ponto de vista da receptividade dessa produção num contexto ficcional de chegada e recepção desses corpos, o que acontece nessa possibilidade de animação em Libras não seria exatamente um empréstimo, uma vez que tais membros do ator-animador são, na verdade, do boneco. No pacto ficcional estabelecido com o público e pela capacidade projetiva dos espectadores, as mãos, dedos e braços que enunciam os sinais em Libras são enxergadas, não como membros do ator-animador, mas sim como a totalidade do boneco. Para um olhar que parta dessa perspectiva, portanto, a denominação dessa modalidade realmente precisaria ser repensada, aprofundada e discutida em trabalhos futuros, desdobramentos desta tese. Mas como mencionado, por ora, e considerando a perspectiva linguística e tradutória, utilizarei a denominação de animação por *empréstimo de mãos*.

O fato de essa possibilidade ser um recurso mais recorrente para animação de bonecos em LSs, conforme pude observar na maioria das produções de TALS, pode ser entendido pelo próprio conforto, maior facilidade e/ou liberdade para o uso da LS, para a articulação de sinais. E me refiro ao conforto, facilidade e/ou liberdade para a formação de sinais (sobretudo sinais manuais) que dependem de mãos, dedos e braços como articuladores linguísticos. Não estou considerando conforto, facilidade e/ou liberdade para outros aspectos envolvidos em uma animação (posicionamentos do ator-animador, disposição de seus membros, gerenciamentos, compartilhamento da animação, preservação dos princípios técnicos de animação, elementos e espaço cênico).

O uso recorrente dessa possibilidade também se deve às infinitas alternativas de produção de sinais articulados a partir das mãos e possibilidades de articulação de CM, o que implica um repertório maior de sinais manuais possíveis, ou pelo menos de construções linguísticas que partam das articulações das mãos, dedos, punhos e braços que o ator-animador pode se valer para a animação em LS. Trata-se de uma animação que pode ser usada em bonecos de vários tipos, formatos, naturezas, técnicas e modalidades convencionadas.

Levando em conta meu levantamento de performances de TALS, a maioria das produções registradas empregam a modalidade de animação por *empréstimo de mãos*. Observa-se as imagens (com fontes nos hiperlinks) no quadro a seguir (Quadro 32).

| EMPRÉSTIMO DE MÃOS NAS PERFORMANCES DE TALS | |
|---|--|
|  <p>Bibi&Nati (2011)</p> |  <p>Bibi&Nati (2016)</p> |
|  <p>Bibi&Nati (2011)</p> |  <p>Bibi&Nati (2015)</p> |
|  <p>Bibi&Nati (2015)</p> |  <p>Bibi&Nati (2016)</p> |
|  <p>Formação (2015)</p> |  <p>Formação (2015)</p> |
|  <p>Formação (2016)</p> |  <p>Formação (2016)</p> |
|  <p>Formação (2017)</p> |  <p>Formação (2017)</p> |

| | |
|---|--|
|  <p>Grupo TALS (2017)</p> |  <p>Grupo TALS (2017)</p> |
|  <p>Grupo TALS (2017)</p> |  <p>Grupo TALS (2017)</p> |
|  <p>Toque Sensível (2014)</p> |  <p>Signatores (2015)</p> |
|  <p>Mãos em Cena (2012)</p> |  <p>Floresta dos Mistérios (2019)</p> |
|  <p>Tamara Beatty (1980)</p> |  <p>Olivia Octopus (1970)</p> |
|  <p>Connevans (s/ano)</p> |  <p>Deaf Puppet (s/ano)</p> |
|  <p>Dr. Wonder's Workshop (2007)</p> |  <p>Kids First (2013)</p> |

| | |
|---|--|
|  <p>Alonzo (2019)</p> |  <p>Puppet ASL (s/ano)</p> |
|  <p>Puppet ASL (s/ano)</p> |  <p>Bonecos habitáveis (s/ano)</p> |
|  <p>Deaf Puppet Theatre Hitomi (s/ano)</p> |  <p>La Bobèche (2018)</p> |
|  <p>International Visual Theatre (2020)</p> |  <p>International Visual Theatre (2017)</p> |

Quadro 32: Empréstimo de mãos em performances de TALS.
 Fonte: Hiperlinks nos títulos das imagens.

Além das performances de TALS documentadas, a modalidade de animação por *empréstimo de mãos* também esteve fortemente presente nos resultados do exercício de animação do 5º e 6º encontro do Grupo TALS. Observa-se nas imagens a seguir (Figura 88) os participantes com seus bonecos de papel. Na imagem da esquerda, o participante Pedro com seu personagem *Povo*, na imagem do meio, a Iro com sua vilã *Lévola* e à direita, a participante Anna com sua *Bebê*. Todos os bonecos foram animados por meio de *empréstimo de mãos*, embora com diferentes soluções técnicas de sustentação.



Figura 88: Animação de bonecos de papel em Libras.
Fonte: Acervo da autora.

Conforme destacado em vermelho é possível observar que nesses três exemplos os participantes usaram suas duas mãos para sinalização, contemplando assim sinais bimanuais em sua forma usual. Para liberar as mãos para sinalização, eles encontraram diferentes soluções para sustentar o boneco. O participante Pedro, por exemplo, sustentou o boneco pela boca, e as participantes Iro e Anna apoiaram o boneco entre as pernas. Para conhecer os demais exemplos de uso dessa modalidade de animação e as diferentes soluções de sustentação adotadas pelos demais participantes, acessar o vídeo¹²⁵ do Quadro 33.

| EMPRÉSTIMO DE MÃOS NOS BONECOS DE PAPEL | | |
|---|---|---|
| Bonecos de Papel |  |  |

Quadro 33: Empréstimo de mãos na animação dos bonecos de papel.
Fonte: Elaborado pela autora.

Mais dados e discussões a respeito das implicações do uso de uma e/ou duas mãos para animação por *empréstimo de mãos* serão trazidas nas próximas subseções. Todos os exemplos de animação com os bonecos de papel, bem como demais registros e informações coletadas durante o 5º e 6º encontro do Grupo TALS, são dados riquíssimos que compreendem vários aspectos interessantes a se discutir. Nesta pesquisa, porém, não irei me aprofundar nesses dados e respectivas análises conforme já justificado. Compartilho a seguir, no entanto, os principais resultados da análise que realizamos em Rigo, Sutton-Spence e Moretti (2016), referente a esses bonecos de papel especificamente (Quadro 34).

¹²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FXvyG87zcvA>. Acesso em: 08 dez. 2020

| RESULTADOS DAS ANÁLISES DOS BONECOS DE PAPEL | |
|--|---|
| DESAFIOS | SOLUÇÕES |
| Sustentação do boneco | Segurar com a boca Apoiar no chão Apoiar entre os braços Apoiar entre as pernas |
| Enunciação em Libras | Sinalização convencional Usar as mãos no ES reconfigurado Empréstimo de mãos Usar membros do boneco Combinação das mãos e membros do boneco |
| Configuração de mão (CM) | Usual Limitada ao ES Limitada à L Não tem A partir de membros do boneco. |
| Movimento (M) | A partir do animador e seu ES A partir do boneco e seu ES limitado A partir de ambos os ES combinados |
| Localização (L) | No animador e seu ES No boneco e seu ES Em ambos e seus ES |
| Orientação (Or) | Usual Limitada ao ES Limitada à L |
| Expressões não manuais (ENM) | Facial: não tem Facial: no animador Corporal: não tem Corporal: no animador Corporal: no boneco com limitações Corporal: em ambos |

Quadro 34: Resultados das análises dos bonecos de papel.
Fonte: Rigo, Sutton-Spence e Moretti (2016).

Avançando para os resultados referentes aos bonecos prontos animados pelos participantes no exercício do 9º encontro, a modalidade de animação por *empréstimo de mãos* foi empregada por duas duplas: a Dupla 4 (Nicoly e Pedro) que animou o Bocone Colorido e o Bocone Roxo respectivamente, e a Dupla 6 (Luana e Mara) que animou o Cachorro e o Bode. Essa última dupla animou por *empréstimo de mãos* apenas o boneco Bode, enquanto que o Cachorro foi animado sem o uso da Libras.

Observa-se as imagens a seguir (Figura 89).

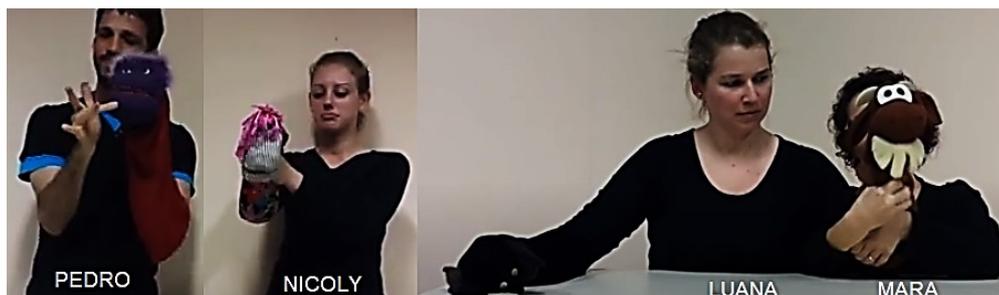


Figura 89: Dupla 4 e Dupla 5 animando os bocones por empréstimo de mãos.
Fonte: Acervo da autora.

Conforme as imagens da esquerda (Figura 89), a Dupla 4 (Nicolý e Pedro) optou por animar individualmente os bocones, sendo que uma das mãos ficou responsável pela sustentação e manejo do boneco e a outra responsável pela sinalização. Nesse caso, a modalidade de animação foi por empréstimo de uma mão. Já a Dupla 6 (Luana e Mara), optou por compartilhar a animação de um mesmo boneco, o Bode. Assim, a animadora Luana sustentou e orientou o Bode com uma de suas mãos, enquanto que a outra animadora, a Mara, emprestou suas duas mãos ao boneco para a sinalização acontecer. Nesse caso, a modalidade de animação foi por empréstimo de duas mãos.

Nas subseções a seguir apresento e discuto sobre os principais resultados referentes às animações de cada dupla, considerando também os relatos dos participantes-animadores, os comentários dos participantes-espectadores e os feedbacks da instrutora Sassá Moretti, compartilhados durante as avaliações.

8.1.1. Empréstimo de uma mão

No caso da Dupla 4 (Nicolý e Pedro), o Bocone Colorido e o Bocone Roxo são bonecos de luvas do tipo bocone como já mencionado e se diferem entre si mais em termos de materialidade interna e caracterização. Enquanto que a estrutura interna da cabeça do Bocone Colorido é feita de papelão, a do Bocone Roxo é de espuma. Ambos são revestidos (cabeça e camisola) de tecido tipo elastano e são bonecos praticamente do mesmo tamanho. Durante a cena apresentada por Nicolý e Pedro o uso da Libras envolveu os dois bonecos.

Em razão de o Bocone Roxo ter enunciado mais sinais do que o Bocone Colorido, e esse ter produzido exatamente os mesmos sinais que o Bocone Roxo, em minhas análises linguísticas da *partitura de sinais* considerei apenas os sinais enunciados a partir do Bocone Roxo, ainda que eu tenha analisado também demais aspectos do outro boneco e o comportamento de ambos os animadores. No total foram 21 sinais enunciados pelo Bocone Roxo, o maior número de sinais produzidos dentre todas as demais partituras e duplas.

Além disso, foi a encenação com menor tempo de duração e com a maior velocidade de enunciação dos sinais e construções sintáticas. Nesta subseção focarei mais no Bocone Roxo para trazer os principais resultados referentes à Dupla 4 (Nicoly e Pedro), ainda que eu traga também alguns pontos importantes de ambos os animadores para discussão. O vídeo com a encenação pode ser acessado através do link do quadro a seguir (Quadro 35).



Quadro 35: Encenação Dupla 4 (Nicoly e Pedro).
Fonte: Elaborado pela autora.

Feito de uma capa de tecido (tipo camisola), o corpo do Bocone Roxo não possui estrutura interna. O que lhe confere eixo e sustentação é a própria mão do animador. O antebraço do animador assume a função de corpo do boneco, e seu punho assume a função de pescoço. As articulações do punho do animador correspondem às articulações de pescoço do boneco, e as articulações dos dedos (do polegar em oposição aos demais) funcionam como a articulação orofacial do personagem. Observa-se as imagens a seguir (Figura 90).

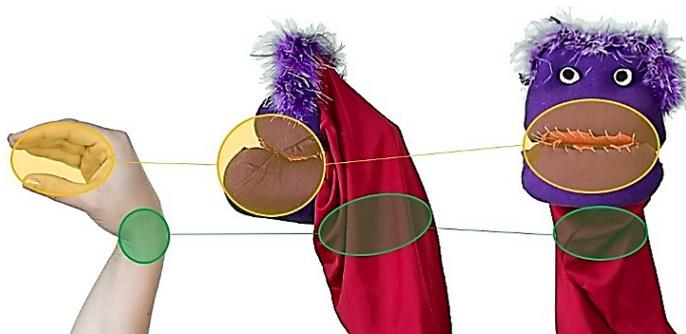


Figura 90: Relações intercorporais (Bocone Roxo).
Fonte: Elaborado pela autora.

Pensando pela perspectiva tradutória, esse processo envolve a transposição de funções que saem de uma dimensão real procedimental para uma dimensão ficcional simbólica. Os articuladores do corpo do ator-animador (corpo real de partida), quando colocados em cena, passam a funcionar como articuladores do corpo do boneco (corpo ficcional de chegada).

¹²⁶ Disponível em: <https://youtu.be/GIzct9xH9vM>. Acesso em: 10 set. 2020.

Ocorre uma permutação entre os corpos, uma *negociação* (ECO, 2007) intercorporal. E em razão da inseparabilidade entre animador e boneco, tal como qualquer tradução carrega traços de seu tradutor, o resultado desse processo carrega também traços corporais do animador.

Conforme minhas análises da encenação da Dupla 4 (Nicoly e Pedro) foi possível observar que ambos os animadores exploraram suas articulações humanas de punho transpostas para o pescoço dos bonecos, conferindo-lhes movimentos de cabeça de distintas qualidades e direções (para cima e para baixo, principalmente). Além disso, foi observado com clareza a articulação das mãos dos animadores conferidas aos bonecos para a enunciação de todos os sinais durante a cena. Além dos sinais enunciados com uma das mãos, foram realizados pontualmente também, gestos e ações a partir do corpo e cabeça do boneco manejados pela outra mão dos animadores.

Os gestos e ações foram trazidos no corpo e na cabeça dos bonecos (a partir da sustentação com manejos da mão esquerda do animador Pedro e da mão direita da animadora Nicoly). Já os sinais manuais foram trazidos pela outra mão conferida ao boneco (a mão direita do animador Pedro e a mão esquerda da animadora Nicoly). Ao longo da animação, foi possível observar o uso alternado dos sinais manuais e dos gestos e ações, na maioria do tempo. Isto é, quando o boneco estava enunciando algum sinal manual, ele pouco se movimentava, praticamente não realizava outro gesto ou ação, e também pouco realizava alguma ENM. Foram poucos os momentos em que ações, gestos, ENM e sinais manuais foram combinados e aconteceram concomitantemente no boneco. Para exemplificar essa alternância de gestos e ações com os sinais, o não uso combinado e, também, o uso concomitante, observa-se as imagens a seguir (Figura 91).



Figura 91: Gestos e ações combinadas e não combinadas com sinais (Dupla 5).
Fonte: Acervo da autora.

No exemplo da esquerda, o animador Pedro ao entrar com o personagem em cena, confere ao Bocone Roxo ora gestos e ações, ora sinais manuais. Na introdução da encenação,

o personagem movimentava sua cabeça para os lados, para cima e para baixo, como se estivesse procurando alguém e como se estivesse triste. Durante a realização desses gestos e ações, não há concomitantemente a enunciação de sinais manuais. Quando os sinais são enunciados, o boneco permanece praticamente parado. No destaque da imagem da esquerda (Figura 91), observa-se o momento em que o sinal TRISTE está sendo enunciado pelo Bocone Roxo, e seu corpo e cabeça não estão sendo manejados para nenhuma direção, tampouco demonstrando alguma ENM, ainda que fosse possível o animador Pedro combinar esse sinal de TRISTE com uma postura mais curvada do corpo do boneco, conferindo-lhe um movimento de cabeça para baixo e reforçando a ideia de tristeza.

Essa não combinação entre gestos e ações do corpo e cabeça do boneco com a enunciação dos sinais manuais ao mesmo tempo, foi algo observado em grande parte da encenação da Dupla 4 (Nicoly e Pedro), mesmo que em alguns instantes, em momentos bem pontuais da cena, essa combinação tenha acontecido de forma mais clara. Por exemplo, o instante em que o Boneco Colorido enuncia o sinal SAUDADE e, ao mesmo tempo, sua cabeça está direcionada para baixo, conforme é possível observar na imagem da direita (Figura 91). Nesse momento, o sentimento de saudade é reforçado com a produção do sinal manual SAUDADE combinada com a cabeça direcionada para baixo.

Fica claro que, nessa primeira parte da encenação, há sim um equilíbrio de partituras, a tentativa do *olhar como indicador da ação* dos personagens e, também, o princípio de *movimento é frase* que é relativamente preservado na alternância entre gestos e ações, e sinais manuais. Ao longo da encenação, sobretudo quando os bonecos se encontram, se abraçam e iniciam um diálogo, é quando a animação (principalmente do Bocone Roxo) acaba se concentrando na produção sucessiva de sinais manuais. Nesse momento do diálogo, o princípio do *movimento é frase* não é satisfatoriamente preservado. Gestos e ações pouco foram explorados, e os movimentos do corpo e cabeça são involuntários ou realizados sem *foco* e sem o *olhar como indicador da ação*.

É importante esclarecer que, quando me refiro aos gestos e ações estou partindo do princípio de movimentos com uma determinada intenção pensada pelo ator-animador. Não me refiro a movimentos involuntários que acontecem no corpo ou cabeça do boneco que sejam, por exemplo, resultado de uma interferência da sinalização com a outra mão, ou do esquecimento do boneco pelo animador. Além disso, quando me refiro à combinação das partituras – *partitura de sinais* e *partitura de gestos e ações* – estou querendo dizer que sinais manuais podem acontecer ou não com gestos e ações.

Esses elementos podem ser combinados de diferentes maneiras, seja alternadamente, consecutivamente ou simultaneamente, mesmo porque essas gestualidades se fundem fortemente quando estamos falando de gestos e ações e de LSs. Um gesto de cabeça do boneco combinado simultaneamente com determinado sinal manual, por exemplo, pode assumir uma função gramatical. O fato é que, gerenciar e equilibrar todos esses elementos parece ser, conforme os dados, um dos principais desafios na animação de bonecos em Libras por empréstimo de uma mão.

Conforme as análises minuciosas que realizei com o Boneco Roxo fora de cena, observei que alternando a forma de acomodação dos dedos e do polegar dentro da cabeça do boneco, era possível gerar diferentes expressões no seu rosto e, por conseguinte, diferentes EF. Essa expressividade é permitida em razão da maleabilidade da espuma que confere ao boneco toda essa dramaticidade (TASTALDI, 2017; PAIVA, 2017). Tal alternativa foi pouco explorada pelo animador ao longo da encenação, e isso pode ser justificado por algumas razões. Dentre elas, o curto tempo que os participantes tiveram durante o exercício para manusear e explorar seus bonecos, bem como para descobrir as diferentes alternativas e soluções de tradução-animação. Outra razão pode ser a ausência de prática e de desenvoltura técnica, já que o enquadramento metodológico de minha pesquisa-participante envolveu atores-animadores principiantes.

Uma terceira razão que vale ser destacada aqui é a implicação da possibilidade de enunciação de vários sinais manuais com conforto, levando em consideração o empréstimo de mãos do animador para sinalização. Quero dizer com isso que, o fato dessa modalidade permitir que o ator-animador empregue suas próprias mãos para o boneco sinalizar, o “excesso” de produção de sinais manuais pode gerar implicações técnicas. Por exemplo, contribuir para a desatenção do animador com o princípio de *movimento é frase*, não conseguir combinar as partituras e acabar focando mais na produção sucessiva de sinais, esquecendo-se do *foco* do boneco e de seu *olhar como indicador da ação*.

Observa-se nas imagens a seguir (Figura 92) que a modalidade de animação por *empréstimo de mãos* possibilita a fácil articulação de quaisquer *configurações de mão* (CM) para formação de sinais em Libras.



Figura 92: Configurações de mãos na animação por empréstimo de mãos.
Fonte: Elaborado pela autora.

Além disso, considerando a natureza dos dois bocões animados por Pedro e Nicolý, mais precisamente suas fisicalidades no que diz respeito ao formato, tamanho, dimensões, e sua proporção corporal em relação ao corpo dos animadores, também é claramente evidenciado nessa modalidade a facilidade para a articulação de Or, de M e diferentes alcances de L, favorecendo a formação dos sinais.

No empréstimo de mãos para o boneco, o animador entende que todos os sinais a serem enunciados não serão mais produzidos no seu ES, mas sim no ES do boneco. O que acontece como já vimos, é um reposicionamento e, portanto, os limites desse espaço serão definidos a partir do corpo do boneco como referência, mesmo que a mão e o braço estejam ligados aos articuladores do animador.

Conforme é possível ver nas imagens¹²⁷ a seguir (Figura 93), o ombro enquanto articulador não parte do boneco, mas sim do animador. Assim, pelas soluções e estratégias adotadas pelo participante Pedro, considerando o posicionamento do personagem e seu próprio posicionamento, houve uma liberdade maior para sinalização. Essa liberdade implicou uma maior facilidade de articulação da maioria dos parâmetros e, por conseguinte, a produção de vários sinais. Isso foi evidenciado também pelo número de sinais enunciados pelos bocões da Dupla 4 (Nicolý e Pedro) que foi maior em relação aos demais bonecos.

¹²⁷ Para a representação do corpo humano como referência usei nas imagens um manequim articulado de madeira que possui relações proporcionais reais humanas em escala menor. Esse manequim coloca em maior evidência as principais articulações do corpo humano. Trata-se de uma ferramenta destinada à profissionais que trabalham na área artística (artes visuais, artes plásticas, design gráfico, design de animação). Por ser todo articulado, ele possibilita um amplo repertório de referências corporais.

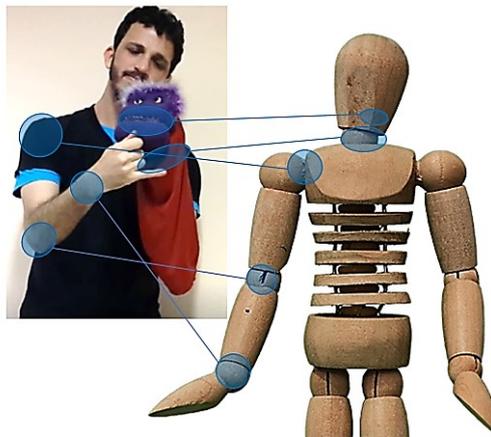


Figura 93: Articulações do animador conferidas ao boneco (Bocone Roxo).
Fonte: Elaborado pela autora.

Como mencionado, foram 21 sinais produzidos no total, cuja velocidade de enunciação também foi bem maior do que a velocidade de enunciação dos sinais empregados nas outras encenações. Coincidentemente ou não, o tempo de encenação dessa dupla, foi bem menor do que as demais. Essa questão do tempo foi evidenciada no feedback da instrutora Sassá Moretti compartilhado no momento das avaliações:

A animação dos bonecos foi bonita, é o jeito de manipular de cada um. A energia dos dois estava boa também. O que fez falta foi o tempo. Vocês foram muito rápidos, poderiam ter feito uma cena um pouco mais longa ou mais lenta. Porque não deu tempo de curtir e se divertir com os bonecos. Vocês iniciaram e logo terminaram. Uma das coisas importantes no teatro de animação é o tempo. O tempo adequado de uma cena para animação dos gestos, das ações e, nesse caso, da Libras também. O tempo não pode ser nem longo, nem curto demais. (Sassá)

É possível considerar que a facilidade para a produção dos sinais na modalidade de animação por *empréstimo de mãos* pode nem sempre ser favorável. Se o ator-animador não se concentra, não planeja uma *partitura de sinais* e uma *partitura de gestos e ações*, não leva em consideração o preceito de *movimento é frase*, a sinalização pode ficar automatizada. O ator-animador pode se perder em sua relação com o boneco.

Além dessas questões, outros dois pontos que são interessantes de se trazer para discussão nesta subseção ainda, é a *neutralidade* e a *dissociação linguística*. Destaco aqui que, durante a encenação, os animadores Nicolý e Pedro não vestiram luvas, nem outro acessório que contribuísse para a *neutralidade*, tampouco havia a presença de uma empanada na hora de animar os bonecos. Esses fatores podem ter contribuído para uma dificuldade de *dissociação* dos animadores de seus bonecos e, conseqüentemente, o não alcance do princípio da *neutralidade*, já que Pedro e Nicolý empregaram significativamente suas próprias EF ao longo da animação. Embora o treinamento e o aprimoramento sejam sim fatores cruciais para

um melhor alcance da *neutralidade*, é possível dizer que a presença de uma empanada, escondendo a figura do animador, já seria uma alternativa a contribuir. Sobre essas questões, tem-se o seguinte comentário:

Tenho uma dúvida que eu gostaria de perguntar com relação aos bonecos dos colegas. No caso dos bocones, a ideia de neutralidade é a mesma? Porque com os outros bonecos, o animador precisa ficar com o rosto neutro, certo? Mas, no caso dos bonecos de luvas sem empanada, como ficam as expressões dos animadores? Eles precisam ser neutros ou podem demonstrar expressões no rosto? Porque percebi que a Nicolý e o Pedro estavam com seus rostos neutros no início da cena, mas quando os bonecos se encontraram e ficaram felizes, eles mudaram as expressões. (Mike)

Em resposta ao participante TILS Mike, a instrutora Sassá Moretti explicou:

Muito boa a sua pergunta, Mike! Eu os vi praticando, ensaiando e, inclusive, chamei a Natália para comentarmos sobre isso como eles. Pois nossa intenção era que eles experimentassem o princípio da neutralidade que estudamos. Sim, é preciso uma neutralidade ou pelo menos a tentativa de neutralidade. Penso que para eles que precisam usar as expressões faciais na Libras, isso pode ser um pouco mais desafiador. Como eles não usam a voz, eles precisam muito dessa ação, desse movimento e da expressão da face. Claro que nesta atividade não exigiremos tanto, mas é preciso focar mais nos bonecos. É um pouco difícil no começo, mas com o tempo se consegue. (Sassá)

Ainda que o Bocone Roxo fosse de espuma e pudesse produzir EF, e que o Bocone Colorido pudesse produzir ENM – movimento de cabeça, por exemplo – muitas dessas expressões foram compensadas nos rostos dos animadores, tal como evidenciam os comentários acima, e tal como foi possível evidenciar nas análises que realizei com foco no comportamento dos animadores Pedro e Nicolý. Essas compensações possivelmente aconteceram por algumas razões.

Pouco tempo para a prática, falta de treino, ausência de empanada e, principalmente nesse caso, pelo grande desafio de *dissociação linguística*. Desafio demandado ao animador de desassociar suas próprias EF dos sinais manuais enunciados. Sim, porque, ainda que os sinais manuais sejam conferidos aos bonecos, construídos a partir do ES redimensionado para o corpo do boneco, eles continuam sendo articulados a partir do corpo dos animadores, suas mãos, dedos e braços.

Articular os sinais com as próprias mãos, dentro de uma sequência discursiva narrativa onde vários sinais acontecem sucessivamente e, ainda, ter que manter o rosto neutro, sem poder realizar EF, é algo significativamente desafiador. Sobretudo, quando nesse processo todo, a atenção do animador está dividida com o gerenciamento de outras operações, tais como: a sustentação do boneco, seu manejo para gestos e ações não verbais, a dinâmica visual (e não sonora) das trocas de turno entre os personagens, dentre outros gerenciamentos.

Demais considerações sobre isso são trazidas na sequência. Por ora, destaco aqui também sobre a enunciação dos sinais bimanuais que não foram realizados com as duas mãos, já que os bonecos foram animados por meio do empréstimo de uma mão só. Os sinais de [NAMORADA](#), [COMIDA](#) e [ESPOSA](#), são exemplos de sinais bimanuais enunciados com apenas uma mão no momento da cena. Com relação a isso, a animadora Nicololy relatou:

Foi um pouco difícil, porque tínhamos apenas uma mão disponível para usar Libras. Uma mão ficava segurando o boneco e a outra sinalizava. A gente foi tentando, experimentando e treinando antes de apresentar, mas na hora foi um pouco difícil usar apenas uma mão para fazer os sinais. (Nicololy)

Essa questão relatada não está relacionada à suposta dificuldade de um falante de Libras sinalizar com apenas uma mão, até porque isso é algo que acontece frequentemente na vida de surdos e não-surdos, sobretudo em contextos informais de registro da língua (SILVA, 2013). É muito comum as pessoas usarem apenas uma mão para sinalizar quando precisam segurar algum objeto com uma das mãos, por exemplo, numa festa quando seguram um copo de bebida, ou numa videochamada quando seguram o celular.

A dificuldade relatada pela animadora Nicololy, na verdade, está relacionada ao desafio de gerenciamentos do boneco em suas várias operações, uma vez que para além da sinalização, o animador precisará sustentar o boneco e manejar seus gestos e ações, levando em conta também os princípios técnicos para uma animação satisfatória. E isso tudo acontece ao mesmo tempo, todo esse gerenciamento linguístico e não linguístico demandará de vários processamentos mentais diferentes, que podem implicar sim algumas dificuldades.

É preciso mencionar que, ainda que esses sinais tenham sido realizados com apenas uma mão, eles foram bem assimilados pelos espectadores, e isso foi evidenciado no retorno afirmativo dos participantes-espectadores quando questionados sobre terem ou não compreendido os sinais usados em cena pela Dupla 4 (Nicololy e Pedro). Isso também foi evidenciado nas análises complementares das interpretações simultâneas para português das cenas e respectivos comentários das três profissionais TILS que participaram do estudo.

Para além dessa questão, observa-se também o relato do animador Pedro a respeito do processo de tradução-animação que antecedeu a apresentação da cena:

Combinamos que ao entrarmos em cena a deixa para nossa interação seria encostarmos nossos corpos. O toque dos nossos corpos foi a marcação para começarmos a interagir. Planejamos isso e deu bem certo, mesmo que a gente não tenha se enxergado na hora que nos encontramos. Também experimentamos o abraço dos bonecos que funcionou bem e, por isso, trouxemos para cena. (Pedro)

No relato acima, fica evidente o quanto é importante que, no processo de tradução-animação, o planejamento da *partitura corporal* dos animadores em cena também é importante, tal como a *partitura de sinais* e a *partitura de gestos e ações* do personagem. Balardim (2004), ao tratar sobre a técnica do ator-animador, pontua a respeito da *partitura corporal* do artista, que envolve a energia necessária para a animação. Conforme o autor, o ator-animador “deve ser capaz de, em tempo integral e simultaneamente à sua interpretação, imaginar-se sob o ponto de vista do espectador, escolhendo, no ato da manipulação, os melhores ângulos para o desenrolar das ações em cena” (BALARDIM, 2004, p. 84).

