



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem

Carolina Fernandes Rodrigues Fomin

**Teatro com interpretação para Libras: redes e relações discursivas**

DOUTORADO EM LINGUÍSTICA APLICADA E ESTUDOS DA LINGUAGEM

São Paulo

2023

Carolina Fernandes Rodrigues Fomin

**Teatro com interpretação para Libras: redes e relações discursivas**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, sob orientação da Professora Doutora Elisabeth Brait.

São Paulo

2023

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Tese de Doutorado por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos, desde que citada a fonte.

Assinatura \_\_\_\_\_

Data \_\_\_\_\_

E-mail \_\_\_\_\_

Sistemas de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo -  
Ficha Catalográfica com dados fornecidos pelo autor

F672t Fomin, Carolina Fernandes Rodrigues  
/ Carolina Fernandes Rodrigues Fomin. -- São  
Paulo: [s.n.], 2023.  
276p. il. ; cm.

Orientador: Elisabeth Brait.  
Tese (Doutorado)-- Pontifícia Universidade Católica  
de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em  
Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem.

1. Teatro . 2. Tradução e Interpretação para  
Libras. 3. Comunidade surda. 4. Análise Dialógica  
do Discurso. I. Brait, Elisabeth. II. Pontifícia  
Universidade Católica de São Paulo, Programa de  
Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e  
Estudos da Linguagem. III. Título.

CDD

Carolina Fernandes Rodrigues Fomin

**Teatro com interpretação para Libras: redes e relações discursivas.**

Aprovado em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

*Profa. Dra. Elisabeth Brait*  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC SP  
Orientadora

---

*Profa. Dra. Maria Cecília Pérez de Souza e Silva*  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC SP  
Titular

---

*Profa. Dra. Maria Lucia Hage Masini*  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC SP  
Titular

---

*Prof. Dr. Jean Carlos Gonçalves*  
Universidade Federal do Paraná - UFPR  
Titular

---

*Prof. Dr. Marcus Vinícius Batista Nascimento*  
Universidade Federal São Carlos - UFSCar  
Titular

---

*Profa. Dra. Cecília Almeida Salles*  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC SP  
Suplente

---

*Profa. Dra. Vânia de Aquino Albres Santiago*  
Instituto Superior de Educação de São Paulo - Singularidades  
Suplente

### Agradecimento à CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 – Processo no. 88887.314270/2019-00.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001 – Processo no. 88887.314270/2019-00.

## Dedicatória

Aos artistas e poetas, que têm a reponsabilidade de dizer o indizível e que foram respiro quando faltou o ar.

Aos tradutores e intérpretes, que criam pontes e trabalham no campo da impossibilidade de (re)dizer o indizível.

À comunidade surda, que me inspira a continuar fazendo arte e criando imagens mesmo quando não há palavras suficientes.

“Vou te contar, os olhos já não podem ver  
Coisas que só o coração pode entender  
Fundamental é mesmo o amor  
É impossível ser feliz sozinho  
O resto é mar, é tudo que eu não sei contar  
São coisas lindas que eu tenho pra te dar  
Fundamental é mesmo o amor  
É impossível ser feliz sozinho”

Tom Jobim

## **Agradecimentos**

Em meio a uma tormenta eu fui inundada de amor por todos os lados. Por isso, aqui, não poderia deixar de expressar meus sinceros agradecimentos a tantas pessoas que representam o afeto, o carinho e a rede de apoio necessária para conclusão dessa etapa da minha carreira acadêmica.

Primeiramente, à arte que vive e resiste e que foi um bote salva-vidas, foi respiro e foi alento em meio à pandemia. Por isso, as epígrafes deste texto serão todas dedicadas às canções e aos poetas que nos salvam todos os dias.

À minha querida professora orientadora Beth Brait, pelas aulas, pelas orientações precisas e valiosas sem as quais eu jamais teria concluído esta tese, e, sobretudo, pelo carinho, empatia e apoio em todas as etapas até a conclusão deste texto. Ela confiou em mim quando eu mesma não confiava.

Aos professores queridos de toda a caminhada acadêmica, desde o Singularidades: professora Maria Lucia Masini, a quem eu carinhosamente chamo de Lucinha, pela sua leitura sempre atenta e carinhosa, por ser aquela que generosamente me introduziu ao pensamento teórico de Bakhtin e que foi doce e carinhosa comigo em todo o meu percurso acadêmico; ao professor e amigo Vinícius Nascimento por ser meu primeiro e eterno orientador, desde a especialização, sempre generoso no conhecimento e com orientações certeiras, e por ter sido o primeiro a acreditar em mim e me incentivar na carreira acadêmica; ao professor Jean Carlos Gonçalves, que é aquela referência que admiramos academicamente e na vida, por se mostrar generoso no conhecimento e por todas as contribuições nas qualificações, especialmente aquelas relacionadas aos estudos teatrais; à professora Maria Cecília Souza-e-Silva, querida Cecílinha, que sempre foi muito afetuosa em todas as disciplinas que lecionou, aprendi muito com suas aulas, não apenas

sobre conteúdos, mas sobre ser doce e humana em todos os lugares, inclusive em sala de aula; à professora e amiga Vânia Santiago, por ser uma referência acadêmica e profissional, mas, sobretudo, por ser um apoio sempre presente, aquele porto seguro a quem posso sempre me ancorar na pesquisa e na vida. Com esses professores eu aprendi não apenas sobre teoria, mas sobre “amar e mudar as coisas”, parafraseando Belchior.

À Maria Lucia, secretária da pós-graduação na PUC, que sempre nos ajudou com as burocracias em todas as etapas do curso.

Aos colegas de PUC, especialmente aos amigos Vânia Santiago, Ricardo Ferreira-Santos, Elisabeth Queijo e Carlos Gontijo Rosa, vocês foram essenciais em todo meu processo. Na troca construímos conhecimento.

Ao Carlos Vinicius, que revisa o Português dos meus textos desde o Mestrado e tem acompanhado minha trajetória acadêmica. Obrigada pelo olhar atencioso e cuidadoso.

Aos queridos colegas de trabalho que toparam participar tanto da primeira como da segunda fase da pesquisa e que em muito contribuíram para este estudo: Thalita, Claudia, Greicy, Erika, Yure, Cristiane, Malu, Talita, Nayara, Guilherme, Edinho, Cathy, Lara, Lili, Carlos, Regina, Felipe e Amanda. Obrigada pela generosidade e pelas contribuições valorosas.

Ao Instituto Itaú Cultural (nas pessoas de Galiana Brasil, Valéria Tolói, Carlos Gomes, Regina Medeiros, Luiz Felipe Sales e Amanda Freitas), por abrirem as portas para a pesquisa e pelo importante trabalho que têm realizado. A instituição é uma referência importante para a comunidade surda, por conta do trabalho persistente e cotidiano de vocês. A parceria de cada um é visível no nosso cotidiano de trabalho.

À Vânia Mantovan, que tem sido apoio presente em todos os momentos, e por ter sido uma das tradutoras do *corpus* em Libras. Obrigada também por “carregar o piano” quando eu mais precisei. Seu apoio foi e é fundamental para mim.

Aos intérpretes de Libras Thalita Passos e Ricieri Palha, pela parceria e amizade durante todo processo e até a fase final de defesa.

À comunidade surda com quem tenho partilhado e aprendido todos os dias. Obrigada por me proporcionarem experiências tão lindas através de sua cultura e língua.

Aos meus pais, por serem inspiração de vida e referência para tudo que faço. Vocês me guiam em ética, afeto, dedicação, inteligência, e, sobretudo, em amor.

Ao Villy, meu companheiro de vida, pela paciência e apoio nos momentos enlouquecidos e ansiosos, por recolher todas as minhas lágrimas no seu colo. Pelo vinho que ele nunca deixava faltar para acompanhar minha escrita e por acreditar que eu conseguia mesmo quando eu mesma não acreditava.

À Gabriela e ao Felipe, pela paciência quando eu não pude dar atenção que precisavam e por serem a minha força motriz. É o amor que recebo todo dia de vocês que me move.

À CAPES, pela bolsa concedida, sem a qual a presente pesquisa não seria possível, e em função da qual não desisti no meio do caminho.

E agradeço também à PUC-SP, por ser uma instituição de resistência em tempos difíceis. Tenho orgulho de ser filha da PUC.

Gratidão a tudo o que me constituiu até chegar aqui. As lágrimas, os sorrisos, as noites em claro, os momentos de desespero, mas também o apoio generoso, a empatia e o afeto que recebi de cada um.

## RESUMO

---

### Teatro com interpretação para Libras: redes e relações discursivas

Carolina Fernandes Rodrigues Fomin

Esta pesquisa fundamenta-se na perspectiva dialógica de Bakhtin e o Círculo, nos estudos da tradução e da interpretação de língua de sinais (ETILS) e nos estudos teatrais voltados ao espectador. O objetivo geral é analisar interações discursivas entre interlocutores de espetáculos teatrais com interpretação para Libras a partir dos enunciados de espectadores surdos, tradutores e intérpretes de Libras e programadores de teatro. Nossos objetivos específicos são: (i) observar e descrever como a interpretação de Libras no teatro vem acontecendo, incluindo as adaptações que foram necessárias no período da pandemia; (ii) analisar as relações dialógicas e os discursos de diferentes grupos: tradutores e intérpretes de língua de sinais (TILS), interlocutores espectadores surdos, e programadores de teatro; (iii) discutir as implicações dessas relações dialógicas na experiência artística de espectadores surdos. Partindo de tais objetivos, esta pesquisa se propõe a responder às seguintes questões: a) como o acesso do público surdo ao teatro vem acontecendo; b) como se dá a experiência artística com o espetáculo pelo público surdo; c) quais as tensões e embates existentes na interação discursiva de interlocutores surdos, tradutores e intérpretes e produtores de teatro. Para tanto, empreendemos uma pesquisa qualitativa, cujo *corpus* foi constituído de entrevistas em grupo com (a) tradutores e intérpretes de língua de sinais (TILS); (b) espectadores surdos; (c) programadores de teatro de uma instituição cultural. A escolha e delimitação do nosso *corpus* de pesquisa foi motivada pelo intuito de analisar as relações dialógicas presentes no discurso sobre o teatro com interpretação em Libras a partir de diferentes perspectivas enunciativas, por meio de entrevistas. A hipótese é a de que, apesar do discurso institucional de acessibilidade apontar para a inclusão de pessoas surdas em espaços culturais, há ainda muitas tensões e embates discursivos entre os interlocutores tradutores e intérpretes de Libras, surdos e produtores de teatro. No que tange à atuação dos TILS e à participação dos espectadores surdos, essas tensões afetam diretamente a experiência com o objeto estético.

**Palavras-chave:** Teatro; Tradução e Interpretação; Libras; COVID-19; Comunidade Surda; Bakhtin e o Círculo; Análise Dialógica do Discurso.

## ABSTRACT

---

### **Theater with sign language interpretation: networks and discursive relations**

**Carolina Fernandes Rodrigues Fomin**

This research is theoretically based on the dialogic perspective of Bakhtin's Circle on language studies, on translation and interpretation of sign language studies (TISLE), and the theatrical studies aimed at the spectator. Its general objective is to analyze discursive interactions between interlocutors of theatrical performances with interpretation into Brazilian Sign Language (Libras) based on the utterances of deaf spectators, sign language interpreters (SLIs), and theater programmers. Our specific objectives are: (i) to observe and describe how the sign language interpretation in the theater has been taking place, including the adaptations that were necessary during the pandemic period; (ii) to analyze dialogical relationships and discourses of different groups: sign language interpreters (SLIs), deaf spectator interlocutors, and theater programmers; (iii) to discuss the implications of these dialogical relationships in the artistic experience of deaf spectators. Based on this objective, this research proposes to answer the following questions: a) how is the deaf public's access to the theater offered? b) How does the deaf public experience the artistic experience of spectacles? c) what are the existing tensions and clashes in the discursive interaction of deaf interlocutors, translators and interpreters, and theater producers? To do so, we undertook qualitative research, whose *corpus* was made up of group interviews with (a) sign language translators and interpreters; (b) deaf spectators; (c) theater programmers from a cultural institution. The choice and delimitation of our research *corpus* were motivated by the intention of putting in a dialogical relationship between the discourse about the theater with sign language interpretation from different enunciative perspectives, through interviews. The hypothesis is that despite the institutional discourse about accessibility pointing to the inclusion of deaf people in cultural spaces, there are still many tensions and discursive clashes between interlocutors, theater producers, sign language interpreters, and deaf people; and, regarding the performance of SLIs and the participation of deaf spectators, these tensions directly affect the experience with the aesthetic object.

**Keywords:** Theater; Translation and Interpretation; Libras; COVID-19; Deaf Community; Bakhtin and the Circle; Dialogic Discourse Analysis.

## Lista de Figuras

Figura 1: Linha do tempo com marcos legais da acessibilidade para pessoas surdas ....	63
Figura 2: Linha do tempo alguns marcos legais da acessibilidade na cultura .....	63
Figura 3: Regras em Libras do edital Arte como Respiro múltiplos editais de emergência/ Poesia Surda .....	75
Figura 4: Esquema que ilustra um modelo de abordagem para intérpretes que atuam no teatro .....	89
Figura 5: Tipos de interpretação propostos por Frishberg (1990, p. 141-142) .....	96
Figura 6: Tipos de interpretação no teatro segundo Gebron (1996, p.15) .....	96
Figura 7: Intérprete posicionado no fosso, questões de visualização do cenário.....	97
Figura 8: Intérprete posicionado no fosso com praticável, questões de visualização do cenário.....	97
Figura 9: Interpretação fixa e posicionada no fosso .....	98
Figura 10: Interpretação fixa e posicionada no proscênio .....	98
Figura 11: Interpretação com diferentes posicionamentos em cena e interpretação sombra.....	100
Figura 12: Estúdios montados pelos TILS para realização da interpretação .....	112
Figura 13: Uso de salas simultâneas para trabalho em equipe.....	113
Figura 14: Uso de diferentes equipamentos para a interpretação em equipe.....	113
Figura 15: Intérpretes de Libras em Lives - bastidores e transmissão .....	114
Figura 16: Bastidores da gravação de Libras de um espetáculo .....	116
Figura 17: Registro de espetáculo com tradução para Libras aplicada posteriormente	116
Figura 18: Apresentação no Zoom com duas janelas para as atrizes e duas para as intérpretes.....	117
Figura 19: Apresentação no Zoom com uma janela para os atores e duas janelas para as intérpretes.....	117
Figura 20: Apresentação no Zoom com duas intérpretes com janela aberta no modo orador .....	117
Figura 21: Apresentação no Zoom com uma intérprete de janela aberta no modo orador .....	117
Figura 22: Apresentação de A Cantora Careca com Libras.....	118
Figura 23: Apresentação Palco Virtual do Itaú Cultural (adulto) - Apátridas .....	118
Figura 24: apresentação teatral gravada com interpretação síncrona .....	119
Figura 25: Esquema - diferentes perspectivas sobre o teatro.....	124
Figura 26: modelo de apresentação de transcrição intermodal .....	128
Figura 27: Entrevista realizada via Zoom com TILS.....	136
Figura 28: Entrevista realizada via Zoom com os espectadores surdos.....	154
Figura 29: Esquema de levantamento dos temas na horizontalidade .....	196
Figura 30: Efeito “ping-pong” e ângulo de visão do público surdo com relação ao palco – perspectiva .....	227

## Lista de Quadros

Quadro 1: Normas para transcrição .....	129
Quadro 2: Sistematização de temas - entrevistas com TILS.....	152
Quadro 3: Sistematização de temas - entrevistas com surdos.....	170
Quadro 4: Sistematização de temas levantados - entrevistas com programadores de teatro de uma instituição cultural.....	192
Quadro 5: Transcrição bimodal da entrevista com TILS - trecho 01 .....	200
Quadro 6: Transcrição bimodal da entrevista com TILS - trecho 02 .....	204
Quadro 7: Transcrição bimodal da entrevista com TILS - trecho 03 .....	207
Quadro 8: Cotejamento de trechos da entrevista com TILS .....	210
Quadro 9: Transcrição bimodal e tradução intermodal da entrevista com surdos – trecho 01.....	215
Quadro 10: Transcrição bimodal e tradução intermodal da entrevista com surdos - trecho 02.....	220

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>15</b>
I. Organização da pesquisa: objetivos, metodologia e fundamentação teórica	23
<b>1. Pressupostos teórico-metodológicos</b>	<b>28</b>
1.1. Olhar de fora, aproximar-se, acessar, participar ou fruir?	41
1.2. Diferentes concepções e representações sobre surdez	47
1.3. Formação de público e a experiência artística	76
1.4. O teatro com tradução e interpretação para Libras na pandemia: adaptações e reconfigurações	86
1.5. Arrematando a pluralidade conceitual	120
<b>2. Procedimentos metodológicos</b>	<b>122</b>
<b>3. Diferentes discursos sobre o teatro com interpretação para Libras</b>	<b>131</b>
3.1 Três grupos de entrevista e muitas perspectivas para o teatro com interpretação para Libras	136
3.1.1 Tradutores e Intérpretes de Língua de Sinais	136
3.1.2 Espectadores surdos	153
3.1.3 Programadores de teatro: colaboradores de uma instituição cultural	170
3.2 Relações dialógicas nos discursos de TILS, espectadores surdos e programadores do teatro	193
<b>4. Amarrando alguns fios discursivos e tecendo considerações finais</b>	<b>238</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>246</b>
<b>ANEXO I – Autorização do Comitê de Ética</b>	<b>259</b>
<b>ANEXO II – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) TILS e espectadores surdos</b>	<b>268</b>
<b>ANEXO III – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) programadores de uma instituição Cultural</b>	<b>271</b>
<b>ANEXO IV – Termo de autorização para pesquisa – Instituição Cultural</b>	<b>274</b>

“Presentemente, eu posso me  
Considerar um sujeito de sorte  
Porque apesar de muito moço  
Me sinto são, e salvo, e forte  
E tenho comigo pensado  
Deus é brasileiro e anda do meu lado  
E assim já não posso sofrer  
No ano passado  
Tenho sangrado demais  
Tenho chorado pra cachorro  
Ano passado eu morri  
Mas esse ano eu não morro”

Belchior

## **Introdução**

---

Esta tese nasce em continuidade à dissertação de mestrado (FOMIN, 2018a) na qual observamos o profissional intérprete de língua de sinais (TILS)<sup>1</sup> em atuação em espetáculos teatrais. Com base nas formulações teóricas de Bakhtin e o Círculo, consideramos a tradução e interpretação em língua de sinais uma prática discursiva, e o TILS, um interlocutor que atua como enunciador-mediador (NASCIMENTO, 2014a; 2014b; 2018) na mobilização discursiva entre a cena teatral e a língua de sinais.

Na pesquisa que desenvolvemos no mestrado (FOMIN, 2018a) e em publicações posteriores, defendemos que, na interpretação de um espetáculo teatral para língua de sinais, deve-se considerar que a cena é um enunciado verbo-visual (BRAIT, 2005, 2009; GONÇALVES, 2013) constituído de diversos textos em relação e, por isso, o que acontece visualmente na cena compõe a narrativa do espetáculo, formando um enunciado como um todo. Defendemos, ainda, que o “todo da cena” é constituído também pela

---

<sup>1</sup> Este estudo adota o termo TILS (Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais) para o profissional que atua na mobilização discursiva entre uma língua de sinais (de modalidade gestual-visual) e uma língua oral (de modalidade vocal-auditiva), que tem sua profissão regulamentada, no Brasil, pela Lei Federal 12.319/10. Nos ETILS (estudos da tradução e interpretação de línguas de sinais), encontramos diversas siglas para nomear esse profissional: ILS – intérprete de língua de sinais ou intérprete de Libras, TILS – tradutor e intérprete de língua de sinais e TILSP – tradutor e intérprete de Libras/Português. Justificamos não adotar o TILSP, pois diversos estudos que trazemos nesta pesquisa são também referentes à tradução e interpretação em línguas de sinais de outros países e não necessariamente do par linguístico (Libras/Português). Também explicitamos a diferença entre a atividade de tradução e de interpretação e que neste estudo observaremos o ato interpretativo, ou seja, esse profissional em atividade na interpretação simultânea do espetáculo, no momento da enunciação em Libras, e não especificamente a atividade de tradução de textos escritos (poderíamos então adotar o ILS – intérprete de língua de sinais). Contudo, como nesta pesquisa contemplamos também a interface com os estudos da tradução, que se dá no processo de estudos para a interpretação do espetáculo, consideramos pertinente manter a nomenclatura TILS, que contempla a interface tanto com a tradução como com a interpretação de língua de sinais.

presença do intérprete de língua de sinais, e mesmo que diretores e produtores de teatro tentem esconder a presença da língua de sinais, ela constituirá, de uma forma ou de outra, o todo do espetáculo. Outro ponto defendido foi o de que, devido à modalidade da língua de sinais (gesto-visual), sua produção no ato interpretativo deve ser visualizada junta e concomitantemente à cena teatral (FOMIN, 2018b). Também discutimos a questão da autoria e o fato de que os intérpretes de língua de sinais têm uma posição valorativa frente aos enunciados e de que essa autoria influencia diretamente a produção em língua de sinais (FOMIN, 2018c). Assim, os enunciados produzidos no teatro são um todo orgânico e dialogam com diversas vozes sociais que se inserem numa cadeia discursiva, refletindo-as e refratando-as, em uma atitude responsiva. E, dadas a modalidade gesto-visual da língua de sinais e a modalidade verbo-visual da cena teatral, “estabelece-se uma relação dialética, do espetáculo para com a acessibilidade e da acessibilidade para com o espetáculo, visto que o espetáculo influencia a interpretação em Libras, mas o espetáculo também é influenciado pela presença da língua de sinais” (FOMIN, 2018a, p.189).

Se na pesquisa de mestrado o foco foi especificamente a atuação do tradutor e intérprete de língua de sinais no teatro, no doutoramento ampliamos nosso prisma de investigação para a perspectiva dos interlocutores espectadores surdos e de produtores e programadores<sup>2</sup> de teatro que atuam em instituições culturais e promovem acessibilidade em suas apresentações teatrais.

A primeira ideia desta tese era observar espetáculos teatrais com interpretação para Libras a partir da compreensão dos espectadores surdos, na busca por entender como esses interlocutores surdos operam na produção de sentidos de uma apresentação artística de teatro. Na etapa de fundamentação teórico-metodológica, percebemos que existem questões anteriores e primordiais a serem enfrentadas. Antes de refletirmos sobre como é a recepção ou compreensão de um espetáculo teatral por um espectador surdo que participa desse espetáculo através da mediação de um intérprete de Libras, enfrentamos algumas questões interessantes e intrigantes que motivaram esta tese na busca de investigar como o acesso do público surdo ao teatro vem acontecendo, quais as condições

---

<sup>2</sup> Inicialmente utilizaríamos o termo produtores de teatro. No entanto, nas entrevistas que realizamos para esta pesquisa, foi solicitado que os entrevistados fossem nomeados como produtores e programadores de teatro, pois a função que exercem na instituição não é a de produção apenas, mas também de programadores da programação cultural que a instituição desenvolve, e há um núcleo específico para a produção do evento em si, que não foi contemplado nas entrevistas. Mais adiante, no capítulo metodológico, trazemos os critérios de escolha dos sujeitos entrevistados.

de participação desses interlocutores e como isso afeta a experiência artística do público surdo que vai a um espetáculo teatral.

Assim, propusemo-nos investigar os enunciados, as tensões e os embates existentes na interação discursiva dos interlocutores envolvidos nessas relações. Por isso, além de ouvir as vozes de espectadores surdos, foi preciso colocar em evidência as relações dialógicas entre os discursos de diferentes interlocutores, por isso voltamos nosso olhar também às vozes dos tradutores e intérpretes de Libras e dos produtores e programadores de teatro, friccionando a teoria com os discursos dos surdos, dos TILS e o discurso institucional, e procurando aproximar as experiências do fazer artístico.

No contexto brasileiro, a discussão e implementação da acessibilidade nas artes é historicamente recente e o acesso ao teatro ainda está restrito a alguns espaços em grandes centros urbanos. Assim, como a acessibilidade não é uma realidade em todos os espaços, e, portanto, não é uma prática cultural conhecida de todos, podem-se levantar questões relacionadas à (não) familiaridade com o gênero por diversos grupos que foram impedidos historicamente do acesso ao teatro. Interessa-nos também a reflexão sobre o quanto uma apresentação teatral realizada em Português - e que necessita de um interlocutor-mediador (TILS) como ponte comunicativa e possibilidade de acesso - pode garantir a participação de interlocutores espectadores surdos no teatro. Além disso, há os embates presentes na relação com diretores, produtores e programadores de teatro que, em muitos espaços, ainda não aceitam a presença de TILS em suas apresentações teatrais e não consideram a presença de público surdo como espectadores de suas apresentações.

Um fator determinante no encaminhamento desta pesquisa foi a radical mudança da situação global causada pela pandemia de Covid-19. Com o aparecimento dos primeiros casos de infecção pelo vírus no Brasil, a ascensão da curva de crescimento de pessoas contaminadas e o aumento no número de mortes, autoridades estaduais e municipais por todo o território nacional decretaram medidas restritivas e de isolamento social. Em cumprimento à Lei federal nº 13.979, de 6 de fevereiro de 2020, que dispôs sobre medidas para o enfrentamento da emergência causada pelo covid-19, e incluiu a quarentena (art. 2º, II), a qual abrange a "restrição de atividades [ ... ] de maneira a evitar possível contaminação ou propagação do coronavírus", foram suspensas diversas atividades no formato presencial e foi determinado o fechamento de alguns setores, especialmente aqueles com aglomeração de pessoas. Um dos primeiros setores a

suspender as atividades foi o cultural, para depois acontecer a suspensão na educação e nos comércios, ficando abertos apenas os serviços essenciais por cerca de 03 meses.

Na cidade de São Paulo – SP, para a qual recortamos nosso olhar, o fechamento das instituições culturais aconteceu no mês de março de 2020, a partir do Decreto Estadual nº 64.881, de 22 de março desse ano. No entanto, algumas instituições decretaram fechamento já na primeira quinzena do mês. Ainda que, meses depois, algumas instituições culturais reabrissem, as regras para funcionamento ainda não possibilitavam aglomeração de pessoas, ou seja, apresentações teatrais com grandes auditórios em uma sala fechada, não mais poderiam acontecer por medidas de sanitárias, de segurança e por imposições legais.

A partir da necessidade de isolamento social, as diversas atividades que antes eram presenciais foram reconfiguradas e ressignificadas e passaram a acontecer no modo *online*. Não foi diferente com o teatro, e diversas companhias de teatro e coletivos artísticos fizeram também adaptações nas formas de se apresentarem remotamente, impactando as formas de produção dos espetáculos e, conseqüentemente, na atuação dos TILS e na recepção pelo público surdo.

A permissão pelo governo da cidade de São Paulo para abertura dos teatros com capacidade reduzida e horários limitados veio no final de abril de 2021; museus, galerias, casas de show, cinemas e teatros podiam funcionar das 11h às 19h, com até 25% de ocupação. Foi no dia 15 de outubro de 2021 que veio a liberação com capacidade total, sem a necessidade de distanciamento de 1m, mas o uso de máscaras continuou sendo obrigatório. Em março de 2022 foi liberado também o uso de máscaras em ambiente fechado. No entanto, a abertura das salas de espetáculo para apresentações teatrais, com público presente, não foi imediata, e a reabertura em cada instituição cultural aconteceu em datas distintas e conforme os critérios e regras de cada uma delas, tendo algumas aberto seus espaços de imediato após a liberação legal e outras apenas após semanas e até meses.

No primeiro semestre de 2022, encontrávamos uma situação mista, pois ainda que algumas casas de espetáculos estivessem reabertas, seguindo protocolos de segurança e medidas para evitar o contágio por possíveis variantes do vírus, as incertezas do avanço da pandemia no Brasil e no mundo fizeram com que muitos grupos e companhias seguissem fazendo apresentações *online* ou apresentando registros de espetáculos em

plataformas virtuais. Mesmo que a pandemia tenha recuado e boa parte da população esteja vacinada, ainda não é possível medir os impactos na vida social e coletiva, tampouco no teatro.

Sem dúvida, a pandemia afetou a vida de todos e os modos de existir e fazer pesquisa. Além das questões emocionais e individuais de todos que precisaram se adaptar a uma nova situação imposta para todos os setores da vida (desde o trabalho, os estudos até o fazer das compras das necessidades básicas), vivenciamos também a necessidade de adaptar o nosso projeto de pesquisa. Afinal, como iríamos investigar a experiência do espectador surdo em uma apresentação teatral se o teatro de um dia para o outro estava fechado? Algumas perguntas rodeavam nosso imaginário, como: continuaria o teatro existindo? e o público do teatro? o que aconteceu com ele? onde ele está? como acessá-lo? Assim, foi preciso um tempo para entendimento de como aconteceria essa adaptação no projeto de pesquisa e de como a situação se encaminharia dali em diante, para então seguirmos com uma nova proposta de pesquisa que apresentaremos adiante.

Neste parágrafo da tese, peço licença ao leitor para falar em primeira pessoa do singular e para dizer que eu também fui atravessada pela pandemia e por muitas questões pessoais no processo de escrita. Durante esse período foi preciso rever objetivos e refazer o caminho da pesquisa, considerando a pandemia e os novos modos de se fazer teatro, quando tudo ainda era muito incerto. Nesse caminho de readequação do texto e do projeto de pesquisa, aprendi e procurei entender que o processo era mais importante que o resultado final, que também estava me reconfigurando enquanto pessoa e enquanto pesquisadora. Por isso, a pesquisa que hoje se apresenta ao leitor é fruto de muitas incertezas (que geraram novos questionamentos) e muitos atravessamentos, e foi fortemente influenciada pela situação social de instabilidade ao longo dos quatro anos que compreenderam este doutoramento.

Também gostaria de contar um pouco de minha trajetória como profissional e pesquisadora, de um percurso que vai da arquitetura para os estudos da linguagem voltados a língua de sinais no campo das artes. Minha primeira formação foi a graduação em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Presbiteriana Mackenzie em São Paulo, depois da qual atuei alguns anos com reforma e construção em projetos residenciais e comerciais. Na busca de ressignificar a minha prática profissional, ainda na arquitetura

fiz uma série de cursos e uma especialização lato sensu em Acessibilidade. Em paralelo a isso, aprendi Libras e comecei a atuar como intérprete na esfera religiosa.

A partir do contato com a comunidade surda, da paixão pela cultura surda e de uma sede enorme de aprender, fiz amigos surdos, comecei a frequentar eventos e congressos e comecei, paulatinamente, a atuar voluntariamente como intérprete em diversas esferas, dentre elas a educacional, a comunitária e a jurídica, em contextos de delegacia e audiências. No entanto, eram atividades esporádicas e pontuais. Até que, com cerca de três anos de experiência atuando voluntariamente, começaram a aparecer oportunidades reais de atuação profissional como TILS que me fizeram migrar da arquitetura para a tradução e interpretação de língua de sinais. A mais significativa e que me fez repensar a minha prática foi a oportunidade de atuar em um museu, na esfera artístico-cultural, esfera em que atuo com maior frequência até o momento.

Com uma formação em outra área do conhecimento (arquitetura) e a partir da intensificação da demanda de trabalho como intérprete, comecei a sentir falta de uma certificação para legitimar a minha prática, e fiz uma pós-graduação em Tradução e Interpretação de Libras-Português no Instituto Singularidades. Foi na especialização que compreendi teoricamente processos que só conhecia na prática de tradução e de interpretação, e entendi o quanto o contexto e o momento histórico em que nos encontramos influi em nossa prática profissional. E foi a partir da reflexão sobre filosofias políticas, educacionais e antropológicas relacionadas à surdez que passei a adquirir um posicionamento crítico frente à minha prática. Foi também nesse curso que fui introduzida aos estudos da linguagem e ao pensamento bakhtiniano, especialmente pela professora Maria Lucia Hage Masini e pelo professor Marcus Vinícius Batista Nascimento. A pós-graduação lato sensu, em nível de especialização foi um passo na direção do Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem na PUC – SP e, na sequência, do Doutorado que finalizo hoje com esta tese.

Gostaria de ressaltar que meu lugar como pesquisadora nasce e está ancorado na prática e que esta pesquisa é conduzida a partir da perspectiva de alguém que traduz e interpreta todos os dias. Portanto, meu lugar de fala é o de uma profissional tradutora e intérprete de língua de sinais ouvinte e que também teve sua prática profissional afetada pela pandemia e pelas formas de se fazer teatro nesse período. Vale a observação de que, como TILS, eu mesma estive envolvida em parte das situações relatadas pelos sujeitos

entrevistados, já que parte dos tradutores e intérpretes foram meus colegas de trabalho, e a instituição cultural em que trabalho foi uma das selecionadas e mencionada pelos surdos na pesquisa. Assim, também conhecia os produtores e programadores de teatro e sabia do dia a dia da instituição. Ou seja, eu sou também um sujeito implicado nesta pesquisa e, em diversos momentos, exemplos trazidos pelos surdos, pelos intérpretes de Libras e pelos produtores e programadores de teatro eram conhecidos por mim. Essa condição, por um lado pode ser um facilitador, no sentido de conhecimento do contexto, mas por outro exige um olhar de *alteridade*, apartado e de fronteira, um “excedente de visão” para entender a situação dialógica do sujeito pesquisador, sujeito entrevistador e sujeito entrevistado e tecer as análises.

Sobre a posição de alteridade do pesquisador com relação à pesquisa, Amorim (2004, p. 29) afirma que há sempre “uma vontade de exílio e de estranhamento que embasaria toda atividade de pesquisa” e que mesmo que o pesquisador não se diferencie de seu sujeito de pesquisa (pela classe social ou por pertencer à mesma geração), o fato de se colocar no lugar de pesquisador implica também colocar-se na posição de *outro*. Para Amorim,

Colocar esse sujeito no lugar de *objeto de estudo* instaura entre o sujeito cognoscente e o sujeito a conhecer uma relação de alteridade fundamental que emerge da diferença de lugar na construção de saber. O outro se torna estrangeiro pelo simples fato de eu pretender estudá-lo (2004, p. 31; grifo da autora).

A autora cita Spindler e Spindler (1982), que trazem uma perspectiva da alteridade como constitutiva da produção de conhecimento, e resume a questão de forma interessante “todo trabalho de pesquisa seria uma tradução do que é estranho para algo de familiar” (AMORIM, 2004, p. 26). Dessa forma, a imersão em um contexto cotidiano poderia nos borrar a visão de determinados aspectos devido à familiaridade com o objeto de pesquisa. Assim, “para que alguma coisa possa se tornar objeto de pesquisa, é preciso torná-la estranha de início poder retraduzi-la no final: do familiar ao estranho e vice-versa, sucessivamente” (AMORIM, 2004, p. 26). Amorim se utiliza de uma metáfora com a qual nos identificamos, do pesquisador em ciências humanas como hóspede e anfitrião ao mesmo tempo. Nas palavras da autora,

O que queremos propor é a ideia de que o pesquisador pretende ser aquele que recebe e acolhe o estranho. Abandona o seu território, desloca-se em direção ao país do outro, para construir uma determinada

escuta da alteridade, e poder traduzi-la e transmiti-la (AMORIM, 2004, p. 26).

Sobre o contexto sócio-histórico em que este texto foi escrito, pedimos ao leitor desta tese que leve em consideração que esta pesquisa teve seu projeto escrito em 2019, quando não se imaginava uma pandemia em 2020. Pandemia esta que veio impondo novos modos de existência e de sobrevivência e, também, uma nova forma de se fazer pesquisa. Por isso, ao ler as análises, é preciso ter em vista que o planejamento da pesquisa foi produzido no período pré-pandêmico, as entrevistas foram realizadas no meio de uma pandemia e de muitas incertezas, e a conclusão do texto foi redigida no final de uma pandemia ainda recente. Ou seja, o texto está circunscrito em um determinado período histórico e social e foi atravessado pelas circunstâncias de uma pandemia que afetou a tudo e a todos, tanto no que tange a se manter vivo fisicamente como aos modos de se fazer e fruir arte e cultura.

A finalização desta tese se deu no segundo semestre de 2022, quando algumas incertezas foram se acalmando. Com grande parte da população vacinada, com as atividades sendo retomadas e o medo coletivo se esvaindo, começamos a voltar às salas de teatro e diversas inquietações foram sendo respondidas, fomos entendendo que o teatro responde a seu tempo, e que, sim, ele continua existindo e reexistindo, seja na vida *online*, seja na presencialidade. Entendemos também que os artistas e o público do teatro estavam ali, ainda que virtualmente, ansiosos por ocupar as ruas, os palcos e assentos das salas de espetáculos.

Assim, para elaboração desta tese, consideramos que qualquer pesquisa que tem como base teórico-metodológica a perspectiva enunciativo-discursiva dos estudos da linguagem pressupõe o olhar à situação histórica e social, e o pesquisador está necessariamente implicado na pesquisa, ou seja, esta tese poderia tomar diferentes rumos se estivesse situada em outro momento histórico, se fosse conduzida por outro pesquisador ou se tivesse outros sujeitos entrevistados.

Concordamos com Amorim (2004, p. 16) quando propõe em seu trabalho o dialogismo como “uma proposta de análise, uma via de investigação, uma maneira de interrogar e não um método de pesquisa ou um modelo de escrita”. Por isso, outro aspecto importante que gostaríamos de destacar nesta introdução é o de que a heterogeneidade de visões é algo que não temos nenhuma pretensão de superar; ao contrário, buscamos

colocar esses diferentes posicionamentos em diálogo e observar os elos dessa teia dialógica da linguagem humana. Da mesma forma, em meio a tantas incertezas devido ao contexto histórico, social e sanitário em que vivemos, não pretendemos com esta tese trazer nenhuma resposta exata ou absoluta (o que seria um contrassenso à nossa perspectiva teórica). Buscamos com esta pesquisa suscitar o diálogo, observar caminhos e sugerir reflexões que talvez respondam a algumas das perguntas. Reforçamos que o processo percorrido é tão fundamental quanto o resultado e, por isso, desejamos que esta pesquisa levante ainda mais dúvidas, possibilite novas perguntas e novas indagações à medida que evidenciamos algumas conclusões a partir dos elementos que analisamos.

## **I. Organização da pesquisa: objetivos, metodologia e fundamentação teórica**

Nesta tese, fundamentados nas formulações teóricas de Bakhtin e o Círculo, nos estudos da tradução e da interpretação de língua de sinais (ETILS) e nos estudos teatrais, temos como objetivo geral analisar interações discursivas entre interlocutores de espetáculos teatrais com interpretação para Libras a partir dos enunciados de tradutores e intérpretes de Libras, espectadores surdos, e programadores de teatro. Nossos objetivos específicos são: (i) observar e descrever como a interpretação de Libras no teatro vem acontecendo, incluindo as adaptações que foram necessárias no período da pandemia; (ii) analisar as relações dialógicas e os discursos de diferentes grupos: tradutores e intérpretes de língua de sinais (TILS), interlocutores espectadores surdos, e programadores de teatro; (iii) discutir as implicações dessas relações dialógicas na experiência artística de espectadores surdos.

Nesse sentido, nossa hipótese é a de que, apesar do discurso institucional de acessibilidade apontar para a inclusão de pessoas surdas em espaços culturais, há ainda muitas tensões e embates discursivos entre os interlocutores tradutores e intérpretes de Libras, surdos e produtores de teatro. No que tange à atuação dos TILS e à participação dos espectadores surdos, essas tensões afetam diretamente a experiência com o objeto estético.

As questões de pesquisa que direcionam este estudo são: a) como o acesso do público surdo ao teatro vem acontecendo; b) como se dá a experiência artística com o

espetáculo pelo público surdo; c) quais as tensões e embates existentes na interação discursiva de interlocutores surdos, tradutores e intérpretes e programadores de teatro.

No que tange à organização deste estudo, após esta introdução, apresentamos o primeiro capítulo de fundamentação teórica com os conceitos que o *corpus* indicou como estruturais para seguirmos com as análises. A teoria fundante da pesquisa decorrerá da perspectiva dialógica de Bakhtin e o Círculo que permeia todo o texto e que será articulada com os dois tópicos que subdividem o capítulo. Dentre os muitos conceitos imbricados nessa teoria, inicialmente, os que despontam como fundamentais e perpassam os tópicos e discussões que virão a seguir são: *signo ideológico*, *enunciado concreto*, *gêneros do discurso*, *interação discursiva*, *situação (extraverbal)* e *alteridade*. No entanto, ressaltamos que, no processo de descrição e análise, outros conceitos podem surgir.

No primeiro tópico da fundamentação teórica, abordamos o conceito de acessibilidade, de participação efetiva e de fruição a uma determinada esfera social, e observamos a organização da sociedade no que tange a movimentos legais e seus reflexos na interação entre comunidade surda e comunidade ouvinte.

No segundo tópico encontramos contribuições importantes em estudos contemporâneos para discorrer sobre *identidades culturais* e tecer reflexões sobre o conceito de *deafhood*<sup>3</sup> mobilizado por Ladd (2003) quando discute sobre comunidades culturais surdas. A partir disso, trazemos a reflexão sobre direitos linguísticos da comunidade surda para fruir arte e produções culturais e o papel de instituições culturais na produção e difusão de discursos sobre arte e cultura.

A partir do campo dos estudos teatrais, sobre o espectador e o público de teatro, no terceiro tópico, tecemos reflexões teóricas sobre o espectador de teatro, a frequência e familiaridade com o gênero espetáculo teatral de interlocutores-espectadores surdos (formação de público) e suas influências na experiência artística desses com o teatro.

---

<sup>3</sup> Alguns autores brasileiros traduzem o termo *deafhood* como “ser surdo”, “estar sendo surdo” (PERLIN, 2003), outros como “surdidade” ou “surdismo” e não surdez, pois em diversos textos o conceito de surdez está ainda vinculado ao modelo clínico-patológico. Em Ladd e Gonçalves (2011, p. 298) o termo surdez aparece em oposição a representações culturais sobre surdos e epistemologias surdas como o *deafhood* (LADD, 2003). Neste estudo, optamos por manter o termo em inglês, da forma como é conhecido na comunidade surda brasileira.

No quarto tópico, refletimos sobre o teatro na pandemia, as adaptações que se fizeram necessárias devido ao isolamento social e como essas reconfigurações nos ajudam a investigar as relações entre teatro e público. Neste tópico também buscamos pesquisas que se voltem para as *renormalizações* (SCHWARTZ, 2010, 2013, 2014; SOUZA-E-SILVA, 2008; NASCIMENTO, 2020; NASCIMENTO; NOGUEIRA, 2021) da prática profissional de tradução e interpretação que se fizeram necessárias durante a pandemia para o fazer tradutório e interpretativo.

No segundo capítulo, realizamos a descrição do contexto, os critérios de organização e construção do *corpus* para alcançar os objetivos propostos e responder às questões de pesquisa. No entanto, ressaltaremos aqui que, neste estudo, conduzimos uma pesquisa qualitativa do tipo analítica-investigativa e construímos nosso objeto de pesquisa de forma a observar e analisar as relações dialógicas dos diferentes discursos que se entrecruzam nas apresentações teatrais com interpretação para Libras, que envolvem tanto os discursos de interlocutores espectadores surdos como o discurso de interlocutores TILS - mediadores linguísticos, e o discurso institucional.

Os critérios para constituição e delimitação do *corpus*, ou seja, o modo como se deu a seleção e recorte daquilo que seria utilizado como dados de pesquisa nesta tese, estão descritos no capítulo metodológico e consideraram compreender diferentes posicionamentos axiológicos e analisar as relações dialógicas dos discursos institucional e dos interlocutores (TILS, espectadores surdos e programadores de teatro) e a situação dos acontecimentos, pré e durante a pandemia causada pelo Covid-19, visto que as entrevistas estão circunscritas no espaço-tempo de uma pandemia, mas os discursos ali presentes respondem, refletem e refratam as posições enunciativas dos interlocutores também no período pré-pandêmico.

A pesquisa foi autorizada pelo Comitê de Ética e Pesquisa da PUCSP, parecer de aprovação 5.156.124 (Anexo I). Todos os participantes da pesquisa assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), conforme modelo no Anexo II (TCLE participantes TILS e espectadores surdos) e Anexo III (TCLE participantes da instituição). A instituição cultural que participou da pesquisa também assinou um termo de autorização da pesquisa (Anexo IV).

O *corpus* recortado para esta pesquisa é constituído de entrevistas em grupo com: (a) tradutores e intérpretes de língua de sinais (TILS) que atuam no teatro; (b)

interlocutores espectadores surdos; (c) produtores e programadores de teatro de uma instituição cultural.

As análises são tecidas no terceiro capítulo no qual nos propusemos a observar como os enunciados que construímos e delimitamos para construir o nosso *corpus* refletem e refratam a situação de interação discursiva e o extraverbal constituinte desses enunciados. Nas análises, tecemos reflexões utilizando o aporte teórico apresentado e mobilizando os conceitos que o *corpus* recortado revelou como seminais para as discussões.

No que tange aos procedimentos metodológicos das análises, para observar as redes dialógicas presentes na comunicação discursiva, tomamos como fundantes os estudos de Santiago (2021) que, a partir dos gêneros do discurso, observam a materialidade linguística e lançam luz às redes discursivas orientadas para as relações dialógicas e para o *eu* na inter-relação com o *outro*. Santiago (2021) pontua que, ao observarmos a materialidade linguística, somos conduzidos a efeitos de sentidos e a outros elementos presentes na interação discursiva.

Na organização e apresentação das entrevistas, também consideramos a estrutura proposta nos estudos de Campos (2018, 2021), na qual a autora empreende uma metodologia por meio do cruzamento de duas dimensões, uma vertical e outra horizontal<sup>4</sup>. Na verticalidade, a análise é feita a partir da singularidade de cada entrevista e em profundidade; já na horizontalidade, o sujeito pesquisador busca os temas comuns às entrevistas, aquilo que pode ser horizontalizado, generalizado, sem perder singularidades, mas estabelecendo uma generalização possível e desejável à pesquisa (CAMPOS, 2021). Neste estudo, para verticalidade, iremos fazer uma descrição dos temas levantados nas entrevistas e, para horizontalidade, faremos as análises nas quais observamos as redes discursivas e buscamos apresentar linearmente algo que acontece no emaranhado de toda uma teia discursiva.

Com o intuito de convidar o leitor a seguir com a leitura desta tese, elencamos alguns temas que levantamos nas análises. Primeiramente, como as adaptações no teatro que foram necessárias em tempos de pandemia afetaram a experiência de espectadores surdos e de TILS. Outro ponto que desponta como tema comum às entrevistas é a relação

---

<sup>4</sup> Sobre a verticalidade e horizontalidade das análises em maiores detalhes, ver o capítulo metodológico.

do(s) posicionamento(s) que a instituição e os tradutores e intérpretes assumem quanto à acessibilidade e o quanto isso pode influir nas políticas de acesso e na forma como a acessibilidade é oferecida aos espectadores surdos. No que tange à formação de público surdo e frequência a espaços artísticos, um aspecto que discutimos por meio dos enunciados advindos das entrevistas realizadas com os intérpretes de língua de sinais, com os espectadores surdos e com os programadores de teatro de uma instituição, é o papel do TILS como primeiro convite para acesso. No entanto, as entrevistas com espectadores surdos e programadores de teatro apontam para a percepção de que a mera inserção desse mediador linguístico não é suficiente para participação e pertencimento desses espectadores.

A partir das entrevistas realizadas levantamos um tema que perpassa todos os enunciados, o das *Relações do teatro com a (não) presença língua de sinais - as línguas como arena de luta de grupos sociais*. A partir desse tema, discutimos o quanto ainda temos um longo caminho a percorrer em termos de pertencimento de espectadores surdos em espetáculos teatrais e quantas questões importantes ainda estão para ser investigadas nas relações TILS, surdos e instituições de arte e cultura.