E isso inclui imaginar, pela perspectiva visual dos espectadores surdos e não-surdos, quais são os ângulos e as referências linguísticas e cênicas necessárias para que o boneco seja enxergado em cena, e sua sinalização possa ser recebida visualmente sem ruídos. E o princípio de *relação frontal* torna-se fundamental nesse caso, já que contribui para que “o público não perca de vista a face do boneco” (BELTRAME, 2008, p. 33), mas mais do que isso, no TALS, contribui para que o canal visual entre o boneco e os espectadores (canal indispensável para se estabelecer a comunicação em Libras) não seja violado.

Outro resultado importante sobre a modalidade de animação por *empréstimo de mãos* e a Dupla 4 (Nicoly e Pedro), diz respeito ao sinal EU realizado durante a animação do Bocone Roxo. O animador Pedro não referenciou esse sinal na L do tronco (peito) do boneco, mas sim no espaço neutro de sinalização ao lado do boneco, em direção ao seu próprio tronco (peito). Observa-se na imagem a seguir (Figura 94) esse instante.¹²⁸



Figura 94: Sinal EU referenciado no animador (Bocone Roxo).
Fonte: Elaborado pela autora.

¹²⁸ É importante destacar que esse momento acontece em cena de forma bastante sutil e para melhor visualização vale observar o trecho diretamente no vídeo da encenação. Minuto 00:36 disponível em: <https://youtu.be/De-rKR2T4yM?t=36>. Acesso em: 08 dez. 2020.

Esse equívoco na referenciação do sinal EU tem relação direta com o desafio de *dissociação linguística* e a necessidade de transferência do ES. Não é no seu ES que o animador deve referenciar os sinais, mas sim no ES do boneco. Levando em conta o que foi introduzido na seção destinada aos princípios técnicos de animação sistematizados por Beltrame (2008), considerei o princípio de *dissociação linguística* no contexto do TALS como a necessidade de o ator-animador desassociar os sinais convencionados e mapeados em seu próprio corpo, para poder então trazê-los no corpo do boneco, considerando um mapeamento linguístico redesenhado para esse novo corpo.

No desenho ilustrativo a seguir (Figura 95) apresento os resultados das análises contrastivas referentes ao parâmetro de L de todos os 21 sinais produzidos a partir do Bocone Roxo na encenação da Dupla 4 (Nicolly e Pedro). A representação do Bocone Roxo à esquerda com as L dos sinais em seu corpo ficcional, e à direita a representação de um sinalizante humano (tradutor surdo) com as L dos sinais em sua forma usual. Chamo atenção mais precisamente para o sinal EU destacado em laranja.

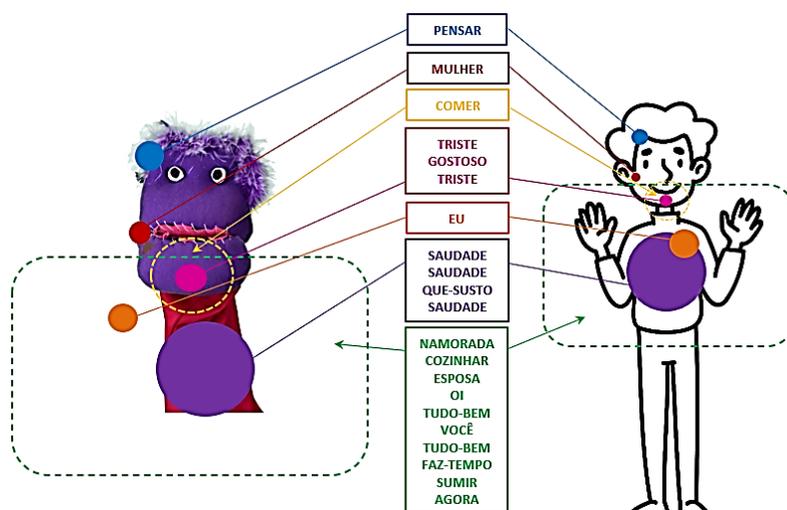
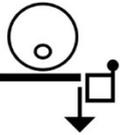


Figura 95: Compilação das análises de localização (L) - Bocone Roxo.
Fonte: Elaborado pela autora.

No quadro a seguir (Quadro 36), apresento a análise contrastiva em maior detalhe referente especificamente ao sinal EU. O sinal escrito em Sign Writing também contribui para melhor visualização da diferença dos traços fonológicos em cada corpo (corpo do boneco, coluna do meio à esquerda, e corpo humano do tradutor surdo, coluna do meio à direita).

| ANÁLISES LINGUÍSTICAS CONTRASTIVAS DO SINAL "EU" | | | |
|--|---|--|------------------------------------|
| SINAL | BONECO/ANIMADOR | TRADUTOR SURDO | CPFS |
| EU IX (eu) |  |  | L ≠ |
| EU IX (eu) |  |  | CM = M ≠ L ≠ Or ≠ EF ≠ |

Quadro 36: Detalhamento da análise contrastiva do sinal EU.

Fonte: Elaborado pela autora.

No caso da Dupla 4 (Nicoly e Pedro) a cena não foi encenada várias vezes, ou seja, os animadores não tiveram a oportunidade de ensaiar e treinar a animação e a enunciação dos sinais. Além disso, o princípio de *dissociação linguística* necessário para separar com clareza o que é enunciado no corpo do ator-animador e o que é enunciado no corpo do boneco, é realmente desafiador. A enunciação dos sinais em um ES não convencional requer consciência do mapeamento corporal linguístico do animador e ao mesmo tempo consciência do mapeamento corporal linguístico do boneco.

Para esclarecer melhor sobre essa questão, compartilho também a experiência que vivenciei ao animar um boneco corporal constituído de minha própria perna. Trata-se de uma das performances de TALS já mencionada nesta tese, referente à montagem que realizei para divulgação de uma das edições do FITA Floripa. Nessa montagem, usei também a modalidade de *empréstimo de mãos* para a animação. Ainda que eu tenha ensaiado inúmeras vezes o texto de divulgação, ao sinalizar a frase:

[...] se vocês querem saber qual a peça [...]

houve uma hesitação por minha parte no momento de enunciação do sinal SABER, conforme é possível ver no [vídeo](#)¹²⁹. Por um instante, o sinal fugiu da L correspondente, ou seja, a lateral da cabeça do boneco e, portanto, a lateral do meu joelho. O movimento de partida para realização desse sinal foi direcionado para cima e para fora do enquadramento do vídeo, em direção a minha própria cabeça como animadora (ver Figura 96). Na sequência do vídeo, retomo o movimento e realizo o sinal SABER na L correspondente.

¹²⁹ Minuto 1:42 disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=G_kj_9iApNE. Acesso em 10 set. 2020.



Figura 96: Desafio de dissociação linguística (performance de TALS).
Fonte: Acervo da autora.

Essa hesitação foi bastante sutil, tal como foi quando animador Pedro realizou o sinal EU durante a animação do Bocone Roxo. Esse exemplo que menciono ajuda a ilustrar melhor esse princípio de *dissociação linguística* e demonstrar que mesmo com treino e com a *partitura de sinais* bem planejada e exercitada, no momento em que os sinais estão sendo enunciados sucessivamente na cena, esses erros na articulação dos sinais acontecem inconscientemente.

Quando o texto é pronunciado em Libras em um fluxo de vários sinais um após o outro, os sinais acabam sendo produzidos num processamento mental linguístico automatizado e não coreografado. Isto é, a enunciação dos sinais acontece no próprio corpo do animador e ao mesmo tempo no corpo do boneco. E não se trata apenas de alguns gestos e ações não verbais que talvez pudessem sofrer algumas variações de movimentos e de localizações sem implicar prejuízos linguísticos de compreensão e assimilação por parte dos espectadores. Se trata sim, de sinais manuais enunciados dentro de um fluxo discursivo, tal como seriam enunciadas as palavras na LO numa animação de bonecos em português.

Quero dizer com isso que as palavras, sejam elas sonoras ou visuais, partem do animador num processamento interno linguístico. A combinação de unidades mínimas fonológicas é automatizada na produção das palavras (sonoras/visuais), mesmo o animador tendo decorado o texto, ensaiado e coreografado. No caso a animação dos bonecos em Libras, o animador precisa dividir parte dessas unidades mínimas fonológicas entre si e o boneco. Por exemplo, a L é no corpo do boneco, mas a CM é na mão do animador.

Para compreender melhor essa complexidade e o alto nível de desafio na animação de bonecos em Libras, poderíamos exemplificar contrastando com uma animação usando o português. Nesse caso, seria como se o animador ouvinte produzisse com sua voz algumas

letras (fonemas) e o boneco produzisse outras, para poderem juntos e ao mesmo tempo, enunciarem uma palavra. É nesse sentido que ressalto o quanto essa *dissociação linguística* pode ser desafiadora no TALS. Dissociação essa, não de movimentos, gestos e ações não verbais apenas, o que também se recomenda para qualquer animação conforme os princípios técnicos de animação (BELTRAME, 2008), mas uma dissociação que está diretamente ligada à língua. O ator-animador precisa gerenciar a LS no seu corpo, ressignificando todo seu mapeamento corporal linguístico já automatizado e, ao mesmo tempo, gerenciar a língua no corpo do boneco.

É também nesse sentido que reforço meu entendimento desse processo como uma atividade tradutória, já que há uma transposição da língua envolvida nos corpos. O corpo do ator-animador (corpo de partida), que detém esse mapeamento linguístico de referência e o corpo do boneco (corpo de chegada), que demandará desse novo mapeamento linguístico, por vezes híbrido, por vezes externo ao ator-animador. Nesse jogo, há uma atividade comunicativa e criativa intercorporal, intercanal, intramodal e intralingual.

Compartilho no quadro a seguir (Quadro 37) um compilado dos principais desafios e respectivas soluções e estratégias adotadas para animação dos bonecos pela dupla. Esses resultados também ajudam a responder a terceira e última pergunta desta pesquisa.

| DUPLA 4 | DEMANDAS E DESAFIOS | SOLUÇÕES E ESTRATÉGIAS |
|--|---|--|
| Nicoly Pedro | <i>Animação em Libras</i> | <i>Animação por empréstimo de uma mão</i> |
| | <i>Divisão da animação</i> | <i>Animação individual</i> |
| | <i>Divisão da sinalização</i> | <i>Sinalização individual</i> |
| | <i>Número de mãos na sinalização</i> | <i>Uma mão</i> |
| | <i>Divisão dos sinais bimanuais</i> | <i>Realizados com apenas uma mão</i> |
| | <i>Administração do tempo da cena</i> | <i>Cena rápida com velocidade na sinalização</i> |
| | <i>Posicionamento e disposição</i> | <i>Afastados e um de frente para o outro</i> |
| | <i>Gerenciamentos de tarefas</i> | <i>Gerenciamentos individuais</i> |
| | <i>Divisão das tarefas</i> | <i>Sem divisão de tarefas</i> |
| | <i>Partituras (gestos e ações / sinais)</i> | <i>Combinações alternadas e simultâneas</i> |
| | | <i>Sinais manuais combinados ou não com ENM</i> |
| | | <i>Ações com marcações predefinidas</i> |
| | | <i>Vários sinais enunciados e sucessivos</i> |
| | <i>Dissociação linguística</i> | <i>Expressões faciais presentes</i> |
| | | <i>Ausência de neutralidade facial</i> |
| <i>Enunciação da maioria dos sinais na L correta</i> | | |
| <i>Princípios técnicos preservados</i> | <i>Olhar como indicador da ação</i> | |
| | <i>Eixo do boneco e sua manutenção</i> | |

Quadro 37: Desafios, soluções e estratégias de tradução-animação (Dupla 4).

Fonte: Elaborado pela autora.

Uma vez apresentado e discutido os principais resultados referentes à animação por empréstimo de uma mão empregada pela Dupla 4 (Nicoly e Pedro), avanço para a próxima

subseção de apresentação e discussão dos principais resultados referentes à animação por empréstimo de duas mãos empregada pela Dupla 6 (Luana e Mara).

8.1.2. Empréstimo de duas mãos

A Dupla 6 (Luana e Mara) também escolheu animar o boneco em Libras por meio da modalidade *empréstimo de mãos*, mas nesse caso foram duas mãos emprestadas. Elas escolheram para o exercício dois bonecos de luvas. O formato de um deles, o Cachorro, compreende bracinhos, e o outro, o Bode, é um boneco de luvas do tipo bocone, tal como os bonecos animados pela dupla anterior. Para visualização da cena da Dupla 6 (Luana e Mara), tem-se no quadro a seguir (Quadro 38) o link de acesso para o vídeo da encenação.



Quadro 38: Encenação Dupla 6 (Luana e Mara).
Fonte: Elaborado pela autora.

O personagem Cachorro não enunciou sinais manuais durante a cena, a sinalização se concentrou apenas no personagem Bode. O boneco desse personagem especificamente possui uma capa (camisola) que cobre a mão e o antebraço da animadora, e é feita de tecido tipo pelúcia, sem mangas (bracinhos). A cabeça, as orelhas, os chifres e a barbicha são confeccionados em espuma, com pintura localizada, e os olhos são de borracha tipo E.V.A com a íris pintada de tinta preta. O espaço interno da cabeça, em conjunto com o focinho, é vazado para acomodação da mão. Observa-se nas imagens a seguir as relações intercorporais e de articulação do boneco Bode (Figura 97).

¹³⁰ Disponível em: <https://youtu.be/8DGq4lIFcJw>. Acesso em: 10 set. 2020.



Figura 97: Relações intercorporais (Bode).
Fonte: Elaborado pela autora.

Da mesma forma que no Bocone Roxo, a forma como os dedos são articulados no Bode, pode implicar uma variação das EF. No entanto, igualmente ao caso anterior, a animadora Luana também não explorou essa possibilidade durante o exercício cênico. Em razão de o Bode não possuir braços e mãos, para a enunciação de sinais manuais, a animadora Mara emprestou suas duas mãos ao boneco. As mãos foram posicionadas na lateral do corpo (tronco) do Bode, tendo os pulsos da animadora como base de apoio.

Observa-se nas imagens a seguir (Figura 98), que as mãos foram posicionadas junto ao boneco de tal forma que a articulação do punho funcionou quase que como a articulação de ombro, e dessa forma o boneco não contou com braços articulados para realização de M e alcances de L diferentes, tal como aconteceu com o Bocone Roxo. Além disso, em razão dos pulsos estarem quase que fixos ao corpo (tronco) do Bode, as Or sofreram algumas limitações para enunciação de alguns sinais.

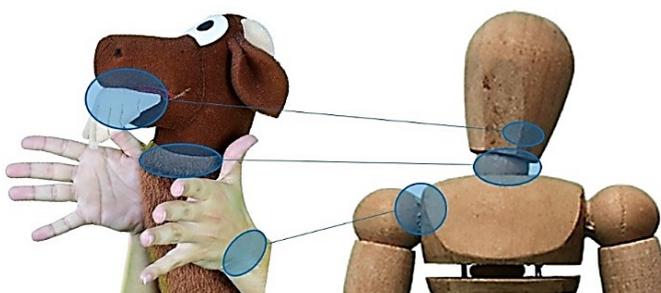


Figura 98: Articulações do boneco Bode animado por empréstimo de duas mãos.
Fonte: Elaborado pela autora.

A animação dos bonecos pela Dupla 06 (Luana e Mara) aconteceu de forma individual e também de forma compartilhada. Na primeira parte da encenação, a animadora Luana operou os dois bonecos ao mesmo tempo, o Cachorro com a mão direita e o Bode com a mão esquerda, conforme é possível observar na imagem da esquerda da figura a seguir (Figura 99). Nesse primeiro momento não houve o uso da Libras, a animação desses dois bonecos envolveu apenas gestos e ações não verbais. O boneco Cachorro, cabe contextualizar, só esteve presente

(com uma função em cena) na primeira parte da encenação e, portanto, na totalidade da apresentação esse personagem não se comunicou em Libras em nenhum momento. O uso da palavra visual só aconteceu no segundo momento, a partir da animação compartilhada do Bode por meio do empréstimo de duas mãos da Mara e com a sustentação conferida pela animadora Luana. Observa-se também a imagem da direita (Figura 99).

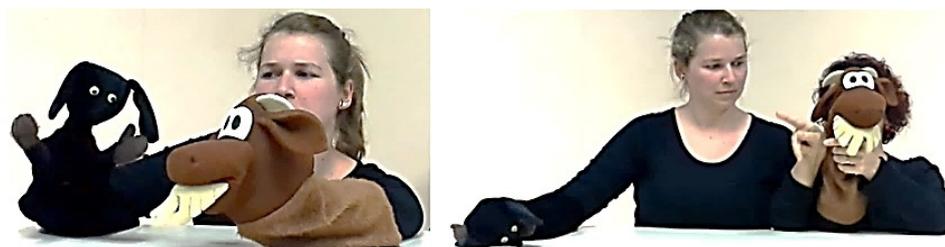


Figura 99: Encenação realizada em dois momentos (Dupla 6).
Fonte: Acervo da autora.

A divisão da cena em dois momentos, como um recurso encontrado para animação dos dois bonecos, bem como as soluções e estratégias adotadas pela Dupla 6 (Luana e Mara), foram questões que chamaram atenção de alguns espectadores e da instrutora Sassá. Por exemplo, a participante-espectadora Rachel enxergou essa divisão como uma solução eficaz:

Eu achei bem interessante as estratégias que elas usaram. A Luana animou primeiro os dois bonecos ao mesmo tempo com as duas mãos, para contextualizar a história e, depois as duas juntas animaram um boneco só em Libras. A Mara usou as duas mãos como se fossem as mãos do boneco na última cena, enquanto que a Luana ajudou a segurá-lo. Achei bem legal! Foram estratégias diferentes da dupla anterior, mas funcionou também. (Rachel)

A instrutora Sassá Moretti, sob o ponto de vista técnico da cena apresentada, pontuou que a encenação dividida em momentos lhe pareceu mais como uma contação de histórias, ainda que ela tenha destacado também a animação compartilhada em Libras com o uso das duas mãos conferidas ao boneco Bode:

Ficou como uma contação de histórias. Precisamos mesclar a palavra dentro da história, porque vocês apresentaram a cena com os personagens separados, onde um fez o papel de narrador. Essa palavra precisa estar dentro da cena, e não em uma narração posterior ao que já aconteceu, senão se torna uma contação de histórias. Acho que como vocês construíram a cena foi importante para vermos a experimentação do uso da Libras. [...] A estratégia que vocês usaram para o boneco sinalizar é linda mesmo. Eu também adorei. Ela deveria, no entanto, aparecer já no primeiro momento da cena. Vocês poderiam ter iniciado a cena já com o boneco sinalizando e conversando com o cachorrinho. Como eu disse, da forma como vocês fizeram ficou muito separado. Primeiro aconteceu uma coisa e depois outra. (Sassá)

Já no relato da animadora Luana, bem como no comentário do participante-espectador Pedro, é mencionado sobre a dificuldade de animação do tipo de boneco do personagem

Cachorro, cujas estratégias de animação não foram as mesmas usadas pela Dupla 5 (Anna e Sara) que também animaram bonecos de luvas com bracinhos. Mais considerações sobre a animação em Libras desse tipo de boneco especificamente, serão trazidas na próxima seção.

Conforme o relato da animadora Luana:

Eu achei um pouco difícil, porque como eu iria fazer para o cachorrinho falar em Libras? Tentei animá-lo, mas foi bem difícil. Foi por isso que pensei em fazer ele triste primeiro e depois ele falando, como se cochichasse baixinho, no ouvido do outro boneco o que havia acontecido. Por exemplo: "Eu estou triste porque meus filhotes foram vendidos e eu queria estar junto deles". (Luana)

O participante-espectador Pedro também comentou o seguinte:

Foi diferente da dupla anterior, da Sara e da Anna, que não tinha como usar as próprias mãos para a sinalização do boneco, tal como a Nicolý e eu fizemos com os bocones. Foram estratégias diferentes que cada dupla usou. Nicolý e eu usamos as nossas mãos, a Sara e a Ana usaram o boneco e a Luana optou por não usar o Cachorro, e com a Mara se concentrou na sinalização no Bode. (Pedro)

Independentemente de a cena ter sido dividida em dois momentos, ou mesmo a ela ter se configurado mais como uma narração, o que mais me importa aqui é trazer para discussão como se deu o emprego da Libras. Quais foram os desafios, as soluções e estratégias (técnicas e linguísticas) adotadas especificamente durante a animação do Bode. Animação essa, compartilhada e realizada por meio do empréstimo de duas mãos.

Assim, focando apenas no segundo momento da encenação, com base em minhas análises linguísticas, foi possível identificar 18 sinais diferentes enunciados a partir do Bode. Um número menor do que o da dupla anterior, embora essa apresentação não tenha sido rápida em termos de duração. Além disso, a velocidade de enunciação dos sinais foi um pouco mais lenta, talvez por conta da própria dinâmica de animação compartilhada, envolvendo duas animadoras operando um mesmo boneco e não uma animação individual.

Como mencionado anteriormente, a forma como as mãos da animadora Mara foi posicionada no corpo (tronco) do Bode, a partir do apoio pelos pulsos, implicou algumas limitações para realização de sinais e, por conseguinte, alguns ruídos de comunicação. Essas limitações se referem, mais precisamente, à articulação dos parâmetros de M, L e Or.

Em minhas análises linguísticas contrastivas, por exemplo, foi observado que o parâmetro de L foi um dos parâmetros que teve menos correspondência com sua forma usual de articulação na maioria dos 18 sinais enunciados pelo Bode (ver Figura 100).

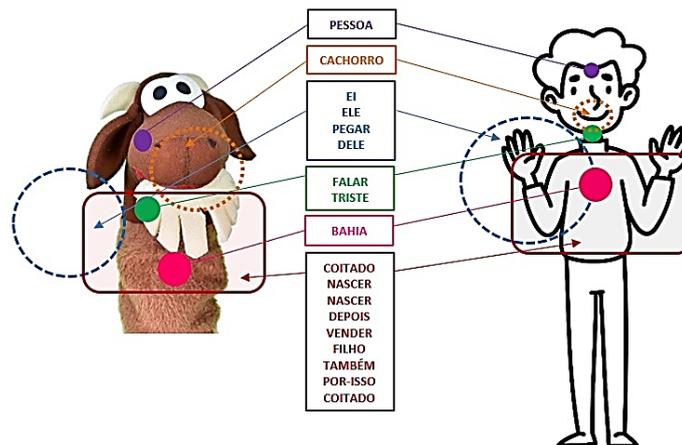


Figura 100: Compilação das análises de localização (L) - Bode.
Fonte: Elaborado pela autora.

Em razão de a animadora Mara não ter conferido ao Bode seus braços, ou parte deles (antebraço) e, por isso não ter sido possível contar com uma extensão suficiente dos membros superiores para o personagem alcançar diferentes L, realizar M limpos e articular Or com clareza, alguns sinais sofreram prejuízos quando enunciados em cena. Isso implicou ruídos de comunicação dos sinais, que foram somados também aos ruídos gerados pelo contexto narrativo. Isto é, pela *partitura de sinais* que não foi tão bem organizada em termos de planejamento de sinais e em termos de construção sintática e semântica coesa e coerente. A construção da fala do personagem Bode se deu na combinação sequencial dos seguintes 18 sinais:

EI, COITADO, ELE, FALAR, NASCER, BAHIA, NASCER, DEPOIS, PESSOA, PEGAR, VENDER, CACHORRO, DELE, FILHO, TRISTE, TAMBÉM, POR-ISSO, COITADO.

Observa-se uma ambiguidade na sentença, que poderia ser compreendida de diferentes formas. Não fica claro, por exemplo, se foi o personagem que nasceu na Bahia ou se foram os seus filhotes. Além disso, o advérbio TAMBÉM gera certa dubiedade, por parecer desnecessário na sentença, já que informações que indiquem inclusão ou a condição de equivalência, não são trazidas na fala. Uma tradução possível para o português do que foi enunciado em Libras pelo personagem Bode, seria por exemplo:

Ei! Coitado... Ele falou que é da Bahia e, depois que seus filhotes nasceram, uma pessoa pegou e os vendeu. Ele está triste por isso também, coitado.

Conforme a interpretação simultânea realizada pela TILS 1 (Quadro 39), observa-se a não assimilação de alguns sinais e do contexto semântico, o que levou à omissão dos sinais:

BAHIA, FILHO, PESSOA e TAMBÉM, além da não compreensão do sentido do sinal PEGAR que foi interpretado como: “contraiu alguma coisa”, ainda que retomado ao final no sentido correto: “E o cachorro dele pegou”.

| | |
|--------|--|
| TILS 1 | <i>Oi! Estou triste...</i> <i>Ei vem cá...</i> <i>Que pena, que dó dele...</i> <i>Ele falou que nasceu e depois <u>contraiu alguma coisa</u>.</i> <i>E o cachorro dele <u>pegou</u>. Ele está muito triste por causa disso.</i> <i>Que dó, não é?</i> |
|--------|--|

Quadro 39: Interpretação simultânea do boneco Bode (TILS 1).
 Fonte: Elaborado pela autora.

A não assimilação de sinais e a não compreensão do contexto semântico da fala do personagem Bode, também foi algo observado nas outras duas interpretações simultâneas. Observa-se no quadro a seguir (Quadro 40) as interpretações da TILS 2 e da TILS 3.

| | |
|--------|---|
| TILS 2 | <i>[...] Você falou, nasceu...</i> <i>Nasceu, filho...</i> <i>A pessoa está doando o cachorro.</i> <i>Por isso? Tadinho!</i> |
| TILS 3 | <i>[...] Ei! Ei! Que pena...</i> <i>Você falou que nasceu... um cachorro.</i> <i>Depois você vai pegar ele pra vender? O seu cachorro?</i> <i>Poxa, que triste... Estou muito triste com isso. É uma pena...</i> |

Quadro 40: Interpretação simultânea do boneco Bode (TILS 2 e TILS 3).
 Fonte: Elaborado pela autora.

Ainda que esses dados mereçam uma discussão mais aprofundada em desdobramentos futuros desta tese, trago esses resultados aqui para evidenciar algumas questões importantes. Por exemplo, o fato de a possibilidade de animação de bonecos em Libras não se dar apenas na dimensão da produção, mas também na dimensão da recepção. Não basta o animador operar o boneco para a enunciação de vários sinais, esses sinais precisam ser assimilados pelos espectadores, precisam estar compreensíveis. Compreensíveis em termos de ângulo de visão adequado e contato visual entre boneco e público, e também em termos de produção da língua, de articulação dos sinais em cena. A produção precisa se dar de maneira clara para que os receptores da mensagem compreendam o que está sendo dito.

E a produção não diz respeito apenas aos sinais e seus parâmetros articulados em correspondência à sua forma usual, mas diz respeito também à construção da *partitura de sinais*, do texto em Libras que, assim como qualquer outro texto teatral, precisa ser bem planejado, construído com sentenças coesas e coerentes em termos sintáticos e semânticos.

Ainda que um sinal isoladamente seja articulado de maneira clara pelo boneco, se ele não fizer sentido no contexto enunciativo, se não estiver adequado ao contexto da narrativa, ele não será assimilado, mesmo o espectador sinalizante assumindo o pacto ficcional e dispondo de sua capacidade projetiva para fazer diferentes associações de tudo que está vendo.

Isso fica melhor evidenciado no exemplo do caso do sinal BAHIA, enunciado pelo personagem Bocone na encenação da Dupla 6 (Luana e Mara). Observa-se, no quadro a seguir (Quadro 41) as análises linguísticas contrastivas desse sinal.

| ANÁLISES LINGUÍSTICAS CONTRASTIVAS DO SINAL "BAHIA" | | | |
|---|---|--|----------------------------|
| SINAL | BONECO/ANIMADOR | TRADUTOR SURDO | CPFS |
| BAHIA |  |  | L = |
| BAHIA |  |  | CM = M = L = Or = |

Quadro 41: Detalhamento da análise contrastiva do sinal "Bahia".
Fonte: Elaborado pela autora.

Todos os parâmetros do sinal BAHIA foram articulados na animação do boneco Bode de forma correspondente ao sinal usual em Libras, ou seja, a CM, a L, o M e a Or foram realizados no corpo ficcional do boneco exatamente como são realizados no corpo real humano. Mesmo assim, o sinal BAHIA não foi assimilado pelos espectadores dentro do contexto da encenação. Mais precisamente, não foi um sinal compreendido pelos TILS que interpretaram simultaneamente a cena em português, conforme é possível observar a omissão desse vocábulo (ou mesmo de seu sentido) nas interpretações dos Quadros 39 e 40.

E é nesse sentido que se reforça aqui o princípio de *economia de meios*, que na dimensão do TALS, pode ser complementado com a noção de *economia de sinais*. Conforme vimos, na sistematização de Beltrame (2008), a *economia de meios* traz a ideia de "menos é mais". No teatro de animação de forma geral, defende-se a utilização do mínimo de recursos para realizar determinada ação, e isso significa que o ator-animador precisa planejar a escolha de gestos e ações mais expressivas, de movimentos mais limpos para que sejam claramente definidos no momento de animar o boneco. Da mesma forma os sinais em Libras. A articulação com clareza e limpeza dos sinais, bem como a escolha daqueles que são mais

expressivos e relevantes para a cena, são aspectos que o ator-animador sinalizante deve se atentar.

Se a palavra visual é importante, que ela então seja bem planejada em todos os níveis linguísticos envolvidos, e que o ator-animador avalie se determinados sinais são realmente necessários para aquilo que deseja comunicar. Caso contrário, o emprego de “sinais excessivos” que não tenham tanta necessidade de aparecer em cena, pode comprometer demais sinais importantes da mensagem e, também, ocasionar ruídos na compreensão do todo enunciativo e do contexto narrativo.

A pesquisa desenvolvida envolveu atores-animadores principiantes e, por isso, é preciso relevar que também o princípio de *economia de meios* não foi suficientemente trabalhado no Grupo TALS, e por isso não foi considerado pelas duplas durante o exercício. Ainda assim, é oportuno destacar que BAHIA é um exemplo de sinal que não precisaria fazer parte da *partitura de sinais* da Dupla 6 (Luana e Mara), mesmo que sua enunciação não tenha comprometido os demais sinais. O fato de ele ter sido inserido em cena, implicou sim algumas questões de receptividade. Gerou, por exemplo, dúvidas de entendimento das profissionais TILS que acabaram hesitando em alguns momentos da interpretação.¹³¹

Nesse sentido, é possível considerar que um espectador sinalizante pode acabar se atrapalhando e se desnortando no contexto narrativo ao “perder” um sinal a mais trazido em cena, ou simplesmente “saber que perdeu” esse sinal, ou ainda, ao não conseguir assimilá-lo no momento que é enunciado, seja por falta de clareza e limpeza das articulações dos parâmetros, seja por falta de uma relação claramente estabelecida desse sinal com os demais sinais enunciados. Por isso a importância do princípio complementar de *economia de sinais* no teatro de bonecos em Libras.

Para além disso, é importante mencionar que em contraste com a Dupla 4 (Nicoly e Pedro), o princípio de *neutralidade* foi mais preservado pela Dupla 6 (Luana e Mara). Houve mais *concentração* por parte da animadora Luana, por exemplo, que manteve seu rosto mais neutro e pouco usou suas próprias EF durante a animação (ver Figura 101). No entanto, cabe fazer uma ressalva sobre isso. Nesse caso, a animadora Luana não ficou responsável pela sinalização do boneco.

¹³¹ É importante que eu reforce que as interpretações simultâneas em português realizadas pelas TILS foram analisadas na pesquisa, e trazidas nesta tese, com meu olhar voltado única e exclusivamente para questões de receptividade da língua, mais precisamente de compreensão e assimilação dos sinais (isolados e no contexto enunciativo) trazidos em cena. Meu interesse não foi para questões tradutórias e interpretativas.

Os parâmetros para formação dos sinais foram articulados não partindo de suas mãos, mas das mãos da animadora Mara. E, diante disso, entende-se que o desafio de *dissociação linguística* para alcançar maior *neutralidade* no rosto do animador parece não ser tão significativo para aquele que não é responsável por sua sinalização na modalidade de *empréstimo de mãos* em uma animação compartilhada.



Figura 101: Neutralidade facial na animação (Dupla 6).
Fonte: Acervo da autora.

Nessa linha de entendimento, poderia se concluir então que animadora Mara, por ter sido responsável pela sinalização do Bode, enfrentou maiores desafios de *dissociação linguística* e conseqüentemente, tal como os animadores Nicolý e Pedro, empregou mais suas EF ao longo da animação. Mas, não foi o caso. Isso não aconteceu. Ainda que o desafio de *dissociação linguística* tenha existido sim para Mara, sua *neutralidade* facial foi mais preservada, mais do que pela animadora Luana inclusive. E isso é facilmente explicado por alguns aspectos, dentre eles: o fato dela estar posicionada atrás do boneco para poder envolvê-lo com suas duas mãos e, portanto, estar com o rosto praticamente escondido e neutralizado (ver Figura 101); e também o fato da animação compartilhada nesse caso demandar um posicionamento fixo das animadoras, o que implica uma *partitura corporal* mais contida, sem deslocamentos, e conseqüentemente uma facilidade maior para se manterem neutras em cena.

Além disso, a *neutralidade* é mais facilmente possibilitada pela *concentração* maior das animadoras, já que ambas não se responsabilizam por diferentes tarefas ao mesmo tempo. Diferentemente da animação individual como foi adotada pela Dupla 4 (Nicolý e Pedro), na animação compartilhada, as animadoras não precisam gerenciar (sozinhas e simultaneamente) a sinalização do boneco, sua sustentação e seu manejo para gestos e ações. Todas essas tarefas são compartilhadas e, por isso, o direcionamento da atenção e a *concentração* favorece também a preservação de outros princípios técnicos de animação.

Por outro lado, a animação compartilhada por empréstimo de duas mãos de uma mesma animadora, e as soluções técnicas adotadas pela Dupla 6 (Luana e Mara), mais

precisamente no que se refere ao posicionamento fixo em cena e o fato de as animadoras estarem sentadas junto ao balcão de determinada altura, foram fatores que implicaram outros desafios na animação. Por exemplo, em razão da animadora Mara estar sentada e posicionada atrás do boneco Bode, ela ficou impossibilitada de enxergá-lo em cena e, por conseguinte, impossibilitada de visualizar o ES redimensionado para a referência dos sinais. Isso gerou dificuldades para se organizar com as L desses sinais e sentir o boneco em sua fisicalidade (dimensões, tamanho, alcances).

Ainda que esses desafios técnicos sejam possíveis de serem amenizados com o tempo, no desenvolvimento da prática, com treino e aperfeiçoamento da animação do boneco, no caso de animações em Libras compartilhadas que envolvam o empréstimo de duas mãos, e esse empréstimo ser feito a partir da mesma animadora, é provável que um dos principais desafios dessa possibilidade de animação seja a disposição das mãos junto ao boneco e todas as implicações geradas a partir de uma forma de disposição ou de outra. A forma que o ator-animador encontrará para dispor suas duas mãos junto ao boneco para sinalização e, por conseguinte, o seu posicionamento em cena adotado junto com o outro animador, será crucial e determinante para a animação em LS acontecer.

E esse desafio está diretamente ligado ao boneco e sua natureza. A forma como o ator-animador encontrará para dispor suas duas mãos junto ao boneco, dependerá da fisicalidade desse boneco. Se for um boneco menor, como o Bode, a disposição das mãos pode acontecer a partir do apoio dos pulsos (ou de outra forma), mas de maneira tal, que será fácil envolver o boneco com os braços em razão de seu tamanho, de sua proporção corporal ser menor em relação à proporção corporal humana do animador. Se o boneco for um pouco maior, a disposição pode acontecer a partir do apoio de outros membros (ou partes de membros), ou mesmo sem apoios.

Para envolver um boneco de corpo maior e conferir-lhe as duas mãos e braços ao mesmo tempo, o ator-animador precisará estar atento às proporções de seu corpo e membros superiores a serem emprestados, em relação à proporção do corpo do boneco. No levantamento de TALS realizado – conforme o Quadro 32 já apresentado na primeira seção deste capítulo – foi observado, por exemplo, que no caso da animação por empréstimo de duas mãos de um mesmo animador, todas as fisicalidades dos bonecos animados (dimensões, tamanhos, alturas) eram proporcionalmente menores, iguais ou bastante semelhantes às proporções corporais humanas.

Destaca-se que na modalidade de animação sinalizada por *empréstimo de mãos*, seja de uma ou de duas mãos, é indispensável se considerar a relação de proporção entre todos os corpos envolvidos na animação. Mas, principalmente, a relação entre o corpo humano do ator-animador responsável pela sinalização (proporção de suas mãos e braços humanos conferidos ao boneco) e o corpo ficcional do boneco a ser animado em LS (proporção de seu tronco e cabeça, quando for o caso). O corpo resultante dessa combinação de membros humanos com membros do boneco, resultará um *corpo híbrido* (SILVA, 2017). Corpo de proporções equilibradas ou não, cuja nova anatomia desenhada precisará, no mínimo, possibilitar a articulação de parâmetros para a formação de sinais.

Joëlle Noguès fala sobre o corpo fronteira e as fronteiras do corpo. Para Noguès (2017, p. 18), “as fronteiras nunca são o que são e deixam transparecer uma porosidade que permite uma passagem em direção a um estado marionético”. Enquanto que o boneco é carregado e animado pelo ator-animador, este se apaga, desaparece aos olhos dos espectadores, como que engolido pela presença do boneco que se impõe no lugar. Enquanto que o boneco é protagonista da cena, o ator-animador possui um lugar de presença e não-presença. E esse lugar de presença e não-presença também é conferido ao tradutor na tradução, o que reforça aqui meu entendimento do animador também como tradutor.

Para concluir esta subseção e tendo em mente a terceira pergunta de pesquisa, apresento objetivamente no quadro a seguir (Quadro 42), os principais desafios, soluções e estratégias adotadas pela Dupla 6 (Luana e Mara) para animação dos bonecos de luvas.

| DUPLA 6 | DEMANDAS E DESAFIOS | SOLUÇÕES E ESTRATÉGIAS |
|---------------|---|---|
| Luana Mara | <i>Animação em Libras</i> | <i>Animação por empréstimo de duas mãos</i> <i>Animação de apenas um personagem (Bode)</i> |
| | <i>Divisão da animação</i> | <i>Animação a dois com cena dividida em duas</i> <i>Primeira cena e boneco Cachorro sem Libras</i> |
| | <i>Divisão da sinalização</i> | <i>Sinalização individual</i> |
| | <i>Número de mãos na sinalização</i> | <i>Dois mãos</i> |
| | <i>Divisão dos sinais bimanuais</i> | <i>Sinais bimanuais não compartilhados</i> |
| | <i>Posicionamento e disposição</i> | <i>Posicionamento fixo e sem deslocamentos</i> <i>Apoio a partir dos punhos no boneco</i> |
| | <i>Gerenciamentos de tarefas</i> | <i>Organizados e divididos conforme cada cena</i> |
| | <i>Divisão das tarefas</i> | <i>Sustentação, manejo e sinalização</i> |
| | <i>Partituras (gestos e ações / sinais)</i> | <i>Sinais enunciados pela mão (sem braço)</i> <i>Limitações nas L em razão do apoio escolhido</i> |
| | <i>Princípios técnicos preservados</i> | <i>Eixo do boneco e sua manutenção</i> <i>Neutralidade e apresentação do boneco</i> <i>Relação frontal e concentração</i> |

Quadro 42: Desafios, soluções e estratégias de tradução-animação (Dupla 6).

Fonte: Elaborado pela autora.

Respondendo as duas primeiras perguntas de pesquisa desta investigação novamente, na próxima seção apresento mais uma possibilidade de animação de bonecos em Libras

identificada. Possibilidade que proponho classificar como modalidade de animação por *articulação de membros*. Essa possibilidade foi identificada com base em apenas um exemplo de animação que fez parte de todo meu corpus de análise: a animação da encenação da Dupla 5 (Anna e Sara), que trabalhou com bonecos de luvas.

8.2. Animação por articulação de membros

De forma geral, para fins de elucidação, entendo aqui como animação por *articulação de membros* a animação que envolve, no processo de tradução-animação, uma transferência de membros corporais ressignificados linguisticamente. Membros do ator-animador (mãos, dedos, braços, ou também pernas e pés) que são inseridos no corpo do boneco (antropomórfico ou não) e, quando inseridos, assumem uma nova função, uma funcionalidade linguística diferente da convencional.

Não se trata das mãos, dedos e braços do ator-animador conferidos ao boneco, que no momento da animação funcionam exatamente como tais: como as mãos, dedos e braços do personagem que se comunica em Libras, tal como ocorre na animação por *empréstimo de mãos*. Na animação por *articulação de membros* qualquer membro do ator-animador é ressignificado no processo tradutório intercorporal, e passa a funcionar como um mecanismo interno de sustentação e articulação dos membros corporais do boneco. Tais membros não são correspondentes entre si, ou seja, os membros do ator-animador não correspondem aos membros do boneco. Um exemplo disso é quando os dedos (polegar e dedo médio) de um ator-animador funcionam como bracinhos de um personagem, tal como no caso da animação da Dupla 5 (Anna e Sara) analisada nesta pesquisa.

Essa modalidade também é entendida para um processo tradutório intercorporal que envolva corpos de fisicalidades distintas. Animações¹³² em que ocorre a transferência de membros humanos para membros não humanos, isto é, um membro corporal humano do ator-animador (corpo de partida antropomórfico) que assume a fisicalidade de um membro corporal animal do boneco (corpo de chegada zoomórfico). Por exemplo, quando o braço de um ator-animador funciona como a calda de uma cobra, ou como a tromba de um elefante, personagens que se comunicariam em Libras com esses mesmos membros (calda e tromba). Nesse caso, seria preciso diferenciar nessa classificação a antropomorfização do personagem

¹³² O corpus de análise desta pesquisa não contou com animações desse tipo. Menciono esses exemplos apenas para clarificar a diferença e especificidade do que proponho aqui como animação por *articulação de membros*. Esses exemplos ajudam também a reforçar o quanto o TALS pode ser diverso, rico e envolver sim outras tantas possibilidades de animação em LSs, a partir de bonecos de infinitas fisicalidades.

animal que pode assumir um traço humano para sinalizar¹³³, como a ponta da tromba de um personagem elefante¹³⁴ que assume o formato de uma mão humana para a articulação de diferentes CM.

No caso do exemplo que trago aqui para discussão, os membros e articulações do corpo das participantes-animadoras Anna e Sara (mãos, punhos e dedos) funcionam para sustentar e operar os membros do corpo dos bonecos Luizita e Drakus (cabeça, tronco, bracinhos e mãozinhas) que, por sua vez, já possuem a representação desses membros conforme suas próprias fisicalidades, materialidades e caracterizações, mas não contam com mecanismos internos que lhes confirmam movimentos e articulações para enunciação de sinais. Para melhor elucidação do que trago nesta seção, tem-se no quadro a seguir (Quadro 43) os links de acesso ao vídeo da encenação da Dupla 5 (Anna e Sara).



Quadro 43: Encenação Dupla 5 (Anna e Sara).
Fonte: Elaborado pela autora.

Conforme é possível observar na encenação, e também nas imagens a seguir (Figura 102), os dois bonecos escolhidos para animação são do mesmo tipo: bonecos de luvas (com bracinhos). Compreendem a mesma modalidade convencionada de animação e possuem a mesma fisicalidade e materialidade. Só se diferem em termos de caracterização. Conforme ilustrado a seguir (Figura 102), a Luizita, boneca animada individualmente pela participante-animadora Anna, representa uma personagem feminina (imagem da direita), e o Drakus, boneco animado individualmente pela participante-animadora Sara, representa um personagem masculino (imagem da esquerda).

¹³³ Cabe esclarecer que, quando menciono que personagens animais se comunicam em LS por meio de uma calda ou de uma tromba, por exemplo, sem que para isso assumam traços humanos, estou considerando as propriedades de criatividade, produtividade, flexibilidade das LSs, bem como toda sua potência corporal, visual e espacial. Uma produção linguística que pode acontecer com parâmetros minimamente articulados e a recepção/percepção pode contar com capacidade de assimilação linguística de um sinalizante nativo ou não nativo fluente.

¹³⁴ Ver exemplo do personagem elefante da animação *Min e as Mãozinhas* mencionado na seção 3.5 do terceiro capítulo desta tese (Figura 41 e Figura 42).

¹³⁵ Disponível em: <https://youtu.be/jU83z5d92Cw>. Acessível em: 18 set. 2020.



Figura 102: Bonecos de luvas (Drakus e Luizita).
Fonte: Acervo da autora.

Em termos de fisicalidade, ambos os bonecos são constituídos de cabeça, tronco, bracinhos e mãos. O tronco é tipo uma camisola que envolve a mão da animadora, cujo dedo indicador sustenta a cabeça do boneco e os demais dedos sustentam os bracinhos e mãos. Mais precisamente, o dedo indicador funciona como pescoço do boneco. A articulação fina da falange desse dedo, portanto, corresponde à articulação do pescoço. Já o polegar e o dedo médio funcionam como os braços. O distanciamento entre os dedos e a articulação fina das falanges dos dedos da animadora sugerem as articulações dos braços do boneco, ora dos ombros, ora dos cotovelos, a depender do movimento realizado. Ainda, a palma da mão, o punho e parte do antebraço da animadora funcionam como tronco. A articulação do punho, por fim, corresponde à articulação da região da cintura do boneco (Figura 103).

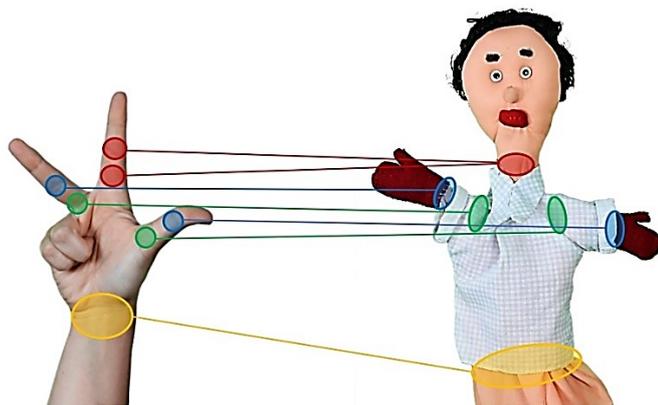


Figura 103: Relações intercorporais (Drakus).
Fonte: Elaborado pela autora.

Tal como já considerado, essa relação intercorporal é pensada aqui pela perspectiva tradutória, uma vez que envolve a transposição de membros e suas funções que partem de uma dimensão procedimental para uma dimensão simbólica. As mãos, dedos e antebraços das animadoras, quando colocados cenicamente com os bonecos, passam a funcionar como

mecanismos de articulação desses personagens, conferindo-lhes diferentes movimentos, alcances e alturas. Se pensarmos a partir de uma correspondência de representação corporal antropomórfica, evidencia-se com clareza as articulações humanas equivalentes (mão e corpo todo) e o desenho de uma anatomia ressignificada (Figura 104).

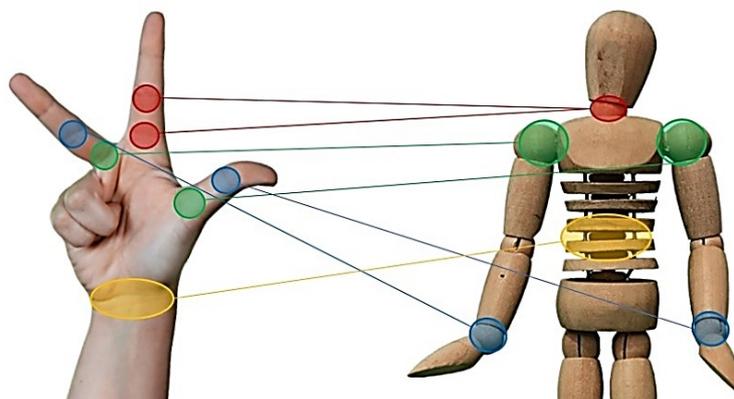


Figura 104: Articulações humanas correspondentes (mão e corpo).
Fonte: Elaborado pela autora.

Enquanto que o articulador pescoço humano possibilita movimentos de cabeça para baixo, para cima, inclinação para os lados e rotação de 180 graus (para direita e para esquerda), as falanges do dedo indicador humano possibilitam movimentos apenas para cima e para baixo, com a flexão do dedo a partir das falanges. A flexão da falange superior gera um movimento mais curto e a flexão da falange inferior gera um movimento mais longo. Ainda assim, ambas não possibilitam o movimento de torção e de rotação. Para esse movimento acontecer na cabeça do boneco, o ator-animador precisa articular a torção do boneco inteiro a partir da rotação de seu punho.

Essas análises ajudaram a evidenciar que, embora seja possível essa transferência de membros ressignificados, a produção linguística pelo boneco estará limitada a anatomia da mão humana. As possibilidades de movimentos e alcances da mão, punho e dedos humanos, serão as possibilidades para M, L, Or e ENM para formação de sinais a serem enunciados pelo personagem. No caso dos bonecos Luizita e Drakus, é importante que eu dê destaque para as possibilidades de alcances e movimentos dos bracinhos e cabeça dos personagens, conforme o que a mão e dedos humanos das animadoras possibilitaram. Nas imagens a seguir (Figura 105), não estão incluídos os resultados referentes às articulações de punho da mão humana, que conferem a rotação do boneco para ambos os lados e a flexão a partir da altura do quadril do boneco.



Figura 105: Alcances e movimentos do boneco de luvas (Drakus).
Fonte: Elaborado pela autora.

Observa-se que as qualidades de M e o repertório de alcances para L são bastante limitados e, nesse sentido, não correspondem ao que o corpo humano real oferece em suas possibilidades. No caso dos bonecos Luizita e Drakus, portanto, as alternativas oferecidas pelo boneco são limitadas para a formação de sinais, uma vez que são relativamente também limitadas as alternativas de movimentos e alcances (distanciamento e flexão de dedos) oferecidas pela mão humana. E aqui, me refiro a limitações para a articulação de parâmetros gramaticais.

As articulações de parâmetros gramaticais dependem de M mais precisos que partem de um determinado ponto até outro assim convencionados, bem como de L pré-estabelecidas para referência de sinais. É nesse sentido que alturas e movimentos não convencionados (aleatórios no espaço), não podem ser considerados como parte do repertório linguístico oferecido por esses bonecos. Enquanto que os bonecos de luvas funcionam muito bem expressivamente para gestos e ações combinadas com a palavra sonora, para espetáculos em LOs como, por exemplo, o Mamulengo e demais vertentes nordestinas que demonstram claramente essas ricas possibilidades (TASTALDI, 2017), os bonecos de luvas no TALS, quando animados por meio da *articulação de membros*, são evidentemente mais limitados para produção de sinais. Para sinais precisos ou uma variedade maior de sinais, a animação

demandará de uma habilidade manual significativa do ator-animador, além de muito exercício de suas mãos, treinamento e experimentação com o boneco.

A limitação não se dá apenas nos M, nos alcances para L, e nas flexões de dedos (falanges) para Or, mas também nas EF e nas CM que são fixas. No caso das mãozinhas da Luizita e do Drakus, além de elas terem seus formatos fixos, sem quaisquer mecanismos de articulação a partir dos dedos, elas foram confeccionadas e moldadas de maneira tal que apenas o polegar pode ser visivelmente identificado, e assim há apenas uma única CM possível para animação. Observa-se as imagens a seguir (Figura 106).

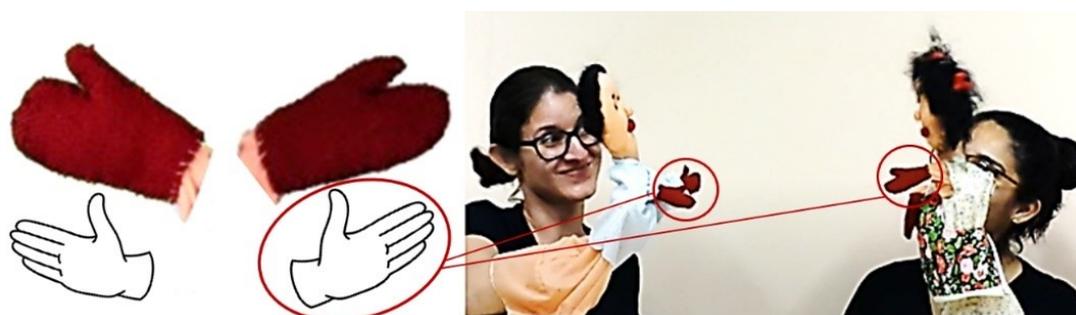


Figura 106: Configurações de mãos fixas (Luizita e Drakus).
Fonte: Elaborado pela autora.

A CM dos bonecos não muda ao longo da animação, ainda que nesse caso, por serem feitas de feltro, existe uma maleabilidade das mãozinhas que poderia ser explorada de alguma maneira. Algo mais provável de acontecer, no entanto, se esses bonecos fossem animados por meio de manipulação direta, ou da modalidade que proponho nesta tese chamar de *condução direta*, conforme veremos. Além disso, ao contrário do Bocone Roxo e do Bode, bonecos animados pelas duplas anteriores, esses bonecos de luvas – tal como o Cachorro escolhido para animação pela Dupla 6 (Luana e Mara) – não contam com um mecanismo interno de articulação de boca, sobrancelhas, olhos, etc. As EF dos personagens são fixas, e o interior de suas cabeças contam apenas com um encaixe em cone (feito de cano de PVC) para acomodar o dedo indicador. Uma vez acomodado, a flexão das falanges do dedo indicador possibilita ENM, mais precisamente movimentos de cabeça para cima e para baixo.

Para além do exposto, considerando o perfil principiante das participantes-animadoras em formação, bem como as condições para encenação que foram oferecidas para as duplas no dia do exercício cênico, compreende-se os desafios mais significativos para animação dos bonecos de luvas em Libras envolvidos nessa animação. Ainda, compreende-se também as razões pelas quais a *partitura de sinais* foi composta por apenas 6 sinais, um número bem menor se contrastado com as demais encenações. Dentre esses sinais produzidos, a maioria

são sinais de caráter mais gestual, por exemplo, o sinal GRÁVIDA, cuja construção gestual se deu com o toque da mão da boneca Luizita em sua própria barriguinha, e não pela realização do sinal manual convencionado em Libras para esse termo, já que é um sinal que demanda de uma combinação mais complexa de unidades formacionais, além de ser bimanual.

Da mesma forma que para as outras duplas, não houve tempo para a Dupla 5 (Anna e Sara) treinarem mais a animação e descobrirem outras possibilidades de produção de sinais para comunicação em Libras pelos bonecos de luvas. Ainda assim, as participantes-animadoras adotaram algumas soluções e estratégias (técnicas e linguísticas) que encontraram ao longo do processo de tradução-animação. Observa-se os relatos a seguir:

No começo estávamos com muita dificuldade. Tivemos que estudar e pensar bem como animar esses bonecos em Libras. A gente tentava algumas estratégias, mas não davam certo. Então pensamos numa cena com os dois personagens juntos. Estudamos bastante a relação entre eles, o diálogo dos dois e qual seria a história. (Anna)

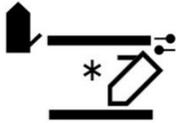
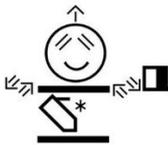
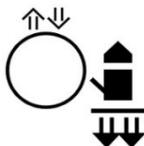
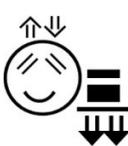
Foi bem difícil mesmo. Tentamos de várias formas, até que decidimos usar nosso próprio corpo e nossas expressões faciais para trazer algumas informações com os bonecos. [...] Penso que para animação em Libras desse tipo de boneco, uma solução é fazer substituições mesmo, usando nosso próprio corpo junto. Porque se for só o boneco, sem complementarmos nada, acho difícil funcionar uma comunicação clara em Libras. (Sara)

Se estivéssemos atrás de uma empanada, e não pudéssemos usar nossos corpos e expressões faciais, acho que ainda assim a animação funcionaria em Libras. Dá para compreender a história de forma geral, complementando com sinais mais gestuais, ações e movimentos. (Anna)

Sem usarmos nada de nosso corpo e expressões faciais? Você acha que é possível entender a história apenas pelo boneco, Anna? (Sara)

Com os movimentos do boneco acho que sim. Claro que se ele não possibilitar movimento nenhum, não tem como. Mas, com alguns movimentos é possível sim comunicar alguma coisa em Libras. O pessoal mesmo entendeu o que a gente apresentou. (Anna)

O entendimento da animadora Anna, corresponde com o que a dupla apresentou em sua encenação. Ainda que ambas tenham empregado propositalmente em seus corpos várias EF e, também ENM como o movimento de cabeça em alguns momentos, a animação em Libras ainda assim aconteceu. Por meio de gestos e ações do boneco combinados com sinais mais gestuais, tal como a participante-animadora Anna comentou. Em minhas análises dos dois bonecos em cena, com o recorte para seus comportamentos, bem como em minhas análises linguísticas para o levantamento dos sinais usados na *partitura de sinais*, foi possível identificar também sinais manuais, para além de construções de caráter mais gestual. Observa-se no quadro a seguir com as análises linguísticas contrastivas da animação (Quadro 44).

| ANÁLISES LINGUÍSTICAS CONTRASTIVAS DUPLA 5 (ANNA E SARA) | | | |
|--|---|--|------------------------------------|
| SINAL | BONECO/ANIMADOR | TRADUTOR SURDO | CPFS |
| OLÁ |  |  | CM ≈ M ≈ L = Or = EF ≠ |
| DANÇAR |  |  | CM ≈ M ≈ L = Or = EF ≠ |
| SIM |  |  | CM ≠ M = L = Or = EF ≠ |
| EI E (ei) |  |  | CM ≈ M = L = Or = EF ∅ |
| SABER |  |  | CM = M ≈ L ≠ Or ≠ EF ≠ |
| GRÁVIDA E (grávida) |  |  | CM = M ≈ L = Or = EF ≠ |

Quadro 44: Análises linguísticas contrastivas (Dupla 5).
Fonte: Elaborado pela autora.

Os sinais OLÁ, DANÇAR, EI e GRÁVIDA são mais gestuais, enquanto que SIM e SABER são sinais considerados sinais manuais. Quero trazer para discussão brevemente o caso dos sinais SIM e SABER. Esse último, cabe mencionar, não foi um sinal visivelmente perceptível durante a cena, também em razão da ausência de *relação frontal* dos bonecos durante a encenação. O sinal SABER só foi identificado por mim durante minhas análises linguísticas sistemáticas do vídeo da Dupla 5 (Anna e Sara).

Pelo fato da articulação e extensão do polegar da animadora Anna não conferir um alcance suficiente do bracinho da boneca Luizita até a L correspondente do sinal usual, ao lado da cabeça, no momento da enunciação desse sinal a animadora movimentou a cabecinha da personagem (com seu dedo indicador) em direção ao seu bracinho (dedo polegar), na tentativa desse alcance. A L do sinal acabou acontecendo na lateral inferior da cabeça da

boneca. Houve ruídos na comunicação desse sinal, e em razão da não precisão e limpeza da articulação dos parâmetros, o sinal SABER não funcionou bem em cena. Observa-se a seguir (Quadro 45) o detalhamento da análise linguística contrastiva desse sinal.

| ANÁLISES LINGUÍSTICAS CONTRASTIVAS DO SINAL "EU" | | | |
|--|---|--|------------------------------------|
| SINAL | BONECO/ANIMADOR | TRADUTOR SURDO | CPFS |
| SABER |  |  | L ≠ |
| SABER |  |  | CM = M ≈ L ≠ Or ≠ EF ≠ |

Quadro 45: Detalhamento da análise contrastiva do sinal "Eu" (Luizita).
Fonte: Elaborado pela autora.

Esse resultado ajuda a elucidar com mais clareza o alto nível de dificuldade para realização de sinais em Libras com bonecos de luvas, animados por meio de *articulação de membros*. O domínio que um sinalizante tem com seu braço e mãos para articulação de um sinal é significativamente diferente do domínio que ele tem de seu polegar e dedo indicador para articulação do mesmo sinal. Trata-se de membros diferentes, articuladores diferentes, cujas extensões e proporções não correspondem anatomicamente para a realização de sinais.

O sinal SABER foi convencionado da forma que foi em Libras porque a relação anatômica entre os membros superiores com suas juntas articuladas e altura da cabeça no corpo possibilita que esse sinal seja assim articulado. O comprimento dos braços humanos ultrapassa a altura da cabeça. Já a relação anatômica entre o polegar e o dedo indicador humano, não possibilita que o sinal SABER seja articulado, não sua L pelo menos, já que o comprimento do polegar é menor que o comprimento do dedo indicador somado à altura da cabeça do boneco.

Essa limitação para o sinal SABER, no entanto, se refere particularmente à boneca Luizita e sua fisicalidade, e não a qualquer boneco de luvas, pois se determinado boneco for confeccionado de maneira que o polegar conte com um extensor, por exemplo, uma continuação do bracinho do personagem, cujo comprimento alcance a lateral da testa do personagem, a L do sinal pode ser preservada, e a produção em sua totalidade será mais precisa e limpa. Assim sendo, para a animação de bonecos de luvas em Libras, bonecos

antropomórficos que sejam animados por *articulação de membros*, a relação anatômica de proporcionalidade entre os articuladores linguísticos (membros do corpo desse boneco usados para produção de sinais) precisa ser pensada tendo em vista a anatomia da mão humana e suas proporções.

Com relação ao sinal SIM, quero destacar aqui que houve uma combinação da ENM cabeça da boneca Luizita, conferida pela flexão do dedo indicador da animadora Anna, que reforçou o sentido do sinal, já que ele não foi possível de ser realizado com a CM correta (ver Figura 107), embora com M e L correspondentes. A afirmação realizada pela boneca ao enunciar o sinal SIM foi combinada com o direcionamento de cabeça para cima e para baixo. Isso evidencia que mesmo na animação individual por *articulação de membros* de bonecos de luvas, a associação simultânea entre ENM e sinais manuais pode acontecer também, tal como visto na animação por *empréstimo de mãos*.



Figura 107: Enunciação do sinal SIM (Luizita).

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse caso, a combinação do M correspondente, a L e o direcionamento da cabeça indicando afirmação (ENM), foram suficientes para clareza do sinal SIM. O que chamo atenção para esse sinal, assim como para todos os demais e, também, para as gestos e ações realizados pelos bonecos da Dupla 5 (Anna e Sara), é a não preservação do princípio de *relação frontal*. O sinal SIM enunciado com o boneco de perfil só foi identificado pelo contexto da narrativa e pela combinação da ENM que reforçou o sentido da afirmação da boneca.