“Tenho andado distraído  
Impaciente e indeciso  
E ainda estou confuso  
Só que agora é diferente  
Sou tão tranquilo e tão contente  
Quantas chances desperdicei  
Quando o que eu mais queria  
Era provar pra todo o mundo  
Que eu não precisava provar nada pra ninguém  
Me fiz em mil pedaços  
Pra você juntar  
(...)  
Já não me preocupo se eu não sei por que  
Às vezes, o que eu vejo, quase ninguém vê  
E eu sei que você sabe, quase sem querer  
Que eu vejo o mesmo que você  
Tão correto e tão bonito  
O infinito é realmente  
Um dos deuses mais lindos  
Sei que, às vezes, uso  
Palavras repetidas  
Mas quais são as palavras  
Que nunca são ditas?”

Renato Russo

## 1. Pressupostos teórico-metodológicos

Nesta tese, para analisar as redes e relações discursivas em espetáculos teatrais com interpretação em Libras, propomos a interlocução entre diferentes campos do conhecimento: a perspectiva dialógica dos estudos da linguagem, os estudos da tradução e interpretação de língua de sinais e os estudos sobre as artes do espetáculo, mais especificamente, sobre o teatro.

Neste capítulo, no qual apresentamos nosso embasamento teórico, escolhemos alguns conceitos que foram importantes nas análises. Os conceitos foram escolhidos a partir do recorte que fizemos para construir nosso *corpus* de pesquisa. O texto será permeado pela teoria fundante da pesquisa: a perspectiva dialógica dos estudos da linguagem proposta por Bakhtin e o Círculo de pensadores e intelectuais multidisciplinares que se reuniam na Rússia do final do século XIX e começo do século XX. Esses pensadores formavam um grupo apaixonado pelo debate de ideias, pela filosofia e especialmente pela linguagem e produziram um importante conjunto de reflexões que influenciou e tem sido utilizado em diferentes campos do conhecimento,

como linguagem, literatura, música, arte, filosofia, biologia e psicologia (BRAIT, 2005; FARACO, 2009).

Ao discorrermos sobre o pensamento bakhtiniano, é preciso compreendermos que não estamos refletindo sobre teorizações advindas de um único sujeito, Mikhail Bakhtin, mas de um conjunto de intelectuais, cientistas e artistas. Faziam parte do Círculo intelectuais como Matvei I. Kagan – filósofo, Maria V. Yudina – pianista, Ivan I. Kanaev - biólogo, Lev V. Pumppianski – professor e estudioso de literatura, e os três nos quais focaremos nossos estudos: Valentin N. Volóchinov – professor com interesse inicial por história da música e que posteriormente se formou em estudos linguísticos; Pavel N. Medviédev – formado em direito, trabalhou com educação, cultura, jornalismo cultural e foi professor de literatura; e Mikhail M. Bakhtin – com formação em estudos literários, trabalhou como professor sem vínculos institucionais e depois do exílio no Cazaquistão foi professor de literatura na Universidade de Saransk – Mordóvia (antes Instituto Pedagógico de Saransk) (BRAIT, 2015, 2016; BRAIT; CAMPOS, 2015).

As reflexões teóricas desta tese serão articuladas com base na perspectiva dialógica dos estudos da linguagem advindos dos pensadores do Círculo. Por isso, para abrir a fundamentação teórica e os tópicos que subdividem este capítulo, apresentamos alguns dentre os muitos conceitos advindos dessa perspectiva. Inicialmente, os que despontam como fundamentais e perpassam os tópicos e discussões que virão a seguir são: *signo ideológico*, *enunciado concreto*, *gêneros do discurso*, *interação discursiva* e *alteridade*. No entanto, ressaltamos que, no processo de descrição e análise, outros conceitos podem surgir.

O conceito de linguagem proveniente dos estudos do Círculo de Bakhtin, segundo Brait (2005, p. 88), é comprometido com uma visão de mundo que não se identifica com uma única tendência linguística ou com uma teoria literária, mas que, na busca de formas de construção e instauração de sentidos, passa por um conjunto de dimensões como a abordagem linguístico-discursiva, teoria da literatura, teologia, filosofia e semiótica da cultura. Essa postura de concepção da linguagem vem ao encontro de nosso propósito de articular conceitos e diferentes campos das ciências.

Sobre a natureza dialógica da vida e linguagem humana, Bakhtin (2011c) afirma:

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar etc. Nesse diálogo o homem

participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal (p. 348).

Para Brait (2005, p. 94-95), o dialogismo proposto pelos pensadores do Círculo diz respeito a um permanente diálogo entre diferentes discursos e há uma particularidade da situação em que se dá o enunciado. Nesse ponto de vista, entende-se que a linguagem não é falada no vazio e toda enunciação acontece em uma determinada situação histórica e social concreta, num dado momento e lugar em que essa enunciação se atualiza. A autora afirma que os pensadores do Círculo se interessam pela “natureza social dos fatos linguísticos, o que significa entender a enunciação indissolivelmente ligada às condições de comunicação, que, por sua vez, estão sempre ligadas às estruturas sociais” (BRAIT, 2005, p. 94). Para a autora,

Por um lado, o dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o dialogismo como elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem.

Por outro lado, o dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, se instauraram e são instaurados por esses discursos. (BRAIT, 2005, p. 94-95).

Sobre o signo ideológico, a partir da filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, e principalmente nos escritos de Volóchinov em *Marxismo e filosofia da linguagem* de 1929, Cardozo (2006), no *Nuevo diccionario de la teoria de Mijaíl Bajtín*, define o verbete *signo* como uma unidade material e concreta de significação mutável, que se atualiza e se modifica no processo de comunicação discursiva entre sujeitos socialmente organizados (na interação de consciências individuais), e está na base de todos os fenômenos culturais. Há uma relação solidária entre signo e ideologia, de tal forma que não há signo sem ideologia, tal como não há ideologia sem signo. Não há ideologia sem significação sígnica. O signo ideológico surge no território interindividual e intersubjetivo e é resultado do processo de interação social entre sujeitos socialmente organizados, na interação entre consciências individuais (CARDOZO, 2006).

Para Volóchinov (2017, p. 109), “todo signo surge entre indivíduos socialmente organizados no processo de sua interação. Portanto, as formas do signo são

condicionadas, antes de tudo, tanto pela organização social desses indivíduos quanto pelas condições mais próximas da sua interação”. Para o pensador russo, o signo ideológico é vivo e modifica-se tanto quanto modifica a partir da situação social de realização, o que faz com que o signo ideológico, ao mesmo tempo que refrate, distorça a existência. Nas palavras de Volóchinov (2017, p. 93), “o signo não é somente uma parte da realidade, mas também reflete e refrata uma outra realidade, sendo por isso mesmo capaz de distorcê-la, ser-lhe fiel, percebê-la de um ponto de vista específico e assim por diante”.

Usamos os signos para conhecer e atribuir significado ao que nos rodeia, mas também para criar outra realidade, para ressignificar e reavaliar o que nos foi dado. Desse modo, se trata de um novo efeito de sentido que o signo vai carregando dinamicamente em seu uso ao longo da vida social, ao mesmo tempo em que carrega as marcas de signos anteriores e convive materialmente em relação dialógica com outros signos. Segundo Cardozo (2006, p. 245) “as palavras estão carregadas da experiência e da consciência social da linguagem e expressam a relação valorativa que se estabelece entre elas e o mundo. E ainda, as palavras como signos ideológicos formam parte da materialidade do mundo exterior” (CARDOZO, 2006, p. 245).

No curso desse pensamento, é através de signos que conhecemos e atribuímos significado ao que nos rodeia, e é também através de signos que ressignificamos e criamos novas realidades. Assim, todo signo ideológico possui seu *tema* e o *tema* está indissolivelmente relacionado às formas de expressão que são determinadas pelas esferas ideológicas, religiosas, artísticas, políticas etc. (CARDOZO, 2006).

Na concepção de Volóchinov (2017), “a palavra está sempre repleta de conteúdo e significação ideológica ou cotidiana” (p. 181) e não há signo sem ideologia, nem ideologia sem signo e, portanto, todo signo é ideológico. Segundo o autor, no signo ideológico a existência é refletida e refratada e a refração dessa existência se determina a partir do cruzamento de interesses sociais multidirecionados, e há uma multiacentuação no signo que lhe dá a capacidade de viver, de movimentar-se e de desenvolver-se. Nessa concepção, o signo não pode ser separado de sua situação social e depende de interlocutores; a compreensão de qualquer signo está “indissolivelmente conectada a toda a *situação de realização do signo*” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 134, grifo do autor). Ainda de acordo com o autor, “a comunicação discursiva nunca poderá ser compreendida

nem explicada fora dessa ligação com a situação concreta” (p. 220) e os enunciados, como elos ou unidades dessa comunicação discursiva, mesmo que verbalmente idênticos a outros enunciados, por sua condição valorativa e ideológica, são sempre singulares e não repetíveis.

Assim, uma conversa entre duas pessoas será diferente a depender do dia em que acontece. Uma entrevista, ainda que roteirizada, será conduzida de uma forma a depender do sujeito entrevistador e dos sujeitos entrevistados, e também da situação e do contexto de produção. Da mesma forma, uma apresentação teatral nunca será idêntica à outra. A cada dia em que se apresenta um espetáculo, temos um novo enunciado, um novo conjunto de temas. Mesmo que as orações sejam as mesmas (idênticas em sua estrutura linguística), os sujeitos interlocutores (atores) a cada dia são novos, em um novo dia, alterados pelos acontecimentos e pela situação daquele dia, assim como os interlocutores/mediadores (TILS) e os interlocutores espectadores, que também serão outros, pois reagirão de outra forma aos enunciados gerando um novo conjunto de temas. E ainda se o espetáculo for gravado e reproduzido em uma plataforma digital, a depender do dia em que é assistido e por quem foi assistido, suscitará diferentes conjuntos de temas.

Ou seja, o pensamento bakhtiniano considera uma relação enunciativo-discursiva que se dá na interação entre sujeitos. Para Volóchinov (2017, p. 219), “o diálogo pode ser compreendido de modo mais amplo não apenas como a comunicação direta em voz alta entre pessoas face a face, mas como qualquer comunicação discursiva, independentemente do tipo”.

Sobre a interação na concepção de Volóchinov (2017) em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (MFL), Nascimento (2018b, p. 109) afirma:

A interação, em MFL, é definida pela (i) situação social mais imediata, que considera os posicionamentos dos interlocutores numa dada situação dialógica específica; (ii) direcionalidade da palavra, condição sine qua non para que a interação ocorra, ou seja, o locutor define sua forma de produção e expressão em função de quem a receberá, ainda que este interlocutor seja o próprio enunciador que encara a si próprio como seu outro no diálogo interior; (iii) horizonte social, ligado à época e ao grupo social em que a criação ideológica está sendo realizada e que se relaciona, nesse sentido, à contemporaneidade, à moral, aos costumes, às leis, etc.; e (iv) auditório social, que abrange as esferas de recepção e circulação do enunciado não apenas na situação imediata, mas que reverberará, em um dado momento, em outros discursos e enunciados futuros.

Outro conceito fundante para nossa pesquisa é o de enunciado concreto. O enunciado, para Bakhtin (2016a), é considerado como uma unidade da comunicação discursiva de importância excepcional, já que “a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua” (p. 16). Para o autor, os enunciados são definidos por algumas características, dentre elas: a alternância de sujeitos (p. 35); a conclusibilidade do enunciado como unidade discursiva, seu acabamento (p. 36); a intenção discursiva (p. 37); as formas típicas de composição (p. 38, 43); o elemento expressivo, a relação subjetiva emocionalmente valorativa (p. 47); e a possibilidade de direcionamento a alguém (p. 63).

Bakhtin (2016a), por diversas vezes, reforça que os enunciados são elos de uma cadeia de comunicação discursiva: “os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (p. 21); “todo enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo” (p. 57); “cada enunciado isolado é um elo da cadeia da comunicação discursiva. [...], reflete o processo do discurso, os enunciados do outro, e antes de tudo os elos precedentes da cadeia” (p. 60). Assim, é importante salientar que “os enunciados não são indiferentes entre si, nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem outros e se refletem mutuamente uns nos outros” (p. 57).

O sentido da totalidade do enunciado é o que Volóchinov (2017) chama de *tema*. Nessa perspectiva, o *tema* de um enunciado é definido pelas formas linguísticas e pelos aspectos extraverbais que o constituíram. Dentro do tema, o enunciado possui significação e Volóchinov (2017, p. 228) compreende a significação como “aqueles aspectos do enunciado que são repetíveis e idênticos a si mesmos em todas as ocorrências”, enquanto o tema é “individual e irrepitível como próprio enunciado” e “expressa a situação histórica concreta que gerou o enunciado”.

O tema é um complexo sistema dinâmico de signos que tenta se adequar ao momento concreto da formação. O tema é uma reação da consciência em constituição para a formação da existência. A significação é um artefato técnico de realização do tema (VOLÓCHINOV, 2017, p. 229).

Os conceitos de tema e significação são interdependentes e não há como traçar um limite absoluto entre eles, pois “não há tema sem significação, como não há significação sem tema” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 229).

Em *Os gêneros do discurso*, Bakhtin (2016a) inicia seu texto dizendo que “todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem” (p. 11). A partir dessa perspectiva dialógica da linguagem, o autor articula o conceito de *gêneros do discurso* que ao mesmo tempo que determinam, são determinados pelas esferas da atividade humana. Nessa concepção teórica, o emprego da língua se dá em forma de enunciados, e os tipos de enunciados, as formas “típicas de construção de conjunto” (p. 38), são denominados gêneros do discurso. Para o pensador russo, são os gêneros do discurso (esses tipos de enunciados), que refletem e refratam as características de um determinado campo da atividade humana através de três elementos indissolivelmente ligados: o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional.

Como os tipos composicionais, os estilos e os conteúdos temáticos serão distintos em diferentes gêneros do discurso, e ao mesmo tempo que determinam, também são determinados pelos tipos de enunciados que ali circulam, nesta pesquisa, na qual observamos relações dialógicas entre espectadores surdos, profissionais TILS e programadores de teatro, interessa-nos observar os enunciados que foram produzidos e as situações de enunciação, considerando sempre esses enunciados no fluxo da comunicação discursiva e o gênero em que circulam. Para Bakhtin (2016b),

Cada conjunto verbalizado grande e criativo é um sistema de relações muito complexo e multiplanar. Na relação criadora com a língua não existem palavras sem voz, palavras de ninguém. Em cada palavra há vozes às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais (as vozes dos matizes lexicais, dos estilos etc.), quase imperceptíveis, e vozes próximas, que soam concomitantemente (p. 101).

Assim, em apresentações teatrais, em que temos a presença de atores, espectadores e todos os envolvidos na preparação e concepção de uma obra de arte que foi pensada para ser apresentada a um determinado público, interessa-nos observar as relações, os diálogos e os embates discursivos. Trata-se de um sistema de relações, no qual as palavras estão sempre em tensão com outras, sempre perpassadas de outras palavras.

Voltamos nosso olhar nesta pesquisa aos enunciados das entrevistas proferidos em um determinado contexto de produção e que se inserem em uma cadeia discursiva. Ou seja, serão diferentes perspectivas, diferentes posicionamentos em resposta a uma entrevista sobre mobilizações enunciativo-discursivas que acontecem quando os interlocutores envolvidos na comunicação (atores ouvintes e espectadores surdos) não partilham da mesma língua e a comunicação é mediada por um interlocutor-mediador tradutor e intérprete de língua de sinais, pois a situação de interação envolve um enunciado produzido em uma língua (Português falado) que parte dos espectadores não compreende pelo ouvir.

Neste estudo, tomamos a tradução e interpretação de língua de sinais como uma prática discursiva que acontece numa situação concreta de enunciação e que mobiliza discursos inscritos em diversas esferas da linguagem na concepção apresentada por Nascimento (2014a, 2018a), a partir da perspectiva dialógica da linguagem. Na abordagem da tradução ou interpretação interlingual como uma prática discursiva, especificamente nas línguas de sinais, além dos estudos de Nascimento (2011, 2014a, 2014b, 2018a, 2018b), temos também os estudos de Santiago (2021), Ferreira-Santos (2018), Albres (2015).

No ato tradutório e/ou interpretativo, quando o TILS realiza a sua enunciação em língua de sinais, ocorre a mobilização entre línguas e, nesse processo, os elementos produzidos no enunciado primeiro, de partida, precisam ser levados para o enunciado segundo, de chegada. Ou seja, essa comunicação, esse acesso, a ponte entre falantes que não desfrutam da mesma língua (Português/Libras) só é possível com a intermediação de um TILS, que Nascimento (2014b) chama de interlocutor “enunciador/mediador” (p. 1136).

Pensando essa interação que se dá entre os interlocutores, e considerando o TILS como essa ponte discursiva, Nascimento (2014b) aborda a prática de tradução/interpretação como um ato enunciativo/discursivo e comenta:

Encarar a tradução/interpretação como ato enunciativo-discursivo, a partir da perspectiva dialógica de estudos da linguagem, significa enxergar a materialidade produzida nesse ato como um enunciado concreto, concebido como uma unidade real na constante cadeia de comunicação discursiva. Esse enunciado concreto compõe, legitimamente, o discurso e está para além da estrutura da língua, de suas unidades e de seus elementos; está, na verdade, no uso de seus

falantes em determinadas situações e momentos históricos (NASCIMENTO, 2014b, p. 1136).

Nesse entendimento, Nascimento (2014a, p. 217) afirma que a tradução e a interpretação são “pontes que unem as diferentes arquitetônicas dos gêneros que procuram se transpor”. Na mesma linha, para Sobral (2008), em uma tradução ou interpretação, o tradutor é o profissional que reúne “a vivência que ele tem de sua língua e cultura, a vivência de língua e cultura estrangeiras e o contato necessário entre elas”, e tem a “posição de fronteira que lhe permite criar pontes entre culturas” (p. 117).

Relacionado ao que apresentamos acima está o conceito de *alteridade*. Nos estudos da tradução e da interpretação de língua de sinais, a partir de uma perspectiva dialógica, Santiago (2021) aponta que o processo de interação discursiva dos TILS envolve língua, cultura e alteridade: “para o pensamento bakhtiniano, a alteridade é algo que se consolida socialmente, por meio das palavras, dos signos ideológicos, da comunicação discursiva de que participamos e por meio da qual nos constituímos” (SANTIAGO, 2021, p. 186).

O conceito bakhtiniano de alteridade envolve existir e reconhecer-se no mundo pela existência do outro, o encontro das consciências do eu e do outro. Volóchinov (2020, p. 245) afirma que “um homem, vivendo *isolado*, não só não criaria linguagem, mas sequer uma cultura”. Para Volóchinov (2017, p. 205),

Em sua essência, *a palavra é um ato bilateral*. Ela é determinada tanto por aquele de quem ela procede quanto por aquele para quem se dirige. Enquanto palavra, ela é justamente *o produto das inter-relações do falante com o ouvinte*. Toda palavra serve de expressão ao "um" em relação ao "outro". Na palavra, eu dou forma a mim mesmo do ponto de vista do outro e, por fim, da perspectiva da minha coletividade. A palavra é uma ponte que liga o eu ao outro. Ela apoia uma das extremidades em mim e a outra no interlocutor. A palavra é o território comum entre o falante e o interlocutor (VOLÓCHINOV, 2017, p. 205).

Como dissemos, a situação e o contexto de produção constituem os enunciados e essa situação inclui os enunciadores e o auditório, pois todo enunciado é destinado a alguém, a palavra se dirige e é responsiva ao outro (VOLÓCHINOV, 2019).

No curso desse pensamento, segundo Amorim (2021, p. 84), “no âmbito do discurso, seja verbal, gestual, verbo-visual etc., na medida em que a alteridade é o eixo,

a identidade não é algo que se dá de uma vez por todas e sim, algo que não cessa de se refazer. É sempre na relação com o outro que me constituo”.

Interessa-nos ainda aqui uma reflexão sobre a alteridade que é levantada por Amorim (2004) a partir dos estudos de Borutti (1991) sobre a problemática da tradução e sua relação com o conhecimento e a alteridade. Trazemos aqui essa discussão proposta por Amorim não pelo viés de entender processos tradutórios em si, mas com o intuito de aproximar o leitor do conceito de alteridade (supondo que alguns leitores desta pesquisa sejam interessados pelos estudos da tradução), e dessa posição de fronteira entre línguas e culturas.

A autora estabelece a tradução como uma operação de deslocamento simbólico, não apenas como uma transferência linguística, mas como um movimento que concerne ao conhecimento e aos conceitos. É a tradução que evidencia a alternância entre o *dentro* e o *fora* e a dinâmica que envolve a abertura ao outro, aspecto esse intrínseco ao conhecimento: “A tradução é um problema da ordem do interstício: traduzir não é se ater a um sistema simbólico, mas permanecer na diferença entre o seu próprio sistema e a alteridade – a outra língua, a outra teoria, o outro psiquismo, ou seu próprio outro que é o inconsciente” (AMORIM, 2004, p. 46).

Em continuidade ao pensamento de Amorim, o conhecimento requer distância, certa exterioridade do objeto, uma entropia<sup>5</sup> que pode ser “ao mesmo tempo o espaço positivo onde se pode reconhecer que o conhecimento é, em primeiro lugar, trabalho de distância e da diferença. A tradução é uma situação exemplar de conhecimento onde conhecer é mostrar distância” (AMORIM, 2004, p. 46). No entanto, em um processo de tradução, nos distanciamos da língua do outro sem nos esvaziarmos de nossa própria língua, pois “habitamos radicalmente a nossa própria língua” e todas as construções de mundo decorrentes dela. Segundo Amorim (2004, p. 47), “em relação à linguagem, não temos o direito à exterioridade e estamos condenados a viver com seus próprios conceitos e suas próprias ontologias”.

Ou seja, o tradutor, em sua atividade, necessita de certa exterioridade para aproximar-se da cultura do outro, consciente de que não se pode esvaziar completamente de sua língua e cultura. Amorim traz ainda uma metáfora muito interessante: “somos

---

<sup>5</sup> Amorim (2004, p. 46) utiliza o termo entropia como distância entre linguagens.

como um marinheiro obrigado a consertar seu barco em pleno mar, sem poder decompô-lo num canteiro de obras” (AMORIM, 2004, p. 47).

Nesse mesmo sentido, Bakhtin (2017a, p. 18) refuta a ideia de que, para conhecer a cultura do outro, é preciso primeiro despir-se e esquecer de sua própria cultura, para então olhar o mundo a partir da perspectiva do outro. Para Bakhtin (2017a, p. 18), esse é um pensamento unilateral e defende uma *interpretação criadora* que não esquece de seu lugar de partida, “não renuncia a si mesma, ao seu lugar e ao seu tempo, à sua cultura”, mas que distancia, que se extrapõe para interpretar, sendo essa distância a alavanca mais poderosa da interpretação no campo da cultura: “a cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade (mas não em toda plenitude, porque virão outras culturas que a verão e compreenderão ainda mais) aos olhos de *outra* cultura” (BAKHTIN, 2017a, p. 18). Para o pensador russo, quando há o encontro dialógico de duas culturas, “elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e sua integridade *aberta*, mas elas se enriquecem mutuamente (BAKHTIN, 2017a, p. 18).

Importa para o Círculo de Bakhtin que a linguagem “é produto da atividade coletiva humana, e todos os seus elementos refletem a organização tanto econômica quanto sociopolítica da sociedade que a gerou” (VOLÓCHINOV, 2019a, p. 248).

No contexto da língua de sinais, refletindo sobre a relação entre o conceito de alteridade e a atividade de tradução e interpretação interlíngua, Nascimento (2018b, p. 111) afirma que:

Há que se considerar, todavia, que o jogo interacional e, conseqüentemente, alteritário apresentado pelo Círculo considera a necessidade do uso de uma mesma semiose, de uma *palavra comum* entre diferentes enunciadore, pois ela é a ponte, o canal, que promove a interação. A palavra, no pensamento bakhtiniano é, por si só, mediadora de homens, de culturas e de linguagens. É nela e por ela que os homens interagem, constituem-se sujeitos, memorizam discursos e internalizam e externalizam vozes. Esse território comum na interação recupera, de cada lado da ponte, os enunciados outrora falados e os tornam novos, singulares, porque são atualizados em cada enunciação em um novo tempo, espaço, contexto e situação.

Diante disso, o que dizer, então, da necessidade interacional de sujeitos que não partilham de um mesmo sistema linguístico-enunciativo-discursivo? Em situações dialogais, como um falante, que precisa se comunicar emergencialmente em uma dada situação face-a-face, mas desconhece a língua do sujeito que está ali, diante de si, pode interagir

com seu par? E quando um leitor não pode acessar uma obra desejada porque desconhece a língua na qual ela foi escrita? Há que se pensar, então, em atos discursivos que estabeleçam e construam a zona fronteira não estabelecida devido à ausência de uma significação partilhada. Esse é o caso da tradução e da interpretação interlíngua.

Para o autor, a tradução e a interpretação são atividades que fazem surgir a diferença e a pluralidade de visões, fazendo aparecer a alteridade. Dessa forma, a visão do outro é colocada em evidência por meio da atividade tradutória e interpretativa.

Todo ato de tradução e de interpretação são constitutivamente movimentos de encontro com o *outro* porque promovem a mediação de diferentes sujeitos, línguas, linguagens e culturas. O tradutor e o intérprete, agentes protagonistas dessas atividades, assumem uma posição de mediação e podem, devido ao conhecimento aprofundado das línguas e culturas dos envolvidos na interação a ser estabelecida pelo seu ato discursivo, construir pontes entre diferentes mundos e realidades. Podemos, nessa direção, conceber a tradução e a interpretação interlíngua como atividades discursivas que promovem a aparição da alteridade, ou seja, fazem aparecer, para os participantes da interação mediada, o *outro*, pela linguagem, outrora inacessível devido ao desconhecimento total ou parcial do plano linguístico utilizado pelo parceiro da interação (NASCIMENTO, 2018b, p. 112).

No curso desse pensamento, Nascimento (2018b) afirma também que a atividade de interpretação vai para além de simplesmente versar códigos linguísticos, mas está marcada pela presença e pelos enunciados dos *outros*.

O tradutor e o intérprete, portanto, não são agentes externos, periféricos, em uma interação mediada. Não são máquinas de reprodução de frases ou transmutadores de códigos linguísticos transpondo sistemas (e é por isso que os tradutores e intérpretes automáticos e digitais são limitados e, em grande maioria, insuficientes para o objetivo de mediação das interações). O tradutor e o intérprete são, também, *outros* que ligam outros *outros*, o que significa dizer que o ato de linguagem desses sujeitos mediadores é, sem dúvida, marcado pela presença de enunciados ditos por outros sujeitos em diferentes contextos (NASCIMENTO, 2018b, p. 113).

Ao observarmos fios discursivos de uma teia complexa de relações que envolvem interlocutores surdos, tradutores e intérpretes de línguas de sinais, programadores de teatro e companhias teatrais, destacamos ainda o conceito de *interação discursiva* para fundamentar a nossa análise que virá adiante.

A interação discursiva pressupõe uma posição responsiva dos participantes do diálogo, a relação e, conseqüentemente, a tensão entre os interlocutores envolvidos na interação e uma entonação valorativa desses mesmos participantes sujeitos envolvidos na comunicação discursiva.

Na interação discursiva, para Volóchinov (2019, p. 219) o diálogo deve ser compreendido em sentido amplo, “não apenas como a comunicação direta em voz alta entre pessoas face a face, mas como qualquer comunicação discursiva independente do tipo. Um livro, ou seja, *um discurso verbal impresso* também é um elemento da comunicação discursiva”. E ainda, segundo o autor, esse discurso é orientado para uma percepção ativa que envolve análise, réplica e reações na esfera em que circula esse enunciado ou discurso verbal.

Além disso, esse discurso verbal é inevitavelmente orientado para discursos anteriores tanto do próprio autor quanto de outros, realizados na mesma esfera, e esse discurso verbal parte de determinada situação de um problema científico ou de um estilo literário. Desse modo, o discurso verbal impresso participa de uma discussão ideológica em grande escala: responde, refuta ou confirma algo, antecipa as respostas críticas possíveis, busca apoio e assim por diante.

Todo enunciado, por mais significativo e acabado que seja, é apenas um momento da comunicação discursiva ininterrupta (cotidiana, literária, científica, política). No entanto, essa comunicação discursiva ininterrupta é, por sua vez, apenas um momento da constituição ininterrupta e multilateral de uma dada coletividade social (VOLÓCHINOV, 2017, p. 219-220).

Agora que construímos esse chão comum de pressupostos teóricos, seguimos para o primeiro tópico da fundamentação teórica.

Existirá, em todo porto tremulará  
A velha bandeira da vida  
Acenderá, todo farol iluminará  
Uma ponta de esperança  
E se virá, será quando menos se esperar  
Da onde ninguém imagina  
Demolirá toda certeza vã  
Não sobrará pedra sobre pedra  
Enquanto isso, não nos custa insistir  
Na questão do desejo, não deixar se extinguir  
Desafiando de vez a noção  
Na qual se crê que o inferno é aqui  
Existirá  
E toda raça então experimentar  
Para todo mal, a cura  
Existirá, em todo porto se hasteará  
A velha bandeira da vida  
Acenderá, todo farol iluminará  
Uma ponta de esperança

Lulu Santos

### 1.1. Olhar de fora, aproximar-se, acessar, participar ou fruir?

Neste tópico, pretendemos entender e distinguir os conceitos de acessibilidade, participação efetiva, fruição. Para tal, buscamos os sentidos dicionarizados que são atribuídos às seguintes palavras: acessibilidade, acessível e acesso; participação, participante, participar; efetivo(va), efeito; e fruir. Com isso, não objetivamos definir uma estabilidade ou significação absoluta. Mas interessa-nos olhar a etimologia das palavras, com o intuito de nos ajudar a entender quais efeitos de sentido estão imbricados no uso desses termos.

“Acessibilidade” é um substantivo feminino que designa a qualidade do que é acessível, do que tem acesso, da facilidade de aproximação. “Acessível” é um adjetivo referente àquilo que permite acesso ou entrada, de acesso ou tratamento fáceis. “Acesso” é substantivo masculino, do latim *accessus*, que pode significar ingresso, caminho, ato de chegar ou possibilidade de se aproximar, de estabelecer contato, chegada.<sup>6</sup>

“Participação” é substantivo feminino, do latim *participatio*, *-onis*, que significa o ato ou efeito de participar, fazer parte de algo em relação a um todo, parte ou parcela. “Participante” aparece como adjetivo/substantivo que designa o que ou quem participa.

---

<sup>6</sup> Ferreira (2010, p. 9); Dicionário didático (2009, p. 24).

Participar significa intervir, ajudar ou fazer parte [de uma atividade ou de um grupo].<sup>7</sup> Efetiva é um adjetivo, significando aquilo que produz um efeito real ou que alcança um objetivo, e também se diz do que ou de quem é membro de uma coletividade.<sup>8</sup>

Como podemos perceber, mesmo observando os sentidos dicionarizados (e relativamente estáveis), a palavra *acessibilidade* pressupõe o acesso ou entrada ao que está instituído; já a *participação efetiva* pressupõe um *participante*, um sujeito como parte que intervém, idealiza, constrói, que influencia e é influenciado como membro de uma coletividade.

Já o termo fruição, do latim *frui*, significa gozar, usufruir, tirar proveito de algo, desfrutar de algo de maneira prazerosa.

A palavra (enquanto porção repetível) pode ter muitos significados, mas só ganha significação na corrente de comunicação discursiva. Assim, entendemos como importante observar esses signos linguísticos e sua orientação valorativa, pois em nossa perspectiva teórica as palavras não têm seus sentidos engessados, congelados, mas a compreensão desses signos já pressupõe um posicionamento. Segundo Volóchinov (2017, p. 113), “em todo signo ideológico cruzam-se ênfases multidirecionadas. O signo transforma-se no palco da luta de classes”. Nessa concepção, para o autor, a forma linguística deve ser compreendida em relação com a compreensão e com a sua “orientação em dado contexto e em dada situação, orientação dentro do processo de constituição e não ‘orientação’ dentro de uma existência imóvel” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 179).

Para Volóchinov (2017, p. 205), podemos entender a palavra como um ato bilateral, pois “ela é determinada tanto por aquele de quem ela procede quanto por aquele para quem se dirige. [...] na palavra, eu dou forma a mim mesmo do ponto de vista do outro e, por fim, da perspectiva da minha coletividade. A palavra é uma ponte que liga o eu ao outro”. Por isso, ressalta-se a importância de discutirmos os efeitos de sentido e quais significações estão implicadas no uso dos termos *acessibilidade* ou *participação efetiva*.

A problematização de um termo tão consolidado quanto o da *acessibilidade* pode parecer, em um primeiro momento, descabida. Afinal, são anos de luta por esse primeiro

---

<sup>7</sup> Ferreira (2010, p. 566); Dicionário didático (2009, p. 598).

<sup>8</sup> Ferreira (2010, p. 271); Dicionário didático (2009, p. 289).

passo – o acesso. É verdade que se faz necessário um movimento de garantia desse direito fundamental e, sabemos, ainda não está totalmente consolidado como condição indispensável. Contudo, como a maioria das instituições culturais utilizam os termos acesso, acessibilidade e acessível em Libras para divulgação de seus eventos e espetáculos teatrais, questionamos exatamente se o que se busca é o acesso a uma determinada esfera social ou se a acessibilidade é apenas um primeiro passo em nosso horizonte e o que objetivamos é garantir participação de todos em igualdade de oportunidades.

Com base nas formulações teóricas de Bakhtin e o Círculo, adotamos a concepção de que a linguagem se materializa por meio de enunciados concretos e que fora da palavra (da língua) é impossível uma consciência ideológica minimamente clara, embora um complemento essencial a esse conceito seja necessário: “são as formas do enunciado, e não da língua, que desempenham o papel essencial na tomada de consciência e na compreensão da realidade” (MEDVIÉDEV, 2016, p. 198). Para o pensador russo, “a compreensão da realidade desenvolve-se e origina-se no processo da comunicação social ideológica” (p. 200).

Nesse mesmo sentido, *Marxismo e filosofia da linguagem*, de Valentin Volóchinov (2017), escrito em 1929, traz o conceito de signo ideológico. Para o autor, a filosofia da linguagem “deve se fundamentar no enunciado concebido como um fenômeno real da linguagem e como uma estrutura socioideológica” (p. 223). Volóchinov afirma que a linguagem se dá por meio de enunciados concretos produzidos na interação discursiva e que “o enunciado se forma entre dois indivíduos socialmente organizados” (2017, p. 204). Assim, para análise, não podemos isolar os enunciados de suas formas de produção e do contexto em que foram realizados e devemos pensar a linguagem como produto da interação e comunicação social, entre sujeitos atravessados por ideologias e situados historicamente. São interlocutores pertencentes a comunidades que mobilizam os enunciados dos diálogos.

Entendendo o signo situado em determinado contexto ideológico, precisamos situar historicamente o momento em que vivemos e não podemos deixar de destacar a importância de luta pela garantia do acesso, princípio básico e um primeiro passo para a realidade que desejamos construir. No caso da comunidade surda, para a qual recortamos nosso olhar nesta tese, como resultado de diversas lutas, a acessibilidade comunicacional

para pessoas surdas tem crescido em diferentes esferas da atividade humana, principalmente a partir do reconhecimento legal da língua brasileira de sinais (Libras) como meio de comunicação e expressão dos surdos brasileiros, por meio da Lei 10.436/02 e Decreto 5.626/05. Essa expansão da acessibilidade comunicacional se deu inicialmente na esfera educacional, para então ganhar espaço em diferentes esferas sociais, dentre elas: a jurídica, a midiática, da saúde, de conferências, e - destacamos aqui - a esfera artístico-cultural.

No que tange ao acesso de pessoas surdas à esfera artístico-cultural, no primeiro capítulo de Fomin (2018a), apresentamos alguns importantes marcos legais da acessibilidade na cultura, e não é nosso intuito retomar todos eles. No entanto, elencamos e sistematizamos mais adiante alguns que nos parecem fundamentais para avançarmos no debate desta tese. No Brasil, a obrigatoriedade de acessibilidade em espaços culturais tem sido assegurada desde a Lei 10.098/00, o Estatuto de Museus – Lei n.º 11.904/09, o Plano Nacional de Cultura (PNC) de 2010 e, mais recentemente, a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (LBI) – Lei n.º 13.146/15. Esta última, a LBI, incluiu na Lei Rouanet, Lei no. 8.313/91<sup>9</sup>, um parágrafo em que determina que os incentivos do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) serão concedidos a projetos culturais, quando disponibilizados em formato acessível.

Em decorrência disso, para atendimento a questões legais e para obtenção de incentivo financeiro, uma série de editais têm contemplado essa demanda e diversos projetos culturais têm se mobilizado para atender à acessibilidade comunicacional, que busca garantir que interlocutores surdos tenham acesso a um determinado conteúdo que, em sua forma original, não pode ser acessado sem adaptações ou recursos específicos.

No Brasil, em programações que são promovidas por meio de editais e financiamentos públicos, em que o evento como contrapartida ao incentivo recebido deve oferecer a acessibilidade a diferentes públicos, percebemos diversas instituições e projetos culturais utilizando a interpretação em Libras como uma forma de fornecer

---

<sup>9</sup> A Lei Rouanet – Lei n.º 8.313/91 baseia-se no incentivo fiscal, é regulamentada pelo Decreto 5.761/2006 e foi quem instituiu o Pronac, que é implementado através dos mecanismos: “I - o Fundo Nacional da Cultura (FCN); II - Fundos de Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart); III - Incentivo a projetos culturais” (Lei n.º 8.313/91, art. 2.º)”, e tem a finalidade de captar recursos para o setor cultural. Uma empresa que patrocina um projeto pode oferecer como apoio uma porcentagem do seu imposto de renda para projetos culturais e obter o abatimento desse valor.

acesso, com a percepção de que a mera contratação de um intérprete de língua de sinais (TILS) resolve o problema. No entanto, ainda há muito o que se construir em termos de participação efetiva da comunidade surda em espaços culturais, e vamos problematizar mais adiante essa questão.

Notoriamente, as prescrições legais e normativas, as ações e as metas que foram instituídas até o momento são fundamentais e apontam para o aumento de pessoas surdas frequentando espaços destinados à cultura. Anteriormente, esses espaços não lhes eram permitidos, não lhes eram acessíveis, havia uma barreira comunicacional que impedia que a comunidade surda tivesse acesso ao que estava sendo produzido, apresentado nos espaços de arte e cultura. Contudo, nossa discussão não gravita em torno do mero acesso a algo que está instituído, mas problematiza a participação da comunidade surda nos espaços de arte e cultura.

Para avançarmos na discussão, pontuamos que partimos do princípio de que o acesso é um direito fundamental que deve ser garantido. No entanto, neste estudo, interessa-nos a reflexão sobre o quanto o acesso por meio do intérprete de língua de sinais garante efetiva participação ou possibilidade de fruição. E ainda, se partirmos do pressuposto de que por meio do TILS o acesso acontece, faz-se necessário refletir sobre o que mais é preciso para que interlocutores surdos possam ter uma experiência com o objeto artístico e ainda se sentirem pertencentes a um determinado espaço.

Com a discussão que trouxemos acima sobre a dicionarização desses termos buscamos problematizar a concepção de acessibilidade e o uso do sintagma acessibilidade comunicacional, pois entendemos que ele parte de uma perspectiva ouvintista<sup>10</sup>. Se o termo acessibilidade nos remete a “acessar”, “entrar em algo”, isso significa que os surdos participarão de algo que já está “pronto”, ou seja, os surdos sempre acessam o conteúdo produzido por outros, ouvintes. Assim, problematizamos que as leis e normativas apresentadas versam sobre *acesso* e não sobre *direitos linguísticos* da comunidade surda. Vale destacar a diferença entre direito a acessar, consumir e fruir a arte e cultura ouvinte (com ainda um longo caminho a ser percorrido), e direito a produzir arte e cultura surda com representatividade, um lugar de fala para que surdos possam participar efetivamente,

---

<sup>10</sup> Problematizaremos essa questão no próximo tópico, mas vale adiantar aqui que Skliar (2016, p. 15) define o ouvintismo como um movimento que faz com que os surdos se vejam como deficientes que precisam ascender à “normalidade”. Nas palavras do autor: “um conjunto de representações dos ouvintes, a partir do qual o surdo está obrigado a olhar-se e narrar-se como se fosse ouvinte”.

fruir, se expressarem e produzirem arte (com um caminho mais longo ainda a ser percorrido).

Se entendemos uma esfera (ou campo) da atividade humana como espaço de circulação de discursos, a esfera artístico-cultural irá refletir e refratar a seu próprio modo a realidade e sua própria função no conjunto da vida social. Segundo Volóchinov (2017, p. 222),

Cada situação cotidiana recorrente possui uma determinada organização do auditório e, portanto, um determinado repertório de pequenos gêneros cotidianos. Em todo lugar, o gênero cotidiano se insere em uma determinada via de comunicação social, sendo um reflexo ideológico do seu tipo, estrutura, objetivo e composição social. O gênero cotidiano é uma parte do ambiente social: da festa, do lazer, da conversa na sala de visitas, na oficina etc. Ele entra em contato com esse ambiente, que o limita e define em todos os seus aspectos interiores.

Assim, um determinado campo será definido pelo seu auditório social, pelos discursos que ali circulam, e irá refletir a ideologia de seus participantes, seus tipos, objetivos e a composição social. Para Volóchinov (2017, p. 213), “os sistemas ideológicos formados – a moral social, a ciência, a arte e a religião – se cristalizam a partir da ideologia do cotidiano e, por sua vez, exercem sobre ela uma forte influência inversa, e costumam dar o tom dessa ideologia do cotidiano”. Ou seja, nas artes, a ideologia do cotidiano forma e influencia o *modus operandi* dos discursos que ali circulam, fazendo os enunciados soarem de uma forma e não de outra, assim como o sistema vai ser formado pelos enunciados.

Por isso, discutimos a necessidade de pensarmos em propostas que consideram a especificidade de minoria linguística da comunidade surda brasileira, dando direitos e visibilidade, e incentivando sujeitos surdos à produção e à manifestação artístico-cultural em sua língua natural, e não apenas a terem acesso a algo instituído. Pensamos em espetáculos produzidos em Libras e com a tradução para o Português para ouvintes que não sabem Libras, como já temos algumas poucas iniciativas no Brasil.

“Que seria do adeus sem o retorno  
Que seria do nu sem o adorno  
Que seria do sim sem o talvez e o não  
Que seria de mim  
sem a compreensão

Que a vida é repleta  
E o olhar do poeta  
Percebe na sua presença  
O toque de Deus  
A vela no breu  
A chama da diferença

Que seria do caos sem a paz  
Que seria da dor sem o que lhe apraz  
Que seria do não sem o talvez e o sim  
Que seria de mim...  
O que seria de nós”

Lenine

## 1.2. Diferentes concepções e representações sobre surdez

Anteriormente discutimos a questão da acessibilidade e a necessidade de pensarmos na participação e fruição em uma determinada esfera (campo) da atividade humana. Neste tópico nos propomos a refletir sobre a representatividade a partir de estudos pós-coloniais em relação com a perspectiva dialógica. Para tal, pretendemos mobilizar os conceitos de *identidades culturais* na interlocução com o conceito de *alteridade* na perspectiva dialógica. Propomos uma reflexão sobre cultura surda reunindo estudos culturais e estudos da linguagem.

Primeiramente, neste capítulo, levantamos perspectivas sobre embates valorativos e posições axiológicas sobre as representações da surdez. Sobre os diferentes discursos e concepções que circulam em torno da condição de ser uma pessoa surda, autores como Skliar (2016), Assis Silva (2012), Karnopp *et al.* (2011), dentre outros, afirmam que, sobre a surdez e a cultura surda, é possível um olhar pela “deficiência” (modelo clínico-patológico ou modelo médico) ou pela “diferença” (modelo socioantropológico). No entanto, o próprio Skliar (2016, p. 9) afirma não ser tão fácil identificar os limites desses modelos sobre a surdez, pois existem “os espaços vazios, os interstícios, os territórios intermediários que não estão presentes nesses modelos, mas que transitam, flutuam entre eles como, por exemplo, as significações linguísticas, históricas, políticas e pedagógicas”. Um terceiro modelo é apresentado por Ladd (2003), o modelo cultural-linguístico que,

baseado em discursos pré-oralistas (portanto anteriores a uma compreensão centrada no ouvir), defende o conceito de *deafhood*. O autor levanta a necessidade de reflexões pós-coloniais para motivar uma mudança de estado de opressão. Ladd e Gonçalves (2011) sugerem reunir visões do pós-colonialismo aos Estudos Culturais. Apesar desses estudos não serem o nosso aporte teórico fundante para as análises, encontramos contribuições importantes em teorias pós-coloniais para pensar conceitos e representações como o de *identidades e representação*, também utilizados por Ladd (2003), Batterbury, Ladd e Gulliver (2007), Ladd e Gonçalves (2011) e Lane (1999, 2011) para discutir e descrever comunidades culturais surdas.

A visão clínico-patológica, em geral, coloca o outro sob um olhar paternalista<sup>11</sup> e se revela por meio de estratégias conservadoras, que ocultam uma certa intenção de normalização e que defendem a oralização (aprendizagem da fala utilizada pela comunidade majoritária) e o uso de implantes cocleares<sup>12</sup>. Nessa concepção, o surdo é visto principalmente como alguém que não ouve - portanto, deficiente - e precisa ascender à condição de igualdade do ouvinte por meio de formas de reabilitação e tratamentos que buscam a normalização. Nesse modelo, há uma desvantagem explícita da condição de surdez, e a falta da audição é concebida como estruturante e impeditiva de comunicação com outras pessoas (ASSIS SILVA, 2012).

Já a concepção de diferença, segundo Assis Silva (2012), defendida por intelectuais que mobilizam o saber linguístico e amparada na legislação e convenção internacional de direitos linguísticos, traz à tona discussões sobre identidades, línguas, história, arte e reconhecimento político de comunidades e culturas surdas. Argumentando em favor da igualdade possível entre surdos e ouvintes e reconhecimento das particularidades linguísticas, esses intelectuais consideram a Libras como um capital simbólico que confere vantagens sociais.

---

<sup>11</sup> Utilizamos a palavra paternalista na aceção de uma atitude de superioridade perante o outro.

<sup>12</sup> O implante coclear (IC) é um dispositivo eletrônico que é implantado por meio de procedimento cirúrgico para inserir seus dispositivos internos (receptor e eletrodos) e visa proporcionar aos seus usuários uma sensação auditiva “próxima” à fisiológica. No entanto, nem todas as cirurgias têm bons prognósticos. Há uma série de fatores que devem ser levados em consideração, dentre eles: o tipo e o grau da perda auditiva, idade e tempo de privação sensorial, capacidade auditiva, desenvolvimento global, engajamento da família, o acesso da criança à terapia fonoaudiológica especializada, entre outros. A discussão em torno do implante coclear (IC) é polêmica na comunidade surda, principalmente porque os médicos que defendem o IC, em sua maioria, são contrários ao uso da língua de sinais, pois entendem que a língua de sinais pode prejudicar o tratamento fonoaudiólogo.

Para Assis Silva (2012, p. 19, grifos do autor),

nessa concepção [socioantropológica], o *surdo* é o *outro* que fundamentalmente utiliza uma língua específica e que somente pode se tornar um igual no interior do Estado-nação por meio do reconhecimento de sua particularidade, já que é membro de uma comunidade linguística minoritária, a denominada *comunidade surda brasileira*.

No entanto, as comunidades surdas no Brasil ainda vêm lutando contra o estereótipo da deficiência, que vem carregado de um sentido de incapacidade e de necessidade de serem curados de algum mal.