Como já mencionado, a *relação frontal* no TALS é indispensável, porque sem ela a comunicação em Libras do boneco com o público pode sofrer prejuízos. Para a comunicação acontecer, o espectador precisa enxergar a sinalização do boneco. Quando o boneco é animado de lado todo o tempo, isso viola o ângulo de visualização dos sinais, sobretudo, quando são bonecos de tamanho menor, como os bonecos de luva, cuja visualização dos pequenos sinais

enunciados na cena fica ainda mais difícil. Sobre a *relação frontal*, a instrutora Sassá Moretti trouxe o seguinte feedback para a dupla:

Os bonecos de luvas precisam sempre estar de frente para o público, e na cena de vocês, os bonecos ficaram de lado o tempo todo. Quando um personagem comunica, o outro precisa estar de frente para o público. Temos que fazer esse jogo. Claro, eles iam se beijar aí é de lado mesmo, um de frente para o outro. Mas, depois volta a se posicionar de frente, porque precisamos desse olhar. Se ele fica só de lado, o público perde o rosto do boneco, perde totalmente. E na cena de vocês nós tínhamos, principalmente, os rostos sorridentes e alegres de vocês, que nos tiravam a atenção do boneco. O problema é que estamos com uma estrutura inadequada mesmo, o correto seria vocês estarem atrás de uma empanada para a nossa atenção ser apenas nos bonecos. (Sassá)

Além da *relação frontal*, o feedback da instrutora Sassá também traz a questão da presença das animadoras em cena e suas EF, um aspecto já introduzido anteriormente. Considerando as condições possibilitadas de encenação sem uma empanada, isso contribuiu para que as participantes-animadoras empregassem propositalmente seus rostos para animação dos bonecos. Isso implica, em princípio, na não preservação da *neutralidade* e também, conforme a perspectiva da instrutora Sassá, a divisão da atenção do espectador que acaba não se concentrando nos bonecos em razão da presença das animadoras ao mesmo tempo em cena.

No entanto, é importante destacar que, no caso da Dupla 5 (Anna e Sara), a presença das animadoras com suas EF em cena foi claramente intencional, e não resultante do desafio de *dissociação linguística* ou falta de *concentração* para alcançar uma *neutralidade*. O uso das EF pelas participantes-animadoras foi uma solução técnica, uma estratégia linguística assumida de compensação na animação, tal como elas mesmas mencionaram, uma vez que os bonecos Luizita e Drakus ofereciam menos recursos para a enunciação de sinais.

Ao longo de toda animação, observa-se de fato a visível presença das animadoras em cena, próximas aos seus bonecos e fazendo o uso de não apenas EF, mas também ENM compensatórias, como movimentos sutis de cabeça para reforçar a intenção do boneco sobre determinado aspecto na comunicação em Libras. Tem-se o seguinte exemplo para fins elucidativos (Figura 108):



Figura 108: Expressões faciais e não manuais compensatórias (Dupla 5).
Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse exemplo, instantes antes do sinal gestual [DANÇAR](#) ser enunciado a partir do corpo do boneco Drakus, a animadora Sara realiza um movimento sutil de cabeça para trás, uma ENM associada à uma EF de sobrancelhas levantadas e cabeça inclinada, indicando o sentido interrogativo do convite: “vamos?”. O sinal VAMOS poderia ter sido enunciado¹³⁶ a partir do corpo do boneco Drakus – embora com alguns desafios para precisão e limpeza do M – mas ao invés disso, foi trazido propositalmente no rosto da animadora Sara. Nesse caso, a presença da animadora em cena tem um objetivo linguístico compensatório, e para ele funcionar, o rosto da animadora precisava ser realmente visualizado em cena, mesmo que a atenção do espectador se dividisse entre ela e o personagem.

Diante disso, é possível compreender que, para se trazer a palavra visual em cena no teatro de bonecos de luvas, a depender do boneco e da mensagem que se pretende comunicar, a presença do ator-animador sinalizante em cena pode funcionar para determinados aspectos compensatórios, especialmente quando há limitações ou fatores que dificultam a comunicação em Libras. No contexto do TALS, portanto, diferentemente do que é tradicionalmente aplicado no teatro de bonecos de luvas em LOs, o ator-animador sinalizante não necessariamente precisa estar atrás de uma empanada, uma vez que sua presença pode ser importante para a construção da cena com a palavra visual.

Assim como na animação de bonecos articulados por meio da modalidade de manipulação direta que o ator-animador pode estar presente de diferentes maneiras e para diferentes funções, no TALS, isso também pode acontecer no caso de bonecos de luvas animados por *articulação de membros*. Alex de Souza (2008; 2011) propõe uma classificação de diferentes maneiras que o ator-animador pode estar em cena na animação direta de bonecos articulados de mesa.

¹³⁶ O sinal VAMOS em Libras é convencionalmente realizado no corpo humano a partir da flexão do membro superior (braço e/ou mão) articulado pelo cotovelo e/ou punho, cuja direcionalidade se dá para trás, para o lado ou para frente dependendo do posicionamento do interlocutor.

Conforme o autor, a animação pode envolver: o ator-animador à vista do público como parte integrante do cenário; o ator-animador assumindo seu corpo em cena sem representar um personagem; o ator-animador duplo do personagem; e o ator-animador representando simultaneamente dois personagens. No caso da segunda situação, o ator-animador atua em cena, porém, sem representar outros personagens enquanto anima o boneco. Nesse caso, ele tem a liberdade de relacionar-se diretamente com o personagem para o qual está conferindo a ideia de vida, podendo inclusive criar contrapontos (SOUZA, 2008; 2011).

Todas essas situações podem se aplicar no contexto do TALS, na animação de bonecos articulados por meio da manipulação direta, e pelo que prefiro chamar aqui de animação por *condução*, conforme ainda apresentarei. Mas, mais do que isso, a segunda situação em especial, quando o ator-animador assume seu corpo em cena sem representar um personagem (SOUZA, 2008; 2011), pode também se aplicar à animação de bonecos de luvas em Libras no contexto do TALS, tal como foi feito pela Dupla 5 (Anna e Sara), considerando as particularidades linguísticas e necessidades compensatórias para a comunicação em Libras acontecer em cena.

Ainda que para a instrutora Sassá Moretti, espectadora ouvinte não sinalizante, a presença das animadoras junto aos bonecos de luvas tenha lhe gerado um estranhamento e a divisão da sua atenção, para os demais participantes-espectadores surdos e não-surdos isso não foi uma questão levantada. Isso porque a presença em cena das animadoras e a relação intercorporal entre seus corpos (rostos) com os corpos dos bonecos, pode ser algo mais facilmente assimilado e permissível por espectadores sinalizantes. Especialmente quando estamos tratando de um contexto onde a Libras tem seu protagonismo e onde o pacto ficcional é firmado com animadores sinalizantes e bonecos sinalizantes.

Para concluir, apresento no quadro a seguir (Quadro 46) um compilado dos principais desafios enfrentados pela Dupla 5 (Anna e Sara) e suas soluções e estratégias adotadas para animação dos bonecos Luizita e Drakus.

| DUPLA 5 | DEMANDAS E DESAFIOS | SOLUÇÕES E ESTRATÉGIAS |
|---|---|--|
| Anna Sara | <i>Animação em Libras</i> | <i>Animação por articulação de membros</i> <i>Articulação de dedos para sinalização</i> |
| | <i>Divisão da animação</i> | <i>Animação individual</i> |
| | <i>Divisão da sinalização</i> | <i>Sinalização individual</i> |
| | <i>Número de mãos na sinalização</i> | <i>Duas mãos (dois dedos/braços)</i> |
| | <i>Espaço cênico sem empanada</i> | <i>Compensações de EF e ENM nos rostos</i> |
| | <i>Posicionamento e disposição</i> | <i>Afastadas e uma de frente para outra</i> |
| | <i>Gerenciamentos de tarefas</i> | <i>Todos concentrados em apenas uma mão</i> |
| | <i>Divisão das tarefas</i> | <i>Sem divisão de tarefas</i> |
| | <i>Competências ao ator-animador</i> | <i>Altas habilidades com os dedos e mãos.</i> |
| | <i>Partituras (gestos e ações / sinais)</i> | <i>Limitações de produção de sinais compensadas no rosto das animadoras.</i> |
| | | <i>Compensações por desproporção anatômica</i> |
| | | <i>Poucos sinais enunciados de maneira geral</i> |
| | | <i>Dos enunciados mais sinais gestuais</i> |
| | <i>Princípios técnicos preservados</i> | <i>Exploração de gestualidades</i> |
| <i>Eixo do boneco e sua manutenção</i> <i>Economia de meios / economia de sinais</i> | | |

Quadro 46: Desafios, soluções e estratégias de tradução-animação (Dupla 5).

Fonte: Elaborado pela autora.

Avançando com a apresentação dos principais resultados e discussões, compartilho na seção a seguir a terceira categoria de possibilidades de animação de bonecos em Libras, que diz respeito à animação de bonecos articulados (de mesa/balcão) com ou sem gatilhos para manejos. Categoria que proponho denominar aqui como animação por *condução*, podendo ser animação por *condução direta* ou animação por *condução indireta*.

8.3. Animação por condução

Novamente respondendo a primeira e a segunda pergunta de pesquisa levantadas em minha investigação, outras possibilidades de animação de bonecos em Libras identificadas em meu estudo dizem respeito à animação por *condução direta* e/ou *indireta*. Na animação por *condução direta* os articuladores linguísticos do boneco, seus membros corporais (mãos, braços, podendo ser também trombas, caldas, rabos), são conduzidos pelo ator-animador em contato direto com o boneco. Já na animação por *condução indireta*, os articuladores linguísticos são conduzidos por um gatilho (haste, bastonete, bastão, vareta ou vara) interligado ao boneco que o ator-animador segura para animação.

Nessa modalidade não há empréstimo de mãos ou de qualquer outro membro humano do ator-animador, uma vez que o boneco possui seus próprios articuladores linguísticos que são conduzidos para a enunciação de sinais. Também não há a transferência de membros humanos que assumem novas funções, como no caso da animação por *articulação de membros*. Ainda que na animação por *condução* exista também uma relação intercorporal

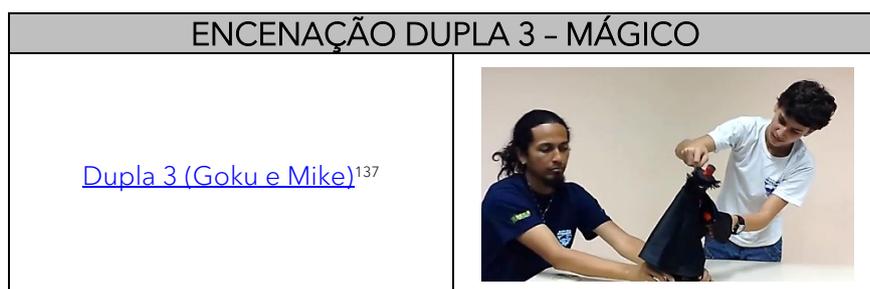
entre o corpo do ator-animador (corpo de partida) e o corpo do boneco (corpo de chegada), essa relação acontece mais fortemente numa dimensão de projeção de mapeamentos cognitivos linguísticos. O mapeamento cognitivo linguístico do ator-animador é projetado para um corpo externo ao seu, um novo corpo, com fisicalidade independente, que é guiado por dois ou mais corpos fonte de energia.

Diferentemente da animação por *empréstimo de mãos* e da animação por *articulação de membros*, a animação por *condução* não necessariamente demanda a sinalização por parte dos atores-animadores. Nesse tipo de animação, a tradução intercorporal não acontece concretamente entre os corpos de saída e o corpo de chegada, numa dimensão física de materialização da língua. Mas acontece, principalmente, na dimensão cognitiva, numa transposição mental de organização da língua a ser materializada a partir da condução de um corpo externo. Não se trata da sinalização (com membros convencionais ou membros ressignificados), se trata da condução para a sinalização. Mais do que transferir ou traspor a língua, animar por *condução* é levar o corpo de chegada ao encontro da língua.

No exercício do 9º encontro do Grupo TALS, foram três bonecos articulados escolhidos e animados dessa maneira: o boneco Dom Quixote da Dupla 1 (Iro e Rachel) e o boneco Sancho Pança da Dupla 2 (Edinata e Harrison), ambos animados por *condução direta*, e o boneco Mágico da Dupla 3 (Goku e Mike), animado por *condução indireta*. No caso da Dupla 2 (Edinata e Harrison), para além da possibilidade de animação do boneco Sancho Pança, foram identificadas também outras possibilidades de uso da Libras na animação. Por essa razão, deixarei para trazer os principais resultados e discussões das animações por *condução direta* por último nesta seção, e trago primeiramente a possibilidade de animação por *condução indireta*.

8.3.1. Condução indireta

Como mencionado, a modalidade de animação por *condução indireta* ocorre quando os membros do boneco (mãos, braços ou mesmo trombas, caldas, rabos), são conduzidos para a sinalização de forma indireta, ou seja, são intermediados por um gatilho (haste, bastonete, bastão, vareta ou vara) conectado ao membro articulador do boneco por uma das extremidades e, pela outra extremidade, empunhado pela mão do ator-animador. A animação por *condução indireta* do boneco Mágico, realizada pela Dupla 3 (Goku e Mike), pode ser visualizada por meio do link apresentado no quadro a seguir (Quadro 47).



Quadro 47: Encenação Dupla 3 (Goku e Mike).
Fonte: Elaborado pela autora.

De tamanho menor, com aproximadamente 45 centímetros de altura, o boneco Mágico escolhido pelos participantes-animadores Goku e Mike, é estruturado de pano e forrado por fibra siliconada. Sua cabeça é feita de papel machê e os cabelos, mãos e pés são de lã. A EF do boneco é fixa, não possui mecanismos internos que lhe confirmam articulações de boca, sobrancelhas ou olhos, uma vez que o rosto é modelado no papel machê.

Sua cabeça é controlada por uma pequena haste de 10 centímetros, tal como as localizadas nos membros superiores do boneco (braços/mãos). Chamo atenção para as mãozinhas do Mágico, que são feitas de pompom de lã e, portanto, não possibilitam diferentes CM, tampouco uma CM única e fixa que se aproxime do formato da mão humana. Observa-se as imagens a seguir (Figura 109).



Figura 109: Detalhamento do boneco (Mágico).
Fonte: Elaborado pela autora.

Em razão de ser do tipo articulado, voltado para animação convencional em mesa ou balcão, o boneco Mágico possui algumas juntas articuladas. Suas articulações partem dos

¹³⁷ Disponível em: <https://youtu.be/98fsvNkcYmw>. Acesso em: 18 set. 2020.

ombros, punhos, pernas e joelhos, e possibilitam diferentes M dos membros superiores do personagem, assim como distintos alcances para L de sinais referenciados em seu corpinho e em seu ES. Esse sistema de articulação a partir das juntas, viabilizou os seguintes sinais trazidos na encenação:

EU, ENXUGAR-LÁGRIMA, SAUDADE, MINHA, ESPOSA, MORRER,
CHORAR, SAUDADE, SAUDADE-TCHAU, TCHAU.

Outro fator que viabilizou a enunciação desses sinais foi a fisicalidade antropomórfica do boneco, em sua relação anatômica de proporcionalidade entre os membros corporais. Observa-se nas imagens a seguir (Figura 110) o boneco Mágico em sua fisicalidade, relações anatômicas de proporcionalidade de seus membros e o seu sistema de juntas articuladas, em uma análise contrastiva com o corpo humano de referência.



Figura 110: Proporcionalidade de membros e juntas articuladas (Mágico).
Fonte: Elaborado pela autora.

Ainda que a Dupla 3 (Goku e Mike) tenha conseguido conduzir os sinais mencionados, é importante que eu mencione que a animação em Libras nesse caso sofreu interferência de alguns fatores. Por exemplo, a materialidade do boneco, mais precisamente sua maleabilidade e mobilidade conferida; também sua caracterização, com destaque para a capa do figurino do personagem que, por vezes, atrapalhou a enunciação de alguns sinais; e ainda, sob a perspectiva da receptividade dos espectadores principalmente, uma interferência referente à fisicalidade do boneco em termos de tamanho, levando em conta seu formato pequeno e, proporcionalmente, uma produção linguística também de dimensões menores.

Sobre o aspecto de materialidade do boneco e os desafios implicados por sua maleabilidade e mobilidade conferida, o relato do participante-animador Mike evidencia a dificuldade de manter o *eixo do boneco e sua manutenção*:

Tivemos muita dificuldade com relação ao eixo do boneco. Às vezes esse eixo se perdia e não conseguíamos manter o boneco de pé. É como se ele envergasse para os lados, pra frente e pra trás, caindo... Foi difícil manter ele no eixo. O Goku era responsável por segurar a cabeça e acho que o braço dele ia pesando, cansando por segurar muito tempo. Quando ele perdia o eixo, eu tinha que avisá-lo: "Ergue, ergue o braço! Não deixa o boneco cair!". (Mike)

Na sequência, a instrutora Sassá Moretti fez o seguinte comentário:

Esse boneco tem um desafio mesmo, porque as pernas dele são muito molengas. Para quem não está acostumado, realmente é um desafio. É assim mesmo, precisa segurar bem o boneco nas extremidades para sustentá-lo e manter o eixo, e é difícil sim esse controle de dois animadores ao mesmo tempo. Precisa de prática. (Sassá)

Esses resultados corroboram para evidenciar o quanto é desafiante na animação de bonecos em Libras os diferentes gerenciamentos exigidos aos atores-animadores sinalizantes. Para além de manejar o boneco em seus deslocamentos, gestos e ações, bem como conferir sustentação para o *eixo do boneco e sua manutenção*, está em jogo também a comunicação em Libras, a condução dos sinais que acontece simultaneamente a tudo isso.

Diferentemente da Dupla 4 (Nicoly e Pedro) e da Dupla 5 (Anna e Sara), cuja animação e a sinalização dos bonecos aconteceram individualmente, a animação do boneco Mágico pela Dupla 3 (Goku e Mike) aconteceu de forma compartilhada, tal como fez a Dupla 6 (Luana e Mara) com o boneco Bode. Porém, diferentemente da sinalização individual adotada pela animadora Mara, a Dupla 3 (Goku e Mike) adotou uma sinalização compartilhada. Observa-se na imagem a seguir (Figura 111) o posicionamento adotado pelos animadores, bem como a divisão da animação (sustentação e manejo) e a sinalização compartilhada do boneco. Na imagem, o instante em que o personagem está enunciando o sinal CHORAR.

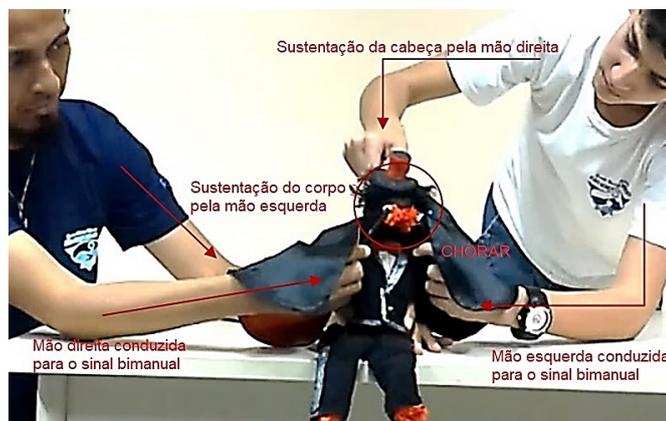


Figura 111: Animação a dois e sinalização compartilhada (Mágico).
Fonte: Elaborado pela autora.

Os animadores escolheram se posicionar distantes um do outro, sendo o Mike disposto mais à direita do boneco, conduzindo o bracinho direito e as duas pernas para deslocamento (no início da cena), e o Goku mais à esquerda, sustentando a cabeça e conduzindo o bracinho esquerdo do boneco. Dessa maneira, a sinalização aconteceu por meio de uma condução compartilhada e, tal escolha adotada de tradução-animação, implicou diferentes desafios técnicos e linguísticos para os animadores, principalmente, nos casos de enunciação dos sinais bimanuais. Sinais que demandaram uma combinação sincronizada dos dois bracinhos do Mágico, com M realizados ao mesmo tempo, alternadamente ou simultaneamente, a depender do sinal.

Quando um ator-animador fica responsável por uma das mãos do boneco e o outro se responsabiliza pela outra mão, a condução para enunciação de sinais bimanuais precisa acontecer de forma correspondente e sincronizada, tenha esse sinal a qualidade de M e o direcionamento que tiver no ES.

Diante dessa estratégia de sinalização compartilhada, chamo atenção não apenas para os desafios implicados, mas também para as possibilidades de construções linguísticas de outras ordens, ou melhor, desconstruções da língua enunciada no corpo do boneco. Na Libras os sinais SAUDADE e TCHAU, por exemplo, são convencionalmente realizados com apenas uma mão. Enunciados sequencialmente com uma mesma mão dominante e nunca de forma alternada, ora com uma mão, ora com outra, para cada novo sinal (exceto para fins estéticos de uso intensificado da língua em contextos artísticos e literários). A forma como os sinais SAUDADE e TCHAU foram usados na condução do boneco Mágico, no entanto, aconteceu com as duas mãos ao mesmo tempo, portanto SAUDADE-TCHAU.

Observa-se a imagem a seguir (Figura 112) os destaques em vermelho.



Figura 112: Desconstruções linguísticas na animação por condução (Mágico).
Fonte: Elaborado pela autora.

O sinal SAUDADE foi articulado com o bracinho direito do boneco conduzido pelo animador Mike, e o sinal TCHAU foi articulado com o outro bracinho, conduzido pelo animador Goku. Além disso, ambos foram empregados com seus respectivos M usuais (distintos entre si) e enunciados simultaneamente. Trata-se de uma construção agramatical essa, uma vez que rompe padrões linguísticos e viola alguns preceitos da língua que estão relacionados, basicamente, à capacidade de coordenação motora humana. Sinais com diferentes M executados concomitantemente, e referenciados em distintas L, não são convencionados em LSs.

Conforme a imagem de referência do tradutor surdo (Figura 112), essa construção pode até acontecer em termos de L, mas com uma variação de alternância entre a execução dos M entre cada um dos sinais, já que eles possuem qualidades diferentes. O sinal TCHAU é semicircular e bidirecional, e SAUDADE é um sinal circular e contínuo. Portanto, a realização de ambos ao mesmo tempo demandará habilidades corporais não exigidas usualmente na Libras e capacidade de coordenação motora. No entanto, quando falamos no contexto do TALS, isto é, quando há em jogo um boneco ficcional a ser animado em Libras, a construção da língua nesse novo corpo pode se dar de maneira não convencional e desconstruída, o que é facilitado justamente por esse corpo ser conduzido por dois corpos (fontes de energia) distintos entre si, cada qual com suas habilidades corporais e coordenações motoras.

Na concepção de uma cena, e sobretudo num processo de tradução-animação em Libras, é válido que o ator-animador explore toda as propriedades e potencialidades da LS com o boneco: sua criatividade, flexibilidade, produtividade, também sua espacialidade, visualidade, corporalidade e multidimensionalidade. Entretanto, mais importante do que compreender, propositalmente ou não, sinais agramaticais, ou querer enriquecer a *partitura de sinais* com desconstruções linguísticas, é preciso ter em mente a relevância desses sinais e dessas desconstruções. Evidencia-se nesse sentido, a importância do preceito de *economia de sinais* e da noção de *movimento é frase* pensados para o contexto do TALS.

Outras considerações sobre a sinalização compartilhada, como estratégia de tradução-animação, serão trazidas na próxima subseção onde considero a respeito da animação por *condução direta* com sinalização compartilhada adotada pela Dupla 1 (Iro e Rachel) e, também, a animação por *condução direta* com sinalização individual adotada pela Dupla 2 (Edinata e Harrison). No caso da Dupla 1 (Iro e Rachel), o boneco Dom Quixote enunciou em cena alguns sinais que foram os mesmos enunciados pelo boneco Mágico, a saber: EU,

SAUDADE, ESPOSA, MORRER. E por essa razão, mais discussões sobre essa estratégia e seus desafios implicados serão trazidas na sequência, com base nos dados do boneco Dom Quixote.

Ainda com relação à Dupla 3 (Goku e Mike), é importante que eu traga para discussão a questão do contexto de chegada dessa animação em Libras, uma produção linguística que aconteceu, nesse caso, veiculada num corpo ficcional de tamanho significativamente menor. Assim, implicações referentes à fisicalidade do boneco, mais precisamente no que tange seu tamanho, foram identificadas na visualização e compreensão dos sinais. Os resultados de minhas análises linguísticas e observações das avaliações, evidenciaram a não compreensão por parte dos espectadores de alguns sinais manuais enunciados.

Quando questionados por mim e pelo participante-animador Mike no momento das avaliações, alguns dos participantes-espectadores comentaram não ter entendido alguns sinais, sobretudo os sinais manuais. Tal como as profissionais TILS, os participantes-espectadores assimilaram mais o sentido geral da cena. Nesse contexto, observa-se um trecho das intervenções no momento da avaliação da cena da Dupla 3 (Goku e Mike):

Alguns sinais foram feitos, mas não sei se vocês conseguiram entender todos, conseguiram? (Mike)

Sim, deu para entender alguns sinais. O sinal SAUDADE ficou bem claro e o sinal CHORAR também. O que era aquele outro sinal, era CARINHO? (Anna).

Carinho? Não... O boneco realizou o sinal SAUDADE primeiro. Fizemos ESPOSA e depois MORRER. Fechamos a cena com ele chorando, dando tchau e indo embora. Bom, pelo menos tentamos fazer os sinais de ESPOSA e MORRER naquela hora, mas pelo jeito não ficou claro. (Mike)

Realmente não deu pra entender. Pelo menos eu não consegui pegar o sinal ESPOSA. Talvez porque vocês usaram um movimento duplo, não? Na hora de encaixar as mãozinhas vocês encostaram duas vezes elas e isso pode ter confundido. (Luana)

Ah, verdade... Usamos mesmo um movimento duplo. Poderíamos ter experimentado esse sinal com um único movimento, talvez ficasse mais claro. (Mike)

Essa não compreensão por parte de alguns espectadores foi possível de ser entendida pela combinação de alguns fatores, tais como: a inexistência de um formato minimamente identificável na mão do boneco (pom-pom) e, por conseguinte, a impossibilidade de qualquer CM fixa; também a falta de precisão e limpeza de alguns M, especialmente no caso de sinais bimanuais compartilhados (por exemplo, o sinal ESPOSA realizado com um M duplo ao invés de um M único), o que implicou ruídos de comunicação; e principalmente o fato de o Mágico ser um boneco pequeno, cuja sinalização também se apresenta pequena em cena, o que gera desafios aos espectadores para visualização e dos sinais e assimilação do que o boneco está falando em Libras.

Uma vez apresentado os resultados mais significativos referentes à encenação da Dupla 3 (Goku e Mike), segue no quadro a seguir (Quadro 48) a compilação dos principais desafios, soluções e estratégias adotadas para animação do boneco Mágico. Dentre os desafios, soluções e estratégias listadas no quadro, há alguns que não foram trazidos para discussão e considerações nesta subseção e poderão ser apresentados e discutidos em outro momento. Objetivamente, essa compilação ajuda a responder também a terceira e última pergunta de pesquisa desta tese.

| DUPLA 3 | DEMANDAS E DESAFIOS | SOLUÇÕES E ESTRATÉGIAS | |
|--|---|--|---|
| Goku Mike | <i>Animação em Libras</i> | <i>Animação por condução indireta</i> | |
| | <i>Divisão da sinalização</i> | <i>Sinalização compartilhada</i> | |
| | <i>Número de mãos na sinalização</i> | <i>Dois mãos</i> | |
| | <i>Divisão dos sinais bimanuais</i> | <i>Sinais bimanuais compartilhados</i> | |
| | <i>Maleabilidade do boneco</i> | <i>Direcionamentos dados para manter o eixo</i> | |
| | <i>Inexistência de mãos (pompom)</i> | <i>Sinais articulados sem considerar CM</i> | |
| | <i>Tamanho pequeno do boneco</i> | <i>Sinalização menor correspondente</i> | |
| | <i>Posicionamento e disposição</i> | <i>Afastados e um em cada lado do boneco</i> | |
| | <i>Gerenciamentos de tarefas</i> | <i>Gerenciamentos compartilhados</i> | |
| | <i>Divisão das tarefas</i> | <i>Sustentação, manejo e sinalização</i> | |
| | <i>Partituras (gestos e ações / sinais)</i> | | <i>Combinações alternadas e simultâneas</i> |
| | | | <i>Sinais simultâneos de diferentes M e L</i> |
| | | | <i>Construções linguísticas agramaticais</i> |
| <i>Princípios técnicos preservados</i> | | <i>Economia de meios / economia de sinais</i> <i>Foco e olhar como indicador da ação</i> <i>Relação frontal e neutralidade facial</i> <i>Dissociação / dissociação linguística</i> <i>Concentração</i> | |

Quadro 48: Desafios, soluções e estratégias de tradução-animação (Dupla 3).
Fonte: Elaborado pela autora.

Além dos desafios, soluções e estratégias adotadas, outros resultados interessantes obtidos a partir da encenação da Dupla 3 (Goku e Mike) seriam válidos para aprofundamento e discussão, porém, são resultados que esta tese não comporta, considerando as inúmeras particularidades de cada um dos 9 bonecos escolhidos pelas duplas no exercício cênico. São resultados que valem também um olhar atento sob a perspectiva tradutória e linguística, na dimensão da produção e também na recepção por parte dos espectadores. De tal modo, avanço para a próxima subseção destinada à possibilidade de animação por *condução direta*.

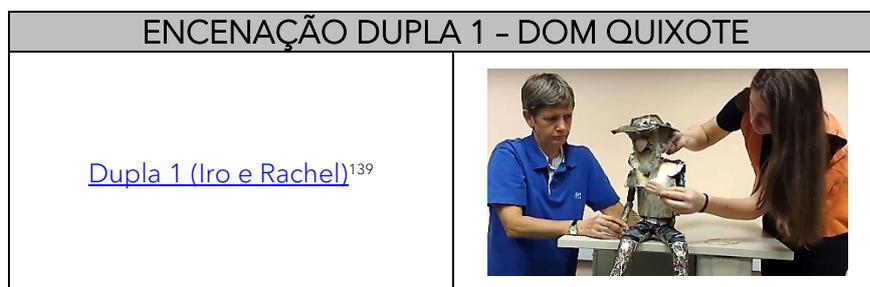
8.3.2. Condução direta

Conforme mencionado, no exercício do 9º encontro do Grupo TALS dois bonecos foram animados por *condução direta*: o boneco Dom Quixote da Dupla 1 (Iro e Rachel) e o boneco Sancho Pança da Dupla 2 (Edinata e Harrison). Apresento inicialmente os principais resultados referentes à primeira dupla, e os resultados da segunda seguem na sequência.

- *Dom Quixote*

Ainda que o boneco Dom Quixote¹³⁸ seja um boneco do tipo articulado, com possibilidades de vários M e alcances de L pelo corpo e no espaço neutro de sinalização, alguns sinais enunciados durante a encenação geraram algumas dúvidas de entendimento por parte dos espectadores. E é com foco nesses sinais, somados aos relatos das duas participantes-animadoras sobre o processo de tradução-animação e suas soluções e estratégias (técnicas e linguísticas) adotadas, que apresento os resultados mais significativos da encenação da Dupla 1 (Iro e Rachel) nesta subseção.

No quadro a seguir (Quadro 49) seguem os links de acesso ao vídeo gravado da encenação da dupla.



Quadro 49: Encenação Dupla 1 (Iro e Rachel).
Fonte: Elaborado pela autora.

Conforme o relato compartilhado pela Dupla 1 (Iro e Rachel) durante as avaliações da respectiva cena apresentada, observa-se alguns desafios de gerenciamentos enfrentados pela dupla e a busca de gestos e ações para o personagem com base em referências reais humanas. Esses relatos reforçam o entendimento da atividade de animação como um processo de tradução, já que o corpo e as ações humanas são tomados como referência (corpo de partida) para a representação e condução do boneco (corpo de chegada):

Acho que conseguimos manter nossos rostos neutros sim, mas na hora de animar o boneco foi difícil. Foi difícil coordenar ao mesmo tempo o controle da cabeça, das mãos e das pernas. Precisávamos animar o boneco andando para frente, se apoiando com a mão no chão e sentando sem que as pernas escapassem. Tínhamos que fazer tal como uma pessoa faz: primeiro se apoia com a mão no chão e depois senta. (Iro)

¹³⁸ As descrições do Dom Quixote não serão repetidas nesta subseção, uma vez que já foram detalhadamente apresentadas nesta tese. Em caso de necessária retomada dessas informações, consultar a terceira seção de análises das encenações (dos bonecos fora de cena) no sétimo capítulo.

¹³⁹ Disponível em: <https://youtu.be/wtPPucCCR2s>. Acesso em: 18 set. 2020.

Primeiramente nós treinamos. Observamos os movimentos corporais da Iro. Fizemos uma leitura atenta dos movimentos no corpo dela e tentamos construir os movimentos no boneco. Nunca pensamos conscientemente como nos sentamos. É automático. Não poderíamos simplesmente pegar o boneco, jogar suas pernas para frente e fazê-lo sentar de qualquer jeito. A ação humana é diferente disso. (Rachel)

Não nos jogamos com o quadril quando sentamos. Se fizéssemos isso quebraríamos nossa coluna em pedacinhos. Aí, já era. (Iro)

Foi muito difícil organizar o que cada uma ia fazer na hora do sinal PESCAR. Se era a Rachel ou eu que iria fazer o movimento do molinete recolhendo a linha. Tínhamos que retomar o tempo todo o movimento real de referência de manuseio da vara de pesca para trazer isso para o boneco. (Iro).

Na encenação da Dupla 1 (Iro e Rachel) foi possível observar um maior alcance de vários dos princípios técnicos de animação, pois além de a dupla já ter animado esse boneco no encontro anterior do Grupo TALS, tê-lo manuseado e experimentado mais tempo portanto, ficou evidente sua *concentração* ao longo de todo exercício proposto no 9º encontro.

Conforme minhas análises, foi possível observar uma *neutralidade* alcançada nos rostos das participantes-animadoras (embora não tão alcançada em seus corpos), a *relação frontal* do boneco estabelecida em cena, também o *eixo do boneco e sua manutenção* ao longo de toda apresentação e, principalmente no caso dessa dupla, as noções bem trabalhadas de *movimento é frase e economia de meios*. Isso foi refletido pela maior precisão e limpeza dos movimentos conduzidos, nos sinais precisamente planejados para cena, e na escolha de sinais e de gestos e ações não verbais suficientes para comunicação pretendida.

Conforme as análises de observação das animadoras em cena, também ficou evidente que o bom domínio dos diferentes gerenciamentos do boneco, embora tenha sido algo que a dupla relatou como um desafio, foi determinante para a limpeza da cena como um todo. Uma vez tendo solucionado a animação do Dom Quixote em Libras a partir da sinalização compartilhada, as animadoras conseguiram gerenciar e planejar a *partitura de sinais* e a *partitura de gestos e ações*, e isso demonstrou ser algo importante para animação e para preservação dos outros princípios de animação.

Os ruídos que aconteceram na encenação dessa dupla, é importante destacar, se concentraram apenas na dimensão linguística, no momento da enunciação de alguns sinais bimanuais. Tais sinais bimanuais geraram ruídos de comunicação e, portanto, dificuldades de compreensão dos espectadores, em razão da não sincronidade de certos M e impossibilidade de alterações nas CM fixas do personagem. Para além desses ruídos pontuais de alguns sinais, no entanto, toda a encenação da Dupla 1 (Iro e Rachel) foi satisfatoriamente construída, recebida e compreendida.

Quero trazer para discussão aqui três sinais especificamente, enunciados ao longo da encenação com o boneco Dom Quixote: TRABALHAR, PESCAR e ESPOSA. No caso do sinal [TRABALHAR](#), foi um sinal produzido com três parâmetros não correspondentes aos parâmetros empregados usualmente para esses sinais no corpo humano: CM, M e Or. Observa-se os resultados a seguir (Figura 113).



Figura 113: Enunciação do sinal TRABALHAR (Dom Quixote).
Fonte: Elaborado pela autora.

Além da ausência de correspondência na Or, o ruído desse sinal aconteceu sobretudo pela não correspondência do parâmetro de M. O sinal TRABALHAR é realizado em sua forma usual com um M simultâneo e alternado das duas mãos sincronizadas. Em razão de cada animadora estar conduzindo uma das mãos do Dom Quixote, a simultaneidade e sincronicidade necessária não foram alcançadas. Isso implicou ruídos na enunciação desse sinal e, conseqüentemente, dúvidas em sua compreensão por parte de alguns espectadores¹⁴⁰. Observa-se os comentários e relatos a seguir:

Eu perdi alguns sinais durante a cena. Quais sinais ele fez naquela hora? Antes de falar que no passado ele vivia e tal... (Luana)

Era TRABALHAR e depois PESCAR. Ele quis dizer que trabalhava como pescador. Estava triste e, depois sinalizou assim: PASSADO VIVER SAUDADE ESPOSA, MAS ESPOSA MORRER. No final ele chorou e se jogou pra frente caindo. (Iro)

Ah, então os sinais daquela hora eram TRABALHAR e PESCAR? Agora eu também entendi... (Pedro)

Com relação ao sinal [PESCAR](#), que também gerou ruídos na hora da enunciação, foi um sinal igualmente construído com as duas mãos. Trata-se de um sinal policomponencial bimanual, cujas CM usualmente são empregadas iguais em ambas as mãos. Retomando o que apontam McCleary e Viotti (2011), os sinais policomponenciais podem ser formalmente

¹⁴⁰ A incompreensão desse e de outros sinais também foi observada nas interpretações simultâneas em português realizadas pelas profissionais TILS, conforme é possível observar no Quadro 15 da segunda seção de análises complementares apresentadas no sétimo capítulo desta tese.

descritos pelos parâmetros fonológicos das LSs e sua realização e uso são flexíveis, com características dependentes da organização daquele que sinaliza. Apesar da estrutura organizacional depender da escolha do próprio sinalizante e, portanto, o sinal PESCAR ter sido realizado na variação escolhida pela dupla para o boneco nesse caso, ainda sim foi um sinal que gerou ruídos em sua enunciação.

Nesse caso, o formato das CM não foi um fator que determinou esse ruído, mas sim o parâmetro não correspondente de M. O desafio maior das animadoras para condução do sinal PESCAR foi no gerenciamento dos dois M diferentes envolvidos em cada mão. Além disso, sob o ponto de vista da receptividade, a incompreensão pelos espectadores também se deu pela impossibilidade de assimilação prejudicada pelo sinal precedente TRABALHAR.

Observa-se na enunciação do sinal [PESCAR](#) (Figura 114) que o M inicial da mão esquerda conduzida pela Iro, indicando a ação de lançar o anzol, é realizado por primeiro, e o M da mão direita conduzida pela animadora Rachel, indicando a ação de recolher a linha pelo molinete, é realizado ao final. Essa diferença está destacada também na posição do símbolo de M circulado em verde na escrita Sign Writing.



Figura 114: Enunciação do sinal PESCAR (Dom Quixote).
Fonte: Elaborado pela autora.

No caso do sinal PESCAR, as animadoras não precisaram realizar o mesmo M em cada mão e precisamente ao mesmo tempo, já que o instrumento vara de pescar demanda ações gestuais manuais diferentes para cada função do objeto (vara e molinete). Por conseguinte, não foi demandado o gerenciamento da condução de um mesmo sinal simultâneo realizado em sincronicidade em direções opostas e com início e fim concomitantes, como aconteceu com o sinal TRABALHAR. Foi exigido sim, uma precisão da combinação das qualidades dos movimentos que eram diferentes entre si.

Foi alto o desafio para a enunciação dos sinais TRABALHAR e PESCAR, uma vez que as animadoras optaram pela sinalização compartilhada, ficando cada uma responsável pela

condução de uma das mãos. Se pensarmos na enunciação de um sinal bimanual de M simultâneo sincronizado, sob o ponto de vista do sinalizante fluente, com competências cognitivas linguísticas e capacidades corporais para tal, não há desafios para a realização de ações linguísticas simultâneas com sincronicidade entre suas duas mãos, uma vez que o sinal parte de um mesmo corpo, ordenado por um único indivíduo. Parte de um mesmo sinalizante toda a energia cognitiva e corporal dispensada, assim como a capacidade de coordenar suas próprias mãos em diferentes qualidades de movimentos linguísticos.

Contudo, quando tal sinal é transposto para um novo corpo ficcional externo, manejado e conduzido de forma compartilhada, a energia dispensada parte de dois corpos fontes. Cada qual com suas próprias competências cognitivas e capacidades de produção linguística. O boneco recebe a transferência linguística de dois animadores ao mesmo tempo. Em termos procedimentais, são dois corpos de partida envolvidos no processo tradutório, cujas projeções linguísticas precisarão ser combinadas e articuladas colaborativamente. Serão dois mapeamentos linguísticos diferentes transpostos e reconfigurados em um único mapeamento. Dois corpos sinalizantes precisarão pensar linguisticamente como um único corpo sinalizante.

E em termos comparativos, isso significaria dois atores-animadores conferindo a mesma voz de um mesmo personagem que se comunica em uma LO. Dois atores-animadores conferindo diferentes segmentos linguísticos para formação de palavras sonoras vocalizadas por somente um personagem em cena. Na animação de bonecos em Libras com a produção linguística compartilhada, uma mesma e única palavra visual só se materializará em cena se dois atores-animadores estiverem trabalhando linguisticamente juntos. E trabalhar linguisticamente juntos significa desmembrar a língua, fragmentar cada termo, cada vocábulo que compõe o texto da cena, para que seja reconstruído e comunicado ao mesmo tempo em uma sintonia linguística para um boneco apenas.

Outro resultado a trazer para destaque aqui, que corrobora ainda mais para todo esse entendimento e discussão, é o sinal ESPOSA, também enunciado na animação realizada pela Dupla 3 (Goku e Mike). Esse sinal em especial, foi o que as próprias animadoras da Dupla 1 (Iro e Rachel) relataram ter gerado maior desafio para enunciação, conforme será visto nos relatos mais na sequência. Enunciado duas vezes durante a cena, considerando que a *partitura de sinais* envolveu o emprego desse termo em dois contextos, trago para destaque o caso da enunciação do sinal [ESPOSA](#) realizado no primeiro momento.

Conforme é possível observar na imagem do tradutor surdo e na respectiva transcrição do sinal em Sign Writing da ilustração a seguir (Figura 115), o sinal bimanual ESPOSA

demanda um M bidirecional simultâneo convergente, contrário e espelhado. E o posicionamento da Or também se dá de maneira bidirecional contrária e espelhada. Ambas as CM são iguais e as mãos no sinal se encaixam.

Nas análises linguísticas contrastivas desse sinal foi possível observar a não correspondência e a correspondência aproximada da maioria dos parâmetros. O único parâmetro correspondente à sua forma usual foi o de L, referenciado no espaço neutro de sinalização em frente ao corpo. Observa-se as imagens a seguir (Figura 115).



Figura 115: Enunciação do sinal ESPOSA (Dom Quixote).
Fonte: Elaborado pela autora.

Entre a enunciação do sinal ESPOSA e o sinal subsequente MAS, houve um movimento de transição¹⁴¹ evidenciado, realizado pela participante-animadora que conduziu a mão esquerda do Dom Quixote. Trata-se de um movimento realizado na mudança de um sinal para outro, em que ocorre também a mudança das respectivas Or. É importante mencionar que esse movimento de transição no momento da cena foi significativo e, por ser significativo cenicamente, produziu significado. Ainda que no corpo real humano sinalizante de referência esse movimento possa ser bastante sutil e rápido, quase que imperceptível, na animação de um boneco em Libras, tal transição pode aparecer evidenciada em cena, sobretudo quando estamos partindo da noção de *movimento é frase*.

Quando evidenciado cenicamente, um movimento de transição entre sinais, pode gerar implicações em termos de receptividade e assimilação linguística por parte dos espectadores. Essas implicações podem ser tanto no sentido de auxiliar a comunicação, como também no sentido de prejudicá-la. Em uma cena onde a noção de *movimento é frase* é preservada e, portanto, os sinais são produzidos precisamente e com limpeza de movimentos, a depender da velocidade de execução desses sinais, uma pequena mudança de Or de um sinal para outro,

¹⁴¹ Minuto 2:11 do vídeo, disponível em: https://youtu.be/bYQgUEqVi_w?t=131. Acesso em: 18 set. 2020.

por exemplo, pode auxiliar o espectador inferir e compreender o sinal subsequente, sobretudo se o boneco tiver limitações de algum parâmetro, como de EF ou CM, como no caso do boneco Dom Quixote.

Nesse caso, o sinal ESPOSA já havia gerado um ruído de comunicação em razão da não precisão e limpeza dos M não sincronizados e simultâneos. Porém, ao final da execução desse sinal, ainda que não compreendido por alguns espectadores, o movimento de transição para o sinal seguinte funcionou como um indicativo. Um indicativo facilitador para compreensão e inferência do sinal MAS. Esse resultado pontual, ajuda a evidenciar que na animação de bonecos em Libras por *condução* de bonecos articulados, o ator-animador pode se valer desses recursos de movimentos menores das mãos do personagem, gerados na transição de um sinal para outro, como dispositivos indicativos linguísticos. Dispositivos que podem contribuir com o espectador para inferências e assimilação linguística de sinais, construções sintáticas ou mesmo alcances semânticos de um texto

Por outro lado, se um movimento de transição não é propositalmente planejado, ou pelo menos bem executado, ou se ele é decorrente de um erro, lapso ou deslize do ator-animador no momento da sinalização, ele pode implicar em prejuízos na comunicação. Pode acabar confundido o espectador no momento da recepção e percepção do que está sendo produzido linguisticamente pelo boneco em cena. Isso aconteceu também durante a encenação da Dupla 1 (Iro e Rachel) com o boneco Dom Quixote.

Na realização do segundo sinal [ESPOSA](#), houve um movimento de [ajuste](#)¹⁴² feito pela animadora Rachel no momento da transição entre os dois sinais. Ainda que as análises não tenham demonstrado precisamente se esse movimento de ajuste foi um fator que dificultou a compreensão do sinal MAS por parte dos espectadores, ou se foi a combinação de vários fatores, por exemplo, a não compreensão desencadeada de vários sinais subsequentes TRABALHAR, PESCAR, ESPOSA e MAS, vale chamar atenção para esse resultado.

Conforme Balardim (2004), na técnica de manipulação direta – que corresponde aqui à animação por *condução direta* no contexto de TALS – um gesto mínimo da mão do ator-animador pode provocar um amplo movimento no boneco. Assim, por acabar ficando visível em cena, chamando atenção cenicamente, um movimento de transição ou um movimento de ajuste entre “pontos” e entre “vírgulas” de um sinal e outro, podem levar o espectador à dúvida, gerando dificuldades para assimilar o que está recebendo linguisticamente.

¹⁴² Minuto 2:19 do vídeo disponível em: https://youtu.be/bYQgUEqVi_w?t=139. Acesso em: 18 set. 2020.

Considerando o nível de desafio para a modalidade de animação por *condução* com a sinalização compartilhada, deslizos e movimentos de ajustes são perfeitamente compreensíveis, sobretudo quando estamos trabalhando com um contexto de formação de atores-animadores que são ainda principiantes, e que tiveram pouco tempo para aprimoramento e treinamento de suas encenações. Para fins de elucidar melhor esses desafios, é importante trazer os relatos das próprias animadoras da Dupla 1 (Iro e Rachel) compartilhados durante as avaliações:

Foi engraçado o processo, porque eu sou canhota, minha mão dominante é à esquerda e eu tive que controlar a mão direita do boneco. Já a Iro controlou a mão correta conforme sua mão dominante, mas tinha que ficar atenta com o controle da cabeça do boneco também. (Rachel)

O desafio maior foi no momento do sinal ESPOSA. Ficamos testando e pensando qual mão ia em cima e qual ia embaixo. Foi bem difícil resolver isso, porque eram quatro mãos em jogo que precisavam ser organizadas. Isso aconteceu também na hora do sinal PESCAR. Houve uma confusão, não conseguíamos orientar os movimentos. (Iro)

No caso da sinalização compartilhada ficou evidente que a divisão das duas mãos do boneco entre os atores-animadores implica diretamente exigências de *dissociação linguística*. O ator-animador precisará dissociar a língua de seu próprio corpo, seus automatismos e seu controle de mão dominante e mão de apoio, para repensá-la a partir do corpo do boneco. Quando o ator-animador é canhoto, por exemplo, e precisa conduzir um boneco destro, ou mais precisamente, quando para a realização de um sinal a mão dominante ou de apoio do boneco é contrária a mão dominante ou de apoio do ator-animador, a *dissociação linguística* aparece bastante desafiadora, inclusive na dimensão cognitiva. Para essa organização de quatro mãos será preciso levar em consideração as habilidades e domínios manuais de ambos os atores-animadores e o controle mental de seus corpos.

Esse resultado evidencia que a condução compartilhada dos sinais do boneco, a partir de dois corpos diferentes, não poderá se dar com a projeção linguística direta de dois mapeamentos linguísticos ao mesmo tempo pensados para um corpo único. Nesse caso, um novo mapeamento corporal linguístico deverá ser redesenhado. A mão dominante e a mão de apoio do boneco deverão ser previamente escolhidas e estipuladas pelos atores-animadores. Eles deverão combinar entre si como a língua se materializará no corpo do boneco, e definir como será redesenhado esse novo mapeamento linguístico corporal.

Quando Balardim (2004) descreve a respeito dos bonecos de luvas e dos bonecos de manipulação direta, por exemplo, ele explica que na animação de bonecos de luvas o movimento da mão do ator-animador, normalmente, corresponde simultaneamente ao

movimento do boneco. E no caso dos bonecos de manipulação direta, o movimento da mão do ator-animador nem sempre condiz com o movimento executado pelo personagem.

E se pensarmos sobre isso sob a perspectiva linguística da animação de bonecos, os movimentos que os atores-animadores sinalizantes precisarão realizar em cena não necessariamente corresponderão aos M gramaticais do boneco. E mais do que isso, os movimentos dos atores-animadores na hora da condução para sinalização não corresponderão aos seus próprios M convencionais de referência para enunciação desses mesmos sinais em seus corpos.

Outros desafios enfrentados pela Dupla 1 (Iro e Rachel) e suas respectivas soluções e estratégias (técnicas e linguísticas) merecem atenção. Com a falta de alternativas oferecidas pelo boneco Dom Quixote para realização de determinados sinais, considerando principalmente suas CM fixas, a dupla encontrou algumas soluções e estratégias bastante interessantes para animação do personagem em Libras, como: a substituição de sinais (inicialmente planejados) por outros sinais; compensações e adaptações do texto; alternância das mãos do boneco para sinalização; e aproveitamento do formato das CM fixas para sinais com correspondência fonológica. Observa-se o diálogo:

Em cena fizemos o personagem fazendo o sinal MORRER. Mas, inicialmente não queríamos trazer isso para a história. Não queríamos dizer que a esposa tinha morrido, pensamos em ela ter ido embora, ter viajado. Tentamos fazer o boneco sinalizar "Minha esposa foi embora". O problema foram as configurações de mão que são diferentes. Com a configuração de mão em "B" do boneco, decidimos então fazer o sinal MORRER. (Rachel)

Com a configuração de mão fixa não tinha como fazer o sinal VIAJAR ou IR-EMBORA. Ia ficar estranho, né? O sinal de IR-EMBORA em Libras tem duas configurações de mão iguais. E nosso boneco tem uma configuração de mão diferente da outra. Uma é em "O" e a outra é em "B". O sinal IR-EMBORA com uma das mãos configuradas em "O" ficaria estranho. (Iro)

Com essa outra configuração em "O" aproveitamos para fazer o sinal VIVER. A gente se valeu da mesma configuração de mão do boneco para fazer vários sinais: PRAZER, CONHECER, VOCÊS, SAUDADE... (Rachel)

Conforme os relatos da Dupla 1 (Iro e Rachel), observou-se que a CM fixa do Dom Quixote foi o fato que levou à escolha do sinal MORRER em substituição ao sinal VIAJAR inicialmente planejado. Trata-se de sinais cuja mensagem e conteúdo semântico são bastante diferentes, que podem inclusive demandar desfechos diferentes na narrativa.

Esses resultados demonstram algumas questões de ordem teatral, tradutória e linguística que estão fortemente relacionadas entre si. Observa-se no relato a forte relação estabelecida entre o boneco e o texto, ou seja, o que ele oferece de possibilidades linguísticas

e cênicas têm implicações na história a ser contada e vice-versa. São elementos que se relacionam e podem ser determinantes. As possibilidades que o boneco oferece de animação pode, por exemplo, implicar em mudanças e adaptações na história que se pretende contar em cena. No caso da Dupla 1 (Iro e Rachel), as CM fixas do Dom Quixote não ofereceram alternativas para as animadoras sinalizarem o que elas haviam planejado de início. Assim, elas adaptaram a história, uma vez se aproveitando das CM disponíveis pelo boneco. Observa-se também no diálogo a seguir, as estratégias linguísticas de animação em Libras por meio da alternância das mãos na hora da sinalização.

Sabemos que o correto é sinalizar com a mesma mão PASSADO VIVER. Mas, as mãos do boneco nos permitiam fazer os dois sinais, alternando, e seguindo as configurações de mão semelhantes. (Iro)

Conforme a própria animadora comenta, alternar as mãos na sinalização não é uma construção linguística usual em LSs. No uso convencional da língua, não intensificado e para além de um contexto que lhe confira a permissão de quebra de normas e padrões linguísticos (como no caso do contexto teatral, artístico e literário de forma geral), essa alternância de mãos entre cada sinal produzido numa sentença é agramatical, e pode implicar prejuízos de compreensão. No entanto, quando pensamos no contexto de TALS, envolvendo animação de bonecos em Libras, a noção de *movimento é frase*, e os caminhos de tradução-animação que o ator-animador pode tomar, essa alternância é mais facilmente aceita pelo espectador.

Nesse caso, foi possível observar uma permissividade linguística por parte dos espectadores sinalizantes da cena apresentada. Permissividade linguística em relação não só à essa alternância de mãos para sinais subsequentes, mas também a outros traços linguísticos do personagem não necessariamente correspondentes à forma usual da língua, levando em conta o pacto ficcional linguístico firmado entre ator-animador sinalizante, boneco sinalizante e espectador sinalizante. No contexto do TALS, a animação de bonecos em Libras parece envolver uma “licença poética linguística” onde rompimentos de padrões gramaticais são mais facilmente aceitos pelo espectador.

O contexto do TALS em si, onde o espectador se dispõe a estar, confere permissividade ao ator-animador para realizar uma construção cênica e linguística atípica, que foge do padrão. E é também nesse ponto que reside toda a magia do TALS, do teatro de bonecos em Libras especificamente. A própria função da arte é a de fugir do usual e transcender o convencional. O boneco que sinaliza em cena tem essa permissividade para desconstrução da língua, uma vez que no teatro de animação não se pretende reproduzir tal e como a língua é usada pelos

sinalizantes humanos, mas aproximar essa sinalização para que ela seja compreendida e faça sentido em cena.

A seguir (Quadro 50) o compilado dos principais desafios, soluções e estratégias adotadas pela Dupla 1 (Iro e Rachel) para animação do boneco Dom Quixote.

| DUPLA 1 | DEMANDAS E DESAFIOS | SOLUÇÕES E ESTRATÉGIAS |
|---|---|---|
| Iro Rachel | <i>Animação em Libras</i> | <i>Animação por condução direta</i> |
| | <i>Divisão da animação</i> | <i>Animação a dois</i> |
| | <i>Divisão da sinalização</i> | <i>Sinalização compartilhada</i> |
| | <i>Número de mãos na sinalização</i> | <i>Duas mãos</i> |
| | <i>Divisão dos sinais bimanuais</i> | <i>Sinais bimanuais compartilhados</i> |
| | <i>Sincronicidade de sinais bimanuais</i> | <i>Enunciação de sinais (com ruídos)</i> |
| | <i>Sinais planejados (texto inicial)</i> | <i>Substituição de outros sinais (texto adaptado)</i> |
| | <i>Limitações de CM fixas do boneco</i> | <i>Aproveitamento das CM para sinais</i> |
| | | <i>Enunciação de sinais alternados</i> |
| | <i>Posicionamento e disposição</i> | <i>Afastadas e uma em cada lado do boneco</i> |
| | <i>Gerenciamentos de tarefas</i> | <i>Compartilhados, ordenados e organizados</i> |
| | <i>Divisão das tarefas</i> | <i>Sustentação, manejo e sinalização</i> |
| | <i>Partituras (gestos e ações / sinais)</i> | <i>Combinações alternadas e simultâneas</i> |
| | | <i>Sinais manuais combinados com ENM</i> |
| | | <i>Leitura do corpo humano como referência</i> |
| | <i>Mapeamentos linguísticos</i> | <i>Projeção cruzada de mão dominante / apoio</i> |
| <i>Espaço de sinalização redimensionado</i> | | |
| <i>Princípios técnicos preservados</i> | <i>Economia de meios / economia de sinais</i> | |
| | <i>Foco e olhar como indicador da ação</i> | |
| | <i>Eixo do boneco e sua manutenção</i> | |
| | <i>Relação frontal e movimento é frase</i> | |
| | <i>Neutralidade facial</i> | |
| | <i>Dissociação / dissociação linguística</i> | |
| | <i>Apresentação do boneco e concentração</i> | |

Quadro 50: Desafios, soluções e estratégias de tradução-animação (Dupla 1).
Fonte: Elaborado pela autora.

Avançando com a apresentação dos demais resultados e discussões sobre a animação por *condução direta*, a seguir apresento o caso da encenação da Dupla 2 (Edinata e Harrison) que animou o boneco articulado Sancho Pança durante o exercício do 9º encontro.

- *Sancho Pança*

O boneco Sancho Pança, assim como o Dom Quixote, é também um boneco articulado que reproduz a figura humana, um boneco antropomorfo. Constituído por todos os membros corporais, parte de sua estrutura interna (esqueleto) é feita de arame, mais precisamente a estrutura dos ombros, braços e pernas. As mãos são modeladas na espuma e as CM são fixas, no mesmo formato, com três dedos curvados mais o polegar opositor, conforme é possível observar na imagem da esquerda a seguir (Figura 116).

O sistema de juntas articuladas possibilita um repertório de movimentos de cabeça, membros superiores (braços e mãos) e membros inferiores (pernas e pés), mas com limitações

de movimentos dos braços em razão da ausência de juntas articuladas nos cotovelos. Isso implicou, por exemplo, limitações para articulação do parâmetro de M para alcances em diferentes L no espaço neutro e no corpo do próprio boneco durante a cena. Assim, o sistema de articulações do boneco corresponde em parte às articulações do corpo humano, conforme observa-se nas imagens a seguir (Figura 116).

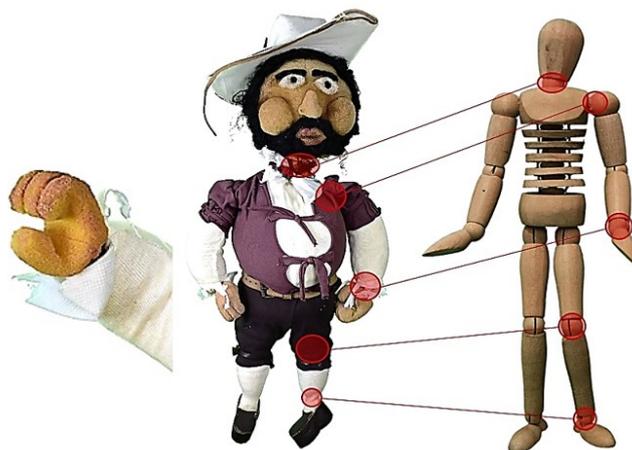


Figura 116: Detalhamento do boneco e juntas articuladas (Sancho Pança).
Fonte: Elaborado pela autora.

As limitações de movimentos do boneco Sancho Pança foram observadas não apenas em minhas análises de observação e experimentação do boneco fora de cena, mas também em minhas análises das encenações com o boneco em cena, levando em conta o seu comportamento no momento de sua condução pela Dupla 2 (Edinata e Harrison). A *partitura de sinais* empregada pela dupla envolve na maioria sinais policomponenciais (classificadores instrumentais), como: PEGAR-VARA, LANÇAR-ANZOL, SEGURAR-VARA, SOLTAR-VARA, OLHAR-LAGO, TOMAR-COPO, SOLTAR-COPO; esses enunciados a partir do boneco, e alguns sinais policomponenciais enunciados a partir da animadora Edinata: ABRIR-PORTINHOLA, PEGAR-COPO, SERVIR-GARRAFA, TREMER-MESA. Também sinais manuais, como: ÁRVORE e BAR (sinal soletrado) e sinais gestuais como: POSITIVO e SATISFEITO.

Os sinais enunciados pela animadora Edinata funcionaram como elementos da narrativa e contextualização de cenário e são aqui trazidos como outras possibilidades de animação de bonecos em Libras, conforme veremos na próxima seção. Para observar a *partitura de sinais* enunciados, bem como a animação em seu conjunto, o comportamento do boneco Sancho Pança e dos participantes-animadores, acessar o vídeo da encenação da Dupla 2 (Edinata e Harrison) nos links do quadro a seguir (Quadro 51).



Quadro 51: Encenação Dupla 2 (Edinata e Harrison).
Fonte: Elaborado pela autora.

É preciso pontuar que, dentre todas as cenas apresentadas durante o exercício cênico do 9º encontro, a cena da Dupla 2 (Edinata e Harrison) foi a que mais gerou dados a respeito dos participantes-animadores em cena e seus comportamentos. Sua *partitura corporal* (BALARDIM, 2004) foi analisada e as soluções e estratégias identificadas foram determinantes para elucidar o quanto a divisão da animação e a decisão pelo compartilhamento ou não da sinalização são fatores determinantes para a animação de bonecos em Libras. Mais precisamente nesse caso, para a animação de bonecos articulados por *condução direta*.