Segundo Skliar (2016, p. 10), mesmo que o modelo da diferença “descreva a surdez em termos contrários às noções de patologia e de deficiência, não esclarece o fato de que a surdez está efetivamente incorporada dentro do discurso da deficiência – o que não constitui uma afirmação, mas, sim, uma constatação”. Ou seja, a questão da deficiência é paradoxal e central para qualquer uma das perspectivas, pois é a limitação biológica de “não ouvir” que permite que o sujeito se identifique e se narre de uma perspectiva linguístico-cultural distinta e, no contraponto, que ele seja visto como alguém que possui uma “falta” e que, portanto, tem como necessários direitos de acesso e linguísticos. Em ambos os casos, o “ponto zero” é a deficiência auditiva, é a deficiência que motiva essas duas visões.

Assim, mediante a constatação da deficiência, pode-se adotar duas perspectivas: da “falta” ou da “diferença”; por um prisma *ouvintista* ou pelo prisma do que alguns autores chamam de “ganho surdo” e que foi mobilizado por Ladd (2003) no conceito de *deafhood*.

Sobre o *ouvintismo*, esse conjunto de representações ouvintes que impõem ao surdo a necessidade de “ascender” à condição de “normalidade” ouvinte, é uma ideologia ainda dominante e discutida por diversos autores. Para Skliar (2016), como já mostramos anteriormente, é nesse olhar-se e narrar-se que são desencadeadas percepções de deficiência, do não ser ouvinte. Na mesma linha, sobre como se constitui o ouvintismo, Perlin (2016, p. 59) afirma:

O ouvintismo deriva de uma proximidade particular que se dá entre ouvintes e surdos, na qual o ouvinte sempre está em posição de

superioridade. Uma segunda ideia é a de que não se pode entender o ouvintismo sem que esse seja entendido como uma configuração de poder ouvinte. Em sua forma oposicional ao surdo, o ouvinte estabelece uma relação de poder, de dominação de graus variados, em que predomina a hegemonia por meio do discurso e do saber. Academicamente essa palavra – ouvintismo – designa o estudo do surdo do ponto de vista da deficiência, da clinicalização e da necessidade de normalização.

Ou seja, nessa concepção, o ouvintismo está fortemente relacionado ao oralismo e à prática colonial, uma relação de poder, de dominação do ouvinte sobre o surdo. Assim, torna-se fundamental entendermos a cultura surda como cultura de uma minoria linguística que faz uso da língua de sinais, mas que foi colonizada por anos de imposição do oralismo, movimento a partir do qual, após um congresso que aconteceu em Milão, em 1880, instituiu-se o ensino da língua oral como melhor método educacional, e a língua de sinais passou a ser proibida nos ambientes escolares. As repercussões e consequências do Congresso de Milão já são conhecidas, mas não superadas. Até os dias de hoje, a comunidade surda sofre as consequências e influências dos mais de 100 anos de medicalização, de tentativa de normalização, de correção e de negação do surdo de sua própria existência na comunidade surda, ao tentar fazer com que os surdos se narrem como ouvintes, negando a língua de sinais, e, portanto, negando a sua condição de existência.

No pensamento bakhtiniano, para Medviédev (2016, p. 200), “a compreensão da realidade desenvolve-se e origina-se no processo da comunicação social ideológica”. Nesse sentido, a linguagem/língua é um produto da vida social, ela é um lugar de constituição das identidades, e ela não apenas nasce da interação, como reflete e refrata as inter-relações dos participantes de um enunciado ou até mesmo de uma expressão.

Se considerarmos que as pessoas surdas, que fazem uso da língua de sinais como meio de comunicação e expressão, mas vivem em um determinado país cuja língua majoritária é uma língua de modalidade oral (ou vocal auditiva)<sup>13</sup>, devemos nos atentar

---

<sup>13</sup> Neste estudo, tratamos de, no mínimo, duas modalidades diferentes de produção e expressão que se organizam de formas distintas a partir do corpo, a Libras e o Português. Para definir a modalidade das línguas de sinais a partir da perspectiva da sua produção articulatória e de sua percepção e recepção, atualmente encontramos a nomenclatura gestual-visual em diversas publicações. No entanto, na literatura sobre o tema no Brasil, verificamos também os termos manual-visual, visual-espacial, gesto-visual, gestual-visual e gesto-viso-espacial. Estudos mais recentes também problematizam o uso da nomenclatura utilizada para definir a modalidade de língua cuja produção é através dos sons da fala e a percepção é auditiva. Comumente usa-se o termo oral-auditiva, porém esse termo hoje é questionado porque reivindica-se que a

para o fato de que estes sujeitos se constituem a partir do contato cotidiano com duas línguas, no caso do Brasil, a Libras (como primeira língua – L1) e o Português (como segunda língua - L2). Assim, a comunidade surda brasileira está sempre na fronteira entre a Libras e o Português, e sempre na relação com a comunidade ouvinte brasileira. Por conta de os surdos fazerem parte de uma minoria linguística dentro do país em que vivem, é muito comum, em pesquisas sobre comunidades surdas, o uso da metáfora de que eles seriam como estrangeiros em seu próprio país. A partir dessa discussão, e a partir de nossa perspectiva teórica, entendemos que a discussão sobre identidade pode também ser discutida pelo prisma da *alteridade*.

Como apresentado anteriormente, um dos postulados do pensamento bakhtiniano é o de que nos constituímos na relação com o outro e, por isso, nossas identidades nunca estão acabadas, nem são engessadas, estão sempre em construção. A linguagem é constitutiva de discursos e a palavra (que não é neutra, mas carregada de sentidos) é sempre dirigida a alguém, e nessa relação nós nos construímos.

Amorim (2004) destaca que, nas Ciências Humanas, a alteridade ganha uma visibilidade privilegiada, especialmente nos estudos da Antropologia (uma vez que o antropólogo é aquele que lida com o *estrangeiro*) e nos estudos em torno da conquista da América, visto que coloca em cena um estranhamento radical entre os povos originários que habitavam as Américas e os europeus, e assim “imprime sua marca em uma série de produções de ordem política e econômica, mas também cultural e estética” (AMORIM, 2004, p. 33). Para a autora, a colonização, o acontecimento civilizacional que aconteceu na América, “desempenha um papel de matriz das representações de relação com o outro” (AMORIM, 2004, p. 36), e destaca:

Lembremos que esse acontecimento crucial na história das civilizações fala de um encontro com o outro em que o estranhamento é vivido de modo radical. Trata-se de um momento em que falha aquilo que é essencial para uma humanidade comum, a saber, o reconhecimento recíproco. Com a conquista da América, pela primeira vez institucionaliza-se a pergunta: “É o outro humano?”.

A chamada controvérsia de Valladolid coloca em cena o afrontamento dos poderes e saberes constituídos em debate exemplar pelo caráter

---

língua de sinais também possui tradição oral, no sentido de ser produzida e perpetuada pelos falantes da língua de geração em geração, em contraponto à produção de enunciados por meio de registros escritos. Defende-se, portanto, que as línguas ditas orais (faladas por meio da articulação do som – voz) são produzidas por meio de um sistema de articulação vocal (RODRIGUES, 2018).

terrível do que está em jogo: a ruptura do vínculo no interior da humanidade (AMORIM, 2004, p. 40).

Ainda no pensamento de Amorim (2004), essa relação de estranhamento ecoa em outras esferas; no entanto, na pesquisa em Ciências Humanas, a dissimetria entre o pesquisador e seu outro, ou a diferença de lugar enunciativo, não necessariamente está vinculada à uma relação de desigualdade. É a partir do encontro e do reconhecimento do outro que se percebem os efeitos de contato entre diferentes povos ou grupos.

Além disso, nossas identidades são marcadas pela alteridade, e nós nos constituímos a partir da relação com o outro.

Toda identidade é marcada pela alteridade. Em Bakhtin, essa é uma relação imprescindível porque o sujeito só se constitui como tal graças à extraposição que ocupa em relação ao outro. Essa extraposição promoverá um movimento no qual o outro vê nele aquilo que ele não pode ver de si e, dialeticamente, ele vê no outro aquilo que, também, o outro não acessa em si mesmo. No pensamento bakhtiniano, então, a subjetividade e a identidade só podem ser constituídas por meio das interações sociais, as quais, por sua vez, são constituídas de linguagem, ou seja, trata-se aqui da *intersubjetividade* na qual o sujeito é um ser social e histórico, mas que, ao mesmo tempo, é responsável pelo seu agir no mundo (NASCIMENTO, 2018b, p. 110).

Nessa linha de pensamento da linguagem como constitutiva de discursividades, a comunidade surda brasileira se constitui culturalmente ao longo do tempo, carregando sua historicidade e relação com momentos políticos e movimentos sociais, principalmente no que tange ao uso da língua de sinais. Se olharmos para a história da comunidade surda, percebemos que o período em que houve a proibição da língua de sinais nos espaços escolares gera também um apagamento das possibilidades e potencialidades de produções artísticas. Para Karnopp *et al.* (2011, p. 19), nesses contextos “há um completo desconhecimento dos processos e dos produtos que determinados grupos de surdos geram em relação ao teatro, ao humor, à poesia visual, enfim, às produções culturais em línguas de sinais”.

Assim, a comunidade surda deseja recuperar histórias que foram reprimidas por anos e afirmar sua tradição. Karnopp *et al.* (2011, p. 18) afirmam que, quando a língua de sinais teve por muito tempo o seu uso proibido em escolas, ou enquanto não era reconhecida legalmente como meio de comunicação e expressão da comunidade surda, “não havia espaço nem aceitação para as produções culturais em sinais”, e também não

se reconhecia a cultura surda ou se incentivavam publicações a este respeito. Contudo, a cultura e a língua de sinais sempre estiveram vivas e, “entre os surdos, circulavam histórias sinalizadas, piadas, poemas, histórias de vida, mas em espaços que ficavam longe do controle daqueles que desprestigiavam a língua de sinais” (KARNOPP *et al.*, 2011, p. 18).

Valeria ainda uma discussão sobre o quanto as produções artísticas da comunidade surda circulavam sem a validação ou o devido registro pela academia, o quanto a teatralidade poderia estar presente e sendo desenvolvida e não estar sendo vista como tal, ou ainda, sobre o quanto determinados gêneros do discurso são valorizados ou não socialmente (algo que acontece também com outros grupos sociais que não são validados pelos sistemas de validação tradicional das artes).

Diante do exposto, corroboramos o entendimento de que a cultura se materializa na linguagem e nas práticas sociais que, ainda que marginalizadas, exercem força constitutiva de discursos. Na perspectiva dialógica, para Bakhtin (2017a, p. 12), “(...) a vida mais intensa e produtiva da cultura transcorre precisamente nas fronteiras de seus campos particulares e não onde e quando essas fronteiras se fecham em sua especificidade”. Para o pensador russo, a cultura é uma unidade aberta e não podemos ignorar a relação de reciprocidade e interdependência entre os diversos campos da cultura, nem esquecer que as fronteiras desses campos não são absolutas e variam em diferentes épocas. Assim, a cultura não pode ser entendida como algo preso a um determinado tempo ou época e não pode também ser analisada dentro de um ciclo fechado, mas tem “irradiações no passado e projeções no futuro” (BAKHTIN, 2017a, p. 16).

Outro fundamento que corroboramos é o pressuposto teórico proposto por Hall (1997) de que a cultura é uma das condições constitutivas de existência das práticas sociais e, portanto, toda prática social tem uma dimensão cultural e um caráter discursivo. Outro pressuposto é o da natureza dialógica na vida humana. Hall, em sua pesquisa sobre as identidades culturais de diferentes grupos sociais, traz um ponto de vista não hegemônico para os estudos culturais e ao mesmo tempo ressalta a importância da cultura nos modos de viver e na constituição dos sujeitos. Para o autor, as identidades sociais são construídas por meio da cultura e resultam de “um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores)

forneem ou que nos subjetivemos (dentro deles)”. Hall (1997) conceitua as “*identidades*” e afirma que estas são formadas culturalmente.

O que denominamos “nossas identidades” poderia provavelmente ser melhor conceituado como as sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos “viver”, como se viessem de dentro, mas que, sem dúvida, são ocasionadas por um conjunto especial de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências única e peculiarmente nossas, como sujeitos individuais (HALL, 1997, p. 26).

Hall (1997, p. 27) afirma que “nossas chamadas subjetividades são, então, produzidas parcialmente de modo discursivo e dialógico” e, nesse processo, sob a ótica da cultura, fica cada vez mais difícil distinguir interior e exterior, social e psíquico. A cultura tem, portanto, um papel constitutivo de práticas sociais e ao mesmo tempo as práticas sociais são reguladas pela cultura.

Retomando a discussão do oralismo, Ladd (2003) identifica o movimento oralista como uma forma de colonização, pois há uma imposição da cultura ouvinte ao surdo, e essa imposição, fortalecida institucionalmente ao longo dos séculos através de estruturas de poder que cercam as comunidades surdas, afeta significativamente a história dessas comunidades. No entanto, o oralismo não se manifesta exclusivamente através da proibição da língua de sinais e, para Ladd e Gonçalves (2011), afirmar isso pode encobrir consequências também em aspectos culturais. Para os autores ainda hoje diversos programas educacionais usam línguas de sinais, mas desconhecem as diversas dimensões culturais essenciais para uma educação focada na criança e centrada na comunidade (LADD; GONÇALVES, 2011).

O conceito de colonialismo, portanto, nos permite observar como essa ordem cultural é imposta e como os efeitos desse colonialismo persistem até mesmo em ambientes educacionais surdos que afirmam ter rejeitado o oralismo, como aqueles influenciados pelo desenvolvimento e abordagens de educação bilíngue (LADD; GONÇALVES, 2011, p. 298).

Corroborando esse pensamento, Skliar (2016, p. 67) também afirma:

As relações sociais, em que se realizam as representações de alteridade surda, são relações nas quais imperam poderes. No interior das relações sociais, sempre estão presentes relações de poder. Foucault ensinou a ver relações de poder como internas, comuns, misturadas na praticidade dos encontros. É interessante notar como os ouvintes tecem redes de

poderes e como elas vêm disfarçadas sobre o discurso da fala, da integração e do colonialismo.

Uma reflexão interessante é feita por Nascimento (2018a) sobre o fato de que apesar das comunidades surdas sempre existirem, “durante algum tempo foram silenciadas e proibidas, a partir da educação institucionalizada, de se narrarem do lugar da sua diferença linguística e cultural” (p. 8). O autor aponta para o período de proibição formal que tolheu o direito das comunidades surdas “de perceber e promover suas próprias características devido ao aculturamento pelo qual foram submetidas a fim de serem transformadas em comunidades ouvintes deficientes” (p. 8). Para Nascimento (2018a, p. 8),

A proibição das línguas de sinais e a tentativa de apagamento da sua cultura, entretanto, não impediram a autopercepção enquanto sujeitos diferentes e nem a resistência junto aos pares nos becos da História. O efeito disso foi, no âmbito da discursividade pós-moderna, a impactante ruptura com a medicalização de sua condição de não-ouvir para, então, se instaurarem enquanto comunidade linguística e culturalmente minoritária com produções, artefatos culturais e visões de mundo peculiares. Com os movimentos contemporâneos, promovidos pelo multiculturalismo, de resignificação do conceito de identidade como elemento estável e estanque para o de identidade culturalmente plural marcada pelas diferenças étnicas, raciais, religiosas, culturais e linguísticas (HALL, 2011), os surdos passaram a apresentar narrativas de si, desde meados da década de 1980, como comunidade com e em sua própria língua. Se o *grande tempo*, para retomar Bubnova (2015), é o espaço semiótico da cultura que permite o diálogo de sentidos na História, faz sentido, então, que os povos surdos, na era pós-moderna, apareçam pela singularidade material de suas línguas que, na contramão do que se chamou de língua na Linguística Moderna (apenas para retomar a ideia saussureana de, por exemplo, significante como *imagem acústica*), se realizam pela semiose do gesto corporal e pela visualidade como canal de acesso ao mundo discursivo.

Nascimento (2018a, p. 9) destaca que práticas no “pequeno tempo” da cultura surda reverberam no “grande tempo” da cultura humana, pois é a aparição dos surdos enquanto sujeitos culturais e linguísticos que impulsiona e faz emergir as práticas de mediação linguística de tradutores e intérpretes de língua de sinais. E ainda, para o autor, essas práticas de mediação comunicativa se misturam, se entrelaçam com a forma com que os surdos existem nos mais diversos campos, inclusive na arte. Para o autor,

Apesar das proibições, aculturações e opressões históricas, a resistência surda mobilizou e inscreveu na História uma rede enunciativa constituída de diferentes discursos que, na contemporaneidade, ecoam

dos porões do grande tempo para a visibilidade “autorizada” de nossa época (NASCIMENTO, 2018a, p. 9).

Dessas reflexões depreendemos que os movimentos surdos não são indiferentes a essas questões que afetam identidade e história da comunidade surda, e buscam esses lugares de resistência contra uma concepção hegemônica da surdez. Nesse sentido, Skliar (2016) defende a resistência dos surdos frente a discursos hegemônicos e a quebra de estereótipos para legitimar a experiência surda na luta contra teorias que operam como forma de controle social. O autor reforça a importância de movimentos surdos que defendem uma política de identidade surda, e afirma que:

o objetivo do movimento surdo é revelar as forças subjacentes nos estereótipos encontrados nas diversas instituições sociais, bem como as interpretações de surdos ou ouvintes isolados não constantes da cultura surda; questionar a natureza ideológica de suas experiências, ajudar os surdos a descobrirem interconexões entre a comunidade cultural e o contexto social em geral; em suma, engajar-se na dialética do sujeito surdo (SKLIAR, 2016, p. 70).

Cunha Junior (2022, p. 218), em sua tese de doutoramento, traz diversas reflexões sobre a constituição de identidades, afirmando que, para o pesquisador surdo “considerar o ser surdo em sua alteridade, diferença e identidade, sucede também considerar os movimentos, os embates, os conflitos e as modulações de sua personalidade na realidade em que ele está inserido”. No contexto da educação, o pesquisador surdo retoma o que Perlin (2003) traz sobre a língua de sinais como “chão natural” dos surdos e afirma que:

considerar a língua de sinais como processo linguístico e ‘chão natural’ em comunicabilidade, significa colocá-la como referência valorativa para a história dos Surdos e, precisamente, enquanto território de enunciados e sistema simbólico de produção de sentido e significado nas relações sociais (CUNHA JUNIOR, 2022, p. 221).

Para Skliar (2016, p. 71), o fato de os movimentos surdos surgirem com pautas fundamentais como “o direito à vida, à cultura, à arte, à história, à participação política, ao trabalho, ao bem-estar leva a pensar uma esfera pública de luta central, das mais simples para as mais amplas e descentralizadas”. E discutimos aqui a necessidade de se buscar também a representação e visibilidade da comunidade surda, inclusive nos espaços destinados à arte.

No contexto das discussões contemporâneas sobre raça, para Borges (2019), o caráter traumático de uma experiência colonial realça o laço entre dominação e representação. Nesse sentido, a autora aponta que a obra de Hooks (2019) propõe a necessidade de gestos de desobediência para emergirem outras ordens de representação a partir de outros olhares, sendo necessária uma transformação nos modos de ver e uma atenção a que olhar é esse que vê. Hooks (2019) afirma, sobre o conceito de descolonização, que este nos remete a mais que um ato de resistência à dominação: configura-se um processo político, uma luta de definição interna, pois mesmo enquanto criamos novas formas de imaginar e construir o futuro, sempre recordamos o passado.

Nesse sentido, é preciso romper com modelos hegemônicos de ver, pensar e ser para então poder pensar novas formas de representação, “nos vermos em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modos que sejam libertadores” (HOOKS, 2019, p. 33). Na linha de pensamento da autora, “sem uma forma de nomear a nossa dor, nós também não temos palavras para articular nosso prazer” (p. 32). Ainda sobre o conceito de descolonização, Hooks (2019, p. 37) relaciona-o com o de identidades culturais e cita o ensaio *Identidade cultural e diáspora* de Stuart Hall:

Identidade Cultural [...] tanto é uma questão de “ser” quanto de “se tornar, ou devir”. Pertence ao passado, mas também ao futuro. Não é que algo já exista, transcendendo a lugar, tempo, cultura e história. As identidades culturais provêm de alguma parte, têm histórias. Mas como tudo o que é histórico, sofrem transformação constante. Longe de fixas eternamente em algum passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo “jogo” da história, da cultura e do poder. As identidades, longe de estarem alicerçadas numa simples “recuperação” do passado, que espera para ser descoberto e que, quando o for, há de garantir nossa percepção de nós mesmos pela eternidade, são apenas os nomes que aplicamos às diferentes maneiras que nos posicionam, e pelas quais nos posicionamos, nas narrativas do passado.

No coração de uma política global contemporânea gravitam discussões em torno de novas ordens de representação e visibilidade. Segundo Borges (2019, p. 11), essas reflexões têm como base a indissociabilidade entre política e representação, e para a autora:

Nessa chave, é preciso defender uma ação transformadora capaz de encontrar maneiras de (re)inventar um mundo possível, numa perspectiva, estética ética e política. As antigas ordens de representação, agora em crise, mostram-se incapazes de abarcar o “mosaico possível de acepções do humano”, o que supõe a tarefa de

fundar uma nova gramática política, livre das orientações de um pensamento oxidado. Não se deve reduzir a questão ao par *universalismo e particularismo*, no qual muitos querem alocá-la.

Trazemos brevemente essas discussões contemporâneas para refletirmos sobre a comunidade surda e como ela vem sendo representada, e importa-nos destacar também algumas representações epistemológicas e ontológicas surdas que nos ajudam a entender o holismo cultural<sup>14</sup> defendido por Ladd (2003) no conceito de *deafhood*. A primeira e fundamental é o reconhecimento de que as línguas de sinais são línguas naturais e genuínas e que, portanto, as comunidades surdas devem ser reconhecidas como minorias linguísticas (o que reflete em políticas linguísticas e, sob essa perspectiva, propostas públicas devem caminhar no sentido de garantir direitos de povos usuários de línguas de sinais, de minorias linguísticas, e não no sentido dos discursos da deficiência). Batterbury, Ladd e Gulliver (2007) defendem o termo PLS<sup>15</sup> – povos usuários de línguas de sinais, de modo a incentivar a noção de povo e o afastamento de aspectos clínicos da expressão “surdo”.

O conceito de povo surdo também é defendido por Strobel (2013) no Brasil. Esse conceito não está vinculado estritamente à noção de espaço físico, mas inclui todos os surdos ligados por sua natureza de apreensão do mundo pela visualidade, independentemente de seu nível de linguagem, cultura, experiência ou lugar em que vivem. Seria diferente do conceito de comunidade surda, que pode incluir surdos e ouvintes usuários da língua de sinais; entretanto, seria mais inclusivo com outros surdos que não têm, por exemplo uma experiência com a língua de sinais. No entanto, o conceito de *deafhood* proposto por Ladd parece vir de outro lugar axiológico e faz “refletir sobre o reconhecimento dos efeitos do colonialismo em culturas surdas, e sobre como esses efeitos podem restringir essa receptividade de diversas maneiras” (LADD; GONÇALVES, 2011, p. 302).

O fato é que, para Ladd e Gonçalves (2011, p. 300), é preciso um reconhecimento de que a colonização da comunidade surda exerceu um efeito negativo sobre a sua cultura e se faz necessário “para sua preservação, que essas comunidades se utilizem de conceitos

---

<sup>14</sup> Por uma perspectiva que busca compreender a cultura de forma sistêmica e não apenas como a soma de suas partes.

<sup>15</sup> Em inglês: SLP, que significa Sign Language Peoples.

próprios como o *deafhood*, com sua noção pós-estruturalista de identidades que não são fixas”. É preciso perceber que esses povos usuários da língua de sinais “incorporam propriedades ‘biológicas’ que assumiram formas específicas dentro dessas culturas” (LADD; GONÇALVES, 2011, p. 301) e isso acentua a percepção do indivíduo acerca de si mesmo enquanto diverso. Esse conceito está relacionado ao conceito de “*deaf-gain*” ou “ganho-surdo”, que lança olhar pela potência e pelas vantagens de ser surdo e não pela falta de um sentido.

No Brasil, Rodrigues e Quadros (2015) discutem em artigo o tema das diferenças, linguagens e ganhos surdos. Os autores compreendem as diferenças como constitutivo do humano, e não como marcador da deficiência. Essas diferenças são social e historicamente construídas. Para os autores,

as diferenças não exaltam nem inferiorizam a ninguém, mas a maneira como são produzidas e historicamente significadas geram tensões sociais, as quais, muitas vezes, são responsáveis por excluir e por invisibilizar diversos grupos que não correspondem a determinados padrões valorizados num dado tempo e espaço sociais (RODRIGUES; QUADROS, 2015, p. 72).

Rodrigues e Quadros (2015) discutem que as diferenças surdas são constituídas principalmente no campo das linguagens e da especificidade linguística em que se inserem e que influi em suas relações sociais e trajetórias educacionais. Além disso, os autores destacam os “ganhos surdos”, “entendidos como formas surdas de ser no mundo (visuais, espaciais, com estruturas cinéticas) que contribuem para questões cognitivas e criativas, bem como para a diversidade cultural da existência humana” (p. 79). Com destaque para as experiências surdas e estudos do cérebro humano e de aspectos de plasticidade e flexibilidade que apontam para benefícios e ganhos que provém da aquisição de uma língua gesto-visual. Alguns desses ganhos surdos apontados pelos autores envolvem maior velocidade na geração de imagens mentais, habilidades mentais apuradas de rotação, habilidade para o reconhecimento de face, aumento de habilidades de reconhecimento periférico, visão periférica diferenciada, além da diversidade criativa e cultural e uma consciência multilíngue.

Quando assumimos esse discurso, fundamentado em uma consciência multilíngue, provocamos no país uma reflexão consistente sobre as diferenças surdas, a qual terá como uma de suas consequências a implementação de Política Linguísticas que favoreçam ações de reconhecimento e de promoção da diversidade linguística brasileira.

Nos últimos anos, por exemplo, passamos a ver a criação de cursos de formação de professores de Libras e o oferecimento de cursos de formação de tradutores e de intérpretes de Libras-Português, inclusive por meio de cursos de Letras-Libras. Essa movimentação em relação a Libras e ao seu reconhecimento tem provocado uma mudança de mentalidade e de representações sobre os surdos e a surdez (RODRIGUES; QUADROS, 2015, p. 84).

Além disso, para Rodrigues e Quadros (2015), à medida que os surdos ocupam espaços sociais e acadêmicos, tornam as diferenças cada vez mais visíveis, o que gera um reconhecimento, respeito e valorização dessas diferenças como formas legítimas de existência.

Nesse caso, a negociação instaura-se com a presença ativa dos surdos na sociedade e no processo educacional, tornando visíveis as diferenças entre surdos e ouvintes. A negociação implica que surdos e ouvintes sejam atores e autores com vez e voz. Os surdos deixam de ser o alvo das negociações para se tornarem parte dela, sujeitos ativos e atuantes sobre sua própria realidade. A negociação precisa incorporar as dimensões dos espaços em que ela é feita. Em relação a essa negociação linguística e cultural, entre os surdos e os ouvintes, o ganho surdo manifesta-se pela possibilidade de se estabelecer uma negociação constante num mesmo nível, sem depreciar ou inferiorizar os surdos ou os ouvintes (RODRIGUES; QUADROS, 2015, p. 84-85).

Nessa concepção de um holismo cultural, para se pensar pedagogias surdas, por exemplo, é preciso partir do princípio de que “crianças surdas são seres completos (e não deficientes) que podem alcançar o máximo de seu potencial afetivo, acadêmico e social se a base de sua educação estiver enraizada na língua, nos valores e normas culturais de sua comunidade surda adulta” (LADD; GONÇALVES, 2011, p. 304).

Relacionando essas ideias ao campo das artes, de igual maneira, para se pensar produções e expressões artísticas, partimos do princípio de que surdos são sujeitos completos e que não lhes falta nada para produzirem arte com o máximo de sua potência, sendo essa uma produção que tem como base a língua e os valores culturais advindos da comunidade surda. Ou seja, os surdos criam, participam, influenciam e são influenciados a partir da construção de repertórios e experiências vividas e não “dependem” de ouvintes ou de intérpretes para produzirem arte. A necessidade de um intérprete de língua de sinais nasce quando a produção cultural não foi pensada para ser acessada por esse público em seu formato original. Portanto, essa produção que tem como base outros valores e outra língua, advinda de outros repertórios e experiências, necessita ser adaptada para que seja

acessível, e uma das formas de se realizar a acessibilidade é a presença do intérprete de Libras (surdo ou ouvinte).

Uma característica fundamental do conceito-representação *deafhood* é a consciência de que o colonialismo ouvintista (oralista) prejudicou e gerou consequências nas culturas surdas. Para Ladd e Gonçalves (2011, p. 305, grifo do autor):

O conceito-representação *Deafhood* oferece meios pelos quais esse prejuízo [do colonialismo] pode ser superado ao ressaltar a necessidade de se investigar tanto as representações epistemológicas e ontológicas surdas pré-oralistas quanto as conquistas radicais de gerações surdas mais jovens nos últimos 20 anos. Levar essas duas dimensões em consideração nos permite, então, chegar a uma nova representação – o desenvolvimento de uma visão mais ampla do que significa o *ser surdo*, uma visão que considera tradições culturais, mas também respeita a criação de novas formas de arte e modos de experiência surdos, permitindo uma síntese de ambos.

Na perspectiva bakhtiniana assumida neste estudo, “uma voz é sempre ideológica porque ela traz um ponto de vista constituído num determinado lugar e não em outro” (AMORIM, 2004, p. 143). Por isso, refletimos sobre a representação do *ser surdo* e que essa representação é influenciada pelas tradições culturais, mas também congrega aspectos de resistência na tentativa de ruptura com uma visão colonialista, oralista e ouvintista.

Com o que apresentamos acima e para finalizar este tópico, discutimos o *modus operandi* das leis e normas vigentes, bem como os pressupostos dos movimentos de fomento à arte e cultura, que não apontam para o reconhecimento da Libras como de um povo que faz uso de uma língua minoritária, sendo a teoria expressa no texto das leis bem distinta da prática. E ainda, a constatação de que são poucas as leis e normativas que versam sobre o incentivo de produções artísticas realizadas em língua de sinais, estando ainda vinculadas ao conceito de mero acesso para surdos ao que está instituído ao invés de fomentar a diversidade e a produção cultural da cultura surda.

Para essa observação, retomamos alguns marcos legais e iniciamos pelo texto da famosa Lei 10.436/02 que reconhece a Libras como meio de comunicação e expressão da comunidade surda brasileira.

Art. 1º É reconhecida como meio legal de comunicação e expressão a Língua Brasileira de Sinais - Libras e outros recursos de expressão a ela associados.

Parágrafo único. Entende-se como Língua Brasileira de Sinais - Libras a forma de comunicação e expressão, em que o sistema linguístico de natureza visual-motora, com estrutura gramatical própria, constituem um sistema linguístico de transmissão de ideias e fatos, oriundos de comunidades de pessoas surdas do Brasil.

Art. 2º Deve ser garantido, por parte do poder público em geral e empresas concessionárias de serviços públicos, formas institucionalizadas de apoiar o uso e difusão da Língua Brasileira de Sinais - Libras como meio de comunicação objetiva e de utilização corrente das comunidades surdas do Brasil.

(BRASIL, 2002).

Vemos nesse trecho destacado o reconhecimento da Libras com *status* linguístico e como meio de comunicação da comunidade surda brasileira e a relação do uso da língua de sinais com a compreensão de mundo por meio de experiências visuais da pessoa surda com a sua cultura. Aspecto reforçado no Decreto Federal 5626/05 que regulamenta a Lei 10.436/02, no artigo 2º do capítulo I das disposições preliminares:

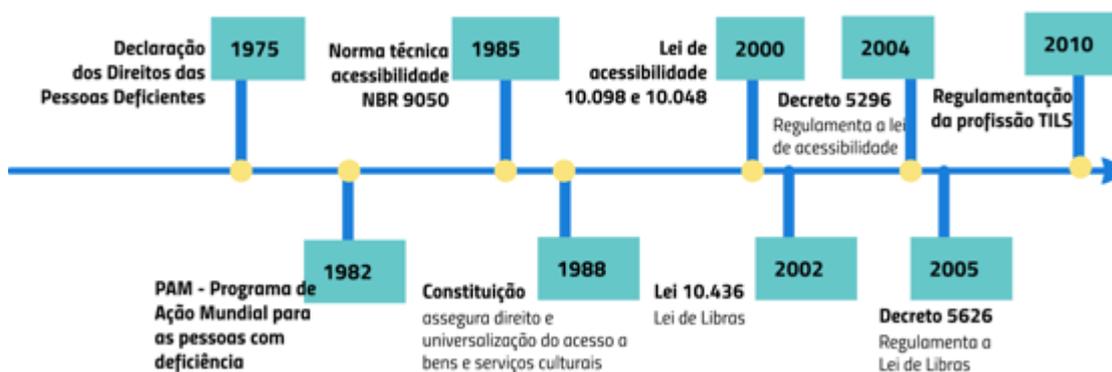
Para os fins deste Decreto, considera-se pessoa surda àquela que, por ter perda auditiva, compreende e interage com o mundo por meio de experiências visuais, manifestando sua cultura principalmente pelo uso da Língua Brasileira de sinais – Libras (BRASIL, 2005).

Destacamos do texto que a pessoa surda é caracterizada pela falta, pela perda auditiva, pela compreensão e interação por meio de experiências visuais, e pela manifestação da sua cultura principalmente pelo uso da Libras. No entanto, o mesmo Decreto versa principalmente sobre questões relacionadas ao direito à educação e à saúde (capítulos II, IV e VI e VII); formação de professores e instrutores de Libras (capítulo III), formação de TILS (capítulo V); e quando sobre o uso e difusão da Libras (capítulo IV) é sempre relacionado ao acesso à educação. Há ainda o capítulo VIII, sobre o papel do poder público e das empresas que detêm concessão ou permissão de serviços públicos no apoio ao uso e difusão da Libras. Esse capítulo está mais relacionado ao atendimento para pessoas surdas em órgãos públicos do que efetivamente à difusão. E nas disposições finais (capítulo IX), há a previsão de inclusão dessas premissas em orçamentos, municipais, estaduais e federais.

Para observação dos marcos legais que permeiam o direito a bens culturais e acessibilidade, sistematizamos duas linhas do tempo abaixo (Figuras 1 e 2), a primeira

com alguns marcos legais de acessibilidade e a segunda com alguns marcos legais e normativos na cultura.

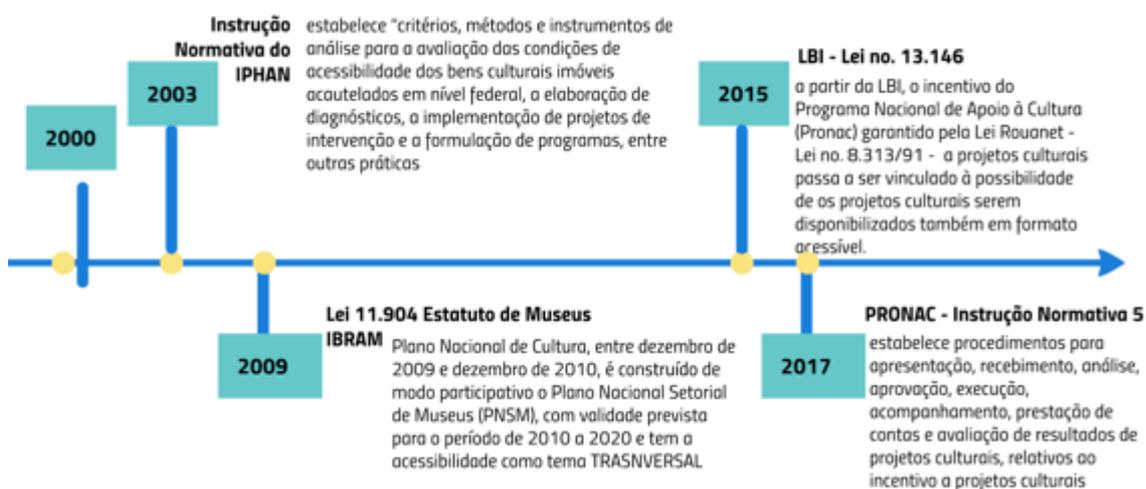
Figura 1: Linha do tempo com marcos legais da acessibilidade para pessoas surdas



Fonte: elaborado pela autora.

No entanto, ainda que cientes de que o texto das Leis e Decretos nasce na busca por direitos no campo da educação, chama nossa atenção a constatação de que ele nada traz a respeito de fomento a manifestações artístico-culturais.

Figura 2: Linha do tempo alguns marcos legais da acessibilidade na cultura



Fonte: elaborado pela autora.

Em instituições culturais, a preocupação com o acesso de pessoas com deficiência a bens culturais, segundo Cohen *et al.* (2012) tem início em 2003, quando o IPHAN –

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - assume essa questão, edita uma Instrução Normativa para se adequar às legislações federais e estabelece “critérios, métodos e instrumentos de análise para a avaliação das condições de acessibilidade dos bens culturais imóveis acautelados em nível federal, a elaboração de diagnósticos, a implementação de projetos de intervenção e a formulação de programas, entre outras práticas” (COHEN *et al.*, 2012, p. 22). Segundo as autoras, é a partir desse momento que se percebe tomar fôlego o início da preocupação com acessibilidade em museus, movimento nacional tardio se comparado a movimentos internacionais.

Destacamos desse texto as palavras “diagnósticos” e “projetos de intervenção”, assumindo que estamos no começo de um longo percurso de planejamento para se entender primeiro a realidade e poder agir sobre ela.

A Política Nacional Setorial de Museus (PNSM) está sob a responsabilidade do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, vinculado ao Ministério da Cultura, que, em seu Estatuto instituído pela Lei 11.904/2009, considera o acesso universal como fator primordial na acessibilidade a espaços museais. O inciso V do artigo 2º dessa Lei considera como um dos princípios fundamentais dos museus “a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural”. Além desse importante princípio, o tema da acessibilidade também aparece em artigos como os que seguem:

Art. 29. Os museus deverão promover ações educativas, fundamentadas no respeito à diversidade cultural e na participação comunitária, contribuindo para ampliar o acesso da sociedade às manifestações culturais e ao patrimônio material e imaterial da Nação;

Art. 31. As ações de comunicação constituem formas de se fazer conhecer os bens culturais incorporados ou depositados no museu, de forma a propiciar o acesso público;

Artigo 35. Os museus caracterizar-se-ão pela acessibilidade universal dos diferentes públicos, na forma da legislação vigente;

Art. 42. Os museus facilitarão o acesso à imagem e à reprodução de seus bens culturais e documentos conforme os procedimentos estabelecidos na legislação vigente e nos regimentos internos de cada museu (BRASIL, 2009).

Percebemos que a *Política de Museus*, compreendida como política pública e coordenada pelo IBRAM, contempla a questão da acessibilidade nos documentos fundadores, o que, segundo Cohen *et al.* (2012), aponta para o compromisso do IBRAM

com a “busca sistemática de um padrão de excelência no que se refere à acessibilidade” (p. XII).

Como parte do Plano Nacional de Cultura, entre dezembro de 2009 e dezembro de 2010, é construído de modo participativo o Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM), com validade prevista para o período de 2010 a 2020. Cohen, Duarte e Brasileiro (2012, p. X) contam que, durante o 4o Fórum Nacional de Museus, uma das diretrizes prioritárias aprovadas foi incorporada ao PNSM que aponta para a necessidade de se “estabelecer uma política de acessibilidade universal para museus e centros culturais” (PNSM, 2010, p. 25), e no PNSM, a acessibilidade é articulada com a sustentabilidade ambiental e é tema presente de forma transversal.

O PNSM (2010), no Eixo I, “Produção simbólica e diversidade cultural”, em sua diretriz 05, “Promover a democratização da instituição museológica, dos sistemas e das redes museais por meio da participação comunitária e de ações extramuros visando à interação com os diversos grupos sociais: étnicos, tradicionais, populares e outros” (p. 46), sugere a “Estratégia 05: Promover a inclusão social” e a “Estratégia 06: Promover a acessibilidade de pessoas com deficiência” (p. 48), ambas com meta temporal de 10 anos e meta quantitativa de ação contínua.

No segundo Eixo do PNSM (2010), “Cultura, Cidade e Cidadania”, há a recomendação da estratégia 02 de “incrementar ações voltadas à garantia do direito à acessibilidade cognitiva, sensorial e motora para toda a população, sendo esta uma prioridade que reflete a dignidade humana frente ao patrimônio” (p. 53). Dialogando com essa Estratégia foram sugeridas e aprovadas duas ações e duas metas:

Ações:

Desenvolver metodologias de trabalho e publicações em que as construções de discurso nos museus alcancem a excelência de forma democrática e acessível a toda a população.

Meta quantitativa: “Aumentar continuamente o número de visitantes com algum tipo de necessidade especial (sic), bem como de toda a população em geral.

Meta temporal: 10 anos.

Estabelecer uma prática dialógica de avaliação e certificação com parecer de representantes das associações locais de deficientes físicos, sensoriais e cognitivos em exposições, projetos e reformas de instituições museais.

Meta quantitativa: Aumentar continuamente a criação de projetos e editais que levem em conta aspectos relativos à acessibilidade.

Meta temporal: 10 anos (PNSM, 2010, p. 53).

Destacamos nesse trecho as metas quantitativas que visavam além de “aumentar o número de visitantes com algum tipo de necessidade especial” estabelecer uma prática dialógica, convidando representantes de associações e afins para exposições, projetos e reformas de instituições museais: “aumentar continuamente a criação de projetos e editais que levem em conta aspectos relativos à acessibilidade”.

Mais recentemente, a LBI - Lei no. 13.146/15 – Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência), que se tornou vigente em 2016 e é destinada a assegurar e a promover, em condições de igualdade, o exercício dos direitos e das liberdades fundamentais por pessoa com deficiência, visando à sua inclusão social e cidadania, destacou no capítulo IX o direito da pessoa com deficiência à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer.

LBI – (BRASIL, 2015) CAPÍTULO IX - DO DIREITO À CULTURA, AO ESPORTE, AO TURISMO E AO LAZER

Art. 42. A pessoa com deficiência tem direito à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer em igualdade de oportunidades com as demais pessoas, sendo-lhe garantido o acesso:

I - a bens culturais em formato acessível;

II - a programas de televisão, cinema, teatro e outras atividades culturais e desportivas em formato acessível; e

III - a monumentos e locais de importância cultural e a espaços que ofereçam serviços ou eventos culturais e esportivos.

§ 1º É vedada a recusa de oferta de obra intelectual em formato acessível à pessoa com deficiência, sob qualquer argumento, inclusive sob a alegação de proteção dos direitos de propriedade intelectual.

§ 2º O poder público deve adotar soluções destinadas à eliminação, à redução ou à superação de barreiras para a promoção do acesso a todo patrimônio cultural, observadas as normas de acessibilidade, ambientais e de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

Art. 43. O poder público deve promover a participação da pessoa com deficiência em atividades artísticas, intelectuais, culturais, esportivas e recreativas, com vistas ao seu protagonismo, devendo:

I - incentivar a provisão de instrução, de treinamento e de recursos adequados, em igualdade de oportunidades com as demais pessoas;

II - assegurar acessibilidade nos locais de eventos e nos serviços prestados por pessoa ou entidade envolvida na organização das atividades de que trata este artigo; e

III - assegurar a participação da pessoa com deficiência em jogos e atividades recreativas, esportivas, de lazer, culturais e artísticas, inclusive no sistema escolar, em igualdade de condições com as demais pessoas.

Destacamos aqui que a terminologia já vem em outro sentido, com palavras como “igualdade de oportunidades”, “igualdade de condições” e “promover a participação (...) com vistas ao seu protagonismo”, o que já demonstra um grande passo no que se deseja enquanto realidade, ainda que a prática não seja essa.

Uma das principais ferramentas de fomento à Cultura do Brasil, é Lei de Incentivo à Cultura, a famosa Lei Rouanet de no. 8.313/91 e regulamentada pelo Decreto 5.761/2006, que já teve diversas Instruções Normativas que alteram os tetos de gastos e alcance. Mas o fato é que essa Lei anualmente contribui para que milhares de projetos culturais aconteçam. Por meio dela, empresas e pessoas físicas podem patrocinar espetáculos – exposições, shows, livros, museus, galerias e várias outras formas de expressão cultural – e abater o valor total ou parcial do apoio do Imposto de Renda.

A LBI se consolida como um importante marco legal que fortemente motivou acessibilidade em diversas produções culturais, pois a partir da LBI, o incentivo do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) garantido pela Lei Rouanet - Lei no. 8.313/91<sup>16</sup> - a projetos culturais passa a ser vinculado à possibilidade de os projetos culturais serem disponibilizados também em formato acessível. Foi a LBI que instituiu no art.102 que Lei Rouanet passa a vigorar acrescida do seguinte parágrafo em seu art.2o:

§ 3o Os incentivos criados por esta Lei somente serão concedidos a projetos culturais que forem disponibilizados, sempre que tecnicamente possível, também em formato acessível à pessoa com deficiência, observado o disposto em regulamento (Incluído pela Lei nº 13.146, de 2015).

Ainda sobre a possibilidade de projetos culturais conseguirem o incentivo público do Pronac e a vinculação com a condição de oferecerem acessibilidade em suas propostas, há também a Instrução Normativa 5/2017 que estabelece procedimentos para apresentação, recebimento, análise, aprovação, execução, acompanhamento, prestação de

---

<sup>16</sup> A Lei Rouanet foi quem instituiu o Pronac, que é implementado através dos mecanismos: “I - o Fundo Nacional da Cultura (FCN); II - Fundos de Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart); III - Incentivo a projetos culturais” (Lei no. 8.313/91, art. 2o.).

contas e avaliação de resultados de projetos culturais, relativos ao incentivo a projetos culturais do Pronac. No capítulo IV da Instrução Normativa, sobre a acessibilidade, consta que:

Art. 18. As propostas culturais apresentadas ao mecanismo de incentivo a projetos culturais do Pronac deverão conter medidas de acessibilidade compatíveis com as características do objeto sempre que tecnicamente possível, conforme a Lei nº 13.146/2015.

§ 1º Havendo custos com as ações de acessibilidade, estes devem estar previstos no orçamento analítico do projeto.

§ 2º O material de divulgação dos produtos culturais gerados pelo projeto deverá conter informações sobre a disponibilização das medidas de acessibilidade adotadas para o produto, sempre que tecnicamente possível.

Art. 19. Será permitido ao proponente oferecer medidas alternativas devidamente motivadas, sujeitas à prévia aprovação do MinC, para assegurar o atendimento às medidas de acessibilidade previstas na Lei nº 13.146/2015 (BRASIL, 2017, p. 22).

Como podemos perceber, tanto na Lei Rouanet (1991) - em decorrência da LBI (2015), como na Instrução Normativa 5/2017, está vinculada a exigência de que produções culturais apresentem medidas de acessibilidade. É notável que, por consequência dessas, dentre outras prescrições normativas e legais, uma série de editais venham contemplando a demanda de acessibilidade, e é evidente o crescimento de ações voltadas a todos os públicos em diversos espaços, inclusive em instituições culturais. Contudo, as expressões presentes tanto na LBI (2015), como na Lei Rouanet (1991) e Instrução Normativa 5/2017 (“sempre que tecnicamente possível” e “medidas alternativas”) abrem espaço para exceções, e há ainda uma distância entre o planejado e a prática, como destacam Cohen *et al.* (2012):

Cabe ressaltar que, apesar de ter evoluído bastante em termos de leis em todas as esferas de governo, de instruções normativas ou de normas técnicas, nossa prática de garantir a acessibilidade de todos os potenciais usuários às instituições culturais ainda está bastante distante do discurso (p. 23).

No entanto, a realidade que vemos é uma luta ainda pelo direito de acesso e não uma realidade de participação de representantes surdos nesses projetos. O que percebemos são editais que aprovam projetos com acessibilidade como contrapartida, mas não projetos que sejam feitos por pessoas surdas.