A divisão da animação e o compartilhamento ou não da sinalização do boneco, são soluções técnicas ligadas também ao posicionamento e à disposição dos atores-animadores em cena. Conforme as análises do vídeo da encenação, foi possível observar nessa dupla mais deslocamentos ao longo da animação, uma *partitura corporal* constituída por movimentações menos neutras, os corpos e rostos dos participantes-animadores mais presentes em cena e, também, uma variação maior em suas disposições e posicionamentos.

Parte desses resultados se deve à própria forma como a narrativa foi construída, ou seja, o fato de o personagem se movimentar para diferentes ambientes ao longo da história. Mas, também se deve às escolhas técnicas improvisadas pela dupla na hora da apresentação, uma vez que muitas das soluções e estratégias preparadas durante o processo de tradução-animação não foram trazidas na animação, pelas razões justificadas nos relatos a seguir:

Ficamos muito próximos um do outro, grudados. Foi difícil por isso. Nos atrapalhamos um pouco durante a apresentação. Nos momentos que estávamos separados foi mais fácil. (Edinata)

É que quando preparamos a cena, treinamos de outro jeito. Treinamos um de cada lado do boneco, separados, e não tão juntos assim. O problema é que na hora de apresentar não tínhamos espaço suficiente atrás da mesa, por isso que ficamos tão grudados e nos atrapalhamos. (Harrison)

O espaço para apresentação foi diferente então do espaço que vocês prepararam a animação? Mas, vocês poderiam ter empurrado a mesma mais pra frente para apresentar. (Natália)

¹⁴³ Disponível em: <https://youtu.be/Y6g0lusu1hY>. Acesso em: 18 set. 2020.

Conforme o relato dos animadores, no processo de tradução-animação eles decidiram animar o boneco Sancho Pança de determinada maneira, mas no momento da apresentação a animação aconteceu de outro jeito, de uma maneira não planejada e praticada. Isso justifica os imprevistos enfrentados, as confusões geradas na divisão da animação e os prejuízos e ruídos ocasionados durante a cena, bem como o não alcance mínimo de vários princípios técnicos de animação, como a *neutralidade*, a *concentração*, o *foco*, a noção de *movimento é frase*, bem como o *eixo do boneco e sua sustentação*.

Os problemas da encenação da Dupla 2 (Edinata e Harrison) são justificados sobretudo por essa mudança na animação, mas tal como as demais encenações, também pela ausência de prática dos participantes-animadores principiantes. Sobre a importância da prática do ator-animador, considera-se o seguinte relato e feedback da instrutora Sassá Moretti durante as avaliações da cena apresentada:

A gente não praticou muito, não tivemos tempo. Precisamos de 30 anos de prática como disse a Sassá! Risos. (Edinata)

A Sassá comentou em outro encontro sobre o teatro de animação japonês, e disse que no Bunraku leva-se pelo menos 30 anos de prática e experiência. Agora a Edinata está usando isso como justificativa, dizendo que eles têm muito tempo ainda pela frente. Risos. (Natália)

Realmente no Bunraku leva-se 30 anos. Risos. Vocês lembram no outro dia que assistimos o vídeo do João com o boneco Robertinho? Pois é, para alcançar aquela animação individual, por exemplo, foi preciso cinco anos de prática. No teatro de bonecos é assim mesmo, precisamos de tempo para praticar, aperfeiçoar e alcançar um resultado preciso. Não é fácil. (Sassá)

Cabe esclarecer que a instrutora Sassá Moretti se refere aqui ao artista João Araújo, ator-animador da *Cia Truks* de São Paulo, cuja animação do boneco *Robertinho* na peça *O Princípio do Espanto*¹⁴⁴, assistimos juntos em um dos encontros do Grupo TALS. Para discutir a respeito da importância da prática e da preparação, o que também se aplica no contexto do TALS e no teatro de bonecos em Libras, é oportuno compartilhar o relato de Henrique Sitchin (2009) sobre o processo do artista João Araújo.

Conforme o autor, o bonequeiro passava os intervalos das apresentações da *Cia Truks* pesquisando e experimentando movimentos possíveis dos bonecos. Buscava novas ações possíveis, novas formas de movimentos, novas intenções teatrais. Quando criou o personagem *Robertinho*, após muito tempo de prática e aprimoramento, chegou a alcançar uma animação

¹⁴⁴ Trecho da peça disponível em: https://youtu.be/8r0Uh3oq_dc. Acesso em: 18 set. 2020.

individual do boneco, cuja cabeça era “agarrada” com a boca do ator-animador e, com as mãos livres, era possível animar as mãos e os pés do boneco de forma alternada.

Assim como o resultado alcançado por João Araújo na peça *O Princípio do Espanto* é “fruto unicamente de uma questão operacional, [...] decorrente de vários estudos” (SITCHIN, 2009, p. 147), as possibilidades de animação de bonecos em Libras também dependem de questões operacionais, de estudo e de muita prática. Dependem de treinamento, aprimoramento, e de um processo criativo de tradução-animação que considere a condução do boneco para enunciação de sinais sim, mas também o gerenciamento dessa condução em sintonia e consonância com as demais tarefas de sustentação, manejo para gestos e ações, e deslocamentos. Para viabilizar uma animação de bonecos em Libras, esses gerenciamentos precisam ser bem organizados e planejados, e o trabalho dos atores-animadores em cena precisa estar em concordância, em harmonia e estabelecer uma reciprocidade entre três corpos envolvidos ao mesmo tempo.

Mesmo não sendo possível apresentar o que foi inicialmente planejado, a encenação da Dupla 2 (Edinata e Harrison) envolveu algumas soluções e estratégias improvisadas que valem ser trazidas para discussão. Conforme foi possível observar no vídeo, a divisão da animação foi feita conforme a altura dos participantes-animadores. Em razão do Harrison ser bem mais alto, ele acabou se posicionando mais atrás durante a cena, e a Edinata mais à frente. Ainda que com alguns alcances facilitados, esse posicionamento gerou desafios, principalmente nos momentos de deslocamento do personagem em cena, levando a dupla se alternar, mesmo se atrapalhando em alguns momentos, com o gerenciamento de tarefas.

Por exemplo, em alguns momentos o animador Harrison sustentou e orientou a cabeça do boneco e, em outros momentos, essa tarefa ficou por conta da animadora Edinata, que também interviu e corrigiu o trabalho do colega nos instantes em que o *eixo do boneco e sua sustentação* se perdiam em cena. Tem-se na imagem da direita a seguir (Figura 117) um destaque para a mão da animadora Edinata segurando o braço do animador Harrison, e corrigindo o manejo da cabeça do boneco Dom Quixote. E isso decorre das operações do boneco em desacordo entre os atores-animadores. Observa-se também na imagem da esquerda (Figura 117), o animador manejando a cabeça do boneco para o lado, enquanto a animadora maneja os pezinhos para frente.



Figura 117: Implicações da divisão improvisada para animação.
 Fonte: Elaborado pela autora.

Além dessas implicações, a divisão improvisada para animação também gerou nesse caso a sobrecarga de tarefas gerenciadas pela animadora Edinata (sustentação, manejo para gestos e ações, e sinalização), e o não aproveitamento de uma das mãos do animador Harrison para assumir algumas dessas tarefas, uma vez que essa mão se manteve livre durante boa parte da encenação (ver imagem da direita, Figura 117).

Outro desafio gerado dessa divisão improvisada com os participantes-animadores bastante próximos um do outro e o compartilhamento de tarefas operadas alternadamente, foi a impossibilidade de enxergar o boneco durante a animação e orientá-lo com mais consistência (ver imagem da direita, Figura 117). Observa-se os relatos a seguir:

Uma das coisas que também dificultou bastante foi não poder ver o boneco direito. A maneira que acabamos nos posicionando, os dois por trás do boneco, não dava para enxergá-lo. (Harrison)

Nem eu, que estava mais à frente, nem o Harrison que é mais alto. Não tínhamos a visão do boneco e isso dificultava enxergar o que estávamos fazendo e como ele estava aparecendo para o pessoal na hora da apresentação. (Edinata)

Levando em conta as soluções adotadas pelas demais duplas e seus bonecos animados pela modalidade de animação por *condução* e a partir da sinalização compartilhada, a dificuldade sobre enxergar o boneco não foi algo relatado pelos demais participantes-animadores. Ainda que sentir e perceber melhor o boneco em cena seja algo também aprimorado e desenvolvido na prática, é importante considerar que na animação de bonecos em Libras especificamente, e mesmo no contexto de outras técnicas e linguagens do TALS, a dinâmica visual é determinante. É indispensável atentar-se para a organização das visualidades envolvidas.

Seja o ator-animador enxergar o boneco que sinaliza em cena, seja a relação visual necessária de se estabelecer entre personagens que contracenam em Libras com diálogos e trocas de turno (sem feedbacks sonoros para controle dos atores-animadores), seja ainda a *relação frontal* imprescindível na enunciação de sinais e o contato visual entre os espectadores e o boneco para a palavra visual acontecer sem ruídos, e também, os ângulos de visão de todos os envolvidos numa encenação: atores-animadores e espectadores (sobretudo, os sinalizantes surdos) e os bonecos.

A particularidade de visualidade das LSs, e também a experiência visual dos próprios atores-animadores quando no caso de surdos, também implicam o olhar para o público de modo a terem feedbacks da animação. Enquanto que atores-animadores ouvintes no teatro de animação em LOs ouvem as risadas e impressões da plateia e podem se guiar por esses e outros feedbacks sonoros, no contexto do TALS os atores-animadores surdos precisarão acessar os feedbacks visualmente. Isso foi refletido também na encenação da Dupla 2 (Edinata e Harrison). Observa-se a imagem a seguir (Figura 118)



Figura 118: Acesso à feedbacks visuais pelos animadores surdos.
Fonte: Elaborado pela autora.

Ainda que os improvisos da animação tenham gerado alguns desconfortos e, ao mesmo tempo uma descontração no grande grupo (evidenciada pelas risadas dos participantes-espectadores durante a apresentação), esse desconforto e descontração também leva à dupla direcionar seu olhar diversas vezes aos participantes-espectadores para acessar os feedbacks de suas interações pelo riso. E a razão dessas risadas é melhor compreendida a seguir:

A gente deu muita risada! Foi muito engraçado o jeito do boneco. Risos. (Luana)

O personagem tinha algum problema na perna? Porque ele andava meio de lado, todo torto e estranho. Foi a intenção de vocês? Porque ficou muito engraçado mesmo. Risos. (Iro)

Não foi proposital... Foi o que resultou da animação mesmo, foi o que conseguimos. Nós vimos vocês rindo durante a apresentação. (Edinata)

Naquele momento que ele sentou para pescar, o que aconteceu com a vara de pesca dele? Ele perdeu simplesmente? Porque pareceu que, do nada, ele desistiu de pescar. Soltou a vara e saiu, dando a impressão que ele estava com pressa ou dor de barriga. O jeito que ele andou depois parecia que ele estava apertado para fazer cocô, não sei... Com as pernas juntinhas, parecia que estava todo borrado nas calças! Risos. (Iro)

A leitura da Iro é sempre muito imaginativa! Risos. (Sassá)

Então pessoal, nossa intenção foi mostrar que o boneco estava meio angustiado. Por isso ele fez várias coisas na cena. Ele foi pescar e desistiu. Foi fazer outra coisa e mudou de ideia, até que foi beber no bar. Bebeu, bebeu até que caiu embriagado. (Harrison)

Inicialmente havíamos pensado numa narrativa que o personagem morria no final da cena, mas daí achamos muito triste. Resolvemos concluir a história com ele caindo de bêbado para ficar algo menos pesado. (Edinata)

Os comentários das participantes-espectadoras Luana e Iro refletem as influências no comportamento do boneco decorrentes das soluções improvisadas pela Dupla 2 (Edinata e Harrison), mais precisamente a divisão aleatória das tarefas e as respectivas confusões geradas entre os atores-animadores durante a animação. A desorganização dos gerenciamentos de sustentação e manejos para gestos e ações do boneco, especialmente no que se refere o seu deslocamento, sem preservar o eixo do boneco, fez com que o personagem assumisse um andar engraçado e desengonçado.

Ainda que esse atributo caricato seja reforçado pelo próprio formato endomórfico do boneco e decorrente das limitações de movimento de suas perninhas, a ausência da *relação frontal*, o não alcance da *neutralidade*, da noção de *movimento é frase*, do *eixo do boneco e sua manutenção* entre outros princípios, foram dificultados principalmente pela má divisão das tarefas gerenciadas decorrentes dos improvisos para apresentação. Tem-se, por fim, o feedback da instrutora Sassá em que ela pontua sobre a importância da *concentração*:

O que fizemos nesse exercício é apenas uma experimentação pontual de animação com os bonecos, para termos uma experiência. Claro que não podemos exigir muito de vocês porque tivemos pouco tempo para praticar. Mas, é importante aprendermos sobre como melhorar nossa animação e a concentração é muito importante. A cena de vocês, em geral, estava bonita sim. Só que realmente faltou mais atenção na manipulação do boneco. Os próprios colegas disseram que o boneco estava engraçado e riram da forma como vocês animaram, mesmo que o Sancho Pança por si só seja um boneco engraçado e desengonçado, não tem jeito. Mas, faltou... Realmente faltou a manipulação e a concentração. (Sassá)

Conforme justificado no início desta subseção, os improvisos na divisão da animação do boneco Sancho Pança decorreram das mudanças necessárias por conta do espaço cênico diferente daquele que a Dupla 2 (Edinata e Harrison) preparou sua cena durante o processo de tradução-animação. Diante do exposto, e uma vez compartilhado os resultados que entendo como os mais relevantes para esta subseção, objetivamente tem-se no quadro a seguir (Quadro 52) o compilado dos desafios enfrentados pela dupla para animação do boneco Sancho Pança, e suas respectivas soluções e estratégias (técnicas e linguísticas) adotadas.

| DUPLA 2 | DEMANDAS E DESAFIOS | SOLUÇÕES E ESTRATÉGIAS |
|--|---|---|
| Edinata Harrison | <i>Animação em Libras</i> | <i>Animação por condução direta</i> |
| | <i>Animação com Libras</i> | <i>Sinais enunciados para além do boneco</i> |
| | <i>Divisão da animação</i> | <i>Animação a dois</i> |
| | <i>Divisão da sinalização</i> | <i>Sinalização individual</i> |
| | <i>Número de mãos na sinalização</i> | <i>Duas mãos</i> |
| | <i>Divisão dos sinais bimanuais</i> | <i>Sinais bimanuais não compartilhados</i> |
| | <i>Espaço cênico não planejado</i> | <i>Improvisos de posicionamento</i> |
| | | <i>Improvisos e correções de gerenciamentos</i> |
| | <i>Posicionamento e disposição</i> | <i>Juntos com ator-animador mais alto atrás</i> |
| | <i>Gerenciamentos de tarefas</i> | <i>Compartilhados e desorganizados</i> |
| | <i>Divisão das tarefas</i> | <i>Sustentação e manejos (com correções)</i> |
| | <i>Partituras (gestos e ações / sinais)</i> | <i>Combinações alternadas e simultâneas</i> |
| | | <i>Sinais policomponenciais, gestuais e manuais</i> |
| <i>Partitura (corp)oral da animadora</i> | <i>Sinais de contextualização de cenário</i> | |
| | <i>Uso do espaço de circulação</i> | |
| <i>Princípios técnicos preservados</i> | <i>Economia de meios / economia de sinais</i> | |

Quadro 52: Desafios, soluções e estratégias de tradução-animação (Dupla 2).

Fonte: Elaborado pela autora.

Além desses resultados escolhidos para serem aqui compartilhados, outros resultados bastante pertinentes referentes ao uso da Libras por parte da animadora Edinata são apresentados na seção subsequente como outras possibilidades identificadas para animação de bonecos. Nesse caso, o emprego da Libras não a partir de sinais enunciados pelo boneco, mas sinais enunciados pela animadora, em seu próprio corpo sinalizante presente em cena.

8.4. Outras possibilidades de animação em Libras

Conforme comentado na subseção anterior, a maioria dos sinais enunciados na encenação da Dupla 2 (Edinata e Harrison) foram sinais policomponenciais, além dos sinais manuais ÁRVORE e BAR (sinal soletrado) e dos sinais gestuais POSITIVO e SATISFEITO. Esses dois sinais manuais mencionados, assim como os policomponenciais: ABRIR-PORTINHOLA, PEGAR-COPO, SERVIR-GARRAFA, TREMER-MESA, foram sinais enunciados pela participante-animadora Edinata em cena, numa relação cênica direta estabelecida com o boneco.

No início da história o personagem desloca-se até um ambiente que possui árvores e se senta para pescar. Nesse momento, a animadora Edinata, com seu próprio braço e mão, enuncia o sinal ÁRVORE próximo ao boneco. Não se trata do Sancho Pança enunciando esse sinal com seu braço e mão conduzidas pela animadora, se trata sim, da enunciação pela animadora no *espaço de circulação* (RIGO, 2013) do personagem em cena. Nesse caso, o sinal ÁRVORE funcionou como um elemento da cenografia, um sinal indicativo sobre o ambiente em que o personagem se encontra, entre as árvores (ver Figura 119).



Figura 119: Sinal cenográfico de ambientação da cena.
Fonte: Elaborado pela autora.

Isso também acontece na sequência, quando a animadora Edinata realiza o sinal soletrado BAR para indicar o novo ambiente em que o personagem está entrando, um bar. Ambos sinais são realizados pela animadora com uma das suas mãos, enquanto a outra se mantém gerenciando o boneco. O indicativo de mudança de ambiente para o bar, também é reforçado em seguida pelo sinal policomponencial ABRIR-PORTINHOLA que a animadora enuncia com as duas mãos, sendo que nesse momento o boneco Sancho Pança está sustentado pelo animador Harrison. Observa-se as imagens a seguir (Figura 120).



Figura 120: Sinais cenográficos indicativos de ambiente e adereço.
Fonte: Elaborado pela autora.

O sinal policomponencial ABRIR-PORTINHOLA, já carrega traços imagéticos que infere à uma porta de bar, ou seja, uma portinhola de dobradiças do tipo vai-e-vem que ajudam remeter o espectador para um determinado contexto narrativo. Um ambiente, por exemplo, semelhante àqueles bares de velho oeste, cujas portinholas do tipo vai-e-vem são bastante características. Essa mesma ambientação é ressaltada e mantida nas ações sequenciais. Após entrar no bar, o personagem cumprimenta as pessoas realizando o sinal gestual POSITIVO, cuja mão de espuma sofre uma mudança na CM pela intervenção da animadora que aperta a mãozinha do boneco deixando sobressair seu polegar. Em seguida, o personagem recebe um copo à sua frente, enunciado pelo sinal PEGAR-COPO realizado pela animadora, seguido do sinal SERVIR-GARRAFA (ver Figura 121).



Figura 121: Sinais que funcionam como adereços cenográficos imaginários.
Fonte: Elaborado pela autora.

Uma vez o corpo servido de bebida, o braço do boneco é conduzido para enunciação do sinal policomponencial TOMAR-COPO, cujo formato da sua mão é justamente aproveitado em sua CM correspondente. O personagem então enuncia SOLTAR-COPO, de tal maneira que a faz uma mesa imaginária tremer, e essa ação é indicada novamente pela animadora Edinata enunciando TREMER-MESA, sinal referenciado no espaço cênico ao lado do boneco (ver Figura 121). Ao final, o boneco enuncia SATISFEITO e cai para trás bêbado.

Essas estratégias linguísticas evidenciam-se como recursos altamente criativos pensados durante o processo de tradução-animação. São possibilidades de uso da Libras para além do boneco, mas em associação ao ator-animador e sua partitura corporal (BALARDIM, 2004). Nesse caso, considerando a enunciação de palavras visuais produzidas no corpo da animadora, é possível redefinir essa partitura aqui como uma *partitura (corp)oral*. Não apenas sua dançabilidade e seus movimentos cênicos realizados durante a animação estão envolvidos na partitura da animadora Edinata, mas também os sinais enunciados por ela, ou seja, sua

produção linguística materializada na *(corp)oralidade* (MCCLEARY, 2003; LEITE, 2010)¹⁴⁵. Observa-se a seguir, os relatos e comentários a seguir a respeito dessas possibilidades criativas identificadas pela Dupla 2 (Edinata e Harrison) durante sua encenação.

Eu gostei da cena, principalmente da estratégia que eles usaram para identificar o bar, como se fosse uma legenda da cena. Outro momento que também foi usada essa estratégia foi na hora que a Edinata mostrou a portinha do bar se abrindo para o boneco entrar. (Rachel)

Foi uma estratégia legal mesmo, porque faz o público imaginar o cenário. (Harrison)

Também usamos essa estratégia no momento da portinha do bar se abrindo e da mesa tremendo. A mesa tremendo foi justamente para passar a ideia de intensidade do personagem soltando o copo com força na mesa. Acho que ficou claro, né? (Edinata)

De maneira geral, é possível classificar esses sinais indicativos com diferentes funções. O sinal ÁRVORE, por exemplo, funcionou mais como um sinal cenográfico, de ambientação da cena. Já o sinal soletrado BAR, também funcionou para indicar o ambiente, o novo local em que o personagem se encontrava. Mas, para além disso, funcionou como legenda, tal como comentado pela participante-espectadora Rachel, e como um detalhe ou adereço cenográfico. Nesse caso, da forma como foi referenciado na cena a soletração BAR também funcionou como o letreiro do estabelecimento que o personagem estava adentrando. Da mesma forma os sinais ABRIR-PORTINHOLA e TREMER-MESA, que também funcionaram como adereços cenográficos imaginários da cena. Além disso, tais adereços não são inanimados, construídos na cena sem vida. Eles têm vida, se movimentam, tal como o vai-e-vem da portinhola e o tremer da mesa.

Outra função que esses sinais assumem também se refere à referenciação de um personagem em cena. Um personagem ilusório ou não, levando em conta a possibilidade de considerar a figura da animadora (mesmo não caracterizada) como uma personagem que se relaciona com o boneco em determinados momentos, podendo assumir diferentes papéis, por exemplo, como garçoneiro que serve a bebida no copo que o boneco segura.

Pensando num tipo diferenciado e novo de proposta de se pensar uma cena, sobretudo quando o contexto se dá a partir de uma proposta de TALS, porque não se valer da produtividade e criatividade das LSs e suas possibilidades de inclusão na cena para além dos bonecos ou formas animadas? Poderia parecer estranho ou confuso para aqueles que não dominam a Libras, não alcançam suas visualidades e multidimensionalidades linguísticas, ou tenham dificuldades de associar a relação desse *verbo-corpo* (PAVIS, 2008b) presente em

¹⁴⁵ Refiro-me aqui à oralidade relacionada a toda forma de comunicação viva, em tempo real, que existe entre as pessoas, incluindo a comunidade surda (LEITE, 2010). O termo *(corp)oralidade* envolve não apenas o uso do aparato vocal e auditivo, mas também os gestos, as expressões corporais e faciais (MCCLEARY, 2003; LEITE, 2010). A oralidade nas LSs é comunicação linguística em tempo real que acontece face-a-face (BAHAN, 2006).

cena com o boneco. O uso desses sinais de contextualização cenográfica e elementos da narrativa, implicam sim uma visibilidade maior do ator-animador sinalizante em cena. Mas essa visibilidade do ator-animador já é algo permissível dentro do teatro de animação de forma geral, de diferentes maneiras, tal como sistematizado e demonstrado por Souza (2008; 2011).

Os resultados da encenação da Dupla 2 (Edinata e Harrison) demonstram que não só é possível que bonecos se comuniquem em Libras, mas também que as LSs podem estar envolvidas no teatro de animação alcançando outros lugares. Compreendendo um alto nível de criatividade e produtividade, inovando e borrando ainda mais as fronteiras entre ator-animador, boneco, corpos, língua e público. Edinata e Harrison encontraram não apenas possibilidades de animação do boneco *em* Libras, mas também possibilidades de animação *com* Libras. Fizeram-nos lembrar o quanto as LSs são produtivas e criativas, e podem ser sim trazidas para cena para além do boneco. Esse resultado reforça não apenas a riqueza das LSs para o teatro de bonecos e o teatro de animação de forma geral, mas também evidencia a importância de se ter atores-animadores surdos trabalhando com TALS. Atores-animadores com propriedade e alto domínio de sua própria língua, com competências linguísticas inatas de criatividade para transcender formas convencionais de uso das LSs.

Sob o ponto de vista do TALS, de inserir e explorar toda a riqueza das LSs e suas visualidades, espacialidades, multidimensionalidades em cena, e também, sob o ponto de vista de um público formado por espectadores sinalizantes (surdos ou não-surdos), mas com experiência visual e capacidade de inferências visuais e assimilação linguística imagética, tais sinais de forma alguma serão percebidos como meros gestos aleatórios de interferência ou poluição da cena. São construções linguísticas cênicas que carregam várias funções e poderão significar de inúmeras maneiras ao espectador sinalizante que, indiscutivelmente, confere credibilidade para a língua e permissividade para que ela seja trazida dessa maneira.

Os sinais trazidos pela animadora Edinata, por exemplo, demonstraram ser facilmente aceitos pelos espectadores sinalizantes e, de forma alguma, geraram estranhamentos ou a perda da suspensão da descrença. Espectadores sinalizantes estão habituados visualmente com esse tipo de construção linguística, e como a Libras funciona imageticamente, seja quando aplicada em sua forma intensificada ou não. Esse não estranhamento e fácil permissividade, são reações evidenciadas no próprio uso desnecessário de qualquer tipo de elemento cênico que “disfarce” a presença da mão humana da animadora Edinata em cena. Isso porque, a mão humana em cena nesse caso, não tem significado de mão humana quando produz um sinal.

A mão humana é um instrumento de materialização linguística, um instrumento de produção (por combinações) de outros significados. Enquanto que para um espectador ouvinte não sinalizante, a mão humana presente em cena pode não ser facilmente assimilada, ou pode ser enxergada com estranhamento, para os espectadores surdos e não-surdos, aquela mão presente nada mais é do que uma portinhola que se abre e fecha, uma mesa que treme e uma árvore pela qual o personagem cruzou em seu caminho.

Ainda que sejam soluções criativas para inclusão em cenas de teatro *em/com* Libras, esses sinais precisam ser bem pensados, planejados para que sejam executados com clareza. Embora seja uma estratégia de uso da Libras para além do boneco, não significa que esses sinais possam ser produzidos sem um propósito adequado, sem que eles sejam pensados com base na noção de *movimento é frase*. Nesse caso, esse preceito também se aplica aos movimentos do ator-animador e de seus articuladores linguísticos. Se mal planejados e executados sem clareza e precisão, podem gerar ruídos de compreensão ou ainda uma poluição visual linguística

Uma vez tendo apresentado os principais resultados de minhas análises, e os pontos que entendi como os mais importantes para serem discutido nesta tese, avanço para o próximo capítulo no qual apresentarei uma síntese desses resultados com minhas conclusões. Também algumas considerações a respeito dos fatores que determinam a animação de bonecos em Libras, retomando os pontos em que esta tese inova e originalmente interseccionam as três áreas colocadas para diálogo: teatro de animação, tradução e Libras. Menciono na sequência as contribuições e desdobramentos deste estudo e encerro a escrita da tese com minhas palavras finais.

9. EPÍLOGO

"... irei até onde o ar termina
irei até onde a grande ventania se solta uivando
irei até onde o vácuo faz a curva
irei até aonde meu fôlego me levar."

(Clarice Lispector, 1977)

9.1. Síntese dos principais resultados e conclusões

Levando em conta minhas perguntas de pesquisa e objetivos traçados, pude identificar com este estudo diferentes possibilidades de animação de bonecos em Libras. Para além da animação de bonecos, também identifiquei possibilidades de emprego da língua associada ao personagem em cena. Sinais enunciados pelo ator-animador em seu próprio corpo, funcionando como elementos da narrativa e para contextualização cenográfica. Diante do levantamento de dados e das análises, foi possível organizar as possibilidades identificadas em três modalidades de animação *em* Libras: animação por *empréstimo de mãos*, animação por *articulação de membros* e animação por *condução*, além das demais possibilidades de animação *com* Libras.

Também foi possível apresentar nesta tese os principais desafios enfrentados na animação de bonecos prontos, bem como as soluções e estratégias adotadas por atores-animadores principiantes durante a tradução-animação de bonecos articulados e de bonecos de luvas. Bonecos esses, que compuseram o exercício cênico proposto no 9º encontro do Grupo TALS, junto do qual realizei minha pesquisa-participante. Estiveram envolvidos nove bonecos no exercício, com fisicalidades, materialidades, biomecânicas e caracterizações diferentes entre si. Por conseguinte, foram também diferentes as soluções e estratégias adotadas para animação de tais bonecos.

Ainda que meu corpus investigativo tenha se constituído por outros dados complementares – performances de TALS documentadas em meu levantamento e resultados do exercício de animação com bonecos de papel realizado no 5º e 6º encontro do Grupo TALS – o principal enfoque de análise e discussão nesta tese se deu nos dados levantados no 9º encontro. Mais precisamente, nos dados extraídos das seis encenações (apresentadas pelos participantes-animadores divididos em duplas) e suas respectivas avaliações (relatos, comentários e feedbacks) das cenas apresentadas.

Apresento no quadro a seguir (Quadro 53) uma síntese das animações realizadas no exercício cênico do 9º encontro do Grupo TALS, dando destaque aos seguintes pontos que

concluí como importantes a se considerar na animação de bonecos em Libras: *tipo do boneco, modalidade de animação sinalizada, número de animadores envolvidos, divisão da sinalização, número de mãos na sinalização e divisão dos sinais bimanuais*. A organização das informações segue a ordem das duplas e encenações apresentadas no exercício cênico.

| Identificação | Dom Quixote (Dupla 1) | Sancho Pança (Dupla 2) | Mágico (Dupla 3) | Bocones (Dupla 4) | Drakus/Luizita (Dupla 5) | Bode (Dupla 6) |
|-----------------------------------|--|--|--|--|-------------------------------------|--|
| Tipo de boneco | <i>Boneco articulado</i> | <i>Boneco articulado</i> | <i>Boneco articulado</i> | <i>Boneco de luvas</i> | <i>Boneco de luvas</i> | <i>Boneco de luvas</i> |
| Modalidade de animação sinalizada | <i>Condução direta</i> | <i>Condução direta</i> | <i>Condução indireta</i> | <i>Empréstimo de mãos</i> | <i>Articulação de membros</i> | <i>Empréstimo de mãos</i> |
| Divisão da animação | <i>Animação a dois</i> | <i>Animação a dois</i> | <i>Animação a dois</i> | <i>Animação individual</i> | <i>Animação individual</i> | <i>Animação a dois</i> |
| Divisão da sinalização | <i>Sinalização compartilhada</i> | <i>Sinalização individual</i> | <i>Sinalização compartilhada</i> | <i>Sinalização individual</i> | <i>Sinalização individual</i> | <i>Sinalização compartilhada</i> |
| Número de mãos na sinalização | 02 | 02 | 02 | 01 | 02 | 02 |
| Divisão dos sinais bimanuais | <i>Sinais bimanuais compartilhados</i> | <i>Sinais bimanuais não compartilhados</i> | <i>Sinais bimanuais compartilhados</i> | <i>Sinais bimanuais compartilhados</i> | <i>Sinais bimanuais com uma mão</i> | <i>Sinais bimanuais não compartilhados</i> |

Quadro 53: Síntese das demandas envolvidas nas animações do exercício do 9º encontro.

Fonte: Elaborado pela autora.

Os pontos que concluí como os mais relevantes, também foram identificados como demandas determinantes para os desafios enfrentados pelos participantes-animadores. Desafios que implicaram diferentes soluções e estratégias de tradução-animação. Tais soluções e estratégias variaram conforme as duplas, conforme os bonecos escolhidos e conforme as partituras de cada cena criada. Ainda que sejam particulares à cada encenação, e ao recorte metodológico desta pesquisa, e por isso não necessariamente se aplicarão à toda animação de bonecos em Libras, as soluções e estratégias apresentadas nesta tese podem ser tomadas como caminhos tradutórios possíveis. Escolhas de tradução criativas, funcionais e possíveis de serem repensadas ou experimentadas para uma ou outra animação em LSs. Um compilado conclusivo dessas soluções e estratégias será apresentado na sequência.

Em termos linguísticos especificamente, cabe concluir que essas demandas foram assim estabelecidas partindo do entendimento de que, para qualquer sinalização, é minimamente necessário um corpo sinalizante em potencial. Um corpo sinalizante em potencial inanimado, que conte com um ou mais corpo(s) fonte de energia para poder imprimir a ideia de vida e a representação da sinalização. E nesta pesquisa, conclui-se como corpo

sinalizante em potencial aquele corpo que oferece alternativas mínimas para enunciação de sinais, sejam eles manuais, policomponenciais ou gestuais.

Entende-se ainda como corpo sinalizante em potencial aqui, aquele corpo que conte com a possibilidade de combinação de dois ou mais parâmetros fonológicos para formação de sinais. Mais precisamente, que ofereça a possibilidade de articulação de no mínimo M e L. Corpo constituído por um ou mais articuladores linguísticos, sejam eles membros superiores do corpo ficcional ou real (braços, mãos, patas dianteiras), ou membros inferiores (pernas, pés, patas traseiras), ou ainda caldas, trombas ou rabos no caso de corpos ficcionais zoomórficos. Membros constituídos por juntas articuladas para viabilidade de M e com determinada extensão (comprimento mínimo) para viabilidade de alcances de L.

Apresento no quadro a seguir (Quadro 54) uma síntese conclusiva das demandas envolvidas na animação de bonecos em Libras que são importantes de serem consideradas. Nesse quadro, não estou mais considerando cada dupla e seus respectivos bonecos como no quadro anterior, já que a organização a seguir é trazida aqui como um modelo para futuras e necessárias análises, sistematizações ou enquadramentos de performances de TALS.

| DEMANDAS A CONSIDERAR PARA ANIMAÇÃO DE BONECOS EM LSs | |
|---|---|
| Modalidade de animação sinalizada | <i>Animação por empréstimo de mãos (uma ou duas)</i> <i>Animação por articulação de membros</i> <i>Animação por condução direta ou indireta</i> |
| Divisão da animação | <i>Animação individual</i> <i>Animação a dois</i> <i>Animação com mais de dois atores-animadores</i> |
| Divisão da sinalização | <i>Sinalização individual</i> <i>Sinalização compartilhada</i> |
| Número de mãos na sinalização | <i>Uma mão</i> <i>Duas mãos</i> <i>Mais que duas mãos</i> |
| Divisão dos sinais bimanuais | <i>Sinais bimanuais enunciados com uma mão</i> <i>Sinais bimanuais compartilhados</i> <i>Sinais bimanuais não compartilhados</i> |

Quadro 54: Demandas importantes a se considerar na animação de bonecos em LSs.

Fonte: Elaborado pela autora.

Voltando meu olhar conclusivo para os desafios, soluções e estratégias de tradução-animação adotadas pelas seis duplas durante o exercício do 9º encontro, retomo então os principais resultados para apresentá-los num quadro conclusivo elucidativo. A seguir (Quadro 55) seguem listadas e organizadas as demandas de animação de bonecos em Libras, os principais desafios verificados neste estudo para animação, bem como as implicações de tais demandas e as soluções e estratégias (técnicas e linguísticas) adotadas.

| DEMANDAS / DESAFIOS | IMPLICAÇÕES / SOLUÇÕES / ESTRATÉGIAS |
|--|---|
| Animações em Libras | <i>Animação por empréstimo de uma ou duas mãos</i> <i>Animação por articulação de membros</i> <i>Animação por condução direta ou indireta</i> |
| Animação com Libras | <i>Animação com sinais enunciados para além do boneco</i> <i>Sinais indicativos de cenário e ambiente</i> <i>Sinais indicativos de adereço cenográfico</i> <i>Sinais indicativos de personagem ilusório</i> |
| Divisão da animação | <i>Animação individual</i> <i>Animação compartilhada</i> <i>Divisão da animação determinada pela divisão de cenas</i> |
| Divisão da sinalização | <i>Sinalização individual</i> <i>Sinalização compartilhada</i> |
| Número de mãos na sinalização | <i>Uma mão</i> <i>Duas mãos</i> |
| Divisão dos sinais bimanuais | <i>Sinais bimanuais realizados com uma mão</i> <i>Sinais bimanuais não compartilhados</i> <i>Sinais bimanuais compartilhados (sincronizados ou não)</i> |
| Exigências aos atores-animadores sinalizantes partitura (corp)oral | <i>Habilidades de articulação das mãos e dedos</i> <i>Competência tradutória intralinguística, intramodal e intercorporal</i> <i>Compensações linguísticas no corpo e rosto (EF e ENM)</i> <i>Visibilidade da figura do ator-animador sinalizante em cena</i> <i>Enunciação de sinais no espaço de circulação</i> <i>Sintonia entre demais atores-animadores sinalizantes</i> <i>Trabalho colaborativo de gerenciamentos compartilhados</i> <i>Trabalho colaborativo com a divisão de tarefas</i> <i>Dinâmicas visuais entre ator-animador, boneco e público</i> <i>Feedbacks visuais necessários aos atores-animadores surdos</i> |
| Relações intercorporais (tradução-animação) | <i>Espaço de sinalização redimensionado</i> <i>Empréstimos de membros (bonecos híbridos)</i> <i>Transferência de membros com funções ressignificadas</i> <i>Condução de um corpo externo à sinalização</i> <i>Leitura do corpo humano, seus gestos e ações como referência</i> <i>Leitura da sinalização no corpo humano como referência</i> <i>Dissociações e dissociações linguísticas</i> <i>Automatismos (referenciações correspondentes ao ES do boneco)</i> <i>Mapeamentos linguísticos e corporais</i> <i>Projeções linguísticas cognitivas</i> <i>Projeções direta ou cruzada de mão dominante e/ou mão de apoio</i> |
| Posicionamento e disposição dos atores-animadores | <i>Atores-animadores afastados entre si e um de frente para o outro</i> <i>Atores-animadores afastados entre si e um de cada lado do boneco</i> <i>Posicionamento variável com deslocamentos em cena</i> <i>Posicionamento fixo e sem deslocamentos em cena</i> <i>Posicionamento conforme a(s) mão(s) emprestada(s) ao boneco</i> <i>Posicionamento conforme membros ressignificados transferidos</i> <i>Posicionamento conforme as dimensões/alturas dos corpos em jogo</i> |
| Gerenciamentos de tarefas | <i>Gerenciamentos individuais de tarefas em ambas as mãos</i> <i>Gerenciamentos individuais de tarefas concentradas em uma mão</i> <i>Gerenciamentos organizados conforme divisão de cena</i> <i>Gerenciamentos compartilhados entre dois atores-animadores</i> |

| | |
|---|--|
| Tarefas e suas divisões | <i>Sustentação individual, compartilhada ou alternada do boneco Manejo individual, compartilhado ou alternado para gestos e ações Sinalização individual ou compartilhada</i> |
| Partituras de gestos e ações | <i>Combinada ou não com a partitura de sinais (alternada/simultânea) Combinada ou não com a partitura (corp)oral do ator-animador Gestos e ações com marcações (deixas/códigos) predefinidas Exploração de gestualidades combinadas ou não com sinais</i> |
| Partitura de sinais | <i>Sinais manuais, policomponenciais e gestuais Demais (des)construções linguísticas e formas (a)gramaticais Sinais manuais combinados ou não com ENM Enunciação de sinais sucessivos e velocidade de sinalização Enunciação de sinais suficientes (economia de sinais) Enunciação de sinais pelas mãos (sem os braços) Compensações por desproporções anatômicas Compensações por limitações de articulação de parâmetros</i> |
| Bonecos em sua natureza (forma, fisicalidade, materialidade, biomecânica, caracterização) | <i>Boneco maleável: atenção ao eixo do boneco e sua manutenção Ausência de mãos: sinalização sem considerar CM Ausência de articulação facial: sinalização sem considerar EF Mãos em espuma: intervenções para alteração de CM CM fixas iguais ou diferentes: substituição de sinais (adaptação) CM fixas diferentes: aproveitamento de CM para sinais alternados Boneco em tamanho pequeno: sinalização reduzida</i> |
| Princípios técnicos de animação pensados no contexto do TALS | <i>Neutralidade, concentração, relação frontal, movimento é frase, apresentação, olhar como indicador da ação, eixo do boneco e sua manutenção, dissociação e dissociação linguística, foco, olhar como indicador da ação, economia de meios e economia de sinais.</i> |

Quadro 55: Síntese dos desafios, soluções e técnicas adotadas nas traduções-animações.
Fonte: Elaborado pela autora.

Todas essas demandas e suas implicações técnicas e linguísticas estão diretamente relacionadas entre si, e considerando todas elas como fatores determinantes para uma animação de bonecos em Libras que também alcance, ao mesmo tempo, um refinamento técnico e uma sensibilidade artística, e para que a animação seja apreciada esteticamente, aceita e compreendida linguisticamente pelos espectadores com permissividade e identificação, há de se destacar nessas conclusões mais algumas demandas.

Demandas referentes ao aprimoramento e o tempo necessário para o aperfeiçoamento da animação, por exemplo, com exercícios e práticas, estudos e experimentação aprofundada de bonecos e suas alternativas são indispensáveis também. Treinamentos, ensaios, desenvolvimento da narrativa, atividade de tradução-animação e planejamento refinado de partituras. Também, demandas relacionadas às condições de espaço físico e elementos cênicos adequados para animação. Iluminação, figurino, vestimenta, cenário, adereços e acessórios quando for o caso, como: luvas, roupas pretas, capuzes, empanadas, mesas/balcões com altura adequada, disposição do espaço cênico e da plateia.

Da mesma forma, e não menos importante, as demandas ligadas aos espectadores e ao contexto de chegada. A capacidade projetiva do espectador, o pacto ficcional estabelecido e a disposição do público para suspensão da descrença. Ainda, a permissividade e aceitabilidade dos espectadores sinalizantes, surdos e não-surdos e seus diferentes graus de proficiência, fluência e potenciais de associação linguística. Tanto em nível fonológico (assimilação de sinais com parâmetros não totalmente articulados, por exemplo), como em nível sintático e semântico (associações de informações linguísticas somadas aos elementos cênicos, por exemplo). Olhar para o contexto de chegada da animação de bonecos em Libras é indispensável. Falar sobre o TALS e sobre as possibilidades de animação de bonecos em LS significa, em mesmo grau de importância, considerar a dimensão da recepção e não apenas da produção. Simplesmente porque o teatro e o artista só existem porque existe o público.

Uma vez apresentada essa síntese dos principais resultados da pesquisa com algumas conclusões iniciadas, cabe compartilhar na sequência mais algumas conclusões. Essas, por sua vez, referentes às três modalidades de animação de bonecos que proponho neste trabalho, o cerne de minha tese de doutorado.

9.2. Conclusões sobre as modalidades de animação de bonecos em LS

Com relação à animação por *empréstimo de mãos*, é importante lembrar que a expressão ‘empréstimo’ foi escolhida para a denominação desta modalidade de animação levando em consideração a perspectiva linguística e tradutória, de enxergar os corpos envolvidos no processo como corpos linguísticos. O corpo de partida do ator-animador que transfere seus membros superiores (articuladores linguísticos) ao corpo de chegada do boneco, já que esse corpo de chegada, em primeira instância, conforme sua fisicalidade e materialidade, não conta com membros para comunicação em Libras.

A animação por *empréstimo de mãos* acontece na dimensão física, corpórea e material entre corpos. Corpos que, sob o viés procedimental de partida da produção (enunciação linguística), são enxergados concretamente como dois: o corpo-biológico do ator-animador e o corpo-matéria do boneco. Mas, sob o viés simbólico e figurativo de chegada da recepção (percepção linguística), tais corpos são enxergados metaforicamente como um só: o corpo do personagem significado pelo público. Um corpo híbrido, que se comunica pela palavra visual particionada. Um corpo fronteira, que não é só biológico ou só matéria, mas os dois ao mesmo tempo.

Em termos formacionais, a palavra visual na animação por *empréstimo de mãos* é particionada, fragmentada, compartilhada entre dois corpos. Enquanto que algumas unidades formacionais linguísticas se dão nos articuladores do corpo biológico do ator-animador, outras unidades se dão nos articuladores do corpo matéria do boneco animado. E é no ponto de encontro das unidades formacionais que a palavra visual se revela. É nesse entrelugar, na fronteira verbo-corporal concreta e física, que se evidencia a dissociação linguística, talvez a mais desafiadora demanda envolvida na atividade de tradução-animação de bonecos em LS.

Na modalidade de animação sinalizada por *articulação de membros*, o processo de animação envolvido é também tradutório e linguístico, uma vez que os corpos envolvidos na relação intercorporal também são corpos com funções linguísticas. Funções linguísticas ressignificadas nesse caso. O corpo de partida do ator-animador também transfere um ou mais membros corporais, não necessariamente os membros superiores, para o corpo de chegada do boneco. Esse, no entanto, pode contar ou não com membros para comunicação em Libras. Porém, tais membros empregados para sinalização não correspondem aos usuais e podem ter funções ressignificadas.

Há na animação por *articulação de membros* uma atividade de transferência de membros com funções ressignificadas linguisticamente. Esses membros transferidos passarão a funcionar também como mecanismos internos de articulação, sustentação e manejo do boneco, considerando o tipo de bonecos de vestir, como os bonecos de luvas. Os membros de partida e os membros de chegada não serão correspondentes e nem terão as mesmas funções. Assim, um determinado membro do corpo do ator-animador nunca antes pensado como articulador linguístico, se tornará um articulador linguístico quando associado ao boneco.

Na animação por *articulação de membros*, a talvez mais desafiadora demanda envolvida na atividade de tradução-animação é a articulação linguística de um membro corporal não convencional, não constituído por um sistema anatômico interno e externo e/ou relações proporcionais, favoráveis para a formação de sinais. Além de prática, tempo e treinamento, nessa modalidade será significativamente exigido do ator-animador habilidades corporais que transcendam as exigidas na sinalização usual pelas mãos e braços: coordenação motora, flexibilidade, alongamento, extensão, controle corporal, resistência, sobretudo, do novo membro ressignificado como articulador linguístico.

Por fim, sobre a animação por *condução direta ou indireta*, conclui-se que a atividade comunicativa e criativa de tradução-animação se dá entre corpos linguísticos que não se corporificam concretamente, não se fundem numa dimensão física e material sob o viés

procedimental. É nesses termos que essa modalidade define com mais precisão a ideia de tradução intercorporal, pois a atividade tradutória parte de dois corpos claramente diferentes e distantes entre si. Por essa perspectiva, entende-se também que, nas demais modalidades mencionadas (*empréstimo de mão* e *articulação de membros*) há, além da tradução intercorporal envolvida, uma *tradução intracorporal* ao mesmo tempo, pois o corpo do ator-animador em si mesmo passa por uma transmutação física.

Nessa modalidade, os corpos que se encontram no entrelugar da potência conferida pelo corpo fonte de energia do ator-animador. Corpos que são aproximados e interligados na ponte que o ator-animador constrói ao conferir ao boneco a simulação de vida e o encontro com sua própria palavra visual. Em termos de fisicalidade e materialidade, nessa modalidade a palavra é, mais do que nunca, do boneco. Ela se materializa especialmente à sua maneira, física e material. Assim, em termos formacionais, a palavra visual na animação por *condução* não é particionada. Ela é enunciada diretamente no corpo do boneco animado e, por isso, o boneco em sua natureza (fisicalidade e materialidade principalmente), e suas respectivas alternativas para enunciação de sinais, são tão determinantes.

Na animação por *condução*, essa transmutação se dá muito mais na dimensão cognitiva, de processamentos mentais linguísticos e projeções da língua. Talvez a demanda mais desafiadora aqui seja a transferência de mapeamentos mentais linguísticos. Isto é, ao ator-animador é exigido processar a língua mentalmente, de maneira a projetá-la (diretamente ou de maneira cruzada em termos de direcionalidade e lateralidade) no corpo do boneco. Simultaneamente, é exigido ao ator-animador conduzir os articuladores linguísticos do boneco para a sinalização, seguindo um novo mapeamento linguístico planejado para ele. Um *mapeamento verbo-corpóreo*. Nesse caso, a partitura corporal do ator-animador não necessariamente corresponderá com a partitura do boneco. Os movimentos e os domínios de direcionamento e lateralidades (mão dominante e mão de apoio, por exemplo) não serão equivalentes ao boneco, o que demandará planejamentos entre os atores-animadores.

Animar bonecos em LSs não é apenas transferir os sinais para os bonecos ou redimensionar o ES. É transferir também todo o leque de elementos que viabilizam a produção linguística nos dois corpos. É entender que, tudo aquilo que o ator-animador sinalizante faz no seu próprio corpo, precisa ser pensado para um novo corpo externo ou híbrido ao seu, inclusive os alcances visuais.

Ao ser possível categorizar e classificar as animações de bonecos em Libras, bem como demonstrar que essas animações têm suas especificidades e diferenças, e que as animações

são determinadas por demandas técnicas e linguísticas características, tal como acontece em outras linguagens do teatro de animação de forma geral, ratifica-se com esta investigação o entendimento do TALS como uma nova linguagem do teatro de animação. Por conseguinte, seria possível pensar sobre bonecos específicos para o TALS, diferentes dos outros já construídos. As possibilidades são inúmeras e seria muito próprio e oportuno a criação de bonecos para essa nova linguagem do teatro de animação brasileiro.

Considerando a perspectiva cultural surda do TALS e o protagonismo das LSs e de seus falantes, conclui-se que artistas surdos, bonequeiros, dramaturgos e atores-animadores surdos poderão enriquecer e consolidar o TALS com a criação de bonecos específicos para tradução-animação em Libras, bem como para criação e pesquisa artística de outras modalidades e demais soluções e estratégias possíveis de serem adotadas no teatro de bonecos em Libras.

9.3. Considerações Finais

Esta pesquisa trouxe o Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS) como tema geral, e se debruçou mais especificamente na investigação do teatro de bonecos em Libras. As três perguntas desta pesquisa foram devidamente respondidas, e os objetivos traçados foram alcançados. As possibilidades de animação de bonecos em Libras foram identificadas em performances de TALS registradas em meu levantamento documental e em dados coletados junto ao Grupo TALS durante minha pesquisa-participante ao longo de 2016.

Esta tese se encerra como um trabalho original que aproxima teoricamente três campos do conhecimento: Linguística das Línguas de Sinais, Estudos da Tradução e Teatro de Animação. Entendo que as contribuições deste trabalho são muitas. Para Linguística das Línguas de Sinais, por exemplo, esta tese contribuiu com uma discussão inovadora sobre os corpos sinalizantes em potencial e a importância do corpo em sua potência e dimensões anatômicas para a comunicação em LSs. Enxergar a potência das LSs em qualquer corpo, seja antropomórfico, zoomórfico ou antropozoomórfico e, ao mesmo tempo, enxergar qualquer corpo, seja ele padrão ou não, real ou ficcional, como um corpo sinalizante em potencial. Lançar um olhar para os corpos que se inscrevem no contexto ficcional como corpos sinalizantes em potencial para serem animados e simularem simbolicamente a linguagem.

Enxergar a potência das LSs e do corpo humano, e suas infinitas possibilidades de relação, significa ratificar o caráter de produtividade, flexibilidade e criatividade das línguas corporais-visuais, bem como evidenciar as relações de interdependência dos parâmetros para

a formação de sinais e assimilação de uma mensagem, sob o ponto de vista fonológico, sintático e semântico de recepção e percepção visual.

No TALS, membros corporais são ressignificados e assumem novas funções linguísticas. Articuladores linguísticos podem ser desconstruídos e ressignificados. Este estudo demonstrou que os membros corporais humanos não possuem funções linguísticas fixas, prescritivas e engessadas para a comunicação em LSs. Não apenas as mãos, os dedos, os punhos e os braços são articuladores linguísticos, mas também as pernas, os pés, e até mesmo patas, rabos, trombas. Animar corpos sinalizantes em potencial, significa romper padrões gramaticais, desconstruir padrões linguísticos e empregar a língua intensificada.

O que até então veio sendo pensado, discutido e pesquisado em termos linguísticos e literários na dimensão de corpos humanos, passa com este estudo a ser pensado, discutido e pesquisado na dimensão de corpos não humanos. Humanoides, seres fantásticos, criaturas, animais, coisas e objetos. Corpos ficcionais zoomórficos e antropozoomórficos que permeiam o universo do teatro, do cinema, da ficção e da arte. É justamente na arte que o leque de possibilidades de comunicação e expressão das LSs aumenta. É na liberdade de avançar e borrar fronteiras verbo-corporais, dilatar espacialidades, ampliar gestualidades, alcançar novos níveis de visualidade e, especialmente, transcender metafórica e simbolicamente.

Ao se inscrever na área dos Estudos da Tradução, este estudo também contribui com um novo olhar para tradução e interpretação envolvendo línguas sinalizadas. Para além de traduções interlinguais e intermodais, é possível pensar também em traduções intralinguais e intramodais ao mesmo tempo e, mais do que isso, traduções intergestuais, intercorporais e intracorporais. Enxergar a animação de bonecos como uma atividade tradutória, significa ampliar as possibilidades de significação tanto da animação e do ator-animador, como da tradução e do tradutor. O processo de tradução-animação é entendido nesta pesquisa, como um processo igualmente comunicativo e criativo de ambas as atividades: tradução e animação. Atividades, cujo ponto frutífero de intersecção foi enxergado ao longo de meu estudo e trazido aqui para reflexão.

Tal como na tradução o tradutor está presente em sua obra, mais ou menos visível, na animação o ator-animador também está, mais ou menos visível. A presença e visibilidade do ator-animador é um tema amplamente discutido dentro do Teatro de Animação, da mesma forma que a visibilidade do tradutor é nos Estudos da Tradução. E eis que esse ponto de intersecção é um assunto bastante pertinente para mais discussões e futuros desdobramentos deste trabalho. Para além desses pontos de intersecção, outros tantos são pertinentes para

estudos futuros, já que o lugar onde trabalha o tradutor e o ator-animador é o mesmo: um entrelugar. Um lugar entre fronteiras textuais, fronteiras linguísticas e, no caso desse estudo mais precisamente, fronteiras corporais, fronteiras verbo-corporais.

Nesse contexto, a pesquisa também inova ao enxergar o ator-animador como tradutor e, portanto, tradutor-animador. Caberá a esse profissional criativo redimensionar espaços de sinalização, realizar empréstimos de mãos, ressignificar membros a serem transferidos, conduzir um corpo externo e levá-lo ao encontro da língua, fazer dissociações e projetar mapeamentos linguísticos. E para tudo isso, será demandado habilidades e competências que convergem, sobretudo, ao domínio de corpos. Competências tradutórias intercorporais e intracorporais. Ainda, competências de interpretação e personificação de personagens corporificados que significarão simbolicamente para o público de espectadores.

Por fim, a contribuição deste estudo para a área do Teatro de Animação se dá na medida em que introduz a linguagem do TALS e propõe originalmente modalidades de animação de bonecos em Libras. Demonstra que, para além do uso como instrumento pedagógico ou ferramenta de ensino-aprendizagem da Libras, o teatro de bonecos é uma rica atividade artística com valor inerente. Uma arte que pode alcançar ainda mais pessoas surdas, nas escolas e nas demais esferas sociais e artísticas. Este estudo contribui para o enriquecimento do teatro de animação, incentiva produções de teatro de bonecos em Libras em suas várias práticas: fazer, criar, experimentar, apreciar, aprender e ensinar.

Projetar o TALS e o teatro de bonecos em Libras no universo artístico e acadêmico do Teatro de Animação majoritariamente ouvinte, logofonocêntrico e em LOs, significa conferir espaço e vez para uma língua minoritária e um grupo minoritário nesse universo. Significa promover o reconhecimento da potência das LSs para as diferentes técnicas e linguagens, bem como a potência de artistas, bonequeiros e atores-animadores surdos em suas competências linguísticas, proficiências criativas inatas de uso da língua associada à animação.

Esta pesquisa demonstra que o teatro de animação também precisa urgentemente ser pensado *com e por* surdos e não apenas *para* os surdos. Demonstra também que uma peça de teatro de bonecos pode acontecer não só por meio da palavra sonora, mas através da palavra visual, das LSs comunicadas pelo boneco em cena. Mais autores das áreas nas quais esta pesquisa se inscreve devem ser aproximados e colocados para conversar e, alguns autores mais clássicos que ainda desconsideram as LSs como línguas gestuais legítimas, precisarão também ser problematizados pelas lentes do TALS em estudos futuros. Inúmeros outros assuntos tangenciais poderão ser também aprofundados e ficam como desdobramentos desta

tese. Por ser um ponto de intersecção inovador, um encontro original entre o teatro de animação, as LSs e a tradução, todo e qualquer novo diálogo nessa interface daqui pra frente será original, frutífero e, certamente, bem-vindo.

REFERÊNCIAS

ALBRES, N. A. Os espaços da Libras em contextos artístico-culturais e literários e a formação de tradutores e intérpretes de Libras-Português. *Revista Linguagem e Ensino*, Pelotas, v. 23, n. 4., p. 1248-1273, out./dez., 2020.

_____, N. A.; SANTOS, W. M. Luz, palco e a caracterização de tradutores e intérpretes de Libras-Português em peça teatral. *Revista Fragmentum*, Santa Maria, n. 55, p. 119-277, jan./jun., 2020.

AMARAL, A. M. *O Teatro de Animação: da teoria à prática*. Cotia: Ateliê Editorial, 1997.

_____, A. M. *O Ator e seus Múltiplos: máscaras, bonecos, objetos*. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

_____, A. M. *Teatro de Animação: da teoria à prática*. 3ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____, A. M. *Teatro de Formas Animadas*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2011.

_____, A. M. *Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos, objetos*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, USP, 2011. [1991] (Texto & Arte; 2).

AMORÓS, P.; PARICIO, P. *Títeres y Titiriteros: el lenguaje de los títeres*. Binefar: Pirineum, 2005.

ANDRADE, M.; PETRY, S. R. As matrizes corporais da Maricota: um estudo sobre o Boi-de-Mamão. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 176-189, 2007.

ANDRÉ, J. M. Artes e Multiculturalidade: o teatro como campo de diálogo intercultural. *Revista de História das Ideias*, Coimbra, v. 32., p. 515-567, 2011.

ARAJÚJO, A. D. S. *As expressões e as marcas não-manuais na Língua de Sinais Brasileira*. 2013. Dissertação (Mestrado em Linguística). Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **ABNT NBR 15290**: Acessibilidade em comunicação na televisão. Rio de Janeiro: ABNT, 2005.

BAHAN, B. Face-to-Face Tradition in the American Deaf Community: dynamics of the teller, the tale and the audience. In: BAUMAN, H. L; NELSON, J. L; ROSE, H. M. (Ed.) *Signing the Body Poetic: essays on American Sign Language Literature*. University of California Press, 2006.

BAKER, C. What's not on the other hand in American Sign Language. *Papers from the Twelfth Regional Meeting of the Chicago Linguistics Society*. University of Chicago, 1976.

BALARDIM, P. *Relações de vida e morte no teatro de animação*. Porto Alegre: Edição do Autor, 2004.

_____, P. *Teatro de Bonecos ou Teatro de Animação?* *Revista Urgimento*, v. 2. n. 25, p.165-175, dez., 2015.

BARBOSA, H. G. *Procedimentos Técnicos da Tradução: uma nova proposta*. 2ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2004.

BARRETO, M.; BARRETO, R. **Escrita de Sinais sem mistérios**. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2012.

BASSNETT, S. **Estudos da Tradução**. [Tradução de Sônia T. Gering; Letícia V. Abreu e Paula A. Antinolfi]. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

BATTISON, R. Phonological Deletion in American Sign Language. **Sign Language Studies**, Washington D.C., v. 5, p. 1-19, out., 1974.

_____, R. **Lexical Borrowing in American Sign Language**. Silver Spring, Md: Linstok Press, 1978.

BELLUGI, U.; FISCHER, S. A comparison of sign language and spoken language. **Cognition**, v. 1, p. 173-200, 1972.

BELTRAME, V. N. **Teatro de Bonecos no Boi-de-Mamão: Festa e Drama dos Homens no Litoral de Santa Catarina**. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

_____, V. N. **Animar o Inanimado: a formação profissional no Teatro de Bonecos**. Tese (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2001.

_____, V. N. O trabalho do ator-bonequeiro. **Revista Nupeart**, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 33-52, 2003.

_____, V. N. **Reflexões sobre o Teatro de Animação no Brasil**. In: VIEIRA, S. (Ed.) **Vida de Boneco**. Curitiba: Imagemsul, 2006.

_____, V. N. **Princípios Técnicos do trabalho do ator-animador**. In: BELTRAME, V. N. (org.). **Teatro de Bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática**. Florianópolis: UDESC, 2008.

_____, V. N.; MORETTI, G. A. O teatro de formas animadas e as outras artes. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 05, p. 008-010, 2018.

BERRI, B. **O corpo para pessoas com deficiência física: mídia e representações sociais**. 2018. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

BORRALHO, T. F.; BRAGA, A. S. R.; PEREIRA, A. L. (org.). **Teatro de Animação para a sala de aula e ação cultural**. São Luís: Edufma, 2015.

BRANDÃO, C. H. (org.). **Repensando a pesquisa participante**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRASIL. **Relatório sobre a Política Linguística de Educação Bilíngue: Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa**. Grupo de Trabalho de Política Nacional de Educação Bilíngue - Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa, designado pela Portaria nº 1.060 de 30 de outubro de 2013. Diário Oficial da União. Brasília-DF, 2014.

CÂMARA JUNIOR, J. M. **Princípios de linguística geral**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1972.