Não faremos aqui um panorama de todos os marcos legais e políticas de incentivo à cultura em geral. No entanto, vale o destaque de que as políticas existentes não contemplam artistas com deficiência na prática. Quando observamos a Lei Rouanet e a IN SECULT/MTUR nº 1, de 4 de fevereiro de 2022, vemos que, além de vários cortes de verbas e limites no teto de gastos, apresentam algumas mudanças nas terminologias quando da acessibilidade e fomento a arte e cultura para e por pessoas com deficiência. Isso denota um movimento de mudança no sentido de se repensar a realidade que se deseja construir. No entanto, ainda não contemplam artistas com deficiência.

No capítulo I da IN SECULT/MTUR 1/2022, parágrafo segundo, conta que a lei:

§ 2º Tem por objetivo ampliar o acesso da população aos bens e serviços culturais, apoiar a produção e a expressão cultural nacional, fortalecer a economia da cultura com ações em economia criativa, capacitação e empreendedorismo cultural e proporcionar a fruição de bens culturais que auxiliem na formação da identidade e contribuam para o desenvolvimento do país.

Mais adiante, destacamos o capítulo V, na seção I da Responsabilidade social e na seção III, da Ampliação do acesso:

## DA RESPONSABILIDADE SOCIAL

### Seção I

#### Das Medidas de Acessibilidade

Art. 22. As propostas culturais apresentadas ao mecanismo de incentivo a projetos culturais do Pronac deverão conter medidas de acessibilidade (Anexos I e VII), compatíveis com as características do objeto sempre que tecnicamente possível, conforme a Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015, e o Decreto nº 9.404, de 11 de junho de 2018.

§1º Os custos com ações de acessibilidade devem estar sempre previstos no orçamento analítico do projeto, mesmo que estes sejam oriundos de Recursos Próprios.

§ 2º O material de divulgação dos produtos culturais gerados pelo projeto deverá conter informações sobre a disponibilização das medidas de acessibilidade, em todos os produtos, sejam bens ou serviços culturais.

§ 3º As medidas de acessibilidade devem estar dispostas em acessibilidade física e de conteúdo (Anexos I e VII) por produtos e ações culturais cadastrados em Plano de Distribuição.

(...)

### Seção III

#### Da Ampliação do Acesso

Art. 24 Em complemento, o proponente deverá prever a adoção de, pelo menos, uma das seguintes medidas de ampliação do acesso (Anexo I):

I - doar, além do previsto na alínea "a", inciso I do artigo 23, no mínimo, vinte por cento dos produtos resultantes da execução do projeto a escolas públicas, ao Programa Pracinhas da Cultura, a equipamentos culturais de acesso franqueado ao público e em especial à pessoa com mobilidade reduzida e seu acompanhante, devidamente identificados;

II - disponibilizar na internet, redes públicas de televisão e outras mídias gratuitas registros audiovisuais dos espetáculos, das exposições, das atividades de ensino, saraus, slam e de outros eventos de caráter presencial, acompanhado com Libras e audiodescrição.

Observamos acima algumas exigências que passam a ser reforçadas, mas destacamos ainda no capítulo VI da mesma IN, no item II - Análise das informações da proposta cultural, que abrange a previsão de medidas de acessibilidade e ações formativas culturais.

c) quanto à previsão das medidas de acessibilidade, ampliação de acesso, democratização do acesso e das contrapartidas sociais ao visar ações formativas culturais, considerando as características do projeto cultural (IN SECULT/MTUR no. 01/2022).

Quando da definição de conceitos no Anexo I - Glossário, o documento define as medidas de acessibilidade:

#### XVII Medidas de acessibilidade:

São medidas presentes na proposta cultural que busquem oferecer à pessoa com deficiência, idosa ou com mobilidade reduzida espaços, atividades e bens culturais acessíveis, favorecendo sua fruição de maneira autônoma, por meio da adaptação de espaços, assistência pessoal, mediação ou utilização de tecnologias assistivas, cumprindo as exigências que lhe forem aplicáveis contidas na Lei nº 13.146, de 2015, e Decreto nº 9.404, de 2018.

Fazem parte da Responsabilidade Social de entrega obrigatória na Avaliação de Resultados.

#### XVIII Medidas de Acessibilidade ao Conteúdo:

São as medidas para a compreensão das ações culturais de todos os produtos do projeto. O proponente deve também estar atento em garantir o acesso aos conteúdos culturais às pessoas portadoras de deficiência(s), pessoas Surdas, Cegas ou com baixa visão, que apresentem espectros, síndromes ou doenças que gerem limitações aos conteúdos assim como pessoas que desconhecem as linguagens ou idiomas dos conteúdos.

São consideradas, dentre outras, algumas Medidas de Acessibilidade ao Conteúdo como a contratação de profissionais qualificados e habilitados para a comunicação, interpretação e tradução em LIBRAS entre pessoas Surdas e ouvintes, suportes em Braille, Audiodescrição, visita sensorial, legendagem descritiva, W3C.

Fazem parte da Responsabilidade Social de entrega obrigatória na Avaliação de Resultados.

#### XIX Medidas de Acessibilidade Física:

São os instrumentos facilitadores para a locomoção no espaço físico de cada bem ou serviço cultural. O proponente deve garantir que os espaços culturais onde acontecerão os eventos, espetáculos teatrais, apresentações musicais, exposição de arte, aulas bem como os equipamentos culturais com acervos públicos apresentem acessibilidade conforme os normativos legais. Consideradas, dentre outras algumas Medidas de Acessibilidade Físico tais como banheiros adaptados, rampas, piso tátil bem como os equipamentos e suportes para acesso, fruição, manuseio e usufruto dos produtos e serviços culturais vendidos ou distribuídos. Fazem parte da Responsabilidade Social de entrega obrigatória na Avaliação de Resultados.

Observamos que apenas no anexo VII, no *Rol de sugestão de medidas de acessibilidade e projetos inclusivos*, há a menção a atividades que possam ser produzidas em língua de sinais e não apenas traduzidas ou interpretadas, como “Promoção de encontros de pessoas que usam a Libras como linguagem visando o fomento da cultura surda”, “educativos em Libras ou monitoria especializada para o desenvolvimento cultural em artes performáticas de projeto em Artes Cênicas visando a produção cultural”, “poemas gestuais”, “Narração de histórias em línguas de sinais”, “*Signdance* (e de dança com sinais)”.

Recentemente no Brasil, devido à pandemia de Covid-19 e o fechamento de diversos serviços culturais, foi aprovada a Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc (Lei nº 14.017/2020) que estabeleceu mecanismos e critérios para garantir apoio a trabalhadoras e trabalhadores da cultura, para manutenção de territórios/espaços culturais com atividades interrompidas por força da pandemia causada pelo Covid-19. A Lei também é voltada para editais, chamadas públicas prêmios etc. vinculados ao desenvolvimento de economia criativa e de economia solidária, de produções audiovisuais, de manifestações culturais, bem como à realização de atividades artísticas e culturais que possam ser transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de redes sociais e outras plataformas digitais. O texto da Lei destina recursos para diferentes grupos e espaços, dentre eles espaços culturais em comunidades indígenas; centros artísticos e culturais afro-brasileiros; comunidades quilombolas e espaços de povos e comunidades tradicionais. No entanto, não contempla associações ou coletivos artísticos de pessoas ou comunidades surdas, tampouco artistas e/ou produtores com deficiência.

Seja pela falta de conhecimento, pela falta de representação, pela falta de reconhecimento de suas características (o olhar pelo “ser surdo” e pela falta), ou pela falta de lideranças que ocupem esses espaços, o fato é que esse grupo de pessoas não está contemplado nessa Lei como produtor ou criador de arte e cultura.

Interessante destacar também que os editais em sua grande maioria acabam por ser burocráticos e de difícil acesso para a população em geral, sendo este mais um impeditivo para fomento às artes produzidas pela comunidade surda, o que faz com que essas produções acabem por acontecer na margem e com recursos e financiamentos próprios ou com apoio de instituições acadêmicas que são voltadas ao campo da educação, mas que eventualmente “abrem espaço” para uma ou outra manifestação artística.

Por outro lado, a atividade de tradução e interpretação para língua de sinais tem crescido significativamente no Brasil, principalmente em programações que são realizadas através de editais e financiamentos públicos que apontamos anteriormente, em que o evento em contrapartida ao incentivo recebido deve oferecer a acessibilidade a diferentes públicos. Por isso, seja pela obrigação da contrapartida, seja pela real motivação de contemplar o público surdo como um espectador de suas produções artísticas, diversos projetos culturais têm se organizado para oferecer acessibilidade por meio da tradução e interpretação de língua de sinais.

Assim, pesquisas que investigam o fazer tradutório e interpretativo, a mediação cultural que acontece por meio dos TILS e como se dá essa ponte comunicativa, são fundamentais e devem cada vez mais ganhar espaço na academia. No entanto, destacamos que, de igual maneira, o fazer artístico por sujeitos surdos na comunidade surda merece destaque.

Nesta pesquisa em que faremos a análise a partir de três prismas de investigação, do discurso dos surdos, do discurso dos tradutores e intérpretes de línguas de sinais (TILS) e do discurso institucional, assumimos os interlocutores TILS não apenas como um “recurso de acessibilidade”, mas como sujeitos no fazer tradutório e interpretativo, numa atividade enunciativo-discursiva. Concordamos com Nascimento (2018a, p.7) quando afirma que:

Seja em sua dimensão escrita – a tradução, propriamente dita, seja em sua dimensão oral – a interpretação, a atividade tradutória (cada uma

em suas condições de realização) concretiza a pluralidade de visões de mundo porque permite a quebra de fronteiras e o fluir de diferentes formas de existir do humano em suas culturas locais. Com esse movimento, a tradução faz surgir a diferença. É uma atividade que permite a aparição da alteridade porque faz aparecer o outro em sua heterodiscursividade e pluralidade cultural. Na história da humanidade, a tradução e a interpretação foram atividades que promoveram intercâmbios culturais e fizeram transitar, do sagrado ao profano, a diversidade religiosa, literária, científica, popular de diferentes épocas e lugares (NASCIMENTO, 2018a, p. 7).

Nessa mesma perspectiva, para Santiago (2021, p. 55), “seja na atividade de interpretação ou de tradução de e para língua de sinais, seja na teorização dessa prática, o movimento dialógico de interpretação dos sentidos postos em funcionamento pela linguagem permite-nos existir-agir no mundo”. A autora traz em sua tese de doutoramento uma discussão pertinente sobre aspectos éticos, estéticos e de alteridade que estão imbricados na atuação de TILS e GI (guia-intérpretes). Para a autora, “a atividade de tradução, a atividade de interpretação e de guia-interpretação, cada uma delas dentro da sua dimensão estética, estabelecem com a comunidade surda uma relação ética de alteridade” (SANTIAGO, 2021, p. 44).

Para discutir o papel de instituições culturais na produção e difusão de discursos sobre arte e cultura, pontuamos que existem algumas iniciativas de instituições culturais privadas e coletivos independentes - ainda que poucos e pontuais - que movimentam o cenário artístico cultural da comunidade surda.

Há hoje no Brasil festivais de arte e cultura surda organizados por e para surdos em espaços acadêmicos ou independentes e que reúnem diferentes expressões artísticas. Destacamos apenas alguns aqui, como o Festival Cultural e Literário em Libras da UFPE<sup>17</sup> no Recife, organizado por Cristiano Monteiro em Pernambuco; IV Festival de Folclore Surdo<sup>18</sup> que teve edições anteriores na Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC (a próxima edição aconteceria em novembro de 2020 em São Paulo – SP e foi adiada por conta da pandemia; a comissão organizadora é composta por diversos artistas e agentes da comunidade surda, como Fernanda Machado); III Festival Despertacular – Festival realizado pela Associação de Surdos de Brasília, organizado por dois atores

---

<sup>17</sup> <https://www.facebook.com/FestivalCLLUFPE> (acesso em 24 de fevereiro de 2020).

<sup>18</sup> <https://www.facebook.com/ffsurdos/> (acesso em 24 de fevereiro de 2020)  
<https://festivaldefolcloresurdo.com/o-festival/>.

surdos – Renata Rezende e Lucas Sacramento – contando com o patrocínio e apoio da Universidade de Brasília - UNB e de diversas entidades da comunidade surda, que aconteceu no espaço cultural Renato Russo, em Brasília – DF; Festival de Culturas Surdas, realizado no Instituto Itaú Cultural em São Paulo (anteriormente era o Setembro Azul e que foi reconfigurado em 2020 e 2021 e passou a se chamar Festival de Culturas Surdas), que reúne artistas surdos para debates, mesas e palestras.

Há ainda encontros de poesia e Saraus como o Sarau Literário Arte de Sinalizar<sup>19</sup> que acontece em Porto Alegre, organizado por Cacau [Claudio] Mourão (professor da UFRGS) e Bruna Branco.—RS; o Sarau Mãos Arretadas<sup>20</sup>, realizado pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) com parceria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), organizado pela cordelista Klícia Campos; Slam do Corpo (Corposinalizante), organizado pelo Leonardo Castilho e um coletivo com multiartistas e poetas que nasce de uma iniciativa do MAM SP – Museu de Arte Moderna de SP no aprender para ensinar em São Paulo; LiteraSurda, que reuniu mensalmente no SESC SP artistas surdos para bate-papos sobre suas produções artísticas, e atuou como coletivo independente com curadoria de Leo Castilho, tendo participações de artistas como Gabriela Grigolom (PR), Renata (CE), Lygia (RJ), Surddy (PE), Rimar Segala (SP) –SP.

Com relação a editais de incentivo a produções artísticas, destacamos aqui o programa *Rumos Itaú Cultural*<sup>21</sup> e que nas últimas duas edições teve um artista surdo e três projetos contemplados que envolvem língua de sinais. Na edição de 2017-2018 foram contemplados o artista surdo Igor Rocha (PE) com o projeto do Palhaço Surddy e o Coletivo êBA (SP) que tem uma artista surda, Catharine Moreira, integrante, além do projeto que envolve pesquisas sobre Tradução e Interpretação em Libras na Esfera

---

<sup>19</sup> <https://www.facebook.com/artedesinalizar/> (acesso em 24 de fevereiro de 2020).

<sup>20</sup> <https://www.ufrgs.br/artedesinalizar/2o-sarau-maos-arretadas-dia-do-nordestino/> (acesso em 27 de novembro de 2022).

<sup>21</sup> O programa *Rumos Itaú Cultural*, criado em 1997, possibilitou ações artísticas e culturais que alcançaram mais de 6 milhões de pessoas, selecionou artistas, pesquisadores e produtores, construiu relações culturais e afetivas e gerou outros programas, reinventando-se a cada edição. A iniciativa já recebeu mais de 64,6 mil inscrições desde a sua criação, vindas de todos os estados do país e do exterior. Destas, foram aprovadas mais de 1,4 mil propostas nas cinco regiões brasileiras, que receberam o apoio do instituto para o desenvolvimento dos projetos selecionados nas mais diversas áreas de expressão ou de pesquisa. Em 2013, o *Rumos Itaú Cultural* apresentou mudanças profundas e estruturais em seu conceito, fruto do diálogo entre artistas, produtores, pesquisadores, cientistas e gestores da instituição. O resultado foi uma estrutura adaptável que, independentemente da área de expressão ou do campo de reflexão, encara deslocamentos e desafios em seu processo e não apenas atende uma ação tradicional de constituição permanente e estável. Memória e transformação juntas em busca de melhorias. Fonte: <https://www.itaucultural.org.br/conheca-o-rumos>

Artística que gerou a publicação de três volumes da publicação disponível em *e-book* intitulados *Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras* (RIGO, 2019, 2020a, 2020b).

No período da pandemia de Covid-19 o Itaú Cultural lançou também o Edital *Arte como Respiro: Múltiplos Editais de Emergência* que teve diferentes editais voltado para diferentes expressões artísticas, cênicas, música, audiovisual, literatura e, também, o de poesia surda. O edital, direcionado a artistas surdos e com deficiência auditiva que tiveram sua rotina modificada em razão da suspensão social, foi produzido em Português e teve todas as regras e formulários traduzidos para Libras (Figura 03). A partir do recorte *Poesia Surda*, a iniciativa propôs que os inscritos gravassem um vídeo de até três minutos, com o trabalho na Língua Brasileira de Sinais (Libras), tendo legendas em Português, ou sendo o trabalho apresentado em Visual Vernacular (VV). A poesia enviada deveria ser de autoria única de quem aparecesse declamando-a. Foram premiados 100 trabalhos de surdos nesse edital.<sup>22</sup> Nos editais das outras expressões artísticas - cênicas, música, literatura, artes visuais e audiovisual – não foram contemplados trabalhos de artistas surdos.

Figura 3: Regras em Libras do edital *Arte como Respiro múltiplos editais de emergência/ Poesia Surda*



Fonte: Site do Itaú Cultural<sup>23</sup>

<sup>22</sup> <https://www.itaucultural.org.br/secoes/noticias/arte-como-respiro-multiplos-editais-de-emergencia-poesia-surda> (acesso em 20 de janeiro de 2022).

<sup>23</sup> <https://www.itaucultural.org.br/secoes/noticias/arte-como-respiro-multiplos-editais-de-emergencia-poesia-surda> (acesso em 20 de janeiro de 2022).

“Então é assim que a vida faz?  
E sempre haverá um fim  
Um pano rápido ou um plano  
Longínquo do horizonte e os créditos  
Os personagens se revelam  
Atores no aplauso final  
E pra cada interpretação  
O que lhe for proporcional  
Fica muito bem em cinema  
Romance do romance ideal  
Só vamo então deixar combinado  
Aqui é a vida real”

Lulu Santos

### 1.3. Formação de público e a experiência artística

Neste tópico, a partir de pesquisas no campo dos estudos teatrais sobre o espectador e o público, conceituamos e refletimos sobre a formação de público surdo para o teatro de forma geral. Mobilizaremos os conceitos advindos principalmente de autores franceses como Mervant-Roux (2013, 2019) e Pavis (2015a, 2015b); no Brasil, Desgranges (2015), Carneiro (2019); e autores que fazem interlocução com pensadores do Círculo de Bakhtin e o teatro, como Gonçalves (2019) e Gonçalves e McCaw (2019), para fundamentar teoricamente as análises do nosso *corpus* que serão apresentadas posteriormente.

Abrimos este tópico com a citação de Gonçalves e McCaw (2019, p. 5) sobre as artes do espetáculo e o que abriga esse campo de estudos:

Por Artes do Espetáculo compreende-se, hoje, um arsenal de investigações, experimentos e práticas, cujo espectro, já inominável, abriga os campos dos estudos em corpo, teatro, dança, performance, circo, dramaturgia e história, produção e tecnologias da cena (entre outros), por meio de diferentes correntes teórico-práticas e contextos de pesquisa. O pensamento artístico-conceitual, bem como os processos de criação, circulação e recepção vêm modificando a experiência artística de modo que já não é mais possível (nem preciso) restringir essa discussão a uma só perspectiva epistemológica ou a um campo do conhecimento.

Extrapolando seu próprio lugar construído historicamente, o universo das artes cênicas tende atualmente ao cruzamento entre inovação e dimensão estética, ou seja, com as modificações do interesse pelas formas de comunicação e expressão humanas, alteram-se, também, os modos de vivenciar e produzir a cena ao vivo – premissa ainda fundamental para a existência das Artes do Espetáculo na contemporaneidade (GONÇALVES E MCCAW, 2019, p. 5)

McCaw (2015), Gonçalves (2019) e Gonçalves e McCaw (2019), dentre outros, apresentam estudos sobre a interlocução dos estudos bakhtinianos com o teatro, ainda que esse campo de estudos não tenha sido aprofundado na produção intelectual bakhtiniana. No entanto, para esses autores, para além das citações diretas dos pensadores do Círculo, no teatro, encontramos um lugar privilegiado para reflexões vivas e criativas com base no pensamento bakhtiniano.

Para Gonçalves e McCaw (2019, p. 6), a obra bakhtiniana é potente também “para a análise dos espetáculos, incluindo aí os processos, contextos e tempos envolvidos”.

Vale lembrar que, na obra do Círculo, é possível assinalar algumas questões relacionadas à análise da relação entre teatro, jogo, atuação e contemplação que, embora pouco conhecidas por estudiosos, tanto da perspectiva dialógica quanto dos estudos em Artes do Espetáculo, podem contribuir para uma melhor compreensão sobre o escopo de interesses abarcado pelo grupo bakhtiniano (GONÇALVES; MCCAW, 2019, p. 6).

O Círculo de Bakhtin aborda o teatro tanto na vida como nos escritos, segundo Gonçalves (2019, p. 74), “tanto no intuito de uma análise do funcionamento do discurso sob a ótica de exemplificações que partem do universo da cena, quanto na forma de contribuição dos estudos teatrais para aspectos fundamentais da análise literária”. E ainda, segundo Gonçalves (2019), para os pensadores bakhtinianos, o teatro fundamenta uma aproximação entre arte e vida, entendendo a arte para além da literatura.

As reflexões literárias presentes no Círculo de Bakhtin, para McCaw (2015), não são o único encontro produtivo entre as ideias de Bakhtin e o teatro. Essas ideias também interessam aos estudos teatrais na medida em que são possíveis reflexões sobre mente e corpo na vida cotidiana e “sobre como a ação do outro pode ser vivida por mim e como nós (eu e o outro) podemos lidar com o valor estético da ação” (GONÇALVES; SANTOS, 2016, p. 216).

Gonçalves e Santos (2016), em resenha sobre a obra de McCaw (2015), destacam como o tema da autoria em Bakhtin pode contribuir para pesquisas sobre a interpretação do ator:

Por meio de uma abordagem situada na reflexão bakhtiniana sobre eu e o outro, o texto estabelece relações com a noção de irrepetibilidade, aferindo alguns questionamentos a respeito do espetáculo teatral como evento único e singular, o que lhe confere o status de arte efêmera e, ao mesmo tempo, (re)apresentada por noites seguidas para diferentes

públicos e em diferentes espaços, resultando em diversas possibilidades de produção, circulação e recepção de sentidos, tanto na/própria obra cênica e seu acabamento sempre provisório, quanto nos/dos inúmeros aspectos subjetivos que interferem na atuação e na apreciação cênicas (GONÇALVES; SANTOS, 2016, p. 216).

A noção de irrepetibilidade de um evento como um momento único e singular é um forte ponto de contato do pensamento bakhtiniano com os estudos do teatro, assim como também o pensamento de que o movimento acontece no entre, na relação eu e outro, pois um espetáculo para acontecer, depende de seu público.

Visto que nossa pesquisa pretende observar também a perspectiva de interlocutores espectadores do teatro, propomos adicionalmente estudar a formação de público para as artes, especificamente para o teatro, porque entendemos fundamental conceituar o que seria considerado, no teatro, a formação de público. Para esse embasamento teórico, indagamos ainda: o que se espera quando se fala em formação de público? Seria educar um público? Ou seria convidar esse público para o teatro? Além disso, precisamos ter em mente que, em decorrência do *corpus* que recortamos - os enunciados de participantes de um festival de arte -, invariavelmente, as discussões estarão atravessadas por elaborações sobre esse público: quem é o espectador de teatro e o que se espera dele? Como esse espectador participa (influencia e é influenciado) no teatro?

Antes de iniciar as reflexões teóricas que buscam responder a essas questões sobre a formação de público de forma geral, pontuamos que apenas educar um público especializado nas artes não nos parece a melhor opção, pois precisamos manter em mente que um espetáculo de teatro não se destina estritamente a esse público. Apenas convidá-los também não parece uma boa alternativa, pois na perspectiva teórica adotada para este estudo, não se entende que os interlocutores-espectadores sejam passivos ou meros observadores do espetáculo; fazer isso, seria contrário à teoria bakhtiniana e aos estudos teatrais contemporâneos. Os interlocutores-espectadores, em maior ou menor grau, sempre serão participantes, influenciadores da cena teatral.

Partimos do princípio de que, para que a relação entre público – apresentação artística aconteça, é preciso conhecimento, interesse, acesso, participação, identificação e relação. No entanto, a questão que gravita em torno deste estudo é exatamente a de

como promover essa relação, o interesse, o pertencimento ao teatro. E, nesta tese, interessa-nos particularmente o público surdo.

Desgranges (2015, p. 29) defende que o prazer pelo teatro (ou por qualquer outra coisa) advém da experiência e “o gosto pela fruição artística precisa ser estimulado, provocado, vivenciado, o que não se resume a uma questão de *marketing*”. Para o autor, não podemos resumir a formação a uma campanha de convencimento, pois campanhas desse tipo tendem a escorregar para um tom demagógico. Nas palavras do autor:

Qualquer iniciativa de formação de espectadores não pode ser reduzida, como temos visto nos últimos anos no Brasil, a campanha de convencimento que, às vezes, escorregam para um tom demagógico do tipo “a pessoa mais importante do teatro é você” ou investidas esporádicas, que mais lembram campanhas de vacinação, do tipo “vá ao teatro”, como se dissessem: “vacine-se contra a ignorância”. (DESGRANGES, 2015, p. 28-29).

No entanto, o despertar do interesse do espectador que não é formado nas artes, que não tem o costume de frequentar espaços artísticos, só acontece com a implementação de medidas e procedimentos que tornem viáveis seu interesse e acesso ao teatro. Segundo Desgranges (2015, p. 29), é preciso um “duplo acesso: físico e linguístico. Ou seja, tanto a possibilidade de o indivíduo frequentar espetáculos quanto a sua aptidão para leitura de obras teatrais”. Além disso, o autor pontua ser necessária uma mediação entre palco e plateia:

Ir ao teatro não quer dizer rigorosamente ser espectador da peça que está sendo apresentada, da mesma forma que ir ao museu não significa necessariamente participar de um evento estético, já que, segundo Bakhtin, o fato artístico só se completa no momento em que o receptor se distancia da obra, retorna à sua própria consciência, recorrendo ao seu patrimônio vivencial, elabora a sua compreensão dela (Bakhtin, 1993)<sup>24</sup>. É preciso, portanto, em um museu, por exemplo, que o visitante esteja disponível para se colocar em diálogo com a obra (e o artista), debruçando-se diante da pintura ou escultura para, a seu modo, apreendê-la e compreendê-la. Da mesma maneira, o espectador de teatro precisa travar diálogo com a peça. Ser espectador requer esforço, não há saída, um esforço criativo (DESGRANGES, 2015, p. 30).

---

<sup>24</sup> Desgranges (2015) cita *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, de Bakhtin (1993). A questão da distância (exotopia), da consciência, da interpretação e da compreensão foi amplamente discutida pelo Círculo (cf. VOLÓCHINOV, 2017, BAKHTIN, 2017b). Adiante, teceremos reflexões a esse respeito com base nos pressupostos do Círculo.

Nesse sentido, discutimos que para esse esforço criativo, é preciso que a vivência aconteça, que se construa uma memória, para se sentir parte, pertencente. Retomamos, assim, a necessidade de pensarmos na acessibilidade, discutida anteriormente quando levantamos que o acesso é um primeiro passo para que o surdo possa participar de uma apresentação artística. Se não há acesso linguístico, não há como caminharmos no sentido de promover a *experiência*. Torna-se fundamental para que o surdo participe de um espetáculo teatral que ele o compreenda por meio dos signos (linguísticos e visuais) presentes na apresentação, mas também que tenha a possibilidade de interpretação, de compreensão e de avaliação. Isso significa dizer que é preciso ter em vista que a acessibilidade é necessária, mas não se esgota em uma dimensão de acesso ao que está instituído; é preciso participação, é preciso fruir.

Na perspectiva dialógica, uma interpretação completa do texto é “ativa e criadora. A interpretação criadora continua a criação, multiplica a riqueza artística da humanidade” (BAKHTIN, 2017b, p. 35-36).

Dessa forma, para entendermos a formação de público surdo, nos parece fundamental a noção de público, de espectador. Segundo Carneiro (2019), assim como foram fabricadas teorias e estéticas teatrais, o ato do espectador também foi sendo construído ao longo dos séculos e até os dias de hoje possui variações que dependem de um determinado contexto sócio-histórico. Para Carneiro (2019, p. 34), “a figura do espectador é fruto de uma construção que acontece na história e que acaba por influenciá-la” e esse caminho histórico não tem um movimento único, mas se escreve a partir da retomada dessa figura nos diferentes momentos e perspectivas.

Vale ressaltar que, em nossa perspectiva teórica, o espectador constitui o teatro e a prática teatral. Retomamos a etimologia da palavra teatro, do grego *theatron*, que denota o lugar de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar, a *skene*. “O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem” (PAVIS, 2015a, p. 372). E ainda, conforme o autor francês (PAVIS, 2015a, p. 140), “o olhar e o desejo dos espectadores é que constituem a produção cênica, dando sentido à cena concebida como multiplicidade variável de enunciadores”.

O espectador, do latim *Spectator*, significa “olhar”, “observar”, “contemplar” e também “esperar”, aguardar por algo. Outra palavra que nos ajuda a compreender é

*Theoros*, do grego, base para a palavra teoria, com o sentido de “contemplação”, “especulação”, “olhar para algo”, “aquele que olha”. Essa palavra do grego era utilizada para designar a pessoa que era enviada para consultar o oráculo e o cidadão, enviado para cidades onde aconteciam festivais, que lhes conferia validade (PAVIS, 2015; CARNEIRO, 2019). Ou seja, não podemos tirar do teatro algo que lhe é fundamental – o espectador e seu ponto de vista, o lugar de onde ele vê a ação; por isso, propomos neste estudo pesquisar também esse ponto de vista. No entanto, o espectador não apenas vê a ação de um lugar externo; ele precisa estar no teatro para participar dele, tornando o teatro também algo interno. Nesse sentido, retomamos que, na perspectiva dialógica, estamos sempre assistindo um espetáculo de uma determinada posição também valorativa.

Entendendo que o teatro entra na vida dos espectadores e os espectadores entram na vida do teatro, sejam eles formados ou não formados nas artes, Mervant-Roux (2019, p. 14), define o espectador como “aquele que vem de fora”, apenas um “visitante” e, continua, “sua vida se passa exterior ao teatro. É porque seu olhar e sua escuta são estrangeiros ao universo da cena que sua presença dá vida ao espetáculo e permite, em seguida, que o espetáculo passe a viver nele”. No entanto, o espectador não vem de fora e apenas assiste a uma apresentação: é no encontro do espectador com o teatro que se dá a experiência. O teatro passa a ser essencialmente *o outro* que influencia o espectador e passa a viver nele.

O espectador, estudado por diversos autores, já recebeu algumas definições e Mervant-Roux (2013, p. 3) indica algumas delas:

O espectador é “o principal parceiro do ator”, como disseram, Max Reinhardt e, mais recentemente, Peter Brook? Será que o espectador é realmente o “quarto criador” da peça de teatro (junto com o autor, o encenador e o ator), como sugerido por Meyerhold? Ou o “terceiro companheiro” (depois do autor e o ator), como Jean Vilar costumava dizer? Ou “um protagonista, o protagonista”, para usar a fórmula de Giorgio Strehler? Podem estes termos ser entendidos literalmente? Será que a plateia tem o poder de intervir concretamente no processo da apresentação? Isto pode ser verificado? Podemos descrevê-lo? Podemos medi-lo?

A autora, revisitando uma metáfora do início do século XX, propõe a “plateia como ressonador ou caixa de som”, o que dota o espectador de uma função vital e enfatiza o “momento de copresença” que constitui a apresentação teatral sem reduzir-se a ela. A colocação de Mervant-Roux, do espectador como aquele que causa infinitas

reverberações, coaduna com a perspectiva dialógica que adotamos neste estudo, pois não compreendemos o espectador como aquele que apenas recebe uma apresentação, e sim como um interlocutor-espectador que influencia e é influenciado pela cena e, portanto, reverbera, criando efeitos de sentido.

Em conformidade com essa perspectiva, para Bakhtin (2016a, p. 57), “todo enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera da comunicação discursiva”. Assim, os enunciados estão sempre respondendo a outros enunciados e refratando-os, estão sempre “repletos de variadas atitudes responsivas”.

Outra questão aqui colocada é que não há como separar o espectador, enquanto indivíduo, do público, da plateia, enquanto agente coletivo: “no espectador-indivíduo passam os códigos ideológicos e psicológicos de vários grupos, ao passo que a sala forma por vezes uma entidade, um corpo que reage em bloco (participação)” (PAVIS, 2015a, p.140). No entanto, precisamos considerar que a participação de surdos e ouvintes em um espetáculo em que são dadas condições desiguais implica, por essa razão, uma relação hierárquica de participação. Nesse sentido, surdos e ouvintes não partilham da mesma experiência artística.

Na perspectiva dialógica, Medviédev (2016) afirma que a coletividade cria suas formas de comunicação social e a obra de arte enquanto objeto de comunicação é também um produto ideológico. Assim:

O auditório de um poeta, o público leitor de um romance, o auditório de uma sala de concerto, tudo isto corresponde a um tipo especial de organização coletiva, sociologicamente peculiar e extraordinariamente essencial. Fora dessas formas peculiares de comunicação social não há poema, nem ode, nem romance, nem sinfonia. Determinadas formas de comunicação social são constitutivas do significado das próprias obras de arte (MEDVIÉDEV, 2016, p. 53).

No teatro, a representação ou encenação encontra-se totalmente vinculada a sua situação concreta de enunciação, “só existe no presente comum ao ator, ao espaço cênico e ao espectador” (PAVIS, 2015a, p. 339).

Assim, em nossa análise, não podemos desconsiderar que o público (os interlocutores-espectadores) afeta os enunciados de um espetáculo teatral. Na perspectiva bakhtiniana, todo enunciado, ao mesmo tempo que responde a outros enunciados, espera resposta. Em uma apresentação teatral, notoriamente, as respostas dos interlocutores-

espectadores não serão dadas pelo mesmo sistema de códigos (não necessariamente por meio de frases, ou de palavras que serão ditas pela plateia), mas através de reações, de risadas, de aplausos, podendo, inclusive, ser através do silêncio e da “não-reação” a um determinado momento em que se esperava reação. Além dessas respostas imediatas do momento da apresentação teatral, como já pontuamos, o teatro entra na vida das pessoas e cria efeitos de sentido.

Ubersfeld (2013) pontua que, para Brecht, uma lei fundamental do teatro é a de que o espectador é um participante, um ator decisivo em uma apresentação teatral, e completa:

Na realidade, a função-receptor do público é bem mais complexa. Primeiro porque o espectador faz triagem das informações, seleciona-as, rejeita-as, empurra o ator em um sentido, por meio de signos fracos, mas muito claramente perceptíveis como *feedback* pelo emissor. E depois, não há *um* espectador, mas uma multiplicidade de espectadores reagindo uns sobre os outros. Raramente vamos sós ao teatro, e, além do mais, no teatro, *não estamos sós*. Assim, toda mensagem recebida é refratada (sobre os vizinhos), repercutida, retomada e devolvida em um intercâmbio muito complexo (UBERSFELD, 2013, p. 20, grifo da autora).

Vemos que em diferentes teorias do teatro é possível legitimar um ponto de vista sobre o espectador como participante, como interlocutor. Ubersfeld (2013), mesmo em uma teoria semiótica, levanta questões como a multiplicidade de espectadores e a relação entre eles. Também levanta aspectos relacionados às reverberações, repercussões e o complexo sistema envolvido nessa atividade da comunicação humana. Destacamos dessa citação a menção que Ubersfeld (2013) faz ao conceito de refração.

Na perspectiva dialógica, Bakhtin e o Círculo utilizam o conceito de refração da física e o mobilizam para reflexões sobre os signos ideológicos, enunciados e gêneros discursivos. Na concepção de Volóchinov (2017), não há signo sem ideologia, nem ideologia sem signo e, portanto, todo signo é ideológico. Segundo o autor, no signo ideológico a existência é refletida e refratada e a refração dessa existência se determina a partir do cruzamento de interesses sociais multidirecionados. Há uma multiacentuação no signo que lhe dá a capacidade de viver, de movimentar-se e de desenvolver-se. Nessa concepção, o signo não pode ser separado de sua situação social e depende de interlocutores; a compreensão de qualquer signo está “indissoluvelmente conectada a toda a *situação de realização do signo*” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 134, grifo do autor).

Na mesma linha, se os signos ideológicos refratam uma dada realidade, os enunciados também o farão. Para Bakhtin (2016a), os gêneros do discurso (os tipos de enunciados), refletem e refratam as características de um determinado campo da atividade humana.

Pensando sob esse prisma, refletimos sobre as condições que são refletidas e refratadas na realidade dos espaços destinados a apresentações artísticas e quais ideologias estão imbricadas nos signos que ali circulam para criar uma experiência com o objeto estético.

Para Desgranges (2015), “o apreço está diretamente ligado ao grau de intimidade e, apenas entrando em contato com o teatro, seus meandros, técnicas e história, o espectador pode reconhecer nele importante espaço de debate das nossas questões” (DESGRANGES, 2015, p. 33). É preciso, portanto, pensar na importância de se incentivar o gosto por uma cultura artística, que pode ser construído desde a infância. Para o autor, democratizar o acesso de crianças e jovens ao teatro consiste em “viabilizar a ida aos espetáculos e, concomitantemente, oferecer os instrumentos de compreensão e de recepção que condicionaram esse acesso, oferecendo meios necessários para que o espectador infanto-juvenil tenha possibilidade e vontade de apropriá-los” (DESGRANGES, 2015, p. 36).

A partir dessa colocação de Desgranges, pontuamos a importância de se democratizar o acesso às salas de espetáculos, de se tornar o teatro para todos. Retomamos a discussão do primeiro capítulo em que o acesso é algo fundamental para se despertar o interesse pela experiência artística. É preciso um primeiro acesso para que o surdo participe do teatro. No entanto, nossas reflexões não gravitam em torno somente do acesso, mas de como espectadores sentem-se participantes, de como promover uma *experiência artística* e ainda, de como pensar ações de fomento e valorização de produções artísticas vindas da comunidade surda.

Nesse sentido, Pavis (2017) afirma que o espectador contemporâneo não é um analista da dramaturgia ou da semiologia de uma peça de teatro, mas se submete a uma *experiência*, a uma atmosfera, e “construir seu olhar é, para o espectador, avaliar de onde ele percebe o espetáculo e, portanto, de que ponto de vista” (PAVIS, 2017, p. 106). Portanto, há uma estreita relação da formação de público com a especificidade da experiência estética propiciada pela arte ou por eventos artísticos. Para o pesquisador francês, há uma relação intersubjetiva, e “tudo, no teatro, é questão de interação, de troca,

de diálogo (verbal ou não), de relação com outrem: entre os atores, entre as personagens, entre os elementos da cena, entre a cena e a sala, e finalmente entre os espectadores” (PAVIS, 2017, p. 176).

Novamente estabelecemos o nosso ponto de contato com a perspectiva dialógica no que tange à comunicação discursiva, pois um dos nossos pressupostos teóricos, é o de que, além da porção verbal, em todo enunciado, há uma porção extraverbal (subentendida) composta pela situação e pelo auditório, sem a qual não é possível compreender o próprio enunciado. Nesse sentido, relacionamos as reflexões que tecemos acima principalmente com dois conceitos: o de *auditório* e o de *situação* (extraverbal).

Sobre o *auditório* do enunciado, Volóchinov (2019b, p. 269, grifos do autor) define-o como “essa *presença* evidente e necessária dos *participantes da situação*”. Nesse sentido, toda expressão linguística, está sempre orientada para o *outro*, para a sua compreensão e resposta. Ainda que as respostas não sejam explícitas ou verbais, há sempre uma “percepção avaliativa” do auditório que concorda ou discorda com os enunciados (VOLÓCHINOV, 2019b, p. 273).

Sobre a *situação*, que também está imbricada na porção extraverbal do enunciado, Volóchinov (2019b, p. 285), elenca pelo menos três aspectos: “o *espaço* e o *tempo* do acontecimento do enunciado (o ‘onde’ e o ‘quando’), o objeto ou *tema* do enunciado (‘sobre o quê’ se fala) e a *relação* dos falantes com o ocorrido (‘avaliação’”).

Nesse sentido, trazemos a importância dessa reflexão e retomamos algumas perguntas motivadoras deste estudo e o que discutimos no primeiro capítulo quando problematizamos a acessibilidade e a participação efetiva, na busca de compreender como os surdos, enquanto espectadores, têm se relacionado com as obras de arte. Como vem sendo a experiência artística desse público e quais embates valorativos estão presentes quando essa experiência é mediada por intérpretes de línguas de sinais? Os surdos têm tido acesso ou participam das apresentações artísticas? Como é a experiência artística de espectadores surdos no teatro? E no teatro que foi transportado para plataformas *online*? Como foram essas adaptações e o quanto essas modificações afetam a experiência artística desses espectadores? São perguntas que pretendemos discutir adiante nas análises.

“Nada do que foi será  
De novo do jeito que já foi um dia  
Tudo passa, tudo sempre passará  
A vida vem em ondas  
Como um mar  
Num indo e vindo infinito  
Tudo que se vê não é  
Igual ao que a gente viu há um segundo  
Tudo muda o tempo todo no mundo”

Lulu Santos

#### **1.4. O teatro com tradução e interpretação para Libras na pandemia: adaptações e reconfigurações**

Neste tópico, pretendemos trazer algumas reflexões sobre o teatro com interpretação para Libras, algumas questões que retomaremos da dissertação de mestrado e de artigos posteriores (FOMIN, 2018a, 2018b, 2020) com o intuito de contextualizar o leitor sobre a prática de tradução e interpretação para Libras em espetáculos teatrais e, também, de reflexões sobre como as apresentações teatrais se adaptaram para o virtual no período da pandemia de Covid-19 que atravessou nosso cotidiano e nossos modos de existir, impondo isolamento social necessário para preservação da saúde. Como dito, a especificidade desse contexto de atuação dos TILS vem sendo discutida por mim, desde a dissertação (FOMIN, 2018a) e em artigos posteriores (FOMIN, 2018b, 2019, 2020), sendo alguns em parceria (FOMIN; ROSA, 2019; FOMIN; SANTIAGO, 2021); no Brasil, também por autores como Rigo (2013, 2014a, 2014b); Grutzmacher et al. (2014); Silva-Neto (2017); Albres e Santos (2020); Medeiros e Camargo (2020); Medeiros e Hoebel (2020); Ramos e Santiago (2020); e por autores internacionais como Frishberg (1990), Napier *et al.* (2006), Humphrey e Alcorn (2007), Rocks (2011), Ganz Howirtz (2014), Gebron (2017), Richardson (2019). No entanto, pesquisas que analisam o fazer tradutório e interpretativo do TILS, mas também observam a perspectiva de espectadores surdos com entrevistas, são as de Fomin e Rosa (2019) e Rocks (2011).

#### **1.4.1 Questões práticas da interpretação em língua de sinais em espetáculos teatrais**

Neste tópico discutiremos questões relacionadas às pesquisas que observaram os tradutores e intérpretes de línguas de sinais em atividade durante o ato interpretativo em espetáculos teatrais. O objetivo é de observar aspectos práticos dessa atuação específica da interpretação no teatro. Assim como para os atores há um longo tempo de preparo e diversas fases envolvidas até a apresentação teatral em si, para o TILS atuar em um espetáculo, há um complicado processo que envolve diversas questões e fases de preparo até que a interpretação de fato aconteça em cena. Dentre elas, destacamos a equipe de profissionais envolvidos, os estudos e preparo para interpretação e os diferentes tipos de interpretação e posicionamentos em cena. Os estudos que levantamos aqui são advindos da dissertação de mestrado de Fomin (2018a) e de estudos posteriores (FOMIN, 2018b, 2020).

Inicialmente, esclarecemos que, para descrevermos como acontece a interpretação de Libras no gênero espetáculo teatral, é preciso ter em mente que este gênero demanda uma atuação específica e diferente da atuação em outros gêneros (como conferência, por exemplo) e com isso não estamos hierarquizando, apenas pontuando que este contexto específico deve considerar aspectos para além da interpretação interlíngua ou mediação linguística. Se consideramos que a cena teatral é um enunciado verbo-visual (BRAIT, 2005, 2009; GONÇALVES, 2013), a interpretação para Libras deverá considerar primeiramente o projeto do espetáculo e os elementos que compõem essa enunciação, ou seja, para além da porção verbal, deve-se considerar visualidade da cena, movimentação dos atores, iluminação e todas as interferências visuais presentes no espaço físico, que têm grande relevância. Todos esses elementos compõem o gênero aqui discutido, o espetáculo teatral.

Assim, a enunciação do TILS no ato interpretativo do gênero espetáculo teatral é perpassada não apenas por estratégias tradutórias na mobilização entre línguas, mas também por um posicionamento frente a uma cadeia discursiva e ideológica que dialoga com a cena teatral e com os interlocutores desse enunciado. Serão os elementos extraverbais, verbais e verbo-visuais imbricados nos enunciados da cena teatral que influenciarão a enunciação que se dará pelo TILS no momento da interpretação. Esse conjunto de elementos, que vai além de um texto verbal falado pelos atores, de uma forma

ou de outra será absorvido pelos TILS durante o ato interpretativo da apresentação teatral. Assim, todo enunciado será também revestido de uma porção extraverbal que aponta tanto para o contexto valorativo e horizonte social mais próximo como para o contexto sócio-histórico ideológico.

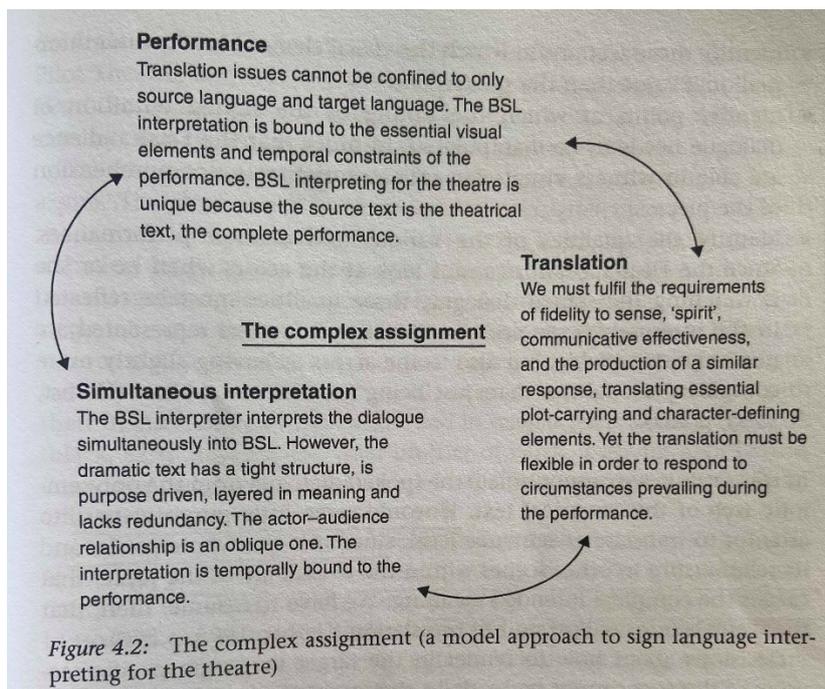
No contexto do Reino Unido, Rocks (2011) defende a necessidade de os intérpretes que atuam em espetáculos teatrais serem especializados para conseguirem, além de dar conta da interpretação simultânea, entender o projeto cênico do espetáculo e absorver todos os elementos que compõem a narrativa daquela cena, que, como dito, não é apenas um texto falado, mas encenado. A autora defende também que esses profissionais TILS devem ser considerados por diretores e encenadores em suas montagens, visto que, de uma forma ou de outra, estarão visíveis para o público em geral.