CAMPELLO, A. R. S. **Pedagogia Visual na Educação de Surdos**. 2008. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

- CAMPOS, G. **O que é tradução**. 2ª ed. [1987]. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.
- CAMPOS, D. W.; STUMPF, R. M. **Cultura Surda: um patrimônio em contínua evolução**. In: PERLIN, G.; STUMPF, R. M. (org.). **Um olhar sobre nós surdos: leituras contemporâneas**. Curitiba: Editora CRV, 2012.
- CAMPOS, D. W.; LUCHI, M.; STUMPF, M. R. **Sistemas de notação e escrita de língua de sinais**. In: QUADROS, R. M.; STUMPF, M. R. (org.). **Estudos da Língua Brasileira de Sinais**. Volume IV. Florianópolis: Insular, 2018.
- CAPOVILLA, F. C. Filosofias Educacionais em relação ao Surdo: do oralismo à comunicação total ao bilinguismo. **Revista Brasileira de Educação Especial**, v. 6, n. 1, p. 99-116, 2000.
- _____, F. C.; RAPHAEL, W. D. **Dicionário enciclopédico ilustrado trilingue da Língua de Sinais Brasileira**. Volume 1. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2001.
- _____, F. C.; RAPHAEL, W.D.; TEMOTEO, J. G.; MARTINS, A. C. **Dicionário da Língua de Sinais do Brasil: a Libras em suas mãos**. Volume 1. Sinais de A a D. São Paulo: Edusp, 2017.
- _____, F. C.; RAPHAEL, W. D. MAURICIO, A. C. **Novo Dicionário enciclopédico ilustrado trilingue da Língua de Sinais Brasileira**. São Paulo: Edusp, MEC-FNDE, 2013.
- CERQUEIRA, I. F.; TEIXEIRA, E. R. Iconicidade e Realidade: um olhar sobre a produção de sinais dos surdos no município de Cruzeiro do Sul - AC. **Anthesis. Revista de Letras e Educação da Amazônia Sul-Ocidental**, ano 5, n. 8. Cruzeiro do Sul, AC: UFAC/CEL, 2016.
- CAVALCANTE, C. M. H. Partitura de ações no teatro de marionetes. In: BELTRAME, V. N. (org.). **Teatro de Bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática**. Florianópolis: UDESC, 2008.
- COSTA, A. C. L.; BATISTA, J. S. Teatro de Bonecos na disciplina Literatura Surda. **Revista Sinalizar**, Goiânia, v. 2, n. 2, p.160-173, jul./dez., 2017.
- COSTA, F. S. Algumas palavras sobre a arte da manipulação (ou da animação) ou conforme os desideratos de cada qual. In: BELTRAME, V. N. (org.). **Teatro de Bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática**. Florianópolis: UDESC, 2008.
- _____, F. S. **A Poética do Ser e Não Ser**. Procedimentos Dramatúrgicos do Teatro de Animação. São Paulo: Editora USP, 2016.
- CRUZ, A. N. R. **Aula de Arte para com surdos: criando uma prática de ensino**. 2016. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes). Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2016.
- ECO, U. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. [Tradução de Eliana Aguiar]. São Paulo: Record, 2007.
- EKMAN, P. **Unmasking the Dace**. Los Altos, CA: Major books, 2003.
- ERULLI, B. Le dernier pas dépend du premier. **Puck. La Marionnette et les Autres Arts**. n. 7., Charleville-Mézières: Institut International de le Marionnette, 1994.
- EZPELETA, J.; ROCKWELL, E. Pesquisa participante. São Paulo: Cortez, 1986.

FARIA-DO-NASCIMENTO, S. P. **Representações Lexicais da Língua de Sinais Brasileira. Uma proposta lexicográfica.** 2009. Tese (Doutorado em Linguística). Instituto de Letras, Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

FELIPE, T. A. **A relação sintático-semântica dos verbos e seus argumentos na LIBRAS.** 1998. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

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

_____, M. D. Considerações sobre a interpretação simultânea em língua de sinais no contexto artístico. In: RIGO, N. S. (org.). **Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras.** Volume II. Petrópolis: Arara Azul, 2020.

FERREIRA-BRITO, L. **Similarities and differences in two sign languages.** Sign Language Studies, n. 42, p. 45-46, 1984.

FERREIRA-BRITO, L. Uma abordagem fonológica dos sinais da LSCB. **Revista Espaço.** Informativo Técnico-Científico do INES. Rio de Janeiro, v. 1, p. 20-43, 1990.

FERREIRA-BRITO, L. Por uma gramática de línguas de sinais. [reimpr.]. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2010.

FERREIRA-BRITO, L.; LANGEVIN, R. Sistema Ferreira-Brito e Langevin de Transcrição de Sinais. In: FERREIRA-BRITO, L. **Por uma gramática de língua de sinais.** Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1995.

FERREIRA, A. M. A.; SILVA NETO, V. S. Tradução de teatro para língua de sinais: ensaio sobre corpo e (in)visibilidade. **Cadernos de Tradução.** v. 40, n. 1., jan./abr., 2020.

FREITAS, C. R. C. **Processo de compreensão e reflexão sobre a iniciação teatral de surdos.** 2014. Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

FRISHBERG, N. Arbitrariness & Iconicity: historical change in American Sign Language. **Language**, v. 51, n. 3, p. 676-719, 1975.

FOMIN, C. F. R. **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 Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018a.

_____, C. F. R. Verbo-visualidade e seus efeitos na interpretação em Libras no teatro. **Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso**, v. 13, n. 3, p. 142-164, set./dez., 2018b.

_____, C. F. R. A autoria de tradutores intérpretes de Libras/Português em espetáculos teatrais. **Translatio**, v. 15, p. 57-81, 2018c.

_____, C. F. R. A interpretação para Libras no teatro: do preparo ao posicionamento em cena. In: RIGO, N. S. (Org.). **Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras.** Volume II. Petrópolis: Arara Azul, 2020a.

_____, C. F. R. O corpo como texto e a posição da interpretação em Libras no teatro. **Revista Espaço**, Rio de Janeiro, n. 54, p. 143-165, jul./dez., 2020b.

GALEANO, E. **O Livro dos Abraços**. Porto Alegre: L&PM. 1991 [1989].

GANNON, J. R. **Deaf Heritage. A Narrative History of Deaf America**. Ed. Jane Butler e Laura-Jean Gilbert; Layout Rosalyn L. Gannon. EUA: National Association of the Deaf, 1981.

GAMBIER, Y. Adaptation: une ambiguïté à interroger. **Meta: Translator's Journal**, v. 37., n. 3., 1992.

GESSER, A. **LIBRAS? Que língua é essa? Crenças e preconceitos em torno da língua de sinais e da realidade surda**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

GERVAIS, A. C. **Gramática elementar para manipulação de bonecos de luva**. [Tradução de Álvaro Apocalypse]. Paris: Bordas, 1947.

GILE, D. **The Effort Models in Interpretation**. In: **Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

GODINHO, A. G. V.; RIGO, N. S. **Tradução musical para Língua Brasileira de Sinais: considerações sobre a percepção dos surdos**. In: RIGO, N. S. (org.) **Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras**. Volume III. Petrópolis, RJ: Editora Arara Azul, 2020.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (org.) **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. [Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes]. 22ª ed. São Paulo: Cultrix, 2010 [1967].

KARNOPP, L. **Aquisição fonológica na língua brasileira de sinais: estudo longitudinal de uma criança surda**. 1999. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras, Porto Alegre, 1999.

KEGL, J.; WILLBUR, R. Where does structure stop and style begin? Syntax, morphology, and phonology vs. Stylistic variation in American Sign Language. **Papers from the 12th Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society**. Chicago, 1976.

KLAMT, M. M. **O ritmo na poesia em língua de sinais**. 2014. Dissertação (Mestrado em Linguística). Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

_____, M. M. **Sonoridade visual na sinalização artística em Língua Brasileira de Sinais**. 2018. Tese (Doutorado em Linguística). Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

KLIMA, E. S.; BELLUGI, U. **The Signs of Language**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1979.

LABAN, R. **Domínio do Movimento**. Ed. organizada por Lisa Ullman. [tradução de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto]. 5ª ed. São Paulo: Summus, 1978.

LADD, P. **Understanding deaf culture: in search of Deafhood**. Clevedon: Multilingual Matters, 2003.

LADD, P. **Em busca da Surdidade**: Colonização dos Surdos. Volume 1. Surd'Universo, 2013.

LADEIRA, I.; CALDAS, S. **Fantoche & Cia**. São Paulo: Scipione, 1989.

LAMB, G. Aprender a desaprender no processo de criação do espetáculo. *In*: BELTRAME, V. N. (org.). **Teatro de Bonecos**: distintos olhares sobre teoria e prática. Florianópolis: UDESC, 2008.

LEITE, T. A. **A segmentação da língua de sinais brasileira (libras)**: um estudo linguístico descritivo a partir da conversação espontânea entre surdos. 2008. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008a.

_____, T. A. **Leitura e Produção de Textos**. Material Didático (Graduação em Letras-Libras). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2010.

_____, T. A. Língua, Identidade e Educação de Surdos. **Ponto Urbe. Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP**, São Paulo, n. 2, p. 01-26, 2008b.

_____, T. A. O futuro dos estudos das línguas (de sinais). *In*: QUADROS, R. M.; STUMPF, M. R.; LEITE, T. A. (org.). **Estudos da Língua Brasileira de Sinais**. Volume I. Florianópolis: Insular, 2013.

LIDDELL, S. **Grammar, gesture and meaning in American Sign Language**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. [Original de 1984].

_____, S. Think and Believe: sequentially in American Sign Language. **Language**, Washington D.C., v. 60, n.2, p. 372-99, jun., 1984.

LIRA, G. A.; SOUZA, T. A. F. **Dicionário Digital da Língua Brasileira de Sinais – Libras**. Versão 2.0. Rio de Janeiro: 2005.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 [1977].

_____, C. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999 [1978].

LOPES, M. I. V. **Pesquisa em comunicação**: formulação de um modelo metodológico. São Paulo: Loyola, 1990.

LOSS, A. L. **Avaliação de fluência em Língua Brasileira de Sinais: definindo critérios sob uma perspectiva surda**. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

LULKIN, S. A. Atividades Dramáticas com Estudantes Surdos. *In*: SKLIAR, C. (org.). **Educação e Exclusão: abordagens socioantropológicas em Educação Especial**. Porto Alegre: Mediação, 1997.

_____, S. A. **O silêncio disciplinado**: a invenção dos surdos a partir de representações ouvintes. 2000. Dissertação. (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2000.

_____, S. A. **O discurso moderno na Educação de Surdos: práticas de controle do corpo e a expressão cultural amordaçada.** In: SKLIAR, C. (org.). **Surdez: um olhar sobre as diferenças.** 3ª ed. Porto Alegre: Mediação, 2005.

LUNARDI, M. L. **Educação de surdos e currículo: um campo de lutas e conflitos.** 1998. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

LUPTON, L. Fluency in American Sign Language. **Journal of Deaf Studies and Deaf Education**, Oxford University Press, v. 3, n. 4, 1998.

LUZ, R. D. **Cenas Surdas: os surdos terão lugar no coração do mundo?** São Paulo: Parábola, 2013.

MACHADO, M. C. **Como fazer teatrinho de bonecos.** Rio de Janeiro: Agir, 1970.

MACHADO, F. A. **Antologia da Poética em Língua de Sinais Brasileira.** 2017. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

MANDEL, M. A. Natural Constraints in Sign Language Phonology. **Sign Language Studies**, Washington D.C., v. 24, p. 215-229, 1979.

MARTINS, F. C. **Discursos e experiências de sujeitos surdos sobre audismo, deaf gain e surdismo.** 2013. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013.

MARQUES, R. R. **A experiência de ser surdo: uma descrição fenomenológica.** 2008. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

MASUTTI, M. L. **Tradução Cultural: desconstruções logofonocêntricas em zonas de contato entre surdos e ouvintes.** 2007. Tese (Doutorado em Literatura). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

MCCLEARY, L. E. **Technologies of language and the embodied history of the deaf.** **Sign Language Studies**, v. 3, n. 2, p. 104-124, 2003.

_____, L. E.; VIOTTI, E. Transcrição de dados de uma língua sinalizada: um estudo piloto da transcrição de narrativas na língua de sinais brasileira (LSB). In: SALLES, H. (org.). **Bilinguismo e Surdez: questões linguísticas e educacionais.** Goiânia: Cãnone Editorial, 2007.

_____, L.; VIOTTI, E.; LEITE, T. A. Descrição das línguas sinalizadas: a questão da transcrição dos dados. **Revista Alfa**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 265-289, 2010.

_____, L.; VIOTTI, E. Língua e gesto em línguas sinalizadas. **Veredas**. Juiz de Fora, v. 1, p. 289-304, 2011.

MEDEIROS, J. R.; CAMARGO, O. Apontamentos sobre a Tradução Intersemiótica da obra "Giacomo Joyce" para o Teatro em Língua Brasileira de Sinais. In: RIGO, N. S. (org.). **Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras.** Volume II. Petrópolis: Arara Azul, 2020.

_____, J. R.; HOEBEL, R. Experiências de tradução conjunta entre tradutor Surdo e tradutor não Surdo no espetáculo musical "Cirandas Brasileiras". In: RIGO, N. S. (org.). **Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras**. Volume III. Petrópolis: Arara Azul, 2020.

MENDES, G. C.; NOGUEIRA, T. C. Procedimentos de preparação em equipe: uma reflexão a partir de experiências na interpretação de Português para Libras no teatro. **Revista Espaço**, Rio de Janeiro, n. 54, p. 143-165, jul./dez., 2020.

MIRANDA, W. O. **A Experiência e a pedagogia que nós Surdos queremos**. 2007. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

MORAIS, S. O.; SANTANA, J. B. M. A performance de intérpretes de Português-Libras em espetáculos teatrais: experiências e contextos interpretativos. In: RIGO, N. S. (org.). **Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras**. Volume I. Petrópolis: Arara Azul, 2019.

MOSTAÇO, E. Em torno da alma. A Animação. In: AMARAL, A. M. **Teatro de Animação**. 3ª ed. São Paulo: Atelier Editorial, 2007.

MOURA, M. C.; LODI, A. C. B.; HARRISON, K. M. P. História e Educação: o Surdo, a oralidade e o uso de sinais. In: LOPES FILHO, O. (org.). **Tratado de Fonoaudiologia**. São Paulo: Roca, 1997.

MOURÃO, C. H. N. **Literatura Surda**: produções culturais de surdos em língua de sinais. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

NASCIMENTO, A. C. A.; BRITO, J. L.; FARIAS, R. da M. **Artes Cênicas na Escola Bilíngue: a importância do teatro nos processos educacionais de estudantes surdos**. In: Encontro da Associação de Pesquisadores em Educação Especial, 7, 2011. **Anais [...]**. Londrina: p. 521-538, 2011.

NIDA, E. A. **Toward a science of translating**: with a special reference to principles and procedures involved in Bible translating. Leiden, Brill, 1964.

NICOLESCU, M. **L'Ecole Supérieure Nactionale des Arts de la Marionnette**. Chareville-Mézières: Institut Internactional de la Marrisonette, 1998.

NOGUÈS, J. Transfiguração dos corpos. Os corpos pensantes. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis**, v. 1, n. 17, p. 015-029, 2017.

OLIVEIRA, J. S. **Análise descritiva da estrutura querológica de unidades terminológicas do Glossário Letras-Libras**. 2015. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

OLIVEIRA, E. A. **Plano Bonecos: modos de fazer, modos de brincar e modos de pensar**. Metodologia participativa dentro de um grupo com diversidade intelectual. 2018. Tese (Doutorado em Design). Programa de Pós-Graduação em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

OLIVEIRA, B. **Encontros com Sinais**: olhares sensíveis de ensino-aprendizagem de Libras e artes. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

_____, B.; RIGO, N. S. Encontros com Sinais: olhares sensíveis de uma estudante de Artes Visuais sobre acessibilidade cultural e o trabalho do TILS. *In*: RIGO, N. S. (org.). **Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras**. Volume II. Petrópolis: Arara Azul, 2020.

_____, B.; RIGO, N. S.; CALEFI, E. Políticas Linguísticas e inclusão de surdos na universidade a partir do evento Artes & Libras em Ciclo. *In*: MONTEIRO, S. A. S. (org.). **Ações e Implicações para a (Ex) Inclusão 2**. Ponta Grossa: Atena, 2020.

OLIVEIRA, M. S. Interpretação teatral para Libras: desafios no teatro playback. *In*: RIGO, N. S. (org.). **Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras**. Volume I. Petrópolis: Arara Azul, 2019.

PAIVA, D. Quando o objeto ganha memória. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis**, v. 1, n. 17, p. 040-057, 2017.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. [Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira]. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

PAVIS, P. **O teatro no cruzamento de culturas**. [Tradução de Nanci Fernandes]. São Paulo: Perspectiva, 2008b.

PEREIRA, E. L. **Fazendo cena a cidade dos mudos: surdez, práticas sociais e uso da língua em uma localidade no sertão do Piauí**. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

PERLIN, G. T. T. **O ser e o estar sendo Surdos: alteridade, diferença e identidade**. 2003. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

_____, G. T. T. Identidades Surdas. *In*: SKLIAR, C. (org.). **A Surdez: um olhar sobre as diferenças**. Porto Alegre: Mediação, 2005.

PETERS, C. L. **Deaf American Literature: from Carnival to the Canon**. Gallaudet University Press, Washington, 2000.

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

PIMENTA, N. **Configurações de mãos em LIBRAS**. Rio de Janeiro RJ: Editora LSB Vídeo, 2011.

PINHEIRO, L. G.; RIGO, N. R.; MORETTI, M. F. S. **Curso de Teatro de Animação em Libras: um relato de experiência**. *In*: *Pro-Vocação*. Encontro Internacional de Formação em Teatro de Animação. 3, 2019, Florianópolis: UDESC, 2019.

_____, M. F. Por uma pedagogia do boneco. *In*: BORRALHO, T. F.; BRAGA, A. S. R.; PEREIRA, A. L. (org.). **Teatro de Animação para a sala de aula e ação cultural**. São Luís: Edufma, 2015.

PIZZIO, A. L.; CAMPELLO, A. R. S.; REZENDE, P. L. F.; QUADROS, R. M. **Língua Brasileira de Sinais III**. Material Didático (Graduação em Letras-Libras). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

PROMETI, D. Glossário Bilíngue Musical: instrumento para atuação de tradutores e intérpretes na educação musical de surdos. *In*: RIGO, N. S. (org.). **Textos e Contextos Artísticos e Literários**: tradução e interpretação em Libras. Volume II. Petrópolis: Arara Azul, 2020.

QUADROS, R. M. **Educação de Surdos: a aquisição da linguagem**. Porto Alegre: Artmed, 1997.

_____, R. M. de. **Efeitos de modalidade de línguas**: as Línguas de Sinais. ETD Educação Temática Digital. Campinas, v. 7, n. 2, p. 168-178, 2006.

_____, R. M. **Libras**. São Paulo: Parábola, 2019.

_____, R. M. **Língua de Herança: língua brasileira de Sinais**. Porto Alegre: Penso, 2017.

_____, R. M.; KARNOPP, L. B. **Língua de Sinais Brasileira: estudos linguísticos**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

_____, R. M.; SILVA, D. S. As comunidades surdas brasileiras. *In*: ZAMBRANO, R. C.; PEDROSA, C. E. F. (org.). **Comunidades Surdas na América Latina: Língua - Cultura - Educação - Identidade**. Florianópolis: Editora Bookess, 2017.

_____, R. M.; SUTTON-SPENCE, R. **Poesia em Língua de Sinais: traços da identidade surda**. *In*: QUADROS, R. M. (org.). **Estudos Surdos I**. Série Pesquisas. Petrópolis: Arara Azul, 2006.

QUITES, A.; BELTRAME, V. A performance do bonequeiro principiante. **DA Pesquisa.**, v. 4, n. 6., p. 14-19, 2009.

RAMOS, L. F. Territórios e fronteiras da teatralidade contemporânea. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 05, p. 036-050, 2008.

REILLY, J. How faces Come to serve Grammar: the development of nonmanual morphology in American Sign Language. *In*: **Advances in the sign language development of deaf children**. New York: Oxford University Press, 2006.

REILY, P.; FERNANDES, S. **Bonecos de Luva**. São Bernardo do Campo: CAVE/IMS, 1989a (Teatro Boneco: Teatro Gente; 2).

_____, P.; FERNANDES, S. **Bonecos de Sombra** São Bernardo do Campo: CAVE/IMS, 1989b (Teatro Boneco: Teatro Gente; 4).

_____, P.; FERNANDES, S. **Máscaras**. São Bernardo do Campo: CAVE/IMS, 1991 (Teatro Boneco: Teatro Gente; 5).

REIS, F. **A docência na educação superior: narrativas das diferenças políticas de sujeitos surdos**. 2015. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

RESENDE, L. S. **Técnicas de expressividade corporal no treinamento do ator surdo**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro). Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2015.

_____, L. S. **Tradução Teatral: produzindo em Libras no Teatro Surdo**. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

_____, L. S.; REIS, M. G. M. Teatro surdo brasileiro: considerações sobre a elaboração da dramaturgia sinalizada em Libras. **Revista Espaço**, Rio de Janeiro, n. 54, p. 79-92, jul./dez., 2020.

REZENDE, P. L. F. **Implante coclear na constituição dos sujeitos surdos**. 2010. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

RIGO, N. S. **Teatro de Animação: uma proposta metodológica para o ensino de língua de sinais**. In: Seminário Nacional sobre Linguagem e Ensino - Linguagens: Metodologias de Ensino e Pesquisa, 6, 2011, **Caderno de Resumos**. VI SENAEL. Pelotas: UCPel, 2011.

_____, N. S. **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, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

_____, N. S. **Teatro de Animação e Língua de Sinais: diálogos possíveis**. In: 11º Seminário de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Universidade do Estado de Santa Catarina. Sociedade Cultura Artística - SCAR. Jaraguá do Sul: UDESC/SCAR, 2014a.

_____, N. S. **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, 2014b. **Anais [...]**. Florianópolis: UFSC, 2014b.

_____, N. S. **Tradução da Peça O Som das Cores para Língua Brasileira de Sinais**. In: Colóquio Internacional FITA, 1, 2014c. **Anais [...]**. Florianópolis: UFSC, 2014c. v.1, p. 66-67.

_____, N. S. Reflexões sobre o contexto artístico-cultural de atuação do tradutor-intérprete de língua de sinais. **Revista Guará**, Goiânia, v. 8, n. 1, p. 31-41, jan.-jun. 2018a.

_____, N. S. **A produção do texto dramático em Libras no teatro de bonecos**. In: Seminário de Pesquisas em Andamento, 10, 2018b. **Cadernos de Resumo**. XI SPA-PGET. Florianópolis: UFSC, 2018b.

_____, N. S. (Org.) **Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras**. Volume II. Petrópolis: Arara Azul, 2019.

_____, N. S. (Org.) **Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras**. Volume II. Petrópolis: Arara Azul, 2020a.

_____, N. S. (Org.) **Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras**. Volume III. Petrópolis: Arara Azul, 2020b.

_____, N. S.; MORETTI, M. F. S. **5º Fita Floripa: uma proposta de divulgação do evento em Língua Brasileira de Sinais**. In: Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão, 10, 2011. 10ª SEPEX. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2011.

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

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

_____, N. S.; MORETTI, M. F. S.; SUTTON-SPENCE, R. L. **A presença de elementos do teatro de animação em manifestações artísticas das comunidades surdas.** In: Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa, 6, 2018., Florianópolis: UFSC, 2018.

_____, N. S.; MORETTI, M. F. S.; SUTTON-SPENCE, R. L. **Teatro de Animação em Língua de Sinais: um estudo sobre as possibilidades de animação de bonecos a partir da Língua Brasileira de Sinais.** In: *Pro-Vocação*. Encontro Internacional de Formação em Teatro de Animação., 3, 2019, Florianópolis: UDESC, 2019.

_____, N. S.; SUTTON-SPENCE, R. L. **Teatro de Animação em Língua de Sinais** In: Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão, 14, 2015. **Anais [...].** 14ª SEPEX. Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC. Florianópolis: UFSC, 2015.

_____, N. S.; SUTTON-SPENCE, R. L. MORETTI, M. F. S. **Teatro de Animação em Libras.** In: Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão, 15, 2016. **Anais [...]** 15ª SEPEX. Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC. Florianópolis: UFSC, 2016.

_____, N. S.; SUTTON-SPENCE, R. L.; SILVA, R. C. Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS): desafios linguísticos e técnicos de performances teatrais em Libras. **Revista Espaço**, Rio de Janeiro, n. 54, p. 143-165, jul./dez., 2020.

_____, N. S.; SELL, F. F. S. Libras e Artes na extensão universitária: ações promovidas na Universidade do Estado de Santa Catarina. **Revista Espaço**, Rio de Janeiro, n. 54, p. 55-77, jul./dez., 2020.

_____, N. R.; TAFFAREL, P. Exigências do contexto artístico-cultural: caminhos para atenuar dificuldades enfrentadas por tradutores e intérpretes de língua de sinais. In: RIGO, N. S. (org.). **Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras.** Volume II. Petrópolis: Arara Azul, 2020.

RIOS, R. **Teatro de Bonecos.** São Paulo: Global, 1991. (Coleção Brincando com; 11).

RODRIGUES, C. H. Interpretação simultânea intermodal: sobreposição, performance corporal-visual e direcionalidade inversa. **Revista da Anpoll.** v. 1, n. 44, 2018.

RÖGELIN, C.; ROCHA, G. S.; RIGO, N. S. Traduzindo a canção 'Seule ce Soir' para dança em Libras. In: RIGO, N. S. (org.). **Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras.** Volume II. Petrópolis, RJ: Editora Arara Azul, 2020.

ROSA, E. F.; PERES, B. R. Para além do acústico: O Teatro Mágico sinalizado. In: RIGO, N. S. (Org.) **Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras.** Volume III. Petrópolis, RJ: Editora Arara Azul, 2020.

ROSE, H. M. The poet in the poem in the performance: the relation of body, self, and text in ASL Literature. In: BAUMAN, H. L; NELSON, J. L; ROSE, H. M. (Ed.) **Signing the Body Poetic: essays on American Sign Language Literature.** University of California Press, 2006.

SANTANA, J. B. M.; VIEIRA-MACHADO, L. M. C. Formação de tradutores e intérpretes de Português-Libras na esfera artística e literária: projetos e reflexões teóricas. **Translatio**. Tradução e interpretação de língua de sinais, Porto Alegre, n. 15, p. 238-263, jun., 2018.

SANTOS, L. W. S. **Identidade Surda e Teatro: a comunicação autônoma do corpo surdo**. Revista Virtual de Cultura Surda, Centro Virtual de Cultura Surda, n. 22. Petrópolis: Editora Arara Azul, 2017.

SEIDLER JR., E. H. **Ator e/ou animador a serviço da representação**. In: BELTRAME, V. N. (org.). **Teatro de Bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática**. Florianópolis: UDESC, 2008.

SEIXAS, V. P. **Repetir e sentir: mimo corpóreo, treinamento e subjetividade**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SILVA, I. R.; CAMILO, E. R. S.; MENDER, F. Ap. G.; CORRADI, J. A. M. **Teatro com Surdos: facilitador da leitura e da escrita**. Estudos Linguísticos XXXIV, p. 1320-1324, 2005.

SILVA, A. J. (In) complÉtudes: os corpos híbridos nas cenas da Duda Paiva Company. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis**, v. 1, n. 17, p. 058-074, 2017.

SILVA, R. C. **Gêneros emergentes em Libras da esfera acadêmica: a prova como foco de análise**. 2019. Tese (Doutorado em Linguística). Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

SILVA NETO, V. S. **A formação de tradutores de teatro para Libras: questões e propostas**. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SKLIAR, C. (org.). **A Surdez: um olhar sobre as diferenças**. Porto Alegre: Editora Mediação, 2005.

SITCHIN, H. **A possibilidade do novo o Teatro de Animação**. São Paulo: Edição do autor, 2009.

SOBRAL, A. **Dizer o 'mesmo' a outros: ensaios sobre tradução**. São Paulo: Special Book Services Livraria, 2008.

SOMACAL, A. M. BERSELLI, M. Encontro entre o teatro e a educação: a experiência do grupo de pesquisa Signatores. **Revista Espaço**. Rio de Janeiro, n. 35, p. 67-71, jan./jul., 2011.

_____, A. M. **Memória na Ponta dos Dedos: sistematização de práticas de teatro com surdos**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

SOUSA, G. I. L. Um surdo se aventurando na música. In: RIGO, N. S. (org.) **Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras**. Volume III. Petrópolis, RJ: Editora Arara Azul, 2020.

SOUZA, A. **Reflexões sobre a animação à vista do público**. In: BELTRAME, V. N. (org.). **Teatro de Bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática**. Florianópolis: UDESC, 2008.

_____, A. **Só, mas bem acompanhado: atuação solo e animação de bonecos à vista do público**. 2011. Dissertação (Mestrado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

STOKOE, W. C. Sign language structure: an outline of the visual communication systems of the American Deaf. **Studies in Linguistics: Occasional Papers**, 8. Buffalo, N.Y.: University of Buffalo. Department of Anthropology and Linguistics, 1960.

STROBEL, K. L. **As imagens do outro sobre a Cultura Surda**. Florianópolis: Editora UFSC, 2008.

STUMPF, M. R. **Aprendizagem de escrita de língua de sinais pelo sistema Sign Writing: língua de sinais no papel e no computador**. 2005. Tese (Doutorado em Informática na Educação). Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

SUTTON-SPENCE, R. **Analysing Sign Language Poetry**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.

SUTTON-SPENCE, R.; NAPOLI, D. J. **Anthropomorphism in sign languages: a look at poetry and storytelling with a focus on British Sign Language**. *Sign Language Studies*, v. 10, n. 4, p. 442-475, Gallaudet University Press, 2010.

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

TAFFAREL, P. **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 (Graduação em Letras-Libras). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

TASTALDI, S. **Teatro feito à mão**. Florianópolis: Studio Sergio Tastaldi, 2017.

TETZNER, R. K. **Dança de salão cênica e coreografia de sinais: o processo de criação de espetáculos da Dois Pontos Cia de Dançateatro**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Cênicas). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

TRASK, R. L. **Dicionário de Linguagem e Linguística**. [Tradução de Rodolfo Ilari. Revisão Técnica Ingedore Villaça Koch, Thais Cristófaros Silva]. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

VANOYE, F. **Usos da linguagem: problemas e técnicas na produção oral e escrita**. 13ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VIEIRA, D. G.; LIMA, H. J. de. **O teatro como instrumento pedagógico na educação de surdos**. *Revista Sinalizar*, n. 1, p. 93-102, jan./jun., 2016.

VILHALVA, S. **Índios Surdos: mapeamento das línguas de sinais no Mato Grosso do Sul**. Petrópolis: Arara Azul, 2012.

_____, S. **Mapeamento das Línguas de Sinais Emergentes: um estudo sobre as comunidades linguísticas indígenas de Mato Grosso do Sul**. 2009. Dissertação (Mestrado em Linguística). Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

VINAY, J. P.; DARBELNET, J. **Stylistique compare du français et de l'anglais: méthode de traduction**. Paris, Didier, 1977.

WELLS, K.; LUTTGENS, K. **Kinesiology: Scientific Basis of Human Motion** (Philadelphia, W. B. Saunders & Co.), 1976.

XAVIER, A. N. **Descrição fonético-fonológica dos sinais da língua brasileira de sinais (libras)**. 2006. Dissertação (Mestrado em Linguística). Departamento de Linguística, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____, A. N. **Uma ou duas? Eis a questão! Um estudo do parâmetro número de mãos na produção de sinais da Língua Brasileira de Sinais (Libras)**. 2014. Tese (Doutorado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

XAVIER NETA, C. N.; RUSSO, A. Alice em dois atos: processo de tradução em Libras no teatro. *In*: RIGO, N. S. (org.). **Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras**. Volume I. Petrópolis: Arara Azul, 2019.

ZARDO, K. O. **O intérprete-atuador na construção de um espetáculo bilíngue**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras-Libras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.