A pesquisadora britânica traz a perspectiva de que, assim como qualquer atividade que envolve tradução, alguns elementos básicos devem ser observados, tais como: fazer sentido coerente ao que foi dito na língua de partida; manter uma forma de expressão natural à língua de chegada; produzir uma resposta similar ao texto enunciado. No entanto, há uma especificidade do gênero espetáculo teatral que deve ser considerada e que envolve: a compreensão do texto dramático<sup>25</sup> que tem enredo/trama; a compreensão de características e personalidade dos personagens e as relações entre eles; e um fator importante, que é da ordem performática, da atuação: estarem preparados para o momento da cena, para as imprevisibilidades, para tudo o que pode acontecer naquele momento da interpretação.

---

<sup>25</sup> Apesar de ser problemático propor uma definição de *texto dramático*, visto que “todo texto é teatralizável, a partir do momento que o usam em cena” (PAVIS, 2015c, p. 405), normalmente considera-se *texto dramático* um texto escrito pelo encenador que contém os diálogos - o texto a ser dito/proferido pelos atores, as indicações cênicas espaço-temporais (as *didascálias*), a indicação dos personagens e a divisão entre as diversas personagens-locutoras (PAVIS, 2015c; UBERSFELD, 2014). Ubersfeld (2014), sobre a dicotomia texto-representação, aponta que o texto dramático se materializa linguisticamente, enquanto a representação tem uma matéria de expressão múltipla (dada pelo verbal e não-verbal). Também é característico do texto dramático o fato de que “ele se diz diacronicamente, de acordo com uma leitura linear, em oposição ao caráter sincrônico dos signos da representação” (UBERSFELD, 2014, p. 7).

Figura 4: Esquema que ilustra um modelo de abordagem para intérpretes que atuam no teatro



Fonte: Rocks (2011, p. 79)

Sobre a complexa tarefa que o intérprete de língua de sinais tem ao interpretar em um espetáculo teatral, na figura acima<sup>26</sup>, Rocks (2011) demonstra que existem características de tradução, de interpretação simultânea e de atuação<sup>27</sup> que devem ser consideradas. Segundo a autora, sobre a tradução, ela deve ser fiel ao sentido, comunicar eficientemente o “espírito” do texto de partida, e produzir sentido similar nos espectadores, traduzindo a essência do que a trama do texto dramático carrega e os elementos que definem os personagens.

No entanto, essa tradução deve ser flexível para responder às circunstâncias e ao instante em que ela acontece. Na camada da interpretação, os intérpretes de língua de sinais interpretam simultaneamente ao momento em que os diálogos acontecem; no entanto, seguindo uma estrutura de um texto dramático que contém suas especificidades, com as suas camadas de sentido e com uma relação atores/espectadores enviesada. A interpretação está temporalmente ligada à cena. Sobre a dimensão performativa ou de atuação que os intérpretes devem ter ao atuarem no teatro, a autora afirma que esses não

<sup>26</sup> A autora utiliza a sigla BSL – British Sign Language, para língua de sinais britânica.

<sup>27</sup> No inglês, a palavra performance pode ser traduzida de diferentes formas, a depender do contexto. No contexto desse texto, entendemos que pode ser traduzida como atuação, ou como característica performativa.

podem estar presos apenas a versar de uma língua a outra, e a interpretação está ligada aos elementos que são essenciais e às restrições temporais da performance (instantaneidade – o momento em que acontece). A interpretação nesse gênero é, portanto, única, pois o texto de partida é o texto do teatro, a apresentação como um todo.

O Registry of Interpreters for the Deaf, Inc. (doravante RID), órgão de certificação dos intérpretes dos Estados Unidos da América (EUA), elaborou o Standard Practice Paper - Interpreting for the performing arts (doravante RID/SPP, 2014) especificamente pensando na interpretação na esfera artística, um documento com recomendações básicas para atuação em diferentes contextos, incluindo espetáculos. No mesmo sentido dos estudos de Rocks (2011), para o RID/SPP (2014) o objetivo final de uma interpretação na esfera artística é o de entregar a interpretação de um espetáculo que contemple tanto o sentido quanto o aspecto estético do evento, e, por esse motivo, os intérpretes que atuam nessa esfera, além de ter proficiência em ambas as línguas envolvidas, devem se sentir confortáveis com grandes auditórios, ter presença de palco, saber trabalhar em equipe e ter uma competência referencial linguística para fazer escolhas de conteúdo (sentido) e estética equivalentes ao que foi apresentado na língua de partida.

O documento ressalta ainda que a interpretação em espetáculos não é um meio de intérpretes se tornarem artistas, mas objetiva que o público-alvo desfrute do evento; portanto, é necessário um delicado equilíbrio entre as necessidades interpretativas e aspectos performativos que devem ser evocados em uma interpretação performativa de espetáculos (no original - *performance interpreting*). O documento elenca também a importância da distinção dos personagens para que a história fique clara, e indica que consultoria de um surdo pode ser essencial no equilíbrio dessas nuances (RID/SPP, 2014).

Com relação à equipe de profissionais envolvidos, no RID/SPP (2014), ela pode variar de acordo com o espetáculo e seus espectadores, e o documento considera não apenas intérpretes ouvintes, mas também consultores surdos, intérpretes surdos e guias-intérpretes, além de ressaltar que o público surdocego tem crescido consideravelmente (nos EUA), e por isso, a equipe de guias-intérpretes pode trabalhar em paralelo à equipe de intérpretes.

Ainda sobre a equipe de profissionais, a forma de atuação e a quantidade de intérpretes que estará envolvida em uma produção de espetáculo teatral deve levar em conta as características do espetáculo e as habilidades específicas de cada pessoa

envolvida no processo. A equipe envolvida deve considerar algumas variáveis, tais como duração do espetáculo, tamanho da casa de espetáculos, quantidade de personagens e atores em cena, limites orçamentários e se a plateia será majoritariamente composta por surdos, ouvintes ou mista. Segundo Frishberg (1990), o objetivo do intérprete de língua de sinais ao atuar na esfera artística é de estabelecer a comunicação entre os artistas e o público, e deve-se considerar tanto quem atua como o público que recebe essa atuação. A autora americana, em 1990, já considerava que o elenco de uma apresentação artística pode ser composto por surdos ou ouvintes ou pode ser misto, e, a depender dessas variáveis, o intérprete pode atuar no palco ou nos bastidores. Por exemplo, se na plateia há possibilidade de público surdo e os artistas não sinalizam ou não se comunicam diretamente com o público, então o intérprete tem sua função no palco; em se tratando de um espetáculo com o elenco surdo e se o público inclui ouvintes, os intérpretes atuam como voicing readers<sup>28</sup> e, mesmo que apenas sua voz “apareça”, possuem também uma função de palco; já a função bastidores é assumida por intérpretes quando alguns artistas são surdos e alguns ouvintes e, nesse caso, a plateia não vê a atuação desses profissionais (FRISHBERG, 1990).

Gebron (1996) ressalta a importância do trabalho em equipe e recomenda, no processo de estudos, acordos entre os intérpretes relacionados às trocas, aos personagens que vão assumir e pensar as falas que são compartilhadas por ambos os intérpretes. A autora alerta para que os estudos não se baseiem unicamente em escolhas linguísticas ou textuais, e ressalta a importância de os intérpretes acompanharem os ensaios para observação de características dos personagens que estão no corpo dos atores ao enunciarem o texto do roteiro. No entanto, Ganz Horwitz (2014) aponta que essas são recomendações baseadas no trabalho em equipe, mas que as escolhas de como se preparar para um espetáculo vão sempre depender do espetáculo, da equipe de intérpretes e das condições colocadas pelo grupo de teatro.

Ainda que a realidade brasileira não seja exatamente a mesma do contexto americano que apresentamos neste tópico, é de suma importância olharmos os caminhos que as interpretações de línguas de sinais na esfera teatral têm tomado em diferentes lugares. Temos observado no Brasil algumas iniciativas de grupos de teatro que

---

<sup>28</sup> Para se referir aos TILS que atuam na direção ASL - American Sign Language/Inglês no palco, Fishberg (1990, p. 136) utiliza *voicing reader*. O termo poderia ser traduzido como “intérpretes de voz” ou como “dubladores”, mas optamos por manter o termo original.

consideram atores surdos ou colocam o TILS em cena e como parte do elenco. Vemos que as possibilidades de atuação dos TILS são várias e não apenas na interpretação indireta (na direção do Português para Libras), mas também na interpretação direta (na direção da Libras para o Português), quando o elenco é formado por atores surdos. Além disso, pode ser também que o TILS não atue somente no palco, mas tenha que exercer a mediação entre línguas nos bastidores quando a equipe de artistas é composta por surdos e ouvintes, e que, dependendo do espetáculo e do público-alvo, a equipe possa ser composta por outros profissionais, como intérpretes surdos, consultores surdos e guias-intérpretes.

No Brasil, o estudo de Nogueira (2016) sobre a interpretação em equipe no contexto de conferências pontua que a equipe pressupõe no mínimo duas pessoas atuando em conjunto, revezando na produção da interpretação e no apoio, qualificando o processo interpretativo. No contexto do teatro, discutimos em Fomin (2018a) que, em uma apresentação teatral, o trabalho em equipe pode ser muito proveitoso. No teatro, a função do apoio pode ser de suma importância, visto que muitas vezes o TILS que está na função “ativa”, no turno da interpretação, está de costas para a cena teatral. Dessa forma, o TILS que não está na produção em língua de sinais, mas no apoio, e pode dar dicas visuais do que acontece em cena para o intérprete que está atuando em cena. Esse apoio pode ser linguístico, mas também pode envolver aspectos da visualidade da cena e que podem ser incorporados na interpretação em Libras, tais como: movimentação e posicionamento em cena dos atores, expressões faciais e corporais, objetos que são manuseados, dentre outros.

Sobre o preparo e condições para uma interpretação em espetáculos teatrais, no contexto brasileiro, Silva-Neto (2017) em sua dissertação destaca que, na base curricular dos cursos de formação para profissionais TILS, há escassez de disciplinas que abordem questões poético-narrativas para atuarem na esfera artística e no teatro. No Espírito Santo, temos os estudos de Santana e Vieira-Machado (2018) e em Santa Catarina, Albres (2020) investiga os diferentes *espaçostempos* educativos para a aprendizagem de performances artísticas em língua de sinais, como também os processos tradutórios e interpretativos.

Relacionado ao processo de preparo e análise de roteiro de um espetáculo, para que intérpretes atuem em cena, Frishberg (1990) afirma que é a partir do entendimento do todo do espetáculo que se determina o “tom” que será dado à interpretação. A autora

elencar aspectos a serem considerados durante o processo de preparo para a interpretação e sugere perguntas para entender o todo do espetáculo:

1) Qual a perspectiva artística dessa produção? Qual a interpretação do roteiro feita pelo diretor? 2) Qual a direção da performance? Como as pessoas estão colocadas no palco, no conjunto, como o espetáculo se apresenta? 3) Como é a caracterização de cada ator? Como eles escolheram apresentar os papéis? 4) Qual o clima, estilo, tom, ritmo da apresentação? (FRISHBERG, 1990, p. 140, tradução nossa)<sup>29</sup>.

Para Ganz Horwitz (2014), são diversas fases de preparação para o objetivo final, a interpretação em cena, que demanda um misto de métodos de tradução e de interpretação e de muitas horas dedicadas ao preparo, compreende o uso de uma língua de partida (normalmente apresentada através de um roteiro ou texto dramático), a análise do roteiro, os ensaios com a equipe de intérpretes e a interpretação ao vivo (no momento do espetáculo). A autora elenca alguns desafios, dentre tantos, da interpretação em espetáculos teatrais que influenciam no processo de preparação:

1) A inabilidade de interromper uma fala rápida, 2) mobilizar informações auditivas criadas por músicas e efeitos sonoros com efeitos estéticos, 3) mitigar atuação de palco em informação visual que pode ser perdida por espectadores surdos enquanto assistindo à interpretação, 4) negociar o impacto do tempo de processamento da equipe de intérpretes, 5) interpretar as nuances e sentidos em uma complicada linguagem do roteiro (GANZ HORWITZ, 2014, p. 1, tradução nossa).<sup>30</sup>

No contexto americano, o RID/SPP (2014) elenca dois aspectos importantes a serem considerados: o material de apoio para que os intérpretes se preparem para a apresentação e alguns aspectos relacionados à logística no dia da interpretação. O documento ressalta a necessidade de se prever um tempo de duas semanas anteriores à apresentação e, no mínimo, três ensaios, a depender do espetáculo. Afirma também que quanto mais acesso a materiais e preparo prévio, melhor será a interpretação. Os materiais de apoio a serem fornecidos pela organização, segundo o RID/SPP (2014), são: roteiro,

---

<sup>29</sup> No original: 1. What is the artistic vision of this production? What is the director's interpretation of the script? 2. What is the direction of the performance? How are people arranged on stage, blocked, what does the show look like? 3. What is each actor's characterization? How have they chosen to present roles? 4. What is the mood, style, tone, rhythm of the show?

<sup>30</sup> No original: 1) the inability to interrupt rapid speech, 2) conveying auditory information created by musical aesthetics and sound effects, 3) mitigating stage action as visual information which may be missed by deaf patrons attending to the interpretation, 4) negotiating the impact of processing time on the interpreting team, and 5) interpreting nuances and meaning in complicated script language.

letras das músicas, setlist, texto dramático, consultoria (consultor surdo), espaço para ensaio, a possibilidade de assistir ao espetáculo previamente; e sobre a logística de uma interpretação de espetáculos envolve considerar posicionamento dos intérpretes (levando em conta o local onde o público surdo estará sentado e a visão que este público terá do todo do espetáculo, que compreende a cena teatral e o intérprete), a iluminação dos intérpretes e retorno de áudio.

Rigo (2014, s/p), no contexto brasileiro, ao realizar um relato de experiência de sua atuação como TILS de um espetáculo, divide a fase de preparo em três etapas: “i) etapa de tradução; ii) etapa de arranjo técnico e iii) etapa de interpretação”. Na primeira etapa, a autora brasileira registra a importância de preparação, estudo e pesquisa, fase que permite “que o profissional faça buscas terminológicas e semânticas dos termos e seu emprego sintático no texto, podendo buscar sinônimos e referências que, em primeira instância, podem não lhes ser familiar” (RIGO, 2014, s/p). Na segunda etapa, denominada como etapa de arranjo técnico, Rigo (2014) afirma ser o momento em que o TILS deve ir até o local onde acontecerá a apresentação, com a finalidade de “se familiarizar com o local e acompanhar um dos ensaios, verificar com o diretor do espetáculo e com a equipe técnica seu posicionamento no palco, a iluminação adequada, o ângulo de visão por parte do possível espectador sinalizante, entre outras questões” (s/p). E, na etapa final, a interpretação de fato se concretiza. Essa discussão nos remete ao próximo tópico, no qual abordaremos as questões de posicionamento que podem influenciar fortemente as formas como a interpretação se dará, pois, dependendo do posicionamento, o TILS estará mais visível ou não, mais integrado com a cena ou mais apartado. Além disso, a probabilidade de interação com os atores pode ser maior ou menor.

Retomando a etimologia da palavra *theatron*, Moura (2003) conta que ela se relaciona com “aquilo que torna os teatros estruturas arquitetônicas particularmente eficientes em ‘dar a ver’ ou em ‘fazer-nos ver’” (p. 75). E para Ubersfeld (2013), “o texto de teatro necessita, para existir, de um lugar, de uma espacialidade em que se desenvolvam as relações físicas entre as personagens” (p. 91). Assim, o teatro, para existir, para ‘se dar a ver’ enquanto espetáculo, necessita de um espaço de concretização das enunciações.

O texto proferido pelos atores se dá na sua representação em cena em um determinado espaço; a representação, portanto, é pensada pelo dramaturgo para ser

visualizada e escutada. Por mais óbvias que possam parecer essas afirmações, são fundantes para o que vamos discutir adiante: a questão da visibilidade da cena e do texto proferido pelos atores e pelos TILS. Para o público surdo, questões de visibilidade são de suma importância, já que esse público apreende o mundo através de uma língua de modalidade gestual-visual, ou seja, cuja forma de recepção é visual, precisa ser visualizada para ser compreendida. Por isso, neste item, propomos a investigação sobre o posicionamento do TILS em relação à cena e o direcionamento da atenção dos espectadores surdos, e discutimos o quanto os espectadores surdos, por questões de posicionamento do TILS em relação à cena, podem ser beneficiados ou prejudicados no entendimento do que acontece no palco.

Considerações relacionadas ao direcionamento da atenção dos espectadores são também discutidas por Ganz Horwitz (2014), que ressalta a importância da estratégia de “direcionar a atenção”<sup>31</sup> (p. 4, tradução nossa), especialmente quando a cena é fortemente visual e com pouca ou com nenhuma informação auditiva. Na sua pesquisa, Ganz Horwitz (2014) encontrou outras estratégias para resolver questões relacionadas à concorrência que se dá pela informação visual e pela interpretação em língua de sinais: adiar o início ou adiantar uma informação de uma interpretação em alguns segundos para que o público primeiro veja a cena para depois entender o que acabou de ser enunciado ou vice-versa; e incorporar informações visuais na interpretação quando as informações visuais encenadas são essenciais para a compreensão e não há uma pausa ou tempo para que o espectador possa ver uma informação (cena) e depois outra (interpretação em língua de sinais).

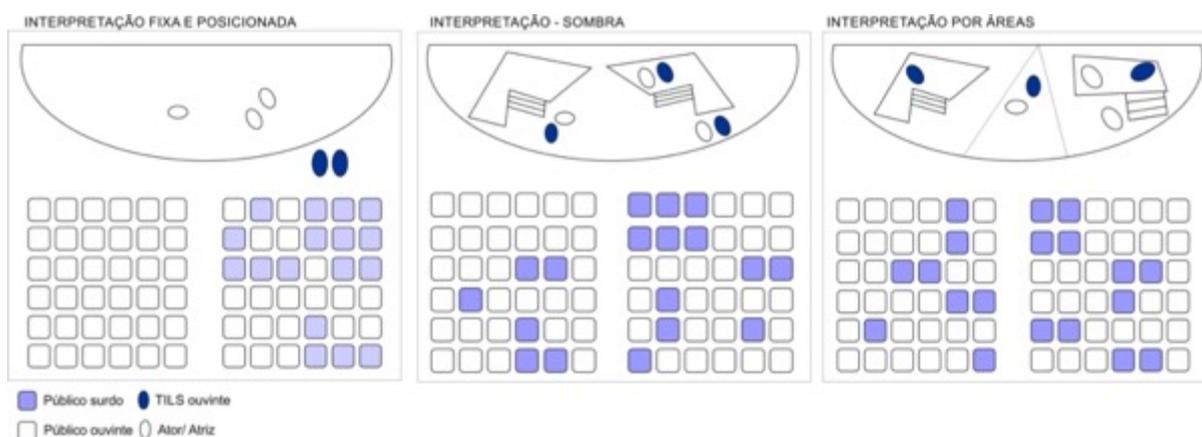
Essa importante questão da concorrência entre a visualidade da cena e da interpretação em Libras é discutida não apenas sob o viés de pensar estratégias tradutórias/interpretativas, mas também frente a questões de posicionamento e formas de atuação dos intérpretes. Pois a forma como os intérpretes estão posicionados tem relação direta e proporcional à forma como vão interpretar e às estratégias que utilizarão durante a sua interpretação, mas também, a depender do posicionamento do TILS e do tipo de espetáculo, o surdo terá que fazer a difícil escolha entre assistir ao espetáculo ou assistir à interpretação em Libras.

---

<sup>31</sup> No original: “throwing focus”.

Para a realidade americana, Frishberg (1990) levanta principalmente três tipos de interpretação e suas respectivas localizações no palco: a interpretação fixa e posicionada<sup>32</sup>, a interpretação – sombra<sup>33</sup> e a interpretação por áreas<sup>34</sup>. Na mesma linha, Gebron (1996) também apresenta um esquema de posicionamentos e traz as seguintes nomenclaturas: “interpretação em plataforma”<sup>35</sup> (p.17), “interpretação na linha de visão”<sup>36</sup> (p. 20), também adotando as nomenclaturas de interpretação por áreas (p. 21) e interpretação – sombra (p. 22), tal qual Frishberg.

Figura 5: Tipos de interpretação propostos por Frishberg (1990, p. 141-142)



Fonte: redesenhos pela autora em Fomin (2018a, p. 72-73).

Figura 6: Tipos de interpretação no teatro segundo Gebron (1996, p.15)



Fonte: Redesenhado pela autora.

No contexto brasileiro, utilizando como ponto de partida os levantamentos feitos e relacionando com parâmetros antropométricos a partir da ABNT NBR 9050/2015,

<sup>32</sup> No original: “Position interpreting” (FRISHBERG, 1990, p. 140).

<sup>33</sup> No original: “Shadow interpreting” (FRISHBERG, 1990, p. 141).

<sup>34</sup> No original: “Zone interpreting” (FRISHBERG, 1990, p. 141).

<sup>35</sup> No original: “platform interpreting” (GEBRON, 1996, p. 17).

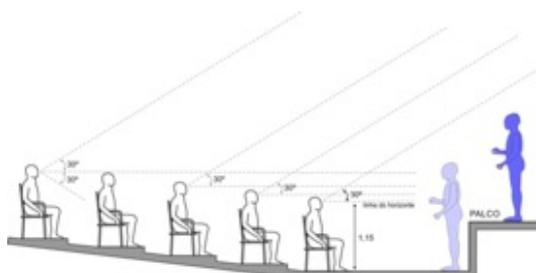
<sup>36</sup> No original: “sightline interpreting” (GEBRON, 1996, p. 17).

Fomin (2018) discute as formas de atuação considerando os ângulos de visão, e sugere algumas categorizações, que veremos adiante.

Sabemos que o teatro pode se dar em diferentes ambientes e formas arquitetônicas. Utilizaremos como base de nossas ilustrações auditórios ou casas de espetáculos concebidos arquitetonicamente no formato de “teatro italiano ou proscênio” para iniciar a discussão, conscientes de que outros formatos, como o teatro de arena, o teatro elisabetano, teatro multiuso, e ainda as performances e intervenções de rua podem ter características completamente distintas das que elencamos aqui.

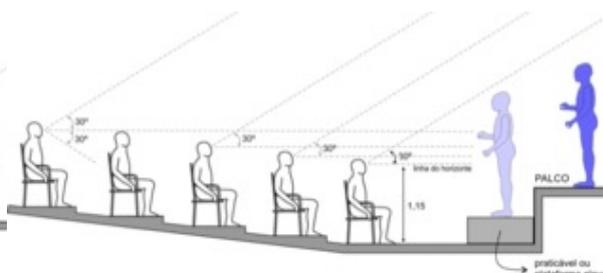
Sobre a interpretação fixa e posicionada no fosso (Figura 07), ela é equivalente ao que Gebron (1996, p. 17) chama de interpretação em plataforma e Frishberg (1990, p. 141) chama de fixa e posicionada. Esse tipo de interpretação acontece quando os intérpretes têm seu posicionamento fixo no fosso, e não necessita de grandes preparos ou estratégias específicas por parte da produção. Por outro lado, é a posição em que o TILS está mais prejudicado (com relação à visão que tem da cena teatral), e também o posicionamento mais afastado da cena, portanto o que gera maior concorrência visual entre a cena e a interpretação. Sobre o ângulo de visão do espectador, é importante considerar a garantia de visualização de ao menos tronco e cabeça do intérprete e, conforme Fomin (2018) a partir dos parâmetros apresentados na ABNT NBR 9050/2015, parâmetros antropométricos e ângulos de visão levantados pela autora, não é necessário que os espectadores surdos estejam nas primeiras fileiras e é preferível que estejam mais afastados para que tenham uma visão mais ampliada do todo da cena. Deve-se considerar também se há a necessidade de um praticável ou tablado para elevar o TILS e para que o público tenha visibilidade da sinalização (que se dá na região do tronco e cabeça).

Figura 7: Intérprete posicionado no fosso, questões de visualização do cenário



Fonte: Fomin (2018a, p. 81).

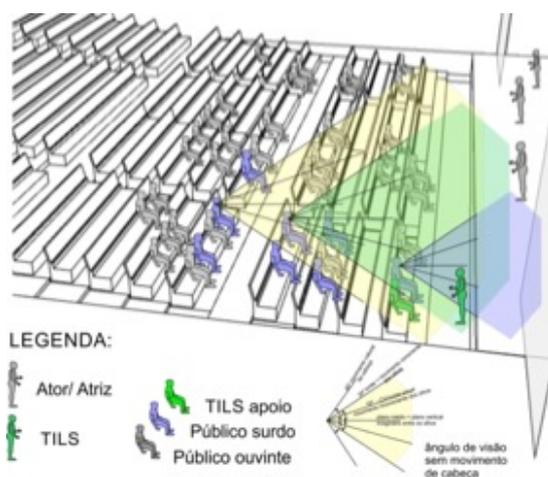
Figura 8: Intérprete posicionado no fosso com praticável, questões de visualização do cenário



Fonte: Fomin (2018a, p. 81).

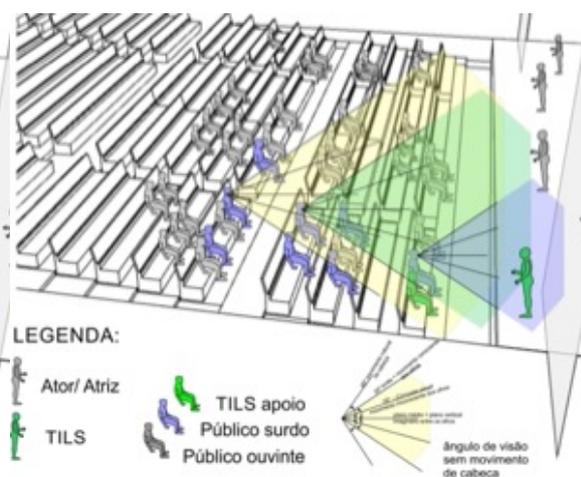
Outro aspecto a ser considerado é que o TILS, quando fica no canto, no fosso, em posição fixa e próxima à plateia, acaba atendendo apenas a uma região da plateia. Com relação à visão da cena e do TILS pelo público surdo, podemos perceber na ilustração abaixo que, quanto mais afastado lateralmente o intérprete fica da cena, maior o “efeito ping-pong”, e, para o público surdo, a concorrência visual fica mais acirrada (escolhendo entre assistir à cena que acontece no palco ou assistir à interpretação em Libras).

Figura 9: Interpretação fixa e posicionada no fosso



Fonte: Fomin (2018a, p. 83).

Figura 10: Interpretação fixa e posicionada no proscênio



Fonte: Fomin (2018a, p. 84).

A interpretação posicionada no proscênio<sup>37</sup> do palco (figura 8) tem características muito semelhantes às da interpretação posicionada no fosso<sup>38</sup> (figura 07) e está relacionada à interpretação na linha de visão levantada por Gebron (1996, p. 20). A diferença está basicamente na altura em que se posiciona o TILS, que interfere no ângulo de visão que o espectador surdo tem do todo da cena e na visão do próprio TILS da cena teatral. A vantagem aqui é que o simples fato desse afastamento do TILS do público e aproximação da cena propicia (mas não elimina) a diminuição do “efeito ping-pong”, e uma melhor visualização dos espectadores surdos, que conseguem ver a cena e o TILS no mesmo cone visual. Outra vantagem que observamos é a de que o TILS fica mais próximo da cena e não dá as costas completamente a ela, podendo, com um pequeno

<sup>37</sup> Proscênio – *proscenium* – “fachada arquitetônica que é o ancestral do cenário mural e que dará mais tarde o espaço do proscênio” (Pavis 2015c, p. 42) – ou seja, é a parte anterior do palco antes da boca de cena.

<sup>38</sup> Fosso: Área existente entre a plateia e o proscênio, podendo ser de piso elevatório, em grandes casas de espetáculos. É também onde se posiciona a orquestra para executar o acompanhamento musical do espetáculo.

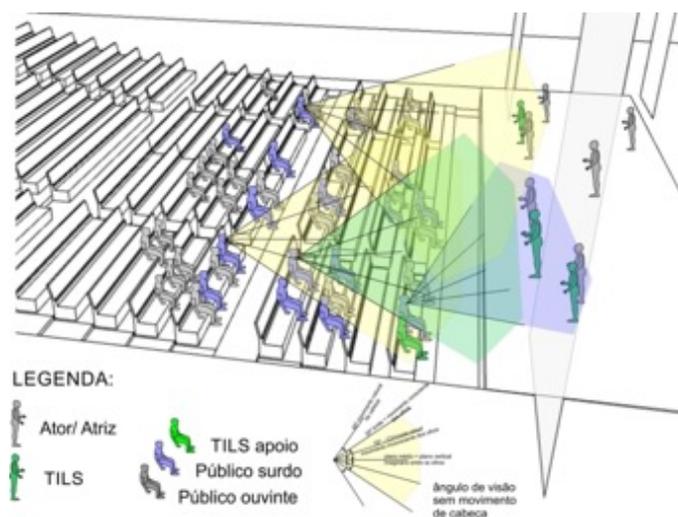
movimento de cabeça, ou através da visão periférica, visualizar o que acontece no palco, o que facilita a incorporação de elementos cênicos na sua interpretação. A desvantagem desse tipo de posicionamento é que, no caso da atuação em equipe, em que os TILS se revezam, a troca pela frente do palco pode interferir muito na cena e chamar a atenção. Por esse motivo, deve ser feita pela coxia, o que dificulta questões relacionadas ao apoio que o TILS que não está no turno da interpretação poderia dar ao TILS que está em cena.

A interpretação com diferentes posicionamentos em cena acontece em ocasiões em que diretores, encenadores e dramaturgos pensam as suas produções teatrais contemplando a presença da língua de sinais em cena, ou quando sabem da necessidade ou exigência da acessibilidade em língua de sinais e adaptam questões de cenografia e iluminação para contemplar a presença de um ou mais intérpretes em cena. Nessa situação, os TILS são posicionados em diferentes lugares do palco, não necessariamente ao lado dos atores que estão enunciando, mas em locais pré-determinados, podendo se movimentar em cena, conforme as escolhas estéticas do espetáculo. Para essa forma de interpretação é preciso que o TILS esteja integrado à equipe, acompanhe ensaios e passagens de luz, pois ele necessita se preocupar tanto com questões relacionadas à tradução como com questões relacionadas à sua movimentação em cena, os diferentes posicionamentos que assumirá no palco: saber entrar e sair na hora correta, manter-se nos focos de luz, não atravessar outras cenas que estão acontecendo simultaneamente, dentre outros aspectos.

As vantagens da interpretação com diferentes posicionamentos em cena são de que o TILS fica integrado ao espetáculo, diminuindo consideravelmente os problemas relacionados ao desvio do foco de atenção. Para esse tipo de interpretação é importante que figurino, maquiagem e iluminação sejam pensados anteriormente para compor a proposta estética do espetáculo (FOMIN, 2018a). Entendemos que essa situação é, em certa medida, semelhante à interpretação por áreas proposta por Frishberg (1990, p. 141) e Gebron (1996, p. 21), com a diferença de que, no contexto americano, as autoras pensam nesse tipo de atuação com presença simultânea de dois ou mais intérpretes em cena, em que cada um toma a responsabilidade de determinadas falas que são realizadas em uma determinada área do palco. Nesse caso, segundo Gebron (2016), os intérpretes ficam mais próximos dos atores e a divisão de falas entre os intérpretes é totalmente baseada na movimentação de palco dos atores. Para Frishberg (1990), ensaios são essenciais para

determinar qual a área de atuação de cada um e para evitar que um intérprete tome a fala de seu colega, ou para evitar que haja falas interpretadas por ambos os intérpretes. Segundo Gebron (1996), há um desafio relacionado à identificação de personagens e deve-se considerar a visão do intérprete e do ator em cena, para que o espectador identifique quem enuncia.

Figura 11: Interpretação com diferentes posicionamentos em cena e interpretação sombra



Fonte: Fomin (2018a, p. 86)

A interpretação – sombra<sup>39</sup> acontece no Brasil de forma semelhante à perspectiva de Frishberg (1990, p. 141) e de Gebron (1996, p. 22). Segundo as autoras, durante a apresentação do espetáculo, um TILS acompanha um ator/personagem em cena, movimenta-se no palco e enuncia conforme o personagem correspondente. Nesse tipo de interpretação-sombra, quantos forem os personagens, tantos serão os TILS em cena. Essa forma de atuação é a que mais demanda da direção do espetáculo e dos intérpretes, mas quando bem-sucedida, é uma experiência recompensadora que evita o “efeito ping-pong”. Contudo, o intérprete deve ter sensibilidade para equilibrar os limites entre a sua função de intérprete e a do ator em cena.

Os limites entre a atuação (no sentido dramaturgico/teatral da palavra) e a interpretação em Libras ficam mais tênues nesse contexto, com atuação semelhante ao do *traduator* que Silva-Neto (2017) discute em sua dissertação de mestrado. Sua atuação fica muito semelhante à dos atores, visto que por vezes o TILS está com figurino e maquiagem condizente com a cena, se movimenta no palco e acompanha os atores.

<sup>39</sup> No original: “Shadow interpreting” (FRISHBERG, 1990, p. 141 e GEBRON, 1996, p. 22).

Contudo, a função do TILS nessa configuração não é de um personagem, pois mesmo que no palco, e mesmo que lado a lado com os atores em cena, a sua voz em cena, a sua voz em cena não é própria, mas acompanha a voz do ator a quem ele faz sombra.

Há ainda a possibilidade de o intérprete atuar também como um dos atores. Nesse caso, ele interrompe em determinados momentos do espetáculo a tradução da fala de outros personagens e passa a ter um papel determinado na encenação. As questões de posicionamento para esse tipo de atuação são similares às do intérprete posicionado no palco e as questões de posicionamento, iluminação e representação serão decididas pela equipe de direção do espetáculo. Para isso, o TILS terá que acompanhar ensaios e necessitará também de um tempo considerável para ensaiar.

Ao levantarmos algumas características inerentes à interpretação para língua de sinais em espetáculos teatrais, discutimos questões relacionadas ao enquadramento teórico para a prática de interpretação para Libras no teatro, levantamos questões relacionadas à equipe de profissionais envolvidos, o estudo e preparo para a interpretação e levantamos diferentes posicionamentos de intérpretes de Libras em cena, que apontam para diferentes formas de atuação. Como pudemos observar, as opções são diversas e vão variar conforme o espetáculo, direção e equipe de intérpretes, considerando questões estéticas, conceituais, formas de interação com os atores, aspectos visuais da cena e estratégias interpretativas. Nossa ideia com essas distinções de formas de posicionamento e atuação, conforme observamos na experiência, não é de colocar em categorias e engessar a atuação do TILS; ao contrário, entendemos que o teatro é vivo e que somos sempre alterados pelas experiências. Assim, essas distinções não são absolutas, mas pressupõem transições e um possível jogo entre as diversas formas de atuação. Nosso intuito com esses exemplos é de ampliar o olhar às possibilidades e lançar atenção à presença do TILS em um espetáculo, visto que ele sempre vai influenciar e ser influenciado pela cena teatral.

#### **1.4.2 A interpretação para Libras no teatro no período da pandemia: adaptações e renormalizações**

Os impactos da pandemia foram enormes e os efeitos ainda imensuráveis. A repentina necessidade de isolamento social e as medidas sanitárias necessárias fizeram

com que as atividades fossem adaptadas para acontecerem de forma online, remota. O trabalho, a escola, as compras, o lazer e todas as atividades que antes eram realizadas presencialmente, passaram a ser suspensas ou encontrar outros modos de realização.

Ganham visibilidade as plataformas e aplicativos de serviços online, surgem novos aplicativos e plataformas de reuniões e conferências virtuais, aplicativos de entregas de comida, de compras online, novas plataformas educacionais e, nas indústrias criativas, as plataformas de streaming de vídeos e lives tornam-se necessárias para manutenção das apresentações artísticas, ganhando grande visibilidade. E o teatro e as artes do corpo necessitaram também se adequar, abrir mão da presencialidade e encontrar seus modos de existir por meio dessas plataformas virtuais.

Para discutir os efeitos da pandemia nas artes do corpo trazemos aqui uma citação da apresentação da obra *Bakhtin e as artes do corpo*, publicado em 2021 pela Hucitec e organizada por Beth Brait e Jean Carlos Gonçalves (2021a, p. 12):

No avesso da tecnologia, as Artes do Corpo têm insistido na presença, no contato vivo entre corpos, na reunião entre sujeitos em um mesmo espaço. Ficamos, no entanto, a partir de uma pandemia mundial, com as noções de isolamento e distanciamento cravadas em nossa experiência de vida, atônitos ao perceber que uma reinvenção, para o ofício do artista e do pesquisador, tornou-se imperativa, e talvez estejamos diante de novas possibilidades de criação e pesquisa nunca antes vistas. Teatro *on-line*, performances *in live*, transmissões simultâneas de leituras dramáticas, e mesmo as conversas, mesas-redondas, aulas e congressos – tudo acontecendo simultaneamente e em diferentes esferas.

O fato é que a pandemia atravessou todas as esferas e afetou os modos de ser e estar no mundo, os modos de fazer arte e pesquisa. Nesta pesquisa, em que olhamos especificamente aos estudos teatrais e ao fazer tradutório e interpretativo, interessa-nos antes de partir para análise, descrever como os trabalhos de diversos espetáculos e apresentações artísticas passaram por adaptações e modificações em sua estrutura para que pudessem se adequar a novos formatos de apresentação.

Para uma melhor compreensão desse momento que marcou profundamente a história de todos nós, seria necessário um distanciamento temporal. Como essa pesquisa está sendo escrita em meio à pandemia e não é possível este distanciamento no momento, o que trazemos aqui são algumas pesquisas e textos recentes, além de percepções pessoais

da pesquisadora que também não estão distanciados historicamente, e por isso poderão posteriormente ser refutadas ou confirmadas em pesquisas futuras.

Gonçalves (2021), ao fazer um ensaio sobre o lugar e a experiência do espectador em movimento, ou *spectator-running*, como ele se denomina, afirma:

No mundo das artes, nunca foi tão significativa a mudança imposta ao espectador. Como resultado do isolamento, vemos uma explosão de experimentos em plataformas virtuais, timidamente assumidos em diferentes modalidades que utilizam várias nomenclaturas: teatro *on-line*, performance ou instalação *on-line*, dança em tela, museu virtual, isso apenas para exemplificar as inúmeras ramificações decorrentes da criatividade humana que se vê, repentinamente, trancafiada em suas casas e apartamentos, sendo esta a recomendação da OMS (Organização Mundial da Saúde) para o enfrentamento de uma pandemia global (GONÇALVES, 2021, p. 3).

O autor justifica ainda que a pandemia de Covid-19 pode ser um laboratório para pesquisas acadêmico-científicas se debruçarem sobre as experiências que envolvem diferentes vertentes artísticas que acontecem na tela com o exercício da experiência do espectador. Para Gonçalves (2021, p. 14),

Investigar como funcionam estes processos apresenta-se, então, como um desafio aos tempos atuais; tempos de incertezas nunca antes tão reforçadas pelas lentes de aumento de uma crise política, sanitária e existencial. Novos formatos e plataformas chegam às nossas casas em uma velocidade que ainda não conhecemos.

Wexel (2021, p. 40) elenca alguns formatos e tipos de apresentação que foram transpostos para o virtual:

As experiências das artes cênicas no campo do digital ao longo de 2020 têm sido intensificadas em modo progressivo e variado. Pode-se elencar inúmeras práticas que estão sendo adaptadas aos recursos digitais e de telepresença: criação dramaturgica remota, exercícios de leitura de textos *online*, ensaios à distância, peças transmitidas ao vivo via streaming ou gravadas em recurso audiovisual para serem assistidas em modo assíncrono; peças anteriormente encenadas no teatro com adaptações *online*; encenações transmitidas nos palcos dos teatros onde eram realizadas fisicamente as montagens; exibição de espetáculos em registros audiovisuais prévios, encenação de solos e elenco reduzido para plateias simbólicas formadas por apenas uma pessoa ou poucas pessoas, montagens integrais exibidas via streaming, Youtube e nos formatos live no Instagram e Facebook, etc. E, ainda, a utilização de recursos como o SympplaStreaming, ferramenta gratuita integrada à plataforma Zoom, que permite a organização de espetáculos com até 300 participantes em até oito horas de duração e oferece aos

organizadores recursos de gerenciamento que vão desde a venda de ingressos, o controle do acesso dos participantes, a divulgação em redes sociais, entre outros.

Em se tratando de Brasil, constata-se também a intensificação da exploração de conteúdos em plataformas pré-existentes como a *Espectáculos Online* e de empresas como a Broadway HD e Cennarium que realizam a distribuição de espetáculos teatrais e performativos desta natureza há quase uma década. Além do surgimento de festivais *online*, propostas de formação em teatro *online* ou via streaming, linhas de apoio para a cultura e financiamento coletivo e iniciativas como a do TeatroJá, no Teatro PetraGold, onde a proposta é dispor parte do valor do ingresso para a reversão a um fundo solidário de auxílio a artistas e técnicos e, também, projetos notórios para toda a classe artística como #emcasacomosec, entre tantas outras.

Dada a dimensão continental do Brasil e a diversidade de possibilidades que a tecnologia oferece, vale destacar que não pretendemos com este tópico abarcar todas as possibilidades e todas as formas de apresentação de espetáculos que aconteceram durante a pandemia, tampouco todas as perspectivas de pesquisas que se debruçaram sobre este assunto. Pretendemos apenas registrar algumas experiências e vivências que tivemos durante este período pandêmico. O objetivo deste registro de algumas adaptações de espetáculos para o virtual é que o leitor desta pesquisa tenha uma referência quando for ler as análises que faremos adiante.

Uma questão inicial se coloca: como pensar teatro de forma virtual se o teatro é o local onde o público se reúne para assistir uma encenação por atores no palco, se por essência o teatro requer presença? Afinal, o teatro requer presença dos corpos dos atores no palco, presença do público em um determinado local.

Neste tópico poderíamos levantar questões como a interação entre os atores e sua presença no palco, mas acima de tudo, questionamos a presença/ausência do público espectador. Gonçalves (2021, p. 3), ao focalizar o lugar do espectador e as possibilidades de experiências do público no período pandêmico, afirma que:

Se, antes da pandemia, permitir-se a ler qualquer obra de arte no universo virtual era uma escolha, a partir de março de 2020 começamos a nos ver obrigados a nos relacionar com as telas, inclusive em nossos experimentos de fruição artística. Embora muitas produções acadêmicas estejam, atualmente, se debruçando sobre as formas de produção e circulação da arte na esfera virtual, pouco se tem falado sobre a recepção e a comunicação no período de isolamento, sobre este espectador que recebe a obra em sua casa, em seu ambiente na maioria das vezes solitário.

O autor questiona ainda um “desaparecimento” do público espectador, que ainda que esteja presente, é um corpo invisível, teve sua presença transmutada. Nas palavras do autor:

Esse espectador, que está (em alguns casos, obrigatoriamente) com sua câmera desligada, se transmuta em um corpo invisível, em uma presença ausente, radicalmente diferente daquela presença à qual nos habituamos, tão característica dos espaços artísticos – não há a expectativa aglomerada da fila, da escolha de um lugar para a apreciação da obra, nem mesmo preocupação com a aparência física, ou seja, pouco importa estar vestido ou nu. O “desaparecimento” do espectador no universo on-line é, sem dúvida, mais significativo do que possamos imaginar, e as consequências para os estudos da recepção e da comunicação estão postas (GONÇALVES, 2021, p. 3).

O espectador de teatro é um campo de discussões teóricas que pretendemos investigar nesta tese, especificamente o público surdo que veio sendo invisibilizado por anos. E pretendemos mais adiante, nas análises, aprofundar esta discussão da presença e ausência ou invisibilidade desses interlocutores a partir das respostas dos participantes da pesquisa.

Outro aspecto que encontramos nas pesquisas é o da relação do teatro com o audiovisual, já que as adaptações que são feitas para que as apresentações de teatro aconteçam em formatos virtuais necessariamente precisarão se enquadrar nos limites de uma tela (seja de celular, *tablet*, computador ou televisão), perdendo a tridimensionalidade da interação face a face presencial e passando a ser exibidos em dispositivos bidimensionais. Nesse sentido, Brait e Gonçalves (2021b, p. 46) levantam algumas perguntas: “como pensar teatro e corpo, tal como solicitado pela encenação por uma tela, na esfera virtual? Como assumir e admitir que a experiência teatral possa tornar-se possível no âmbito de uma rede social?”.

Gonçalves (2021, p. 14) também discute a questão da relação do audiovisual e as produções artísticas e como o suporte da tela possibilitou a transmissão de apresentações artísticas. Segundo o autor,

Investigar como funcionam estes processos apresenta-se, então, como um desafio aos tempos atuais; tempos de incertezas nunca antes tão reforçadas pelas lentes de aumento de uma crise política, sanitária e existencial. Novos formatos e plataformas chegaram às nossas casas em uma velocidade que ainda não conhecemos. O que se conhecia por

audiovisual tomou uma proporção tão gigantesca que nos parece, hoje, que este termo é o que melhor pode englobar uma série de produções artísticas. É pelo audiovisual que torna possível, por exemplo, que um espetáculo de teatro seja transmitido ao vivo (...) e proporcione ao espectador uma experiência totalmente diferente e um tanto inusitada.

Nesse mesmo sentido, Juliana Wexel (2021) propõe um exercício de reflexão “sobre a imperiosa inserção do teatro e das artes performativas em geral no âmbito virtual, do *online* e do audiovisual” (p. 40) por conta da pandemia de Covid-19 e da impossibilidade de presença física nos teatros:

Houve necessidade e emergência em se eleger recursos audiovisuais e de comunicação digital como meios de expressão alternativos ao palco ou aos espaços cênicos, tradicionais ou não, diante da inviabilidade e do risco de encontros presencialmente físicos (p. 40)

A autora problematiza a inserção do teatro no ambiente virtual nestas condições e contexto impostos e as consequências e desafios que esta transposição implica e aponta para o surgimento de novos paradigmas do fazer cênico (WEXEL, 2021). De todo modo, há entre os fazedores da arte, grupos de teatro, coletivos e artistas o desejo e a necessidade de se continuar a produzir arte e fruição entre artistas e público, que, nesta pandemia, “têm sido centrais na motivação de profissionais que não tem se furtado ao desafio de encontrar outros modos e meios para o seu ofício criador” (WEXEL, 2021, p. 46). Para a autora,

Junto com a necessidade de subsistência econômica e criativa em meio à necessidade de distanciamento físico, experimenta-se também o desejo por não imobilizar mentes, corações e corpos criativos (...) mesmo que público e artistas estejam separados por distâncias, ruas, continentes ou telas. Especialmente para não se perder a noção de si, a noção do outro, para não desperdiçar a prática do gesto, da resistência e da busca por novos caminhos ou novas vanguardas em diálogo com o recurso das tecnologias digitais (p. 46).

Neste estudo, nosso olhar é para espetáculos teatrais com interpretação para Libras e, por isso, trazemos aqui também a questão de que essas adaptações, que já não eram simples para grupos de teatro, se estendem à equipe de produção e equipe de Tradutores e Intérpretes de Libras, que precisam adaptar também a sua forma de atuação.

Não encontramos até o momento da escrita deste capítulo pesquisas que abordassem as adaptações feitas por TILS para tradução e interpretação no teatro,

tampouco sobre a perspectiva de espectadores surdos dessas adaptações. No entanto, encontramos algumas pesquisas sobre a tradução e interpretação para Libras no contexto da pandemia de Covid-19 em outras esferas. Albres e Santiago (2021) trazem uma reflexão sobre os direitos linguísticos de como surgem ações a partir da comunidade surda e de iniciativas dos próprios intérpretes e, na esfera educacional, existem algumas pesquisas (ALBRES; JUNG, 2021; SANTOS, 2020; MARQUES, 2020; SPARANO-TESSER, 2020); no entanto, focarei aqui nas que observaram a interpretação simultânea e as adaptações realizadas para atuação em *lives* e eventos que foram transmitidos virtualmente.

No contexto de interpretação simultânea de conferências, Nascimento e Nogueira (2021) apresentam um artigo que vai discorrer sobre algumas dimensões e características específicas da prática de interpretação remota, como a preparação dos profissionais que precisaram adequar estruturas de atuação de suas residências, questões técnicas relacionadas a instrução das equipes de apoio técnico de transmissão sobre as janelas de Libras, e também aspectos relacionados ao trabalho em equipe e as formas de revezamento dos intérpretes.

Para Nascimento e Nogueira (2021), o contexto imposto pela pandemia fez com que os intérpretes de Libras precisassem construir um saber totalmente ancorado na prática para readequação e reaprendizado do fazer interpretativo. Para os autores, “há que se pensar, diante disso, que novas competências serão mobilizadas pelos intérpretes nesse novo cenário implicando, com isso, estudos, pesquisas e descrição de experiências que permitam o mapeamento dessas competências” (p. 7023).

Outra reflexão mencionada pelos autores é o *vazio de normas* diante da realidade pandêmica e a necessidade de mobilização da Febrapils - Federação Brasileira das Associações dos Profissionais Tradutores e Intérpretes e Guia-Intérpretes de Língua de Sinais para orientar e buscar estabelecer parâmetros para atuação diante dessa nova realidade. Nas palavras dos autores,

Apesar de existirem publicações em âmbito internacional que apontem a interpretação remota como uma realidade, no Brasil, essa experiência ganha força com a pandemia mobilizando a categoria a pensar sobre sua atuação a partir da imposição contextual de emergência.

Um exemplo dessa reflexão foi a rápida atuação da Febrapils para orientar os intérpretes nesse novo contexto ocupando um *vazio de*

*normas* (SCHWARTZ, 2010; NASCIMENTO, 2014) diante da realidade pandêmica (NASCIMENTO; NOGUEIRA, 2021, p. 7023).

A partir desta citação e do artigo como um todo, propomos reflexão sobre alguns pontos importantes. O primeiro é que a realidade de interpretação remota não surgiu na pandemia, pois em algumas capitais brasileiras já existiam as chamadas Centrais de Interpretação de Libras (CILs), em que se disponibiliza o recurso da interpretação a distância, embora os intérpretes estejam todos em uma central, não em suas residências:

A interpretação remota não é novidade no cenário da interpretação interlíngua (MOSER-MECER, 2005), mas, conforme afirmam Nascimento et al. (2020), apesar de ser realidade nos Estados Unidos e na Europa, essa prática foi imposta aos intérpretes brasileiros de forma massiva com a pandemia causada pelo novo coronavírus. Antes desse período, situações de interpretação do par Libras-Português ocorriam como, por exemplo, nas Centrais de Interpretação de Libras (CILs) de alguns municípios que ofereciam o atendimento remoto para ligações e contatos de surdos em espaços de atendimento público. No entanto, nas CILs os intérpretes não atuam de suas próprias casas, mas em um local que reunia todos os profissionais nos mesmos moldes das centrais de teleatendimento. Com a pandemia, os desafios impostos aos intérpretes que atuam com o par Libras-Português envolvem desde a estruturação física do ambiente de trabalho em suas próprias residências até as formas de gestão da informação passando, também, pelas relações estabelecidas entre a equipe de interpretação e os modos de apresentação de produção dos discursos nas duas línguas (NASCIMENTO; NOGUEIRA, 2021, p. 7009).

Assim, mesmo que as CILs já existissem no Brasil, a interpretação remota ainda não era uma prática conhecida de todos e tampouco difundida, e não acontecia diretamente da casa dos intérpretes, mas de um local equipado e preparado para tal prática; por isso, poucos tinham experiência com essa forma de atuação. Nesse sentido, os autores mencionam um *vazio de normas* e a necessidade da Febrapils se posicionar e orientar os intérpretes.

O conceito de *vazio de normas* mencionado no artigo e por Nascimento (2014b) vem dos estudos da Ergologia, com base em Schwartz (2010, 2014, 2016). Nascimento (2014b) discute o deslocamento do TILS da esfera religiosa para diferentes contextos de atuação e a dificuldade em “lidar com as questões presentes em novas esferas de atuação torna-se gritante quando, durante a atividade, lhe são exigidos conhecimentos e

competências que ele não possui e que são determinantes para o estabelecimento dos sentidos discursivos” (p. 4).

Os estudos pluridisciplinares da Ergologia nascem na França na década de 1970 com o objetivo de observar atividades laborais e os saberes produzidos pelos trabalhadores durante a atividade de trabalho, visando transformar e melhorar atividades humanas industriais. Schwartz (2003) aponta que esse olhar interdisciplinar é necessário pois envolve dimensões ergonômicas, psicológicas, linguísticas, jurídicas, sociológicas etc. Os estudos da Ergologia observam o trabalho e o trabalhador em suas relações com normas antecedentes (prescrito) e os saberes da própria prática da atividade (realizado), sendo a atividade de trabalho uma arena de debates dessas normas existentes (prescritas) e uma constante *renormalização* fruto das experiências recriadoras na realização da atividade (SCHWARTZ, 2003, 2011; SOUZA-E-SILVA, 2008).

Schwartz (2011), em seus estudos, considera os diferentes saberes em constante relação e constante embate. Para o autor, os *saberes constituídos* são aqueles formalizados por meio da academia e das *normas antecedentes* ensinadas/aprendidas por meio de livros, cursos, normas, leis etc. Já os *saberes investidos* são advindos da prática, construídos durante a atividade laboral. Seus conhecimentos e valores são constantemente renegociados e redimensionados durante o fazer, e eles consideram as experiências e o conhecimento de cada um. E há também o *debate de valores/uso de si*, que vai debater o lugar da negociação dos valores, os ajustes necessários entre os saberes instituídos, adquiridos previamente, e os saberes investidos na prática, entre as normas antecedentes e a realização da atividade.

Há ainda outras normas que vêm do *coletivo de trabalho*, que podem ser advindas de transgressões às regras já consolidadas, mas que são validadas por um grupo ou coletivo, como exemplifica Souza-e Silva (2008, p. 5): “numa linha de montagem, por exemplo, é proibido falar, porém o coletivo desenvolveu um modo de burlar essa regra, criando outra: cantarolar baixinho, a fim de evitar o sono quando as trabalhadoras estão muito cansadas”.

Para Souza-e-Silva (2008, p. 5), o trabalhador deve ser considerado como mais uma fonte de prescrições, de normas, e “há de se considerar o próprio trabalhador, incluindo seus valores, traços biológicos e subjetivos, que vão influenciar o modo de

desenvolver a atividade, a reação pessoal diante das normas e o processo de renormalização”.

Na perspectiva desses polos presentes nas situações de trabalho, polos estes que se influenciam e se complementam, Souza-e-Silva (2008, p. 6) afirma:

O enfoque ergológico considera a existência de uma sinergia entre os saberes acadêmicos, os saberes da ação/experiência e o debate de valores que atravessa a atividade. Passa-se, então, a compreender o trabalho como um debate sempre renovado entre normas antecedentes e suas tentativas de renormalização, historicamente contextualizadas e balizadas pelo nível local de atuação concreta do trabalhador.

No contexto da tradução e da interpretação de línguas de sinais no Brasil, na análise empreendida por Nascimento (2014b), verifica-se um *vazio de normas* que possam balizar a prática profissional:

Temos, portanto, uma série de problemáticas envolvidas nessa atuação: o deslocamento para esferas de atividade que são desconhecidas; a exigência de competências que ele, do ponto de vista teórico e formativo, não possui; a ausência de uma formação que lhe ofereça, no mínimo, antecipações de como ele deverá agir em certas situações; e, acima de tudo, prescrições que possam orientar o seu fazer. (...) O vazio de normas presente no universo da tradução/interpretação da língua de sinais constitui-se em um balizador para a vivência de situações dramáticas, conflituosas e, muitas vezes, constrangedoras, uma vez que, quando não há normas para orientar a atividade ela pode ficar obscura, obtusa e sem direção. A legislação existente, que arbitra como norma antecedente e prescritiva, não aborda o fazer interpretativo, o que torna ainda mais complexa uma atuação sem formação e antecipações (NASCIMENTO, 2014b, p. 4-5).

Para Nascimento (2014b), ainda que as renormalizações sejam necessárias no cotidiano do trabalho, a ausência de saberes constituídos faz com que o TILS tome como base o seu saber da prática para tomar decisões.

O debate de valores presentes no ato de trabalho e, em nosso caso, do trabalho interpretativo acentuam a necessidade de se pensar antecipações para o fazer desses profissionais. Na abordagem ergológica todo trabalho é passível de renormalização, pois as normas antecedentes não respondem às necessidades reais da atividade de trabalho. Todavia, vimos, com a narrativa analisada, que as renormalizações não arbitram sobre as normas antecedentes, aquelas que são estabelecidas pelo saber constituído/acadêmico; as renormalizações são mobilizadas no saber investido, que ganha, pela ausência de um prescrito, status de norma que orienta o fazer (NASCIMENTO, 2014b, p. 25-26).

Já no contexto da interpretação remota imposta pela pandemia, observamos novamente esse *vazio de normas* e a necessidade de orientações técnicas. Por isso, a partir da experiência de alguns TILS, ainda que recentes, e da necessidade de estabelecer normas e padronizações para a atividade de interpretação, a Febrapils lança em 2020 uma nota técnica para auxiliar a atividade de interpretação<sup>40</sup>. No entanto, as *renormalizações* continuam acontecendo a partir das experiências dos intérpretes e à medida que novas práticas e novas tecnologias vão surgindo.

Outro ponto importante a ser destacado é o de que a atividade de interpretação em todos os contextos, não demandava que os intérpretes que tivessem seus próprios aparatos tecnológicos, internet de alta velocidade, câmera com boa resolução etc., visto que o material para realização da atividade interpretativa presencial é o próprio corpo. Ou seja, o que se necessitava para realização da atividade era que o próprio intérprete estivesse no local da interpretação, posicionado de forma adequada para ser visualizado pelo público.

No contexto de shows, teatro e conferências presenciais, ao realizar a interpretação Libras – Português, é necessário que esteja bem posicionado no palco, seja bem iluminado e tenha um retorno de som adequado. Mas todos esses equipamentos são fornecidos e providenciados pelos organizadores dos eventos e seus respectivos técnicos de luz e som. No entanto, quando vamos para a virtualidade e a necessidade de todos estarem em suas residências, as responsabilidades de aparatos técnicos e tecnológicos também recai sobre os intérpretes, que além de precisarem providenciar os equipamentos (o que implica custos financeiros), precisam se saber operá-los de forma adequada para a transmissão (o que implica um novo letramento digital).

Nascimento e Nogueira (2021) discutem, além da necessidade de orientações sobre a prática de como proceder na interpretação, uma percepção das necessidades de uma certa estrutura física de materiais para exercício da atividade de interpretação,

houve a necessidade de maior investimento em uma estrutura que permitisse, então, uma melhor captação e transmissão da interpretação. O investimento incluiu a compra de equipamentos de iluminação, de fundo infinito, tripés, câmeras, novos celulares mais potentes e com estrutura de imagem, aumento do plano de internet dentre outros. (...)

---

<sup>40</sup> Nota Técnica sobre interpretação simultânea remota para a Língua Brasileira de sinais.: [https://febrapils.org.br/wp-content/uploads/2022/01/NT-004-2020\\_sobre-interpretacao-simultanea-remota.pdf](https://febrapils.org.br/wp-content/uploads/2022/01/NT-004-2020_sobre-interpretacao-simultanea-remota.pdf)

Com o tempo, os intérpretes foram se aprimorando e se adequando para garantir maior qualidade na captação de imagem. Além disso, a compreensão de que a pandemia não apenas apresentou uma modalidade de interpretação temporária, mas sim, acelerou o processo e a oferta da interpretação remota, fez com que os intérpretes investissem gradativamente em equipamentos mais profissionais. (NASCIMENTO; NOGUEIRA, 2021, p. 7017).

Os autores ilustram com imagens os estúdios adaptados e montados em residências para as transmissões *online* (figura 3).

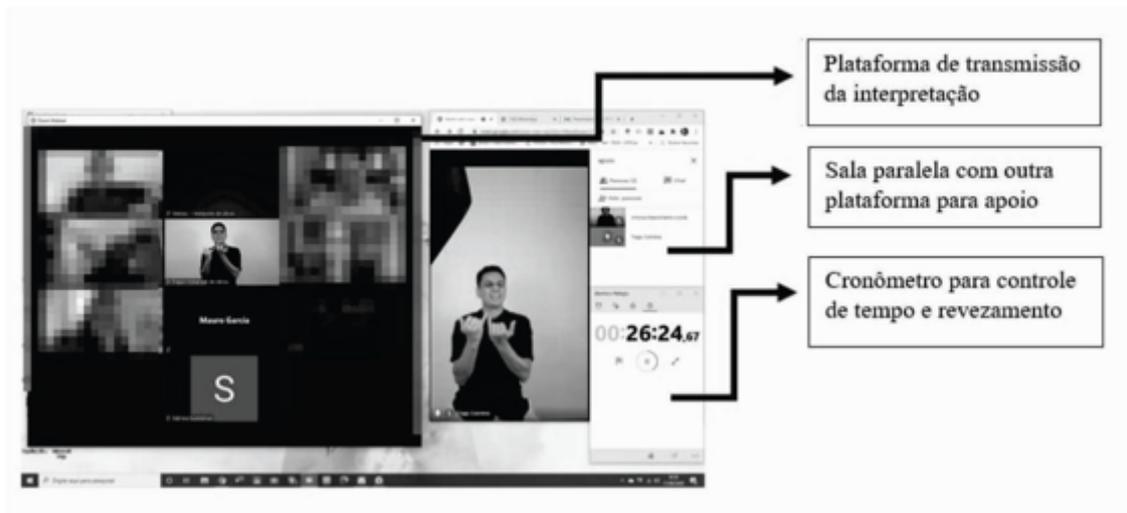
Figura 12: Estúdios montados pelos TILS para realização da interpretação



Fonte: Nascimento e Nogueira (2021, p. 7017).

Além disso, como parte dessa *renormalização* da atividade laboral, foi necessário que os intérpretes adquirissem conhecimentos de uso e manejo de plataformas como *Zoom*, *StreamYard*, *Google Meet*, *Teams*, *VMix Call*, dentre tantas outras plataformas de transmissão e videoconferências. O conhecimento de uso dessas plataformas se fez essencial para exercício da atividade interpretativa, tanto para visualização dos conteúdos a ser interpretados, como para fazer a troca de turnos entre a equipe e realização do apoio ao colega, sendo necessário na maioria das vezes fazer uso de mais de uma plataforma simultaneamente, uma para transmissão e outra para trabalho em equipe, e, por vezes, fazendo uso de mais de um equipamento eletrônico (figuras 4 e 5).

Figura 13: Uso de salas simultâneas para trabalho em equipe



Fonte: Nascimento e Nogueira (2021, p. 7020).

Figura 14: Uso de diferentes equipamentos para a interpretação em equipe



Fonte: Nascimento e Nogueira (2021, p. 7021).

Fomin e Santiago (2021), ao trazerem um ensaio sobre *Tradução e interpretação: Libras, corpo e arte* no Livro *Bakhtin e as artes do corpo*, organizado por Brait e Gonçalves, discorrem sobre diferentes gêneros artístico-literários, dentre eles os espetáculos de teatro, os espetáculos de música e a contação de histórias, e pontuam

algumas adaptações feitas para atender a um público virtual. Na situação das *lives* de música, as autoras pontuam que:

Nessa situação de interpretação, que não é presencial para o espectador, porém que é presencial para os intérpretes, para garantir sua performance, eles necessitam de todo um aparato técnico e tecnológico. Sobre esse aspecto podemos citar a captação de imagem, que por si só circunscreve o corpo do intérprete ao espaço de uma janela, por vezes, minúscula. Como atuar com eficiência se as condições sensoriais oferecidas ao espectador não ouvinte não são, por assim dizer, estimulantes, como na situação de um show musical, em que há a presença de corpos? Não existe ainda investigação sobre isso, mas indicamos que é um novo contexto de atuação do TILS que merece igualmente atenção (FOMIN; SANTIAGO, 2021, p. 197).

Vemos nas discussões e nas duas imagens abaixo trazidas pelas autoras tanto o aparato técnico e tecnológico necessário, quanto a presença das intérpretes no estúdio e ao mesmo tempo a ausência de público fisicamente no teatro. Estando a relação dos intérpretes com o público espectador distanciada pela virtualidade, o tamanho da janela de Libras, que é menor que o *QR Code*, afasta e afeta ainda mais a experiência artística desse espectador.

Figura 15: Intérpretes de Libras em Lives - bastidores e transmissão



Fonte: Fomin e Santiago (2021, p. 196).

Brito (2021) também apresenta uma pesquisa que objetiva compreender o contexto e as práticas da interpretação do Português para a Libras em *lives* musicais examinando questões valorativas em torno da atuação e discutindo perspectivas futuras da atuação do intérprete nesse contexto. Dentre algumas de suas análises, a autora discute a importância de uma formação específica para atuação na esfera artístico-cultural e a necessidade de desenvolvimento de competências que envolvam o saber de

negociações, preparo para atuação e equipe de intérpretes, o que nos remete, novamente, à necessidade do *saber instituído* para regular a prática profissional nesse contexto.

Com relação ao teatro, percebemos que houve um primeiro momento, logo que foi declarada a pandemia de Covid-19 no Brasil, em março de 2020, em que todos os teatros foram fechados e apresentações teatrais suspensas. Como forma de continuar existindo e resistindo, portanto, diversos espetáculos que tinham o registro de suas apresentações feitas antes da pandemia submeteram-se a editais de fomento e apoio à cultura para suas apresentações. Surgiram, portanto, os espetáculos gravados no período anterior à pandemia e que foram transmitidos *online*. Posteriormente, percebemos que houve um movimento de diversos grupos de teatro para adaptar suas dramaturgias para apresentações *online* em plataformas de videoconferências (como o *Zoom meetings*) ou para transmissão em plataformas de vídeo como *Youtube*. Nesse formato, era possível que cada ator estivesse em sua casa, sem a necessidade de encontros presenciais ou deslocamentos. Houve posteriormente um momento de instituições culturais acolherem espetáculos com estruturas maiores em seus palcos para que de lá fosse realizada a transmissão para redes sociais, sites ou plataformas de *streaming*. Nesses casos, os atores, iluminadores, cenógrafos, diretores e equipe técnica se encontram nos palcos, mas sem a presença de público espectador na sala de espetáculos. Esse formato permite que tanto o espetáculo seja transmitido síncrono, como que fossem feitas gravações para posteriormente serem transmitidas, com ou sem a edição desse conteúdo.

Foi só a partir de abril de 2021 que algumas cidades começaram a permitir a presença de público nas salas de espetáculos, e ainda assim apenas em horários e capacidade reduzidos. Com capacidade total, a liberação em São Paulo, por exemplo, veio a partir de 15 de outubro de 2021, e nem todas as instituições culturais abriram suas casas de espetáculos. Foi apenas em março de 2022 (dois anos depois de declarada oficialmente a pandemia no Brasil) que percebemos a maioria dos teatros aberta de fato e com capacidade máxima ocupada, ainda que com exigências como necessidade de comprovação de vacina e fazendo uso de máscaras dentro dos ambientes fechados.

No entanto, como a escrita desse texto vem no contexto de um momento de instabilidade com relação à abertura ou não das casas de espetáculos, focaremos no momento pandêmico no qual a pesquisa se instalou e na descrição dos diferentes formatos de apresentações *online*.

Abaixo, demonstramos alguns dos diferentes tipos de apresentações e de tradução ou interpretação para Libras que percebemos serem importantes para entendimento do contexto em que se insere a pesquisa e as análises que apresentaremos adiante.

- a) Espetáculos gravados no palco e no período anterior à pandemia (registros de espetáculos que aconteceram presencialmente) e que tiveram a tradução para Libras gravadas posteriormente, no período da pandemia, com o objetivo de acessibilizar o conteúdo para transmitir. Neste formato, o público pode assistir por plataforma de vídeos *Youtube* ou *site* e não necessariamente síncrono à transmissão. Os modos de exibição da tradução para Libras neste formato podem ser vários. Nas figuras abaixo demonstramos alguns desses modos e como a tradução para Libras aconteceu.

Figura 16: Bastidores da gravação de Libras de um espetáculo



Fonte: acervo da autora.

Figura 17: Registro de espetáculo com tradução para Libras aplicada posteriormente



Fonte: acervo da autora.

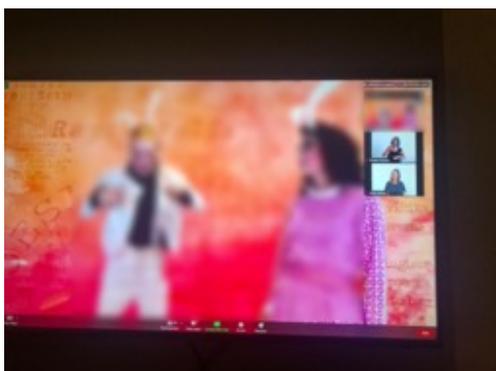
b) Espetáculos que tiveram suas dramaturgias adaptadas ou que foram pensados para ser exibidos em plataformas de videoconferências ou reuniões *online* (*Zoom* ou similar) e que a interpretação para Libras aconteceu síncrona à apresentação dos atores e na mesma plataforma. Neste formato, o público deve entrar na plataforma de videoconferência ou reunião e assistir à apresentação no exato momento em que ela acontece. Nestes casos, a experiência do espectador vai depender de como ele mesmo configura seu dispositivo para assistir à apresentação, como podemos observar nas figuras abaixo:

Figura 18: Apresentação no *Zoom* com duas janelas para as atrizes e duas para as intérpretes



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Figura 20: Apresentação no *Zoom* com duas intérpretes com janela aberta no modo orador



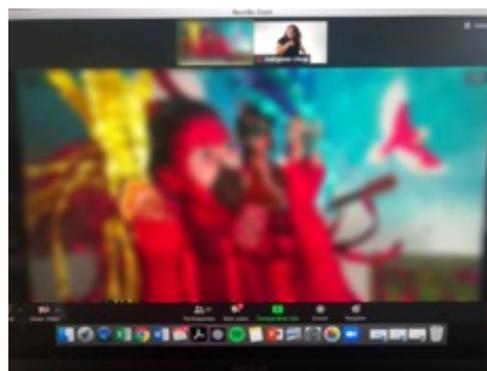
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Figura 19: Apresentação no *Zoom* com uma janela para os atores e duas janelas para as intérpretes



Fonte: Acervo da autora.

Figura 21: Apresentação no *Zoom* com uma intérprete de janela aberta no modo orador

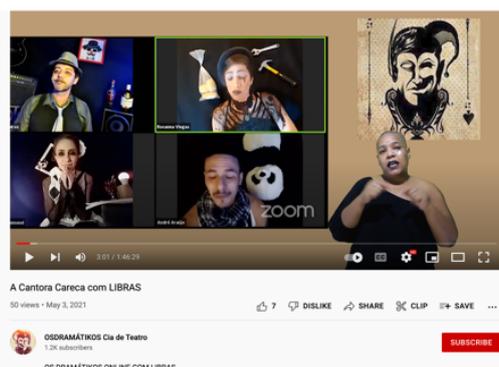


Fonte: Acervo da autora.

c) Espetáculos que tiveram suas dramaturgias adaptadas ou que foram pensados para serem exibidos em plataformas de videoconferências ou reuniões online (*Zoom* ou similar) nos quais a interpretação para Libras aconteceu síncrona à apresentação dos

atores em outra plataforma, com edição da janela de Libras. Neste formato, o público pode assistir tanto síncrono pelo *Zoom* ou similar quanto por plataforma de vídeos Youtube ou site, não necessariamente síncronos à transmissão. Os modos de exibição da tradução para Libras neste formato podem ser vários.

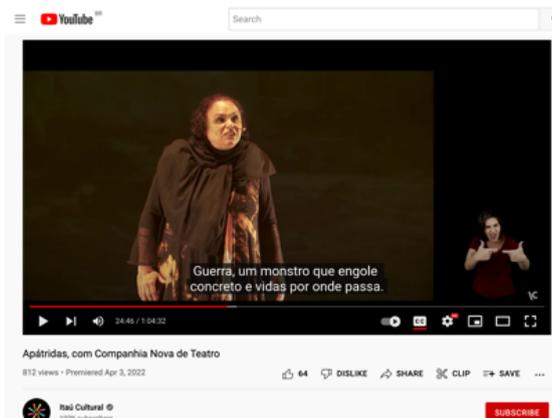
Figura 22: Apresentação de A Cantora Careca com Libras



Fonte: *Youtube* OSDRAMÁTICOS Cia de Teatro<sup>41</sup>

- d) Espetáculos gravados durante a pandemia com o objetivo de serem transmitidos, mas com recursos de audiovisual, enquadramentos e ângulos de câmera diferentes, em que a tradução para Libras foi gravada posteriormente com o objetivo de acessibilizar o conteúdo para transmitir. Neste formato o público pode assistir por plataforma de vídeos Youtube ou site, não necessariamente síncronos à transmissão.

Figura 23: Apresentação Palco Virtual do Itaú Cultural (adulto) - Apátridas



Fonte: Youtube do Itaú Cultural <https://www.youtube.com/watch?v=pCet25hueSo><sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Disponível no *Youtube* - <https://www.youtube.com/watch?v=qMLg9bLP6gk> - transmitido em 03 de maio de 2021, acesso em 19 de abril de 2022.

<sup>42</sup> Vídeo disponível no *Youtube* em <https://www.youtube.com/watch?v=pCet25hueSo>, transmitido em 03 de abril de 2022. Disponível até 1º de maio, às 23:59. Acesso em 19 de abril de 2022.

e) Espetáculos que foram gravados durante a pandemia com o objetivo de serem transmitidos, mas com recursos de audiovisual, enquadramentos e ângulos de câmera diferentes. Vale destacar que embora essas apresentações não sejam obras cinematográficas, utilizam-se de recursos do audiovisual para montagem do espetáculo. Nestes casos, a interpretação para Libras aconteceu síncrona à transmissão do vídeo gravado em plataforma de videoconferências ou reuniões *online* (Zoom ou similar). Neste formato, o público deve entrar na plataforma de videoconferência ou reunião e assistir à reprodução do vídeo.

Figura 24: apresentação teatral gravada com interpretação síncrona



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Cada um desses formatos apresentados poderia gerar uma série de discussões e diferentes abordagens de pesquisa; no entanto, traremos nas análises adiante alguns autores e discussões que observaram apresentações de teatro ou performances durante a pandemia para tecer reflexões sobre presenças, ausências, virtualidades, temporalidades e experiência do espectador surdo.

## 1.5. Arrematando a pluralidade conceitual

Nesta tese, buscamos percorrer junto com o leitor um caminho de reflexão teórica permeado pelo pensamento dialógico de Bakhtin e o Círculo, estabelecendo relações com outros pensadores. Este primeiro capítulo foi dedicado a construir algumas bases teóricas, um chão comum para depois podermos observar o *corpus* e tecer análises.

Primeiro, refletimos sobre questões relacionadas ao acesso, à fruição e à participação. O intuito desse tópico foi o de tensionar esses termos e refletir sobre o quanto a acessibilidade é ainda um passo importante, um lugar que almejamos, mas que é apenas um meio para alcançarmos objetivos maiores, pois apenas o acesso ao que já está instituído nos parece ainda muito pouco. Ao observarmos a organização da sociedade no que tange a movimentos legais, entendemos que é preciso acesso para construirmos a realidade que desejamos. E essa realidade que desejamos deve ser a de participação plena de todos (independentemente de sua condição) em igualdade de oportunidades para fruir, participar, produzir e criar artisticamente.

Na sequência, refletimos sobre diferentes concepções que giram em torno da surdez, e buscamos fazer uma interlocução de estudos contemporâneos com o pensamento bakhtiniano. Entendendo que um dos princípios do pensamento bakhtiniano é o de que nos constituímos na relação com o outro, que nossas identidades estão sempre em construção e que as nossas identidades e subjetividade são constituídas nas relações sociais. Nos estudos contemporâneos, mobilizamos o conceito de diferença, tão caro para os estudos que a comunidade surda vem desenvolvendo, e o de *deafhood*, com o intuito de girar o prisma do olhar, sair do lugar da falta, mas olhar pela potência. Propomos desconstruir a ideia de que surdos seriam apenas “público consumidor” de teatro, entendendo que também são produtores, artistas e criadores de arte e cultura. A partir disso, trazemos a reflexão sobre direitos linguísticos da comunidade surda para fruir arte e produções culturais e o papel de instituições culturais na produção e difusão de discursos sobre arte e cultura.

Como nossa pesquisa tem como objeto espetáculos teatrais com interpretação para Libras e as relações que envolvem diferentes interlocutores, julgamos importante aprofundarmos a fundamentação teórica dos estudos teatrais, especificamente aqueles sobre o espectador do teatro. E, também, julgamos importante pensarmos sobre pesquisas

que vêm sendo desenvolvidas nos estudos da tradução e da interpretação, especialmente aqueles voltados para o teatro com interpretação para Libras. Nesse último, voltamos nosso olhar às renormalizações e adaptações que foram necessárias aos intérpretes de Libras no período da pandemia causada pelo Covid-19, período em que este texto foi escrito e em que as entrevistas que compuseram o *corpus* desta pesquisa foram realizadas.

“Caminho se conhece andando  
Então vez em quando é bom se perder  
Perdido fica perguntando  
Vai só procurando  
E acha sem saber  
Perigo é se encontrar perdido  
Deixar sem ter sido  
Não olhar, não ver  
Bom mesmo é ter sexto sentido  
Sair distraído espalhar bem-querer”

Chico Cesar

## **2. Procedimentos metodológicos**

---

Neste capítulo, descrevemos o encaminhamento metodológico de pesquisa, para então seguirmos para análises e reflexões teóricas. Para alcançar os objetivos propostos e responder às questões de pesquisa, construímos nosso *corpus* de forma a observar e analisar as relações dialógicas dos diferentes posicionamentos e enunciados discursivos. Para tanto, observamos o discurso dos interlocutores tradutores e intérpretes de língua de sinais (TILS), o discurso de interlocutores espectadores surdos e o discurso institucional – instituições culturais que têm apresentações teatrais com acessibilidade em Libras por meio de entrevistas com programadores de teatro.

Primeiramente, descrevemos a escolha e delimitação do *corpus* bem como os critérios de inclusão e de seleção. Nosso intuito com o *corpus* escolhido e delimitado é o de compreender diferentes posicionamentos axiológicos (envolvendo TILS, espectadores surdos e programadores culturais) e diferentes momentos (o que antecede à pandemia e o momento em que as entrevistas foram realizadas) de uma pandemia.

Escolhemos para este estudo observar esses diferentes posicionamentos a partir de entrevistas e compreendemos as entrevistas como uma forma de estudar determinada realidade dentro do contexto em que se insere, como “um encontro social, não simplesmente um lugar para a troca de informações” (COHEN *et al.*, 2007). Consideramos em nosso *corpus* as entrevistas (que compreendem a condução das entrevistas, as perguntas, as respostas e as interações entre os interlocutores) como enunciados concretos que respondem a outros enunciados, refletindo e refratando a realidade na qual estão inseridos.

Ao tomarmos as entrevistas como enunciados, consideramos o que Volóchinov (2019b, p. 268) afirma em *Estilística do discurso literário II: a construção do enunciado*, que ele só pode ser compreendido no fluxo da comunicação discursiva, e que todo enunciado, por mais acabado que pareça, deve ser considerado “só um momento, uma gota no fluxo da comunicação discursiva, tão ininterrupto quanto a própria vida social e a própria história” (p. 267). No fluxo desse pensamento, a comunicação discursiva é uma das formas de desenvolvimento da coletividade social e “seria uma tarefa infrutífera tentar compreender a construção dos enunciados que compõem a comunicação discursiva sem traçar uma relação com as condições sociais reais (a situação) produtoras desse enunciado”. O autor elenca uma ordem metodológica que serve de princípio orientador no estudo dessa unidade real do discurso - *o enunciado* - e estabelece uma ordem de transformação das formas da língua: “1) a organização econômica da sociedade; 2) a comunicação social; 3) a interação discursiva; 4) os enunciados; 5) as formas gramaticais da língua” (VOLÓCHINOV, 2019b, p. 268).

Também tomamos como fundante para os procedimentos metodológicos de análise os estudos de Santiago (2021) que, a partir dos gêneros do discurso, observa a materialidade linguística e observa redes discursivas em suas análises. A autora afirma que os estudos do Círculo constituem “uma ciência da linguagem que compreende uma análise do discurso orientada para o diálogo, para o eu na inter-relação com o outro” (SANTIAGO, 2021, p. 86).

Em sua tese de doutoramento, Santiago (2021), ao olhar para o discurso ético emoldurado, pontua que, ao olhar a materialidade linguística, somos conduzidos a efeitos de sentidos e a outros elementos presentes na interação discursiva. Nas palavras da autora, “na análise, a princípio linguística, estão ancorados possíveis sentidos e efeitos de sentido que em seus elementos apontam para outros textos, para o contexto para diferentes sujeitos enunciativos” (SANTIAGO, 2021, p. 98).

A pesquisa de Santiago (2021) aponta explicitamente para diferentes campos da atividade humana, a saber, a esfera social-política, a esfera acadêmica, a esfera jurídico-normativa. Nesta tese, não olharemos especificamente para enunciados produzidos dentro de diferentes campos, mas para enunciados produzidos nas entrevistas que vão observar o mesmo gênero - espetáculo teatral - a partir de três diferentes perspectivas, a dos

espectadores de teatro, dos tradutores e intérpretes de Libras e dos programadores de teatro.

Figura 25: Esquema - diferentes perspectivas sobre o teatro



Fonte: elaborado pela autora.

Assim, escolhemos e delimitamos o caminho de pesquisa e constituímos nosso *corpus* de:

a) entrevista em grupo com alguns profissionais tradutores e intérpretes de Libras (05), que atuam na esfera artística, em diferentes instituições culturais, especificamente no teatro, e que no período da pandemia causada pelo Covid-19 também atuaram como TILS. A entrevista foi realizada em 22 de dezembro de 2020 virtualmente por plataforma de reuniões virtuais *Zoom*. A entrevista contou com gravação de tela e teve duração de 1 hora e 20 minutos.

O critério de escolha dos TILS foi terem ampla experiência de atuação na esfera artístico-cultural e terem declaradamente interpretado apresentações teatrais que foram exibidas virtualmente no período da pandemia causada pelo Covid-19. Os participantes foram: Erika Mota, Thalita Passos, Claudiane (Claudia) Ferreira, Greicy Santos e Yure Borges.

b) entrevista em grupo com alguns espectadores de teatro surdos (07), que também assistiram a apresentações artísticas durante a pandemia causada pelo Covid-19. A entrevista foi realizada em 19 de janeiro de 2021 virtualmente por plataforma de reuniões

virtuais *Zoom*. A entrevista foi realizada em grupo em 19 de janeiro de 2021 com gravação de tela e teve duração de 1 hora e 23 minutos.

O critério de escolha dos participantes da entrevista em grupo foi contemplar os surdos que participaram do projeto piloto da pesquisa, no período que antecedeu a pandemia; além disso, estendemos o convite a outros surdos que assistiram a apresentações artísticas e teatrais durante o período de isolamento social causado pela pandemia do Covid-19. Os convites foram enviados a mais de 15 surdos residentes em São Paulo – SP, e obtivemos a presença de sete, devido à incompatibilidade de agendas. Os participantes foram: Cristiane Esteves, Catharine Moreira, Lara Gomes, Malu Dini, Guilherme Ferreira, Talita Nabas e Nayara Silva.

A entrevista aconteceu inteiramente em língua de sinais (visto que a pesquisadora ouvinte é fluente em língua de sinais e todos os demais participantes surdos também) com o objetivo de que os surdos pudessem se expressar em sua língua natural, sem a mediação de intérpretes, e teve a tradução para o Português realizada posteriormente para fins de apresentação dos excertos nesta pesquisa. Entendemos que a tradução para o Português também faz parte da análise e colabora para correlação (cruzamento dos dados) com as entrevistas dos outros dois grupos, que também estão em Português.

Para analisarmos o discurso dos TILS e dos surdos em relações dialógicas com o discurso institucional, escolhemos o *Itaú Cultural*<sup>43</sup>, por ter sido mencionado tanto pelos TILS como pelos surdos como uma importante referência de acessibilidade, com uma ampla programação com oferta de língua de sinais. Desse modo, pensamos ser importante conhecer o caminho da acessibilidade tanto pela perspectiva dos colaboradores surdos como pela perspectiva dos produtores e responsáveis pelo núcleo de artes cênicas e acessibilidade.

c) entrevista em grupo com alguns programadores de teatro ouvintes e responsáveis pela acessibilidade em apresentações teatrais de uma mesma instituição cultural (03), que foi citada como referência em acessibilidade pelos entrevistados surdos. A entrevista foi realizada em 05 de fevereiro de 2021, virtualmente, por plataforma de reuniões virtuais

---

<sup>43</sup> Nesta pesquisa utilizamos o nome fantasia Itaú Cultural, nome pelo qual a Fundação Itaú para Educação e Cultura, é conhecida. A Fundação está inscrita sob o CNPJ 59.573.030/0020-00. A autorização para pesquisa encontra-se no Anexo IV.

*Zoom*. A entrevista com os programadores de Artes Cênicas do Itaú Cultural aconteceu em 05/02/2021, teve duração de 1h30.

O critério de escolha dos participantes da entrevista foi delimitado pela instituição cultural, que autorizou e indicou que participassem três programadores de teatro, que aqui daremos nomes fictícios para preservar o sigilo: Caio, Renata e Fernando. A responsável pelos trâmites institucionais e agendamentos das reuniões, que é analista do núcleo de educação e relacionamento, Ana, não era programadora de teatro, mas acompanhou a entrevista e teceu reflexões. Como a instituição não permitiu gravação de vídeo, tomamos o áudio como referência para a transcrição e tomamos notas durante a entrevista; logo após, as informações foram sistematizadas para fins deste estudo.

Além do TCLE de cada participante dos três grupos, foi assinada uma carta de autorização para pesquisa na instituição por um representante da instituição cultural, cujo modelo se encontra no Anexo III.

A pesquisa foi autorizada pelo Comitê de Ética e Pesquisa da PUCSP, parecer de aprovação 5.156.124 (ANEXO I). Todos os participantes da pesquisa assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), conforme modelo no Anexos II (TCLE participantes TILS e espectadores surdos) e III (TCLE participantes da instituição). Foi concedida a autorização para uso dos nomes reais dos participantes da pesquisa, por meio da assinatura do TCLE. No caso dos TILS e dos surdos, apresentamos os nomes reais dos participantes por termos autorização para tal e tendo em vista que as imagens dos participantes (surdos e TILS) estão sendo usadas para apresentação da materialidade linguística (Libras); assim, seria possível identificá-los, ainda que seus nomes fossem modificados. No caso dos programadores de teatro da instituição cultural, optamos por utilizar nomes fictícios, para preservar o sigilo da identidade deles e por não terem assinado autorização específica para esse fim.

Considerando a afirmação de Benveniste de que “única é a condição do homem na linguagem” (1989, p. 287), Frydrych (2010, p. 33-34) estende a afirmação aos sujeitos envolvidos na interpretação e na transcrição e afirma que “única é a condição do intérprete na interpretação, bem como única é a condição do transcritor na transcrição”. Observamos que a escolha desta forma de apresentação dos dados é consciente de que toda interpretação, tradução, transcrição implica o sujeito intérprete, o sujeito tradutor e o sujeito transcritor.

Com relação à apresentação dos excertos selecionados para análise nesta tese, nas descrições das entrevistas, em que nosso propósito é o de apresentar os temas levantados em cada uma delas, optamos por trazer a materialidade linguística apenas em Português, devido à extensão do *corpus*.

Nas análises na horizontalidade, em que lançamos nosso olhar às relações dialógicas e às diferentes perspectivas dos interlocutores e nos aprofundamos na análise enunciativo-discursiva, como cada entrevista tem materialidades linguísticas específicas, a transcrição e apresentação dos dados também será específica para cada uma das entrevistas.

A entrevista com os tradutores e intérpretes de Libras foi feita em Português, mas em alguns momentos, por serem sujeitos bilíngues, eles utilizaram uma comunicação bimodal, fazendo uso de duas línguas simultaneamente enquanto enunciavam e também quando interagiam entre si; a entrevista com os espectadores surdos foi inteiramente em língua de sinais; e já com os programadores de teatro, a entrevista foi feita inteiramente em Português e sem a autorização de gravação de imagem. Por isso, a apresentação dos enunciados aqui será também realizada de forma distinta para cada entrevista.

Para as entrevistas com os tradutores e intérpretes de língua de sinais – TILS, a produção dos enunciados foi majoritariamente em Português, mas em diversos momentos da entrevista fizeram uso da Libras simultaneamente; por isso, apresentaremos os excertos de análise conforme imagem abaixo. O modelo de apresentação dos dados tomou como referência a apresentação dos excertos de Melo e Nascimento (2021, p. 284) adaptando-a para realidade desta pesquisa, pois não temos imagens dos discursos citados.

Figura 26: modelo de apresentação de transcrição intermodal

Joyce - 00031.MTS		Discurso citado
TILS	Transcrição intermodal com citação	
	Tem uma parte do vídeo que ele aponta que ele lista cinco coisas, né? e aí no começo a tradutora fez, no caso eu, fiz <i>assim</i> porque eu havia pensado	 (CIT_A)
	na estratégia de fazer <i>assim</i> mas aí o meu tradutor apoio lembrou de uma	
	de uma informação que eu havia esquecido de que essas <i>informações</i>	 (CIT_B)
	iriam estar no vídeo, então eu não teria que ter essa preocupação de listar <i>aqui</i> e dizer e o <i>nome</i> de cada uma delas porque <i>elas</i> estavam logo	 (CIT_C)
	ao lado só tinha que apontar e isso tava na glosa mas a glosa como não	
	tava comigo tava com apoio ele tinha essa função também de passar para a gente as anotações que a gente mesmo fazia	 (CIT_D)

Fonte: Melo e Nascimento (2021, p. 284).

Para apresentação dos enunciados advindos da entrevista em grupo com interlocutores espectadores surdos que participaram em Libras, apresentaremos os excertos por meio de um quadro com as imagens (frames do vídeo) que representam em língua de sinais os principais trechos.

No caso da entrevista com os TILS, por serem bilíngues, em alguns momentos os participantes interagem entre si e fazem uso de sinais isolados e gestos e expressões da Libras durante a entrevista. Esses momentos serão descritos com ((minúscula)). Já nas entrevistas com os programadores de teatro, como as entrevistas foram realizadas em Português, mas não foi possível a gravação do vídeo por regras institucionais, o registro não contém os detalhes de expressões faciais nem de reações ou interações gestuais, já que as análises são a partir da transcrição do áudio (não do vídeo) e das anotações feitas durante a entrevista.

Para a transcrição das entrevistas em grupo que tiveram os enunciados registrados por meio da gravação de voz, com tradutores e intérpretes de Libras e programadores de teatro, realizamos a transcrição com base nos parâmetros do Projeto Norma Urbana Culta de São Paulo (Projeto NURC-SP), descrito por Preti (2000, p. 15-16), conforme abaixo:

Quadro 1: Normas para transcrição

OCORRÊNCIAS	SINAIS	EXEMPLIFICAÇÃO
Incompreensão de palavras ou segmentos	( )	do nível de renda ( ) nível de renda nominal
Hipótese do que se ouviu	(hipótese)	(estou) meio preocupado (com o gravador)
Truncamento (havendo homografia, usa-se acento indicativo da tônica e/ou timbre)	/	e comé/ e reinicia
Entonação enfática	maiúscula	porque as pessoas reTÊM moeda
Prolongamento de vogal e consoante (como s, r)	:: podendo aumentar para ::: ou mais	ao emprestarem... éh :: ... dinheiro
Sibilação	-	por motivo tran-sa-ção
Interrogação	?	e o Banco... Central... certo?
Qualquer pausa	...	são três motivos... ou três razões... que fazem com que se retenha moeda... existe uma... retenção
Comentários descritivos do transcritor	((minúscula))	((tossiu))
Comentários que quebram a sequência temática da exposição; desvio temático	- - - -	...a demanda de moeda - - vamos dar essa notação - - demanda de moeda por motivo
Indicação de que a fala foi tomada ou interrompida em determinado ponto. Não no seu início, por exemplo.	(...)	(...) nós vimos que existem...
Citações literais ou leituras de textos, durante a gravação	“ ”	Pedro Lima... ah escreve na ocasião... “O cinema falado em língua estrangeira não precisa de nenhuma baRREIRA entre nós”...
<b>OBSERVAÇÕES:</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Iniciais maiúsculas: só para nomes próprios ou para siglas (USP etc.)</li> <li>2. Fáticos: <i>ah, éh, ahn, ehn, uhn, tá</i> (não por <i>está: tá? você está brava?</i>)</li> <li>3. Nomes de obras ou nomes comuns estrangeiros em itálico.</li> <li>4. Números: por extenso.</li> <li>5. Não se indica o ponto de exclamação (frase exclamativa).</li> <li>6. Não se anota o <i>cadenciamento da frase</i>.</li> <li>7. Podem-se combinar sinais. Por exemplo: <i>oh:::...</i> (alongamento e pausa).</li> <li>8. Não se utilizam sinais de pausa, típicos da língua escrita, como ponto-e-vírgula, ponto final, dois pontos, vírgula. As reticências marcam qualquer tipo de pausa.</li> </ol>		

Fonte: elaborado pela autora com base em Projeto Norma Urbana Culta de São Paulo (Projeto NURC-SP), descrito por Preti (2000, p. 15-16).

Como dito, na apresentação dos enunciados das entrevistas, todos os participantes autorizaram e serão nomeados com seu primeiro nome real. Quando os participantes da pesquisa citam outros grupos de teatro, produtores, atores ou qualquer outro sujeito que não seja um participante direto da pesquisa, para manter o sigilo e privacidade dos

participantes que não autorizaram a menção na pesquisa, indicaremos com a especificação do ramo de atividade adicionada da letra inicial - exemplo: ((grupo\_T, produtor\_A, ator\_S, festival\_M etc.)).

Ao final da descrição de cada entrevista em grupo apresentamos um pequeno quadro com a descrição dos temas que foram levantados. O levantamento dos temas foi feito a partir do nosso olhar para as marcas enunciativo discursivas dos enunciados. Os elementos envolvem a recorrência no uso de alguns vocábulos ou termos, a reiteração, a retomada de algum assunto, a hesitação, a dificuldade de nomeação e, no caso da língua de sinais, também o uso dos espaços para localizar a presença da língua de sinais no teatro.

“Daqui desse momento  
Do meu olhar pra fora  
O mundo é só miragem  
A sombra do futuro  
A sobra do passado  
Assombram a paisagem  
(...)  
A lógica do vento, o caos do pensamento  
A paz na solidão  
A órbita do tempo, a pausa do retrato  
A voz da intuição  
A curva do universo, a fórmula do acaso  
O alcance da promessa  
O salto do desejo, o agora e o infinito  
Só o que me interessa”

Lenine

### **3. Diferentes discursos sobre o teatro com interpretação para Libras**

Neste capítulo, a partir de nossos pressupostos teóricos, dos estudos da linguagem a partir da concepção bakhtiniana, dos estudos da tradução e da interpretação de língua de sinais - ETILS e do campo dos estudos teatrais, sobre o espectador e o público de teatro, nosso objetivo é o de analisar os enunciados recortados para discutir e refletir sobre as redes e relações discursivas que estão imbricadas nos discursos dos tradutores e intérpretes de Libras, espectadores surdos e programadores de teatro. Esperamos com as reflexões a seguir discutir como tem acontecido a participação de espectadores surdos no teatro, a atuação de profissionais tradutores e intérpretes de Libras e como a formação de público surdo para o teatro e para as artes vem sendo construída por instituições culturais. Não buscaremos aqui as respostas absolutas para um debate tão amplo e profundo, mas sim os embates e as intersecções que envolvem o público, os espectadores, os atores, os produtores e os locais onde acontecem e as apresentações artísticas propriamente ditas.

Volóchinov (2019) afirma que, para uma análise sociológica na teoria da arte, não podemos recair sobre “duas opiniões errôneas que estreitam ao extremo os limites da arte ao isolar apenas um de seus aspectos” (p. 114). A primeira seria a de fetichizar a obra de arte como coisa e o pesquisador observar apenas a obra de arte, sem observar as condições de produção e recepção; e a segunda seria a de limitar-se ao psiquismo do criador ou do contemplador, sem considerar a obra de arte em si. Segundo o autor,

Em um balanço final, ambos os pontos de vista pecam pelo mesmo defeito: *eles tentam encontrar o todo na parte*, isto é, a estrutura da parte isolada de modo abstrato é apresentada como a estrutura do todo. Entretanto, o “artístico” em sua totalidade não se encontra no objeto nem no psiquismo do criador ou do contemplador abordados de modo isolado: o “artístico” abarca todos os três aspectos. Ele é *uma forma específica de inter-relação entre o criador e os contempladores fixada na obra artística* (VOLÓCHINOV, 2019, p. 115, grifos do autor).

Em nossas análises, portanto, buscamos compreender essa inter-relação entre o criador e os contempladores que está fixada na obra artística. Para Volóchinov (2019, p. 116), para que não recaiamos em um exercício puramente linguístico, é preciso compreender a forma específica da comunicação artística, que se torna artística graças à interação entre o criador e o contemplador.

*O traço característico da comunicação estética consiste justamente em esgotar-se por completo na criação da obra artística e nas suas recriações constantes mediante a contemplação cocriativa, sem necessidade de outras objetivações.* No entanto, é claro, essa forma peculiar de comunicação *não é isolada*: ela participa do fluxo único da vida social, reflete em si a base econômica comum, interage e troca forças com outras formas de comunicação (VOLÓCHINOV, 2019, p. 116-117).

Para as análises, observamos as interações discursivas presentes no teatro com interpretação para Libras, com base em duas diferentes metodologias de análise: nos estudos de Santiago (2021) que propõe a análise de redes discursivas a partir de um determinado gênero, e os estudos de Campos (2018, 2021) como uma possibilidade de metodologia de análise em pesquisas em ciências humanas, na qual a autora propõe cruzamento de duas dimensões, uma vertical, da singularidade de cada entrevista, e outra horizontal, da generalidade, na qual o pesquisador levanta os temas comuns às entrevistas.

Campos (2018), em sua tese de doutoramento, e posteriormente em um artigo publicado na revista *Letras de hoje* (CAMPOS, 2021), a partir da perspectiva dialógica para análise do discurso, propõe uma metodologia de análise na verticalidade e na horizontalidade para entrevistas com estudantes do ensino médio. Em um primeiro momento, a autora faz uma análise vertical, na qual mergulha em cada entrevista e em como cada entrevistado constrói tematicamente os centros de valor expressos no enunciado. Em um segundo momento, as análises são feitas na horizontalidade, no

levantamento dos temas pelo pesquisador e na generalização possível do conjunto de enunciados.

Segundo Campos (2021, p. 407),

Pesquisas que adotam a perspectiva dialógica para análise do discurso do outro – seja esse discurso produzido por meio de entrevistas, depoimentos, grupos focais etc. – criam uma situação enunciativa em que o pesquisador se constitui também como sujeito na especificidade discursiva de interlocução estabelecida pela própria pesquisa.

Ao se ter um *corpus* com tantas vozes, a verticalidade e a horizontalidade podem ser adotadas como método de modo a, sem perder singularidades, alcançar alguma generalidade a que, afinal, aspira toda pesquisa.

Nessa proposta metodológica, cada entrevista é considerada como um enunciado concreto produzido a partir da interação com o pesquisador e, no caso das entrevistas em grupo, a partir da interação com o pesquisador e com os demais entrevistados.

Como nesta pesquisa as entrevistas foram feitas em grupo, e dado o recorte necessário para esta tese, propomos uma metodologia de análise em que, na verticalidade, faremos uma descrição de cada entrevista e não uma análise em profundidade, apresentando excertos a partir de temas que foram apresentados pelos participantes, e considerando, além das respostas aos enunciados, também o roteiro, as perguntas da entrevistadora pesquisadora e a situação em que essas entrevistas aconteceram, que compreende o período de realização, o contexto sócio-histórico e ideológico.

É importante ressaltar que as entrevistas estão situadas em um determinado espaço-tempo (de uma pandemia em curso) e que elas respondem e reverberam outros enunciados também circunscritos nesse “pequeno tempo”, mas também respondem e reverberam aspectos de como a relação de espetáculos teatrais e a presença da língua de sinais veio sendo construída no “grande tempo” da cultura.

Para Amorim (2004), instaurar discursividade é também permitir que outros pensem diferente. Assim, pesquisadores, espectadores (surdos ou ouvintes), tradutores e intérpretes e produtores de teatro, ao ler os excertos das entrevistas e os recortes trazidos para esta pesquisa, podem se identificar (ou não) com as perguntas, respostas, indagações e tópicos ali levantados e inevitavelmente concordar ou não com as reflexões tecidas. É esse o movimento natural de enunciados concretos que, de certa forma, sempre

respondem a outros enunciados, reverberam e geram novas reflexões, sem a expectativa de encontrar respostas prontas ou de estabelecer um método ou uma fórmula para as questões que levantamos.

Há de se pontuar que a pesquisadora também ocupa um lugar nas reflexões teóricas e na condução das entrevistas, pois ela ocupa uma posição axiológica e faz escolhas no processo de condução. Na perspectiva teórica que adotamos para conduzir esta pesquisa, nosso discurso está repleto de ecos e palavras alheias que nos constituem na mesma medida em que também constituímos os discursos alheios. Assim, a própria escolha por essa perspectiva teórica, a escolha da esfera artística e do gênero discursivo apresentações teatrais, bem como a condução das entrevistas e as análises, está “contaminada” pela pesquisadora e por todos os discursos que a constituem.

Concordamos com Campos (2021, p. 406) quando afirma que “o pesquisador se desdobra no sujeito pesquisador e passa a ser, ele mesmo, copartícipe do processo de coleta, do *corpus* resultante e está necessariamente implicado na análise”. No curso desse pensamento, segundo Campos (2021, p. 407),

A análise vertical dos sujeitos coloca em situação dialógica o sujeito pesquisador, o sujeito entrevistador e o sujeito entrevistado. Se é verdade que os sujeitos são conduzidos por um roteiro de questões previamente elaborado pelo sujeito pesquisador, o sujeito entrevistador se abre à voz do sujeito entrevistado e reage às respostas enunciadas, colocando-se ele também, como parte do processo de produção do enunciado que será analisado.

Após as descrições de cada entrevista, partimos para as análises horizontais, em que, a partir dos temas levantados na verticalidade, observamos o que é comum aos diferentes grupos de entrevistas, e esses enunciados são colocados em relação dialógica. Para essa observação, ocupamos uma posição extraposta, o lugar da distância e da diferença necessária a toda pesquisa nas Ciências Humanas (AMORIM, 2004). Em concordância com essa perspectiva, segundo Campos (2018, p. 56-57), os temas são levantados pelo olhar exotópico da pesquisadora – num lugar apartado e de fronteira – para responder às questões de pesquisa e construir a arquitetura. Segundo a autora, “toda pesquisa exige um certo grau de generalização que, no quadro teórico bakhtiniano, pode ser entendido como um acabamento dado pelo olhar exotópico do pesquisador”.

A peculiaridade desta pesquisa com relação aos estudos de Campos (2018, 2021) é que na pesquisa empreendida pela autora as entrevistas foram individuais e eram todos alunos do ensino médio, mas nos estudos que apresentamos aqui, como o intuito é analisar e lançar luz sobre as relações dialógicas entre os discursos de espectadores surdos, TILS e programadores de teatro, cada entrevista foi pensada de acordo com os sujeitos entrevistados e seus diferentes lugares e posicionamentos axiológicos. Por isso, no momento das descrições verticais, buscamos encontrar na materialidade linguística, oral ou gestual, os elementos que constroem sentidos, para então, nas análises horizontais, cruzarmos e analisarmos as relações dialógicas dos discursos a partir dos temas levantados, considerando os sujeitos situados em um determinado tempo e espaço, atravessados por seus valores e posições.

Iniciaremos nossas análises verticais pela ordem cronológica que foram realizadas no período da pandemia, com diferentes grupos de participantes: tradutores e intérpretes de Libras, espectadores surdos e programadores de teatro de uma instituição cultural. Após a descrição na verticalidade de grupo de entrevistas, construiremos tematicamente aquilo que foi comum às entrevistas e traremos a análise na horizontalidade. Propusemos a trazer reflexões sobre público surdo em espaços destinados à arte e cultura, particularmente no teatro, e sobre como as reconfigurações do gênero que foram impostas pela pandemia afetaram os diferentes interlocutores envolvidos na experiência artística e nos modos de fruir teatro.

“Há de ser leve  
Um levar suave  
Nada que entrave  
Nossa vida breve  
Tudo que me atreve  
A seguir de fato  
O caminho exato  
Da delicadeza  
E ter a certeza  
De viver no afeto  
Só viver no afeto”

Lenine

### 3.1 Três grupos de entrevista e muitas perspectivas para o teatro com interpretação para Libras

#### 3.1.1 Tradutores e Intérpretes de Língua de Sinais

A primeira entrevista em grupo que apresentamos aqui nesta tese foi realizada com os tradutores e intérpretes de Libras que trabalham com a esfera artística, especificamente em apresentações teatrais.

Figura 27: Entrevista realizada via *Zoom* com TILS



Fonte: acervo da autora.

A entrevista aconteceu aproximadamente dez meses após a declaração oficial da pandemia no Brasil e, portanto, em um momento de adaptações dos modos de fazer teatro em plataformas *online*; consequentemente, o fazer tradutório e interpretativos desses espetáculos também foi adaptado. No item 1.5 desta tese, apresentamos alguns modos de

apresentações *online* que levantamos e que podem auxiliar na compreensão dos relatos dos intérpretes. Em suma, temos<sup>44</sup>:

- Espetáculos gravados no palco e no período anterior à pandemia (registros de espetáculos que aconteceram presencialmente) e que tiveram a tradução para Libras gravadas posteriormente, no período da pandemia, com o objetivo de acessibilizar o conteúdo para transmitir. Neste formato, o público pode assistir por plataforma de vídeos Youtube ou site, não necessariamente em modo síncrono à transmissão.

- Espetáculos gravados durante a pandemia e com o objetivo de serem transmitidos, mas com recursos de audiovisual, enquadramentos e ângulos de câmera diferentes, em que tradução para Libras foi gravada posteriormente com o objetivo de acessibilizar o conteúdo para transmitir. Neste formato, o público pode assistir por plataforma de vídeos Youtube ou site, não necessariamente em modo síncrono à transmissão.

- Espetáculos que tiveram suas dramaturgias adaptadas ou que foram pensados para serem exibidos em plataformas de videoconferências ou reuniões *online* (Zoom ou similar) em que a interpretação para Libras aconteceu síncrona à apresentação dos atores e na mesma plataforma. Neste formato o público deve entrar na plataforma de videoconferência ou reunião e assistir à apresentação no momento em que ela acontece.

- Espetáculos que foram gravados durante a pandemia com o objetivo de serem transmitidos, mas com recursos de audiovisual, enquadramentos e ângulos de câmera diferentes. A interpretação para Libras aconteceu síncrona à transmissão do vídeo gravado em plataforma de videoconferências ou reuniões *online* (Zoom ou similar). Neste formato, o público deve entrar na plataforma de videoconferência ou reunião e assistir à reprodução do vídeo.

Consideramos ser importante compreender esses diferentes formatos de apresentação, pois, como dito, as entrevistas aconteceram em um determinado espaço-tempo de muitas adaptações e incertezas quanto ao gênero teatro, e porque os diferentes contextos de produção das apresentações artísticas afetam o fazer dos TILS que participaram das entrevistas, além de se considerar adicionalmente a recepção pelos espectadores. No entanto, os relatos também podem fazer referência a momentos antes

---

<sup>44</sup> Para uma descrição mais específica, ver item 1.4.2 desta tese.

da pandemia, quando da interpretação presencial e simultânea de espetáculos teatrais com plateia. Nas entrevistas, os TILS refletem sobre o seu lugar, sobre o lugar da língua de sinais na tela e, no palco.

Para essa entrevista em grupo com TILS, pensamos em um roteiro aberto, que poderia ser modificado ao longo da entrevista. Essa foi a primeira entrevista que realizamos no período da pandemia; assim, o encaminhamento da entrevista poderia também afetar o encaminhamento das demais entrevistas a serem realizadas (as entrevistas com os espectadores surdos e a entrevista com os programadores de teatro de uma instituição cultural). O roteiro compreendia perguntar sobre as diferenças e similaridades das apresentações virtuais em comparação com as apresentações presenciais no período anterior à pandemia, em consonância com as adaptações que estávamos fazendo no projeto de pesquisa. O intuito era o de investigar como isso afetava o antes - o preparo dos TILS para uma apresentação -, o durante a atividade de interpretação em si e o depois da realização de uma interpretação no teatro.

A entrevista começou com uma breve explicação dos objetivos gerais da pesquisa, dizendo que não era uma entrevista fechada, mas que eram perguntas abertas e que gostaríamos de ouvir as impressões e opiniões de cada um e iniciamos com as seguintes perguntas:

[Carol]: Primeiro, gostaria de conhecer o trabalho de vocês, o que vocês têm feito relacionado ao teatro nesse período de isolamento social, porque um dos critérios de escolha de vocês foi o de que vocês atuaram em apresentações teatrais online... Como tem sido essa experiência de vocês?

Então, eu gostaria de saber, principalmente, sobre três aspectos: sobre o antes do espetáculo - como se preparam - o durante e o depois. E eu gostaria de entender de vocês, aspectos relacionados às diferenças e similaridades, então, o que que vocês veem... – e aí, já lançando a primeira pergunta – O que vocês veem de diferenças, de antes da pandemia, de antes do isolamento social e o que vocês veem de similar, que acham que é parecido ou que é igual no preparo de vocês para um espetáculo?

Os tradutores e intérpretes de Libras levantaram então diversas questões durante os noventa minutos de entrevista. No entanto, mostraremos neste tópico apenas pequenos excertos dos diferentes temas que foram levantados a partir dos centros de valores dos TILS. O recorte de nosso olhar será feito de acordo com os objetivos que foram propostos

e a partir do que foi mais recorrente nas respostas dos TILS, ou seja, aquilo que insistem em retomar em seus enunciados. Outro aspecto basilar para o levantamento dos temas é a observação da materialidade linguística (tanto em Português como em língua de sinais, já que os TILS são bilíngues e utilizam em alguns momentos da entrevista das duas línguas simultaneamente). Assim, observamos tanto aquilo que os TILS nomeiam e localizam espacialmente, como aquilo que eles têm dificuldade de nomear.

Como um recorte se faz necessário neste gênero tese, aprofundaremos na análise horizontal o tema que o *corpus* mostrou ser comum aos três grupos de entrevista, e nesta descrição da entrevista na verticalidade, não aprofundaremos todos os temas com a descrição das duas línguas simultaneamente. Essa apresentação será feita no item 3.2.

Um dos primeiros pontos levantados pelos tradutores e intérpretes de Libras na entrevista foi a questão da linguagem do teatro e de como a alteração do suporte, da transposição do palco para o suporte da tela ou da câmera (do computador, *tablet* ou celular) altera a forma de atuação desses TILS.

[Erika]: o que fica diferente é porque também as companhias adaptaram os seus textos que eram... é... a dramaturgia era feita no palco italiano e de repente está numa tela de computador, de Zoom, então eles também não tinham esse contato com o público... e então essa disposição desse espetáculo também muda... o que muda para gente? O que muda pra gente não... o que eu achei diferente éh:::... essa linguagem... né? Agora a gente está de frente para o ator praticamente... a gente interpreta olhando para cena que é ao contrário de quando a gente estava no presencial... que a gente fazia o espetáculo de costas...

((Todas concordam com a cabeça)).

Outra coisa que eu acho que fica muito mais difícil, porque é uma outra linguagem, né? Embora seja chamado de teatro... mas agora a gente tem os personagens... os lados e a gente tá... éh... éh... Enfim, para mim parece audiovisual... dá a sensação de audiovisual.

((Thalita e Cláudia concordam com a cabeça))

[Greicy] (...) então é toda uma produção... edição... é um filme praticamente... entendeu? Isso assim... o que é gravado mesmo... eu achei que fica legal... dá pra fazer um trabalho super legal... mas não tem essa sensação de você estar fazendo um teatro.

Uma das primeiras sensações colocadas pelos intérpretes de Libras é a de que a linguagem do teatro foi alterada e que eles não têm, naquele momento, a sensação de estarem fazendo teatro, mas sim a tradução de uma peça audiovisual. Destacamos das

falas de Erika e Greicy a presença das conjunções condicionais “embora” e “mas”, presentes quando vão se referir ao teatro. Erika que diz: “embora seja chamado de teatro...” e Greicy coloca “...mas não tem essa sensação de você estar fazendo teatro”. Nesses dois casos, as TILS colocam o teatro em oposição a outras linguagens, Erika afirma ter uma sensação de estar fazendo audiovisual e Greicy diz parecer um filme.

Percebemos também nesses excertos que há uma dificuldade em completar os enunciados quando estão se referindo ao teatro no momento em que vivem, quando fazem pausas em suas falas e não nomeiam como teatro. Disso refletimos sobre o conceito de *palavras próprias - palavras alheias* que acontece quando não temos o domínio ou conhecimento daquilo que vivemos e nos valem de palavras alheias como forma de interagir com essa nova atividade humana ou área de conhecimento. As TILS, quando estão diante do que parece ser novo para elas, não nomeiam (representada pelas reticências) e na sequência vemos a recorrência a palavras de um universo próximo: audiovisual ou filme. Recortamos do trecho acima e sublinhamos as ausências de nomeação (marcadas pelas reticências) de elementos do teatro que ambas não conseguem identificar.

[Erika]: o que fica diferente é porque também as companhias adaptaram os seus textos que eram... é... a dramaturgia era feita no palco italiano e de repente está numa tela de computador, de Zoom, (...) O que muda pra gente não... o que eu achei diferente éh:::... [não nomeia] essa linguagem... [não nomeia] né? (...) Embora seja chamado de teatro... mas agora a gente tem os personagens... os lados e a gente tá... éh... éh... [não nomeia] Enfim, para mim parece audiovisual... dá a sensação de audiovisual.

[Greicy] (...) então é toda uma produção... [não nomeia] edição... é um filme praticamente... entendeu? Isso assim... [não nomeia] o que é gravado mesmo... [não nomeia] eu achei que fica legal... dá pra fazer um trabalho super legal... mas não tem essa sensação de você estar fazendo um teatro.

Os questionamentos com relação à necessidade imediata de artistas do teatro se adaptarem ao formato que acontecia em plataformas online e ao fato de as apresentações serem forçosamente transpostas para plataformas digitais por conta da pandemia são investigados por Wexel (2021, p. 39), que aponta para criação de novos pontos de contato

estéticos e funcionais entre a linguagem teatral e a linguagem audiovisual a partir de multiplataformas e recursos digitais. Para Wexel (2021, p. 39),

Ao mesmo tempo em que discussões de ordem pública acirram-se no que tange a subsistência do teatro presencial, seja este pós-dramático ou não, das políticas de incentivo à cultura e sobre o futuro do teatro enquanto ofício nas condições globais atuais, artistas e investigadores ocupam-se em problematizar as implicações conceituais e estéticas que envolvem estas (novas) práticas e sobre em que medida é possível fazer “teatro de fato” em ambientes *online*; ou, ainda, de que maneira é possível manter a condição cênica em registros audiovisuais transmitidos via streaming ao vivo ou em espaços repositórios.

Essa transposição do palco para as multiplataformas virtuais afeta imediatamente o fazer artístico e interpretativo de TILS. Os intérpretes levantam questões importantes sobre as características do teatro presencial, como sinergia, efemeridade, singularidade do momento, capacidade de improvisação e presenças tanto de público como de atores, aspectos esses de que sentem falta.

Outra reflexão apontada pelos entrevistados está relacionada à linguagem do audiovisual, às plataformas virtuais, mas sobretudo envolve a necessidade de contato com pessoas para produzir teatro. Nos trechos que recortamos abaixo, vemos que Yure levanta uma questão que mais adiante será reforçada pelos demais entrevistados, quando ele diz que:

[Yure]: eu acho que é pelo fato de não estar acostumado também... é... pela linguagem audiovisual... e acho que pelo fato de não ter contato com as pessoas também... sabe Carol? Eu acho que esse contato acaba influenciando bastante... você saber como é que foi feita a história... do que simplesmente receber um texto e gravar... geralmente quando a gente faz algum estudo a gente acaba reunindo a galera... a gente vai as vezes... conversa... vê qual a melhor forma de tradução... do que você sozinho estudar... mesmo você tendo apoio na gravação... você não fica mais assim... você num... aquela - - como a gente pode falar - - não tem assim um tesão de fato... de assim... diferente de você estar no palco... sabe... eu acho que o meu problema é que faltou gente... eu acho que só um intérprete de apoio não foi suficiente pra mim  
(ri) ((todos riem))

[Carol] Quando você fala que faltou gente, faltou público? Faltou atores? Ou faltou tudo?

[Yure] Não... faltou público mesmo sabe? Faltou público mesmo... faltou público mesmo... porque assim quando você está no teatro interpretando em cima do palco acaba sentindo aquela vibração da energia tanto do teatro como também da multidão que está assistindo

também... dos surdos que estão lá na frente assistindo você... você acaba se dando sabe? sabe... é aquele...pá ((gesticula com a mão)).  
((todas concordam com a cabeça sorrindo))

Vemos no enunciado destacado acima que Yure primeiramente vai ao encontro do que foi dito anteriormente pelas outras TILS, com relação à linguagem do teatro ser diferente da linguagem do audiovisual, quando diz: “eu acho que é pelo fato de não estar acostumado também... é... pela linguagem audiovisual...”, e logo ele diz que sentiu falta de ter contato com o grupo de teatro, com os atores, e diz sentir a falta da presença do público. Observamos que Yure faz uma comparação do processo de trabalho de um teatro presencial em oposição ao processo de um espetáculo que fez gravado. Ele compara que, no teatro presencial, há a troca e interação com os atores, os ensaios etc., e já no processo de um teatro gravado em que ele teve apenas um intérprete de apoio, aquilo não foi suficiente para ele e afirma: “eu acho que o meu problema é que faltou gente... eu acho que só um intérprete de apoio não foi suficiente pra mim”. Além da comparação de como acontecem os processos nessas duas atividades de interpretação (de um teatro presencial ou de um teatro gravado), destacamos que, enquanto Yure fala, ele também elabora e utiliza o verbo “achar” por diversas vezes. Elaborando, chega a dizer “como a gente pode falar...”, como podemos ver nos trechos sublinhados abaixo:

[Yure]: eu acho que é pelo fato de não estar acostumado também... é... pela linguagem audiovisual... e acho que pelo fato de não ter contato com as pessoas também... sabe Carol? Eu acho que esse contato acaba influenciando bastante... você saber como é que foi feita a história... do que simplesmente receber um texto e gravar... geralmente quando a gente faz algum estudo a gente acaba reunindo a galera... a gente vai as vezes... conversa... vê qual a melhor forma de tradução... do que você sozinho estudar... mesmo você tendo apoio na gravação... você não fica mais assim... você num... aquela - - como a gente pode falar - - não tem assim um tesão de fato... de assim... diferente de você estar no palco... sabe... eu acho que o meu problema é que faltou gente... eu acho que só um intérprete de apoio não foi suficiente pra mim

Quando questionado pela pesquisadora sobre o que acha que sente falta, ele prontamente responde repetindo por três vezes que sentiu a falta do público:

[Carol] Quando você fala que faltou gente, faltou público? Faltou atores? Ou faltou tudo?

[Yure] Não... faltou público mesmo sabe? Faltou público mesmo... faltou público mesmo...

Nesse mesmo sentido, o tema da ausência do público, seja surdo ou ouvinte, vai permear muitas respostas dos intérpretes ao longo da entrevista. Claudia, Thalita e Erika nos trechos abaixo vão falar sobre as interações com a plateia, com as respostas que recebem do público, o *feedback* com a cabeça, as risadas, tudo isso são elementos de resposta aos enunciados que acontecem em cena e à interpretação.

[Thalita]: E antes, o público leigo dava muito retorno para gente também. Porque eu acho que a gente não se formava só pelo público surdo, o público leigo que ficava olhando, a gente também tinha uma outra postura quando a gente estava no presencial e o público ficava olhando pra gente, tinha bastante retorno assim... e aí agora o público leigo quase não fala... os poucos surdos que estavam nos espetáculos que eu interpretei (na pandemia), que foram bem poucos, ele se manifestaram assim... não veio depois... porque acabava o espetáculo os surdos sempre vinham falar com a gente, né? "Ah, foi mó legal" ou surdo ou leigo, enfim, alguém sempre vinha falar alguma coisa da nossa atuação. E dessa vez acho que não teve tanto *feedback*. A gente... era o intérprete de apoio que dava *feedback*... simultâneo assim... eu acho.

[Carol] Leigo, você está chamando quem Thali? Público leigo?

[Thalita] público leigo o ouvinte que não sabe língua de sinais.

[Erika] Eu acho que... que é mais... o público ele fica mais passivo, mas não que todos os espetáculos teriam interação do público, não é isso no presencial também. Mas a possibilidade de ter uma interação era maior, claro. Então, a gente fica completamente sem público tal qual o ator, acho que a gente está nesse mesmo lugar também, né?

[Thalita] Acho que o Yure falou isso, né? Acho que não teve essa troca de energia de público e... mesmo ator - público e intérprete, todo mundo que está ali na cena, não... não teve.

Como dito, o ofício do teatro requer presença, o encontro do público espectador com os atores e com a cena que acontece em um determinado lugar. Assim, os intérpretes, que estavam acostumados com uma certa forma de atuação no gênero espetáculo teatral que dominavam, sentem que essa não presença física de público, atores e de toda a energia que acontecia no palco afeta o fazer tradutório e interpretativo deles no teatro.

No pensamento bakhtiniano Volóchinov (2019b) destaca algo que consideramos para as análises, a saber, que “o discurso humano é um fenômeno *bilateral*: a existência de todo enunciado pressupõe não só a presença de um falante como também de um

ouvinte” (p. 267) e que toda expressão linguística está orientada para o outro, para o ouvinte, mesmo que este esteja, de fato, ausente. Ou seja, as nossas expressões, desejos e sensações terão sempre uma determinada estrutura sociológica. Nesse sentido, quando observamos apresentações teatrais que aconteceram *online*, precisamos considerar que essas relações entre os interlocutores são alteradas. Alguns interlocutores estão presentes e visíveis (ainda que do outro lado da câmera) - atores, produtores e programadores de teatro e TILS - e outros são presumidos - os espectadores (seja aqueles que assistem de forma síncrona ou assíncrona).

Para Medviédév (2016, p. 54), a obra de arte é significativa em sua totalidade, “na arte, o significado é absolutamente inseparável de todos os detalhes do corpo material que a encarna”; portanto, não existe arte, sem o seu público. Para o pensador russo,

O auditório de um poeta, o público leitor de um romance, o auditório de uma sala de concerto, tudo isso corresponde a um tipo especial de organização coletiva, sociologicamente peculiar e extraordinariamente essencial. Fora dessas formas peculiares de comunicação social não há poema, nem ode, nem romance, nem sinfonia. Determinadas formas de comunicação social são constitutivas do significado da própria obra de arte (MEDVIÉDÉV, 2016, p. 53).

Outro ponto que destacamos é o de que o público se fazia presente nas apresentações teatrais, não somente pelo seu corpo físico, mas pelas respostas que o público dá para os intérpretes (e para os atores em cena), com acenos de cabeças, com risadas, com reações etc. Independentemente de ser um público surdo ou ouvinte, a presença dos espectadores era também essencial para o fazer interpretativo dos TILS no teatro. Para Bakhtin (2016, p. 56), “todo enunciado é repleto de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de um dado campo da comunicação discursiva” e da mesma forma sempre estamos respondendo aos enunciados, pois um enunciado sempre gera “atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas” (p. 62).

Na perspectiva dialógica que assumimos neste estudo, concordamos com Volóchinov (2019, p. 267) e assumimos “o discurso humano como um fenômeno *bilateral*: a existência de todo enunciado pressupõe não só a presença de um falante, como também de um ouvinte”, e toda expressão linguística está “orientada para o outro, para o ouvinte, mesmo que este outro esteja, de fato, ausente”. Ou seja, ainda que o outro não esteja de corpo presente ali, estamos nos dirigindo a ele. Toda comunicação dialógica

pressupõe uma troca de enunciados; ainda que seja um discurso proferido por um orador, ele espera resposta.

De fato, todo enunciado – do orador, do palestrante etc. – leva em conta um ouvinte, isto é, uma compreensão e resposta (é claro que não se trata de uma resposta imediata, pois não se pode interromper o orador ou o palestrante com suas observações responsivas), sua concordância ou discordância, em outras palavras, a percepção avaliativa do ouvinte (auditório). Todo orador ou palestrante experiente sabe muito bem desse aspecto dialógico do seu discurso. Os ouvintes atentos de modo algum se contrapõem a ele como uma massa indiferente, inerte e imóvel de indivíduos alheios que o acompanham. Não, diante dele está um interlocutor vivo e de múltiplas faces. Cada movimento de um ou de outro ouvinte – sua pose, sua expressão facial, o leve tossir, a mudança de posição -, tudo isso, para um verdadeiro orador profissional, serve de resposta clara e expressiva, e a acompanha a sua fala de modo constante (VOLÓCHINOV, 2019, p. 273).

No teatro presencial, os atores e os TILS se apoiam nos espectadores que respondem o tempo todo com suas reações. No entanto, nas plataformas virtuais, ainda que o espectador esteja do outro lado da tela, passa uma sensação de ausência, pois na maioria das vezes está de câmera fechada, portanto, invisível para os atores e para os tradutores e intérpretes. Há, assim, ausência do encontro no espaço do teatro. Retomamos aqui o que discutimos no item 1.5 da fundamentação teórica e o que Gonçalves (2021, p. 3) comenta sobre o “desaparecimento” do público espectador que, do outro lado da tela, com câmera desligada, “se transmuta em um corpo invisível, em uma presença ausente”. O autor relembra aspectos corriqueiros e característicos de apresentações teatrais que não mais existem na virtualidade: “não há a expectativa aglomerada da fila, da escolha de um lugar para a apreciação da obra, nem mesmo preocupação com a aparência física, ou seja, pouco importa estar vestido ou nu” (GONÇALVES, 2021, p. 3).

De igual modo, os intérpretes relembram em suas respostas aspectos característicos e que habitualmente eram presentes na atuação em apresentações teatrais, como o que Erika coloca, de “uma gargalhada, uma risada, um choro, um ‘fora Bolsonaro’ que a gente ouvia...”, e completa comparando a energia diferente de estar de frente para um público que reage com a de estar de frente a uma tela, um equipamento de luz (*ring light*): “aquilo que também é um retorno, é uma energia, é uma vibração que a gente está ali para receber seja boa ou não, mas a gente tá vivo ali, né? Você está sentindo um calor, uma emoção ali diferente de você estar olhando para uma tela, para um ring light, entende?” (Erika).

Vemos no trecho destacado que as intérpretes sentem falta da presença visível do outro ainda que ele esteja assistindo do outro lado da tela. O TILS atua em relação dialógica com a comunidade surda e o outro é parte constitutiva do seu eu nas interações e na comunicação social, mas também no seu fazer laboral e artístico. Santiago (2021), sobre aspectos éticos, estéticos e de alteridade do fazer tradutório e interpretativo, pontua que:

a atividade de tradução, a atividade de interpretação e de guia- interpretação, cada uma delas dentro da sua dimensão estética, estabelecem com a comunidade surda uma relação ética de alteridade. A presença ou ausência do público-alvo, o distanciamento ou a proximidade durante o fazer tradutório – no sentido geral de mobilizar um conteúdo/discurso de uma língua para outra – implica diferentes dimensões de alteridade e, por consequência, diferentes relações éticas e estéticas. O outro, enquanto parte constitutiva do eu, é quem dá a completude do Ser. Se esse outro está apenas no plano idealizado e presumido do público e não real e concreto, uma dimensão ética/estética se materializa de forma distinta de quando ele é perceptível visualmente, do ponto de vista empírico, diante de si (SANTIAGO, 2021, p. 44).

No entanto, mesmo que não haja a presença física dos espectadores dos espetáculos, há ali um interlocutor presumido, aquele que responderá ao enunciado por meio de outras ressonâncias dialógicas que não a do face a face. Hoje, em plataformas digitais, em transmissões por meio de lives, essas ressonâncias podem acontecer de diferentes maneiras, por meio de atenção à quantidade de ingressantes na sala ou quantidade de visualizações, de comentários no chat, reverberações e posts em mídias sociais, ou ainda por meio de *memes* e *hashtags*<sup>45</sup> que podem viralizar a partir de uma transmissão. E inferimos que esse sentimento de ausência do público por parte dos TILS seja parcial, pois as adaptações e *renormalizações* da prática eram ainda muito recentes para os TILS, e eles estavam ainda tentando entender como era aquele fazer interpretativo do teatro que respondia ao momento em que vivia.

---

<sup>45</sup> Hashtags são compostas pela palavra-chave do assunto antecedida pelo símbolo do “jogo da velha” (#). Essas tags de palavras-chave ou termos são associados a uma informação, tópico ou discussão que se deseja indexar de forma explícita em aplicativos como Twitter, Facebook, Youtube, Instagram etc., o uso de *tags* permite que todas as publicações em redes sociais que usem uma mesma *hashtag* possam ser mais facilmente encontradas. Já os memes são relacionados a uma unidade de informação com capacidade de se multiplicar, através das ideias e informações que se propagam de indivíduo para indivíduo. Os memes constituem um vasto campo de estudo da Memética.

Relacionado às *renormalizações*, outro ponto colocado extensamente pelos TILS foi o da adaptação que se tornou necessária por conta da troca de suporte (do palco para a tela do computador), que alterou também a forma de sinalizar, a dinâmica da equipe e as funções que exercem. Os TILS destacam que o teatro acontecendo em plataformas virtuais alterou o preparo, e relatam um acúmulo de funções, pois precisam dar conta de novas demandas. A partir de uma demanda laboral do momento em que vivem os TILS, são necessárias repentinas *renormalizações* da prática profissional para se adaptarem ao novo momento:

[Erika]: (...) sem contar as questões técnicas, né? De áudio... de imagem... Eu acho que nossa... o nosso... desafio agora está um pouco maior com relação a... por conta da ferramenta, e por que também, não necessariamente essas pessoas já estão prontas para isso né?

[Thalita]: Porque quando a gente chegava para estudar, por mais que tinha essa preparação de estudo e de conteúdo, eu acho que o que foi ruim agora é a gente que ter que fazer, se desdobrar em funções que não eram nossas. Tipo iluminação, cenário... A gente tem que montar um fundo super preto, o preto está vazando, tem que arrumar, não arruma, sua luz está estourada, meu dispositivo é ruim, ... então eu acho que a parte de preparação de organizar o espaço também para mim foi uma das coisas mais chatas, por que a gente no começo estava muito insegura, se o preto estava bom, se o dispositivo ia compensar, se a luz estava legal, tá com pouca luz, tá com muita luz,...  
((todos concordam com a cabeça))

[Cláudia]: E que é um novo kit intérprete, né? Porque no presencial, a gente não precisava desse kit intérprete. É exatamente o que a Thalita disse, né? A gente teve que se desdobrar, para poder se vir... Eu lembrei de uma coisa aqui que a Érika falou e que veio na minha mente quando a Thalita falou de equipamento. Essa coisa de se relacionar com o equipamento, é uma coisa muito complicada pra gente, porque, por exemplo, a gente está traduzindo, como a Érika falou, a gente está de frente (faz o sinal de aspas) de frente para o ator, para os atores, mas na verdade, a gente está de frente para uma câmera, e aí a gente tem uma estética para estar ali. Então, se eu estou olhando para câmera e de repente eu desvio o meu olho, obviamente todo mundo vai ver que eu desviei o olho, sabe? Ou se eu estou usando um outro dispositivo, que não está tão nivelado, no meu tamanho, se eu olho para cima... e isso... e qualquer gesto desse tipo pode dar uma outra intenção no que eu estou traduzindo, mas a pessoa não sabe... ((Thalita e Yure concordam com a cabeça e sorriem)).

[Thalita] (...) mas a gente já tem recebido orçamentos em que a gente tem que levar o nosso equipamento para trabalhar, né? Nossa luz, nosso

pano, nosso tripé... Então, eu acho que, a gente vai acabar acumulando mais funções daqui para frente. Não é só chegar e interpretar.  
[Cláudia] Editar, legendar, corrigir o balanço de branco, colocar janela de intérprete (...).

Essa questão levantada pelos TILS nos remete aos estudos da Ergologia (SCHWARTZ, 2003, 2011; SOUZA-E-SILVA, 2008), que discutimos no item 1.4.2 desta tese, quando, a partir de uma condição sanitária global, é imposto um distanciamento social e praticamente todas as práticas laborais precisam ser repensadas, visto que as normas precedentes (prescritas) eram pensadas para a presencialidade, sendo, portanto, as *renormalizações* imperativas para o momento. Assim, é exigido também dos TILS uma adaptação instantânea para novos modos de interpretar teatro, que exigem providenciar novos equipamentos (câmera, luz e internet), precisam providenciar fundos adequados para a estética do espetáculo, saber operar e balancear a luz da câmera e do ambiente etc. Para além dos saberes já *constituídos* da atividade de interpretação, durante essas *renormalizações* é exigido dos TILS lidar com as novas questões presentes nesse gênero de atuação que foi reconfigurado. Eles precisam adquirir novos saberes que serão *instituídos* durante a atividade de interpretação no teatro.

Essas *renormalizações* também afetam o *modus operandi* e as negociações com produtores de teatro. Com relação às negociações que foram necessárias com produtores e grupos de teatro, os TILS mostram que alguns embates permanecem durante a pandemia e que a troca do suporte só reitera:

[Thalita] Eu acho que além disso... é... a gente tinha [no presencial] essa preocupação técnica, né? De onde tá... de onde que é a luz... de onde a gente fica... Mas agora tem que explicar para o diretor que às vezes são duas janelas de intérpretes e não uma só.... Aí o diretor que que a sua janela fica embaixo do ator que você vai falar... porque você tem que ligar e desligar a câmera. Tem diretor às vezes que não entende que são duas pessoas, que são duas janelas, que é uma janela que abre e uma que fecha, que as duas podem ficar... Que é o que entra no lugar disso de antes que era ver a luz, o posicionamento, o meio que entrou no lugar, foi isso: essa negociação de ter duas pessoas a mais, essa coisa de janela. "Mas por que que tem duas Libras abertas e só uma do espetáculo aberto? Por que que tem mais Libras do que espetáculo?". É que a gente passou por uma dessa né Erika? Duas! ((Erika sinaliza que sim com a cabeça e faz o sinal de "foi isso mesmo" em Libras)).

[Carol]: E tem frases assim que vocês ouviram? Por exemplo, alguns fizeram visitas técnicas virtuais, né? Eu sei que tiveram algumas visitas técnicas virtuais, que foram para conversar com o grupo antes e explicar como funciona, como vai ficar e etc. E tem frases desse tipo assim que você ouviu Thali, Érika Greicy ou Clau? Dos produtores, naquela hora de antecedência ou em algum momento em que foi explicar como funciona nosso trabalho?

[Erika]: Teve esse que a Thali comentou né? Porque eles não entendiam que tinham dois acessos para Libras, mas só que os atores estavam juntos em uma tela só então ficava duas (de Libras). Então como ainda tem essa questão de...

[Thalita]: aparecer...

[Erika]: da gente entrar na estética do espetáculo. Ainda não é aceitável. A gente estar na estética do espetáculo... e na verdade a nossa escolha de fazer assim com duas janelas abertas sempre tem a ver com a discussão prévia do que é melhor visualmente já que a gente está nessa distância, né? Então para você entender que é outra pessoa que está falando, pô, tem uma outra pessoa aqui... e isso facilitou, porque no ao vivo a gente não... já não tinha muita essa liberdade... mas ainda assim... é algo que a gente tem que negociar porque agora a gente não tá mais invadindo o palco, agora a gente tá invadindo a tela, né? A tela... agora não tem como... se você não quiser, você não vê...

[Erika] Frases que eu já ouvi no sentido de... de... da tradução assim... é do tipo... ((olha longamente pra cima))... Se não tem como ficar em outra tela? Se não tem como ter um outro acesso só para quem quer fazer isso, só pra quem quer ver Libras? Vai tudo nesse sentido. "Sabe, não agora, a tela que está na frente das pessoas é o nosso palco" E antes, no presencial a gente nunca estava no palco, a gente estava pós-palco. Então eles querem fazer a mesma coisa: "Você não tem que estar na nossa tela, você tem que estar em outra tela". "Estar em outra tela". Então isso ainda continua sendo um ponto a ser discutido com a galera de teatro porque é como se a gente estivesse na cena. Sabe aquela história? "Não mas aqui é cena..." "Mas onde a gente fica?" "Aqui?" "Não, mas aqui é cena..." E a gente ainda sofre isso... "não aqui ainda é nossa tela" sabe?

[Carol] Teve algum grupo que se preocupou com o tamanho da janela? Porque dependendo da plataforma, ou da transmissão, no zoom não tem como regular o tamanho da janela, né?

[Erika]: Mas apesar de que... assim, todos que eu fiz - e é claro que a gente faz mais espetáculos para o Itaú cultural em que os atores já vêm com essa premissa, em que já sabem que vai ter (Libras)... Então a gente tem um caminho já percorrido, né? Então... E ainda a própria instituição apoia esse tipo de conversa da gente colocando a gente como uma parte técnica e não só que chegar e interpretar... Que as vezes eu acho que isso no presencial era meio o que acontecia vai lá o Anexo. Então

agora... parece.... mas claro, eu estou falando da realidade que a gente vive - parece que eles já estão mais pautados de que isso (a interpretação para Libras) vai acontecer. Então não tem muuuuito... eu não tive muita experiência assim: "Ai! Não quero Libras" ou "Tira elas daqui". Já tive mais no presencial do que no online.

[Thalita] É que eu acho que no online, eles não falam só com a gente, eles não falam só na nossa cara. Mas falam pro produtor ver, pro produtor chefe ver... então, assim... pega muito mais mal, porque a gente tá mais cercado da instituição, do que no presencial. Porque eu fico pensando assim... esses dias eu fui gravar um conteúdo que era contação de história, não tem nada a ver, mas enfim, eu fui gravar com o pessoal lá eles gravando show e eu do lado gravando Libras... e eles se enrolaram todos, enfim... eu sei que teve uma hora que um dos artistas virou para o outro e falou assim: "Mas precisa de Libras?" Só que se o SESC estivesse olhando, ele não ia falar isso: "precisa de Libras?" (com tom de desdém). Ele não ia falar, entendeu?

[Thalita] Então, acho que quando a gente tá nessa situação de visita técnica, tem muita gente da instituição. Estou dizendo a nível do Itaú cultural. Com muita gente da instituição olhando eles não vão querer achar ruim. Tanto que teve um dos dias quando a diretora entendeu que seríamos duas intérpretes, cada um na sua casa, abrindo e fechando tela, ela achou ruim: "Ah, não... não sei o que..." Eu eu: "é porque eu expliquei isso ontem... não tem como, não tem como a gente fazer o espetáculo inteiro sozinha" Aí, a produtora retomou com ela: "Tudo bem diretora fazer assim?" E ela respondeu: "Ah, então tá? Né? " (virando os olhos).

Então assim, ela não ia peitar a produção da instituição faltando 20 minutos para entrar o espetáculo. Mas se talvez estivesse só a gente lá no cantinho e a diretora viesse falar com a gente, lá no cantinho da sala Itaú Cultural, talvez ela falasse: Mas precisa de vocês aqui agora?"

Então, eu acho que também deixa eles um pouco mais... é... na cara também para ver se ele tem coragem de falar se é preciso Libras ou não. Embora o Itaú faça todo esse trabalho e paute o assunto, acho que tem artista que ainda vem.... são poucos assim que eu acho que estão Ok com isso. Porque a gente fica numa tela do mesmo tamanho da tela deles... No Zoom não tem como colocar a tela pequena e aí... aí para eles é um... essa questão estética para eles se incomoda muito!

[Thalita] Ainda mais é uma pessoa na cara, e às vezes tem cena que tem dois artistas na mesma tellinha ou mesmo que a artista está aqui sentada igual a gente no zoom, mais próximo da câmera, mas Libras está no mesmo nível que ele acho que eles.... Então acho que isso para eles isso ainda é uma questão sim. Não achei tanta diferença não.

[Claudia]: É, eu eu não... não senti que foi... no caso, no meu caso, não foi tão descarado assim, mas a gente sabe que tem uma coisa velada sim. Teve esse mesmo espetáculo que eu fiz com a Erika e na visita

técnica depois de repassar tudo... estava dando super problema com o som e eles estavam super pacientes de resolver e tal... (Erika concorda com a cabeça e sorri levemente) Quando chegou na Libras o produtor falou assim: "Ai, vamos resolver Libras?" e tal... A primeira coisa, a primeira coisa que a menina falou para mim foi assim: "Não mas a gente não responsável por Libras, né? Tipo... ((gesticula com as mãos para cima: sinal que indica isenção de responsabilidade)) Aí eu falei pra ela: "o que seria você ser responsável por Libras?" Perguntei para ela. Falei: "quando você fala isso tá pensando no que?" Ela: "não, mas a gente tem que ficar abrindo e fechando janela, não sei o que, não sei o que, né?" Falei: "não isso a gente faz". Só que assim a frase dela é meio tipo: "eu não vou me responsabilizar por Libras" e talvez eles nem quisesse Libras, sabe? Então, por isso que eu acho que tem uma... às vezes, numa frasezinha, tem uma coisinha velada aqui assim ((faz o sinal de implícito em Libras)) que você fala: "entendi, ((estala os dedos)), pesquei". E aí, nesse caso, essa frase dela, eu falei: Tá! tudo bem, você... Eu não quero me responsabilizar por Libras, é tipo: você faz, né?

[Thalita]: Vocês que lutem!

[Claudia]: É! Vocês que lutem assim, sabe? ((joga o corpo para trás e levanta os braços novamente)) ((Todas sorriem)) Então, acho que tem assim...

[Cláudia]: E uma outra experiência que foi nesse que eu não estava como intérprete, atuando como intérprete, que foi no "porque não vemos" eu participei só do processo criativo do terceiro ato. E aí...é com a Camila Pitanga, com uma galera assim bem conhecida, né? E aí tem um ator e ele falou assim... eu não me lembro exatamente a frase dele... mas ele falou assim: "a minha parte ela é muito expressiva, então eu não quero que tenha Libras" Aí a pessoa que tava coordenando lá toda a questão da Libras falou assim: "Fulano, mas você não vai falar?" Aí ele falou: "Sim". aí ele falou: "Então precisa de Libras". Ele: "Não, mas as pessoas, elas vão entender pela minha expressão". Aí uma outra pessoa falou assim: "Então tá bom, então na sua cena, você não fala, você faz só expressão e deixa que todo mundo entenda" Sabe? Assim... aí a pessoa fica tipo... ((faz uma expressão em Libras de engolir a seco – sem saber o que dizer)). Então assim, você vê que tem umas coisinhas que você fala assim: "Opa, tem uma coisinha por trás aí que... que essa coisa de deixar perto do extintor, sabe? Mesmo nessa telinha aqui... assim... Meio complicado!

Vemos nesses excertos que, apesar das mudanças e das comparações que os TILS trazem dos diferentes modos de se fazer teatro, algo ainda permanece, que é o embate entre línguas e o fato de que a presença da língua de sinais ainda não é aceita por produtores e programadores de teatro. Esse tema se constituiu como importante não

apenas pela recorrência, pois os TILS, ao longo de toda entrevista, voltavam a ele, mas também pelo cruzamento temático com os outros grupos entrevistados. Por esse motivo, iremos aprofundá-lo na análise horizontal mais adiante, na qual cruzaremos os discursos dos TILS, dos espectadores surdos e dos produtores e programadores de teatro.

Na análise na horizontalidade que traremos adiante no item 3.2, em que cruzamos essa com as outras entrevistas, observamos a partir de elementos da materialidade linguística, o embate, a tensão entre línguas e a aceitação (ou não) da língua de sinais na cena do espetáculo teatral. Lançaremos olhar também para alguns entrelaçamentos presentes na rede de relações discursivas.

Com relação à descrição vertical dessa entrevista em grupo, destacamos a partir dos enunciados, com base na recorrência e de elementos linguísticos, como o uso de conjunções condicionais, a oposição, ausência de nomeação e o uso dos espaços na língua de sinais, os temas que se inter cruzam com as outras entrevistas, e sistematizamos no quadro abaixo:

Quadro 2: Sistematização de temas - entrevistas com TILS

Entrevista com Tradutores e Intérpretes de Língua de Sinais - TILS	
Temas	
Mudança no suporte (do palco para o computador / câmera)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- a mudança e adaptação por conta do suporte (os TILS sentem que altera a linguagem) – do teatro para o audiovisual.</li> <li>- altera a forma de sinalizar, altera o preparo e a dinâmica da equipe.</li> <li>- Dificuldade de nomear o gênero ou a atividade.</li> </ul>
Presença (física ou presumida)	- Sentem falta de elementos que compõem o gênero como a presença de público, de feedback dos espectadores (surdos ou ouvintes), da energia do palco, da interação com os atores etc.
Renormalização da prática profissional	- Adaptações e reconfigurações necessárias, acúmulo de funções que se sobrepõe à atividade de interpretação.
Embate entre línguas – pertencimento	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Negociações com os produtores – tamanho da janela e localização no palco (ou na tela)</li> <li>- forma como a língua de sinais é aceita por produtores e grupos de teatro.</li> <li>- Apoio institucional para o pertencimento.</li> </ul>

Fonte: elaborado pela autora.

### 3.1.2 Espectadores surdos

Neste tópico apresentamos a descrição da entrevista em grupo realizada com espectadores surdos. O convite foi feito a surdos que tivessem assistido a apresentações artísticas realizadas no período da pandemia e transmitidas *online*. A entrevista foi realizada via plataforma de videoconferência virtual *Zoom* e contou com a participação de sete surdos. Vale considerar que a entrevista em foi realizada em grupo e em meio a um cenário de crise sanitária mundial instaurada pela pandemia de Covid-19. Um cenário de adaptações, reconfigurações e de sobrevivência, tanto da preservação da vida, como das artes.

A entrevista aconteceu integralmente em língua de sinais e teve cerca de uma hora e vinte e três minutos; por isso, a transcrição para essa descrição das entrevistas será realizada por meio de uma tradução para o Português escrito dos enunciados que foram proferidos em Libras. Estamos conscientes de que a tradução implica em um novo enunciado e, por esse motivo, neste tópico não será possível uma análise aprofundada da materialidade linguística em Libras, inclusive pela extensão do *corpus* e da necessidade de trazer imagens (quadro a quadro) para transcrição da Libras. Mas buscaremos, a partir de alguns elementos como a reiteração, repetição, ênfase e retomada de determinados temas, fazer a descrição para que no cruzamento dos temas (nas análises horizontais) tenhamos a análise a partir da materialidade em língua de sinais.

Também esclarecemos que, como a entrevista aconteceu por vídeo conferência, e a língua de sinais pode acontecer simultaneamente com as diversas câmeras abertas, alguns enunciados dos sujeitos entrevistados aconteceram também simultânea e paralelamente. Mas como a língua portuguesa em modalidade escrita acontece linearmente, traremos os enunciados traduzidos de forma sequencial.

Para essa entrevista, partimos de um roteiro aberto para o que os participantes trariam de temas e, a partir disso, fomos dialogando durante o decorrer dos trabalhos. As perguntas disparadoras para a entrevista em grupo buscavam entender se os espectadores surdos tinham assistido a apresentações artísticas, mais especificamente a espetáculos teatrais, durante a pandemia e em qual formato, quais as principais diferenças entre o teatro que acontecia presencialmente e o que acontecia *online* e o que eles tinham a dizer sobre a experiência. Além disso, perguntamos sobre a acessibilidade, sobre o que os faz

despertar interesse pelo teatro e o que eles entendiam como fundamental para uma experiência artística.

Figura 28: Entrevista realizada via *Zoom* com os espectadores surdos



Fonte: Acervo da autora.

A entrevista começou com uma breve explicação dos objetivos gerais da pesquisa, e de que não eram perguntas fechadas, mas que faríamos uma conversa sobre as apresentações artísticas durante a pandemia, pela perspectiva de espectadores surdos. O enunciado da pesquisadora foi:

[Carol]: Primeiramente quero agradecer a cada um de vocês por aceitarem participar da minha pesquisa de doutorado, cujo tema é um olhar para o espetáculo teatral virtual neste período de pandemia considerando as adaptações que aconteceram no gênero apresentações teatrais.

Meu foco não será somente no tradutor/intérprete ou no surdo espectador, e eu ainda pretendo entrevistar, além do grupo de surdos, um grupo de tradutores e intérpretes, também entrevistarei profissionais que trabalham na produção do espetáculo teatral como produtores, programadores e trazer para a minha análise diferentes perspectivas e pontos de vista. Por isso, a opinião de vocês surdos que assistem aos espetáculos é uma importante contribuição para minha pesquisa.

A entrevista não terá exatamente um roteiro com perguntas rígidas para seguirmos, podemos ter a liberdade para modificar conforme nossa entrevista for fluído. Pode ser que um tema tenha mais contribuições que outro, não precisam se preocupar em responder a todas as perguntas obrigatoriamente. Eu quero que seja um bate papo e vocês tem a liberdade de colocar sua opinião à vontade para podermos compartilhar e aprendermos juntos. Não existe resposta certa ou errada, as opiniões podem concordar ou discordar entre si, as divergências de ponto de vista também são importantes para minha análise, ok? Vocês também

não precisam concordar com tudo, opiniões diferentes são relevantes para demonstrar suas escolhas, referências e conhecimento sobre o tema dependendo do perfil de cada um de vocês.

Após aceno positivo com a cabeça de todos os presentes, a pesquisadora fez as seguintes perguntas:

[Carol]: Primeiro quero perguntar para vocês quem já assistiu algum espetáculo de teatro nesse período da pandemia? O que assistiram? E como foi esta peça teatral ou esta produção artística que assistiram?

Na sequência, tivemos algumas pessoas levantando as mãos, e todos os participantes da entrevista disseram ter assistido a apresentações artísticas *online*, mas teatro especificamente, Lara e Nayara afirmam não ter assistido nenhum. Interessante destacar que, apesar de Nayara ter indicado que não assistiu a apresentações teatrais, apenas participou como artista de uma, depois, no decorrer da entrevista e com o relato de outros participantes, identificou que, sim, já havia assistido.

Nesse momento, Nayara responde: “Eu não assisti, mas já participei”, alguns minutos depois, no decorrer das falas dos outros participantes, Nayara identifica ter assistido e começa dizendo: “Bom, eu já tive duas experiências. A primeira foi virtual como espectadora e a segunda participando, sem público, só com as câmeras me captando”.

O fato de a participante não reconhecer inicialmente o espetáculo assistido na tela de televisão como teatro nos remete a uma reflexão sobre a mudança de suporte, do palco para a tela, e as implicações desta mudança. No entanto, ainda que outros participantes reconheçam como teatro, essas adaptações e readaptações que o gênero sofre para caber no formato digital geram diversas reverberações por parte dos entrevistados. Seguem abaixo alguns recortes das entrevistas.

A colocação de Catharine foi a primeira logo após a pergunta sobre quem havia assistido, e ela inicia uma conversa sobre o teatro acontecendo de forma virtual e o quanto, para ela, o teatro no suporte da tela passa a parecer um programa de televisão e perde a energia do ao vivo. Essa colocação da entrevistada ganha muitas concordâncias dos participantes, destacamos alguns trechos aqui:

[Catharine]: No virtual é muito diferente porque não tem aquela energia do ao vivo. Tanto no movimento dos corpos atuando, como a vibração do ao vivo, no virtual é tudo estático como se estivéssemos assistindo um programa de televisão, falta alguma coisa. ((Malu concorda)). Tem a interpretação em Libras, isso é bom, mas eu sinto como se fosse um programa de TV. A história e o roteiro podem ser perfeitos, mas no virtual é como assistir à TV, sentada, dentro de casa... energia zero! Eu gosto mesmo é de assistir ao vivo, sentir aquela energia do teatro, do espaço físico mesmo, das pessoas. Acho ruim a disposição das telas dos participantes, aqueles quadradinhos que você tem que ficar acompanhando. Isto é o que eu penso.

[Malu]: Eu assisti a dois espetáculos. Um foi uma apresentação de dança e eu concordo com a Catharine, me senti como se estivesse assistindo um filme na TV porque faltava alguma coisa. Eu gosto muito de música, de sentir a vibração - ((Catharine concorda)) - e quando você está no espaço do teatro, você consegue sentir o som e toda a reverberação da música.

[Catharine]: Sim, a energia!

[Malu]: Você se envolve com todo o visual e mais a vibração do som no seu corpo, é uma experiência diferente. E espetáculos de dança são os que mais gosto, mas assistir numa tela você não sente o ritmo, a vibração, não é completo. Este assisti no Youtube. O segundo espetáculo que assisti foi diferente, foi pelo... Zoom, é isso? ((tira dúvida do sinal em Libras para Zoom))

[Carol]: Sim, Zoom.

[Malu]: Isso, Zoom, e foi diferente porque você tem que acompanhar todas as janelas na tela. ((Malu movimenta a cabeça em zigue zague para demonstrar o que está falando)). Pelo Youtube, achei mais legal porque aparece uma imagem que é trocada conforme a fala dos personagens ou cenas e eu acho mais legal, é como se o tempo tivesse pausas e não acontecesse tudo ao mesmo tempo. Uma experiência diferente, mas falta aquela sensação de vibração, das luzes no palco...

[Catharine]: Não é uma experiência completa

[Malu]: Sim, não é completo.

[Guilherme]: Então, eu compartilho da opinião da Catharine. Antes eu frequentava teatro presencial e a energia realmente é outra, o jogo de luzes, a vibração do som, a movimentação das pessoas em cena, todo aquele conteúdo visual em 3D, 4D. ((Malu e Nayara concordam sorrindo)). O visual é tremendo obviamente. Agora, neste período de pandemia, parece que mudou completamente a sensação de ritmo e vibração, há uma perda muito grande no teatro virtual.

[Catharine]: Perde tudo.

[Guilherme]: É uma adaptação, mas concordo com você (Catharine) que se assemelha a assistir televisão, falta alguma coisa. Eu tenho uma experiência diferente, eu sou designer, lido com tecnologia, mas na área de teatro, não apreciei mais por isso, o que eu gosto mesmo é do presencial. (...) Então, pelo Zoom, me parece um pouco estranho,

porque eu diariamente já tenho reuniões pelo Zoom, já estou acostumado em acompanhar aquelas várias janelinhas... desculpa, mas no teatro também?

[Malu]: Isso mesmo.

((Catharine concorda. Cristiane ri.))

[Guilherme]: É teatro ou reunião? Que confusão!

((Todos concordam))

[Malu]: Verdade, parece o mesmo lugar!

[Catharine]: O psicológico não aceita! Falta emoção.

[Guilherme]: Isso, parece que minha mente não consegue aceitar, é teatro ou não é? Por exemplo, aqui onde estou tem iluminação comum, quando assisto ao teatro no Zoom, a iluminação é na tela, não é um ambiente com efeitos de luz por todos os lados que te envolve, fica faltando aquela ambientação, sabe? Exatamente como a Catharine já explicou. Minha opinião é essa.

[Catharine]: É complicado.

[Lara]: Parece que é um filme. Você pode fingir que é filme, por exemplo, assistir a um trecho, pausa, vai na cozinha, faz outras coisas, volta, assiste mais um pouco, para, vai tomar banho, volta, assiste de novo...

[Catharine]: Igual na TV.

Vemos nas colocações dos participantes surdos que, de fato, o suporte e a forma como o teatro é produzido e exibido altera a forma como a experiência com o objeto artístico acontece, e no caso das colocações acima, percebemos que há uma perda de conexão com os espectadores que sentem falta de alguns elementos do teatro e que eram relacionados à presencialidade. Percebemos nos trechos destacados acima que os entrevistados citam alguns elementos como energia e vibração causadas pelo som, pelo jogo de luzes e pela movimentação das pessoas em cena, que trazem toda uma experiência sinestésica ao público espectador, além da tridimensionalidade que a tela de uma televisão ou computador ainda não dão conta de transmitir.

Outro ponto colocado pelos participantes é o de que o suporte do computador e as plataformas de reuniões ou de videoconferência já são utilizadas para reuniões de trabalho e a transposição do teatro para essas plataformas gera certa confusão com relação ao gênero, quando afirma:

[Guilherme]: É uma adaptação, mas concordo com você (Catharine) que se assemelha a assistir televisão, falta alguma coisa

[Guilherme]: (...) me parece um pouco estranho, porque eu diariamente já tenho reuniões pelo Zoom, já estou acostumado em acompanhar aquelas várias janelinhas... desculpa, mas no teatro também? (...)

[Guilherme]: É teatro ou reunião? Que confusão!

[Guilherme]: Isso, parece que minha mente não consegue aceitar, é teatro ou não é?

(...)

[Lara]: Parece que é um filme. Você pode fingir que é filme, por exemplo, assistir a um trecho, pausa, vai na cozinha, faz outras coisas, volta, assiste mais um pouco, para, vai tomar banho, volta, assiste de novo...

[Catharine]: Igual na TV.

Vemos nos trechos recortados, a partir da comparação que fazem entre o teatro e as reuniões que vinham fazendo por plataformas virtuais, e quando usam expressões que denotam semelhança entre o teatro e um filme ou até mesmo com a televisão, que os participantes buscam por encontrar os elementos de construção, composição e estilo do gênero espetáculo teatral e, por mais que identifiquem algumas questões de conteúdo temático ali, percebem certa desconfiguração do gênero da forma como lhes é familiar.

Para Bakhtin (2016, p. 12), cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos de enunciados e esses tipos de enunciados relativamente estáveis são denominados de gêneros do discurso. Esses conjuntos de enunciados, são constituídos por três elementos indissolivelmente ligados, o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional. No entanto, para o autor, essas formas de construção do conjunto não são engessadas, ao contrário, há uma diversidade e uma extrema heterogeneidade de gêneros discursivos.

Para Bakhtin (2016), Medviédev (2016) e Volóchinov (2019), os gêneros do discurso são formas típicas de construção dos enunciados, com uma determinada construção composicional. Para Medviédev (2016, p. 193), “o gênero é uma forma típica do todo da obra, do todo do enunciado”, o gênero é uma “totalidade essencial, acabada e resolvida”. E ainda sobre o gênero o autor afirma:

Cada arte, dependendo do material e de suas possibilidades construtivas, tem suas maneiras e tipos de acabamento. A decomposição das artes particulares e gêneros é determinada em grau significativo justamente pelos tipos de acabamento do todo da obra. Cada gênero é um tipo especial de construção e acabamento do todo, sendo que, repetimos, trata-se de um tipo de acabamento temático essencial, e não convencional e composicional (MEDVIÉDEV, 2016, p. 194).

É compreensível que os participantes interlocutores espectadores de um teatro percebam nas adaptações feitas para acontecer na virtualidade uma reconfiguração que cause estranhamento, de modo a terem a sensação de desconfiguração da forma de composição do gênero, especialmente se pensarmos que essa não foi uma mudança gradual no gênero, mas foi uma adaptação imposta pela necessidade, também de sobrevivência de todo um campo. É preciso lembrar que as entrevistas foram realizadas em meio à pandemia, sem um distanciamento temporal, e que as marcas de um confinamento imposto refletem nesses enunciados cheios de incertezas e sem muitas convicções.

Por outro lado, algumas participantes apontam para aspectos interessantes da possibilidade de o teatro acontecer *online*: a possibilidade de alcançar um público maior que de outra forma estaria impossibilitado de assistir presencialmente, a necessidade dos artistas de se manterem atuantes e a consciência de que essas adaptações foram também um meio de resistência para o teatro e para os artistas.

[Catharine]: É importante colocar que é melhor termos o teatro virtual do que não termos nada pensando também na continuidade do trabalho dos atores e da arte em geral.

[Malu]: O que é legal também é que no Youtube não tem um limite de público para acessar, pode entrar quantas pessoas quiserem...

Outro ponto colocado pelos participantes foi a questão do amplo acesso que a internet proporciona, a possibilidade de assistir a programações diversas e a visibilidade que a língua de sinais ganhou com a pandemia. As falas dos interlocutores surdos que recortamos abaixo, demonstram as incertezas e a nova realidade que se impôs por conta da pandemia.

[Guilherme]: E sobre a acessibilidade no momento atual, eu acho que aumentou sim, nos números de lives, musicais, nossa! Uma infinidade de tipos, e também o que é legal é ver não só intérpretes de SP, mas de todo o Brasil, nossa!

((Malu e Nayara concordam))

[Guilherme]: Com isso podemos ver sinais diferentes, regionais, desperta a curiosidade. Muito legal, isso por todo Brasil!

[Catharine]: Ganhamos conhecimento!

[Malu]: verdade!

[Guilherme]: Esse lado é positivo, mas o lado negativo que eu acho é que a maioria das lives são de música, coisas artísticas, tudo bem, mas

falta conteúdo de jornais, não tem nada, informações importantes, por exemplo, sobre a pandemia, divulgação sobre a doença, medidas de cautela etc., não tem nada nesse sentido, só arte! Ficamos na ignorância!

[Guilherme]: (...) precisamos de mais em todas as áreas, saúde, esporte, arte, tudo mesmo tem que ter acessibilidade, eu acho, mas...

[Lara]: bom, antes já tinha acessibilidade, agora na pandemia aumentou e isso é bom para o surdo ter oportunidades de assistir outras coisas, como por exemplo, música, teatro, contação de história, cursos, palestras e muitos outros, isso aumenta a responsabilidade por demanda também, aumenta o trabalho, a necessidade de intérpretes, bom, eu acho ótimo! Porque promove a inclusão, direito do surdo...

[Cristiane]: Social

[Lara]: Isso, um direito social

[Catharine]: A acessibilidade chama a atenção do ouvinte para esta questão

[Lara]: É um desafio

[Cristiane]: Concordo, um exemplo é o Itaú Cultural

[Catharine]: Chama a atenção, por exemplo na música

[Carol]: A sociedade vê!

[Catharine]: Isso, aumenta a visibilidade, é importante, porque todos vendo aumenta os eventos que chama intérpretes, mais trabalhos, mais contratos, mais acessibilidade. Antes, não se via nada com acessibilidade, agora aumentou muito na arte! É importante pra mim!

[Lara]: Eu lembro que no começo da quarentena, não tinha nada com intérprete!

[Catharine]: Tinha na música...

[Lara]: Não tinha nada, e nós esperando, ansiosos. Tudo parou, o meu trabalho parou

[Lara]: Aí tudo foi se adaptando, meu trabalho também se adaptou e foi indo. Hoje está muito melhor!

Em relação aos trechos que recortamos acima, depreendemos dos enunciados desses espectadores que há uma consciência sobre a necessidade de políticas linguísticas. Guilherme levanta a questão de o acesso estar restrito a determinados espaços, mas quando se instaura uma crise sanitária, há um vazio de políticas públicas para o acesso a informações importantes e fundamentais.

Albres e Santiago (2021) empreendem uma pesquisa sobre direitos linguísticos da comunidade surda brasileira com o objetivo de compreender em que frentes a comunidade surda é atendida diante de um panorama emergencial de saúde pública e de situação sanitária contra o vírus Covid-19 e quais os desdobramentos sociais e tradutórios a partir de uma pandemia. Nesse estudo, as autoras observam um “descompasso entre a política

pública (direitos linguísticos garantidos) e a efetiva disponibilização das informações sobre o Coronavírus em tempo igual ao veiculado em Português oral em jornais e matérias televisivas ou em Português escrito em revistas, blogs e sites” (ALBRES; SANTIAGO, 2021, p. 9). As autoras destacam que há um processo histórico no que tange à necessidade de políticas públicas que contemplem minorias linguísticas, mas que esse processo acontece em velocidades diferentes para grupos distintos e isso tem muito a dizer sobre formas de excluir minorias em seus direitos básicos, como o do acesso à informação. Para Albres e Santiago (2021, p. 3), “conhecer, analisar e problematizar as políticas públicas (linguísticas e tradutórias) mostra-se fundamental para perscrutar o sentido de política linguística como direito e da tradução e a interpretação para Libras como dever do Estado”.

Albres e Santiago (2021) destacam que, em termos de políticas linguísticas, as ações que são concebidas por uma política governamental para a sociedade (de cima para baixo) são tardias e, na verdade, as construções políticas no Brasil têm se dado de baixo para cima, principalmente a partir do engajamento de TILS e pessoas surdas:

Análises de cada nível de governo (federal, estadual e municipal) também evidenciam discrepâncias significativas – e divergentes – entre políticas de cima para baixo e baixo para cima. Contudo, pode-se afirmar que a ação dos TILS no Brasil com ações políticas de baixo para cima, ou seja, que surgem da comunidade, da concepção de linguagem como um direito essencial são representativas do papel ativo e responsivo desses sujeitos na linguagem.

Fazendo uso dos recursos que possuíam, os TILS tomam a iniciativa de interpretação de jornais com *lives* simultâneas, de tradução de materiais e de edição de vídeos sobrepondo tradução audiovisual da língua de sinais (TALS) aos mais diversos vídeos compartilhados nas redes sociais. Ou seja, uma ação coordenada e colaborativa que corrobora para o entendimento da comunidade surda como uma rede colaborativa e que coloca a Libras como centralidade nas suas ações (ALBRES; SANTIAGO, 2021, p. 25).

Assim, as autoras levantam a problematização da atuação de tradutores e intérpretes de língua de sinais e da compreensão dos TILS como “agente sociais” e “colaboradores para o panorama das conquistas políticas da comunidade surda” em serviços essenciais, pois, quando há um cenário que escancara a desigualdade social, o poder público segue mantendo os surdos à margem. Decorrente disso, surgem diversas iniciativas motivadas pela própria comunidade (que envolve TILS e surdos) em busca de pertencimento.

Voltando aos excertos das entrevistas, enquanto os sujeitos entrevistados interagiam sobre essas adaptações decorrentes da pandemia, em determinado momento, quando estávamos com aproximadamente vinte e dois minutos de entrevista, Cristiane pede a palavra e reflete sobre a sua experiência individual com o teatro por meio da seguinte fala:

[Cristiane]: Eu estou aqui refletindo sobre esse assunto, o teatro. Eu cresci e não... a família é quem leva ao teatro... é costume dos ouvintes, mas eu não tinha essa afinidade com o teatro. Depois que começou a ter interpretação em Libras...

[Carol]: Sua família te levava ou não te levava? ((verificando a informação))

[Cristiane]: Minha família não levava, justamente porque não tinha acessibilidade e não era um costume ou cultura da minha família, porque não era uma família chique, minha família é pobre ((ri)), e é mais difícil ter esse tipo de cultura.

[Carol] Não tinham o costume ((verificando a informação))

[Cristiane] Isso, não tínhamos o costume. O tempo foi passando e no ano de 2018 teve uma peça de uma bruxa verde, ((TeatroW)), o ano, não lembro ao certo, foi 2018?

[Catharine]: 2019, eu acho

[Cristiane]: Pois é, duas intérpretes me avisaram que teria acessibilidade e era de graça, e nossa, eu fui e marcou a minha vida, porque foi exatamente o que vocês já falaram, o ambiente, o jogo de luzes, as trocas de figurinos, as maquiagens, pareciam de verdade como nos filmes, tinha intérprete, mas eu a ignorei, nem olhava a interpretação, porque foi a primeira vez que estava tendo aquela experiência na minha vida e fiquei encantada por cada imagem, pela bruxa em voo, eu realmente ignorei a interpretação, o que foi dito na peça, eu não sei, porque estava envolvida com as ações em cena. Até que me cansei de ver a cena, já estava satisfeita com o que tinha visto, aí então me dava curiosidade de ver e me interessar pelo que a intérprete estava dizendo. Eu fiquei um pouco perdida, pois foi minha primeira vez no teatro.

Eu confesso que fiquei um pouco perdida, era a minha primeira vez e eu não conseguia acompanhar a Libras e mais o que acontecia com cada personagem no palco, se quem estava falando era o homem ou era a mulher, eu estava perdida mesmo, mas foi tudo bem. Agora, na pandemia, eu assisti “Cidade de Deus” e fiquei vidrada porque peça não precisava de intérprete porque já tinha Libras na própria peça. Talvez se eu fosse uma pessoa acostumada ao teatro igual outras pessoas que frequentam bastante esses espaços com intérpretes de Libras, mas eu vou esporadicamente, então é difícil dizer o que eu gosto. Vou começar a frequentar mais daqui pra frente.

Vemos no trecho recortado que as colocações de Cristiane nos remetem ao tópico sobre a formação de público. Para que aconteça uma relação do espectador com o objeto artístico, devem estar envolvidos alguns fatores: possibilidade de acesso, conhecimento, interesse, participação, identificação e relação.

Cotejamos essa fala de Cristiane com outro momento da entrevista, em que buscamos investigar mais sobre as experiências dos participantes com o gênero espetáculo teatral. A pesquisadora faz uma pergunta específica sobre a frequência ao teatro e em que momento da vida deles isso aconteceu. Destacamos aqui alguns excertos:

[Carol]: Bom, também gostaria de saber se antes vocês costumavam ir ao teatro. Assistiam a muitas ou poucas apresentações? Já eram acostumados a frequentar o teatro?

[Talita]: Assistia muito

[Carol]: Como a Cris falou que assistiu pela primeira vez há pouco tempo, já adulta, e vocês? Assistiram na infância? Costumavam frequentar o teatro na infância?

[Talita]: ((olha para o alto pensando))

[Nayara]: Já fui quando criança sim

[Cathy]: fui criança sim, acho que bebê, já ia.

[Talita]: Na adolescência, talvez 15, 16 anos.

[Cathy]: talvez com 3 ou 4 anos já fui ver uma apresentação de circo.

[Nayara]: Eu fui pequenininha, em Brasília, sentei para assistir, era pequenininha, mas só dormi.

[Carol]: Tinha acessibilidade?

[Nayara]: não tinha acessibilidade e eu era pequenininha

[Catharine]: Acessibilidade zero. Minha mãe que fazia em Libras para mim, minha intérprete era a minha mãe que me explicava o que estava acontecendo

[Talita]: Não tinha, fui assistir teatro com acessibilidade já era adulta já.

[Nayara]: Quando me mudei para São Paulo, depois que mudei para São Paulo, Edinho me disse que tinha acessibilidade e eu fiquei surpresa. "O que? Nunca vi isso! Topo!" Fomos assistir, tinha intérprete no canto, olhava de um lado para o outro, o intérprete e a cena, ((movimento de cabeça de um lado para o outro)) e eu não conseguia, tentava acompanhar, mas não consegui entender nada

[Talita]: Verdade

[Malu]: é a estrutura do local, a estrutura, é preciso encontrar o lugar certo para sentar e ver de um ângulo melhor

[Nayara]: a estrutura da cena era bonita, mas eu não entendi nada do que eles estavam dizendo e fui embora sem entender.

[Cathy]: a gente sofre pra ver de um lado pro outro, ((balança a cabeça negativamente)) sofremos.

[Malu]: Às vezes, no presencial, na plateia dentre tantos lugares, nos colocam à frente, mas na frente? Não dá! Porque nosso campo de visão fica limitado, precisamos sentar mais atrás para ver em diagonal, sendo possível ver o intérprete e a cena, não é preciso ser à frente, precisamos sentar mais atrás, para ter ângulo de visão e conseguir visualizar simultaneamente os dois, aí sim é possível.

[Cathy]: Com relação ao palco... acima dos olhos, porque também há o movimento de palco, os atores correm em cena e a gente não vê. No fundo, dá pra sentar no fundo, do meio pro fundo, afastado do palco, é possível ter essa visão aberta.

[Nayara]: Exatamente, é isso, mas as vezes o segurança, os produtores, arrumam tudo e determinam. Esse lugar é exclusivo para surdos. Fiquem na frente! Eu já falei para produtores: "não quero sentar aqui, prefiro lá atrás" e me disseram: "Não pode, esse local é específico para pessoas com deficiência serem deixadas". Me parece uma exclusão e nos deixam ali colados no palco e vemos só a interpretação. Que isso?

[Malu]: Não dá! Que isso?

[Cris]: Ruim ((polegar para baixo))

[Malu]: Sobre a pergunta da Carol sobre a frequência ao teatro, eu cresci indo ao teatro mas não tinha acessibilidade nenhuma e eu precisava ir, porque a minha família ia ao teatro e me levava. Não podia ficar em casa sozinha, então precisava ir junto com a família. Ok. Mas aí, o que eu percebo é que... eu acho que lá dentro eu tentava... como não tinha intérprete, eu não sabia nada de Libras ainda, minha família me criou com a oralização, então... eu tentava ver e perceber de outra forma, o que o corpo nos mostra, mas eu não sabia e não entendia nada, nada do que era falado, nenhuma frase, o que era dito, nada, nada. Só pelo corpo eu criava minha própria história daquela peça. Não entendia nada, então o visual era o que me atraía. Eu comecei a gostar de teatro assim. Mas era uma história completamente diferente. Depois, quando a minha mãe me explicava a história... eu: "o que é isso? Não tem nada a ver" a minha história aqui de dentro era outra diferente.

[Malu]: ok, daí a primeira vez que eu fui a um teatro no Itaú Cultural que tinha acessibilidade no Itaú Cultural e eu não sabia nada de Libras ainda, nada, eu tinha 21, 22 anos e fiquei passada de ver que é possível e isso me abriu a mente de pensar que outras formas são possíveis. Porque como antes não tinha nada... eu vi a possibilidade e aí foi um começo para mim... entrei no curso de Libras, aprendi, tive contato com surdos, adquiri conhecimento e hoje sou fluente em Libras. Me parece que foram diferentes fases da vida, sabe? Uma fase em que eu não sabia nada de Libras, mas também não entendia nada, depois quando não tinha aprendido Libras ainda, mas comecei a perceber diferentes possibilidades e ver que é possível, e noutra fase em que parece que tenho poder de escolha, é possível ter intérprete, sabe? Possibilidade de escolha, escolher... é diferente. Então, sempre... são esses três momentos diferentes em que eu participei do teatro

A partir desses trechos podemos refletir sobre diversos fatores relacionados aos primeiros contatos das participantes com o teatro. Primeiramente, a percepção da Cristiane de que a frequência ao teatro no Brasil está relacionada a uma determinada condição social; ainda que fale em “costume” de ir ao teatro, ela inicialmente aponta como sendo algo distante de famílias pobres, marcando a dificuldade de acesso à cultura. Ela relata que sua primeira experiência com o teatro foi na vida adulta e foi porque recebeu o convite e era gratuito. Percebemos também que o convite foi feito por intérpretes de Libras (e daqui poderíamos depreender uma reflexão sobre o TILS como ponte também para divulgação de ações acessíveis, ainda que esta não seja sua primeira função), outro motivador para que ela se interesse pelo teatro é o fato de ser gratuito e ser acessível.

Depois, ela vai ao teatro e se encanta, não pela interpretação, mas pelo jogo de luzes, pela movimentação no palco, figurino e maquiagem. Nas palavras de Cristiane, retomando:

[Cristiane]: Pois é, duas intérpretes me avisaram que teria acessibilidade e era de graça, e nossa, eu fui e marcou a minha vida, porque foi exatamente o que vocês já falaram, o ambiente, o jogo de luzes, as trocas de figurinos, as maquiagens, pareciam de verdade como nos filmes, tinha intérprete, mas eu a ignorei, nem olhava a interpretação, porque foi a primeira vez que estava tendo aquela experiência na minha vida e fiquei encantada por cada imagem, pela bruxa em voo, eu realmente ignorei a interpretação, o que foi dito na peça, eu não sei, porque estava envolvida com as ações em cena. Até que me cansei de ver a cena, já estava satisfeita com o que tinha visto, aí então me dava curiosidade de ver e me interessar pelo que a intérprete estava dizendo. Eu fiquei um pouco perdida, pois foi minha primeira vez no teatro.

Interessante destacar que, nesse primeiro momento, ela não se preocupa e nem se interessa com a forma como a acessibilidade acontece, nem com o fato de não compreender completamente o que está sendo dito no espetáculo, ou se a intérprete dá conta de interpretar os personagens, pois o que importa nesse momento é a nova experiência que vive.

Sobre essa primeira experiência, destacamos aqui também os relatos de Nayara, Catharine e Malu, que trazem situações diferentes de Cristiane. Elas, ainda que tenham ido ao teatro na infância, dizem sentirem-se “perdidas”, “sem entender” e “sem conseguir

acompanhar” o que era dito verbalmente concomitantemente ao que era encenado nos espetáculos, mesmo na vida adulta. Destacamos alguns trechos abaixo e sublinhamos as expressões que nos chamam a atenção e que nos levam a refletir sobre o pertencimento (ou não pertencimento) delas.

[Cristiane]: (...) Até que me cansei de ver a cena, já estava satisfeita com o que tinha visto, aí então me dava curiosidade de ver e me interessar pelo que a intérprete estava dizendo. Eu fiquei um pouco perdida, pois foi minha primeira vez no teatro.

Eu confesso que fiquei um pouco perdida, era a minha primeira vez e eu não conseguia acompanhar a Libras e mais o que acontecia com cada personagem no palco, se quem estava falando era o homem ou era a mulher, eu estava perdida mesmo, mas foi tudo bem.

[Nayara]: Quando me mudei para São Paulo, depois que mudei para São Paulo, Edinho me disse que tinha acessibilidade e eu fiquei surpresa. "O que? Nunca vi isso! Topo!" Fomos assistir, tinha intérprete no canto, olhava de um lado para o outro, o intérprete e a cena, ((movimento de cabeça de um lado para o outro)) e eu não conseguia, tentava acompanhar, mas não consegui entender nada (...)

[Nayara]: a estrutura da cena era bonita, mas eu não entendi nada do que eles estavam dizendo e fui embora sem entender.

[Cathy]: a gente sofre pra ver de um lado pro outro, ((balança a cabeça negativamente)) sofremos.

[Malu]: (...) Mas aí, o que eu percebo é que... eu acho que lá dentro eu tentava... como não tinha intérprete, eu não sabia nada de Libras ainda, minha família me criou com a oralização, então... eu tentava ver e perceber de outra forma, o que o corpo nos mostra, mas eu não sabia e não entendia nada, nada do que era falado, nenhuma frase, o que era dito, nada, nada. Só pelo corpo eu criava minha própria história daquela peça. Não entendia nada, então o visual era o que me atraía. Eu comecei a gostar de teatro assim. Mas era uma história completamente diferente. Depois, quando a minha mãe me explicava a história... eu: "o que é isso? Não tem nada a ver" a minha história aqui de dentro era outra diferente.

Desses excertos poderíamos também depreender algumas reflexões sobre a familiaridade com o gênero, ou melhor, sobre como dominamos (ou não) determinados gêneros discursivos.

Na perspectiva teórica que assumimos neste estudo, os gêneros discursivos, ou seja, as formas típicas de construção do conjunto de enunciados, organizam nosso discurso. Para Bakhtin (2016a, p. 39),

Nós aprendemos a moldar o nosso discurso em formas de gênero e, quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos certo volume (isto é, uma extensão aproximada do conjunto do discurso), uma determinada construção composicional, prevemos o fim, isto é, desde o início temos a sensação de conjunto do discurso que, em seguida, apenas se diferencia no processo da fala.

Existe uma infinidade de gêneros discursivos, mas Bakhtin (2016a) diferencia os gêneros primários (simples - comunicação cotidiana) dos secundários (complexos – como romances, dramas, pesquisas científicas etc.), sendo os gêneros secundários aqueles que “incorporam e reelaboram os gêneros primários” (p. 15). Nessa perspectiva, podemos considerar o gênero espetáculo teatral como um gênero secundário que reelabora e incorpora aquilo que é do cotidiano em suas representações.

Em seu texto *Os gêneros do discurso*, Bakhtin (2016a, p. 54) afirma que a *experiência discursiva individual* de qualquer pessoa “se forma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados dos outros. Em certo sentido, essa experiência pode ser caracterizada como processo de *assimilação* – mais ou menos criador – das palavras do *outro* (e não das palavras da língua)”. Assim, é necessário estarmos mergulhados em situações das mais diversas atividades humanas para que tenhamos conhecimento e domínio dos gêneros, e não é diferente com o gênero espetáculo teatral.

No entanto, os relatos dos participantes apontam para muitas reflexões, não apenas sobre a falta de familiaridade, mas também sobre a falta de acesso (quando não há a presença da língua de sinais) e sobre o como essa acessibilidade acontece. Assim, quando relatam sobre outras experiências na vida adulta, já mais familiarizados com o teatro com interpretação para Libras, trazem outras perspectivas e reflexões sobre essas diferentes formas de como a acessibilidade acontece e influencia na experiência artística, conforme podemos ver abaixo:

[Nayara]: Bom, eu já tive duas experiências durante a pandemia. A primeira foi no virtual como público e a segunda participando, sem público, só com as câmeras me captando. A primeira que eu assisti, era uma peça com os atores em cena e a janela de Libras no canto da tela e eu precisava ficar percorrendo os olhos para poder acompanhar, não foi legal. Eu gostaria de assistir com intérpretes artistas que saibam Libras, pelo menos o básico, não precisa de fluência, mas que tenham muita expressão e que incorporem os personagens com o corpo e se movimentem, aí eu vou ter vontade de assistir, mas com uma janelinha,

limitado a um quadrado, o intérprete quase sem se mexer enquanto os atores estão se expressando exageradamente no palco? Para mim isso é uma grande perda, eu não consigo manter minha atenção e assistir até o final, já me canso, disperso e vou fazer outra coisa.

[Malu]: Eu lembro também que no presencial, dependendo do lugar que você senta, dependendo da posição você tem uma melhor visão do intérprete e da cena no palco, às vezes, tem locais que parecem que querem tirar o intérprete do cenário, como se fossem empurrando ele para fora do espaço de encenação, quase escondido, entende?

((Nayara e Guilherme concordam com a cabeça))

[Malu]: Um saco! Eu percebo que agora na pandemia, temos um número maior de intérpretes, mas continuamos com o problema de diminuir o espaço do intérprete.

[Carol]: Querem esconder também no virtual?

[Cristiane]: Isso mesmo

[Nayara]: Janela pequenininha

[Talita]: Não nos ajuda em nada janela pequena

[Malu]: Diminuindo o tamanho da janela, o problema continua! Em live de música, sabe o QR Code? Então é maior do que a janela do intérprete! Que é isso?? Não dá para ver!

[Guilherme]: Isso mesmo!

[Malu]: Eu tenho uma TV grande, mas mesmo assim, a janela fica minúscula, como assim?

[Cristiane]: Absurdo

[Malu]: Imaginem no computador ou no celular, não dá para ver nada! O problema continua!

[Guilherme]: No celular fica minúsculo!

(...)

[Guilherme]: Eu tenho uma pergunta... se todas as empresas se preocupam com acessibilidade e colocam o intérprete, por que não seguem ABNT?

[Malu]: Parece que tem outros interesses por trás, querem só mostrar que é bom colocar acessibilidade, mas na verdade não querem que o intérprete chame mais atenção que o cantor, ou ator, como se a visibilidade fosse só para o artista, o intérprete não pode chamar mais atenção que o artista. Mas não é isso! Mas intérprete é acessibilidade, é direito, não é para aparecer! Bom, eu fico filosofando, que se colocarem intérpretes em tudo, vai se tornar natural, vai ficar normal assistir qualquer coisa com Libras.

[Cristiane]: Verdade

((Catharine e Nayara concordam)).

[Guilherme]: Se acostuma.

[Cristiane]: Verdade, todos se acostumarão.

[Malu]: Parece que agora tudo é novo e se tem medo de dividir a atenção do público, entendeu? É medo. Parece que o problema ao vivo e virtual continua igual.

[Catharine]: Parece mesmo que tem intenções por trás, que os ouvintes têm medo do que isso vai se tornar no futuro.

[Cristiane]: Roubar a atenção dos artistas.

[Malu]: Não veem como direito à acessibilidade.  
[Carol]: Guilherme, o que você quis dizer com a ABNT?  
[Guilherme]: Ah sim, desculpe, é que a ABNT não tem as dimensões corretas para o tamanho da janela?  
[Catharine]: São normas.  
[Guilherme]: Sim, normas que precisam ser obedecidas com relação ao tamanho de janela, mas se são seguidas? Não sei, tem que ser seguido ou não?  
[Catharine]: Tem que ser obrigatório! Precisa cobrar.  
[Guilherme]: Eu acredito que a maioria não segue o tamanho certo porque atrapalha o visual etc., etc., e no teatro é a mesma coisa...

Alguns pontos nos chamam a atenção no diálogo acima. Primeiramente, há uma consciência dos direitos com relação à acessibilidade como algo a ser exigido, mas não como algo já instituído. Os participantes também percebem o movimento de produtores e artistas de apagamento do intérprete, seja ele na cena do palco, seja na tela do computador; fazem, inclusive a comparação da localização do intérprete afastado do que acontece em cena e da janela de Libras pequena na tela do computador, como se quisessem esconder o TILS, sendo este um dos fatores para o desinteresse pela obra artística.

Em relação à questão da localização do intérprete na cena, discutida na análise anterior na qual entrevistamos surdos no período anterior à pandemia, Guilherme fala das normalizações necessárias para transmissões *online* e que já existe uma regulamentação pela ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas – para acessibilidade no audiovisual. No entanto, a questão que se coloca é que há também uma disputa pela visibilidade entre artistas e TILS e sobre o embate entre línguas no palco (ou na tela). Como esse foi um tema que se entrecruzou com a entrevista com TILS e com os programadores de teatro, será analisado mais profundamente na análise horizontal, no tópico 3.2 desta tese.

No quadro abaixo, apresentamos os principais temas que foram recortados para apresentação nesta tese. Vale destacar que o quadro que apresentamos é um esforço de sistematizar os enunciados, mas que os temas estão entrelaçados entre si, não sendo possível observá-los isoladamente.

Quadro 3: Sistematização de temas - entrevistas com surdos

Entrevista em grupo com espectadores surdos	
Temas	
Mudança no suporte - (da plateia para o computador)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Não reconhecimento por parte de alguns do gênero</li> <li>- A experiência artística fica prejudicada pois o suporte faz com que o teatro se assemelhe a outro gênero (Reunião, obra audiovisual, programa de TV etc.)</li> <li>- Sentem falta da energia dos elementos que compõe o gênero como iluminação, movimentação e vibração, presença</li> </ul>
Interesse / Desinteresse pela Acessibilidade e a forma como é oferecida (tamanho da janela e atenção dividida)	- A forma como a acessibilidade é oferecida prejudica a experiência, elementos como: tamanho da janela de Libras e fluência e afinidade com a esfera artística dos intérpretes de Libras.
Representatividade e formação de artistas surdos Formação de público	- Frequência ao teatro, condição social e acessibilidade influenciam na frequência
Embate entre línguas – hegemonia e poder da língua	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Relação com intérpretes e produtores</li> <li>- Hegemonia e poder da língua. A(s) língua(s) como arena de luta de grupos sociais. Línguas que gravitam nas forças centrípetas (oralidade) em disputa com as que gravitam nas forças centrífugas (Libras).</li> </ul>

Fonte: elaborado pela autora.

### 3.1.3 Programadores de teatro: colaboradores de uma instituição cultural

Apresentamos nesse tópico a entrevista em grupo realizada com os programadores de teatro do Itaú Cultural com o intuito de compreender o discurso institucional acerca do teatro com interpretação para Libras. Como dito, a entrevista foi realizada via plataforma de videoconferência virtual *Zoom* e contou com a participação de três programadores de teatro e de uma analista que atua no atendimento ao público e foi a responsável pelos trâmites burocráticos de autorização para pesquisa na instituição. A entrevista não pode ser gravada em vídeo, por isso apresentaremos os excertos a partir de sua transcrição. Aqui já percebemos uma primeira marca do discurso institucional que exerce uma certa coerção sobre os enunciados.

Vimos para essa entrevista com os programadores e produtores de teatro, após termos já realizado as entrevistas com os tradutores e intérpretes e com os espectadores surdos. Como já dissemos no capítulo metodológico, essa instituição foi escolhida por ter sido citada recorrentemente tanto pelos TILS quanto pelos espectadores surdos como uma

instituição referência no que tange à oferta de acessibilidade (espectadores surdos) e o apoio institucional (para os TILS). Desde já esclarecemos que essa entrevista é a que tem o tom mais descritivo das três e com maiores blocos de transcrição, principalmente porque as narrativas dos programadores de teatro são longas, mas achamos importante trazê-las na integralidade, sem muitos recortes. Entendemos a importância de colocar essas narrativas nesse texto não apenas pela análise enunciativo-descritiva, mas porque elas muito nos contam também do momento histórico que vivemos, de como a presença da língua de sinais é vista por diferentes interlocutores no presente, ou, para usar uma terminologia bakhtiniana, no “pequeno tempo” de nossa cultura.

Para a entrevista, partimos de um roteiro aberto, mas com basicamente quatro questões motivadoras para começar a conversa. As questões que roteirizamos buscavam entender: a) como eram os processos institucionais para as programações de teatro; b) como era feita a mediação entre os grupos de teatro que se apresentavam ali e os tradutores e intérpretes de Libras; c) como era pensada a formação de público surdo; e d) se havia um movimento institucional para busca, captação de artistas surdos. De toda forma, o intuito era de, como nas outras entrevistas, ser uma conversa aberta, para o que os participantes trouxessem temas, e fomos dialogando durante a entrevista.

A entrevista começou com agradecimentos da Amanda, que atua no atendimento no núcleo de Educação e Relacionamento do Itaú Cultural. Na sequência, a pesquisadora começou também com os agradecimentos, a explicação dos objetivos da pesquisa, contou que a instituição foi escolhida por ter sido citada pelos surdos como uma referência e explicou também que não se tratava de uma entrevista com perguntas fechadas, mas que seria uma conversa para entender diferentes posicionamentos individuais e também o posicionamento institucional, por meio daqueles que estavam no dia-a-dia da instituição, na mediação entre os grupos de teatro, a contratação dos TILS e o público que frequenta as apresentações.

A primeira pergunta feita pela pesquisadora foi:

[Carol]: Então aí eu já começo... e eu vou parar de falar pois eu quero ouvir vocês... perguntando para vocês sobre: primeiramente se vocês pudessem explicar um pouco como são os processos... como que... Quais são os caminhos até a gente ter um dia de apresentação com a interpretação em língua de sinais ou com o público surdo... quais são os caminhos que a gente percorre... quais são os processos? Tanto se a gente for pensar a longo prazo... de anos... como isso começou no Itaú

Cultural? Eu acho que é legal ouvir de vocês, se vocês sabem quando que começou a ter acessibilidade nos espetáculos, com que frequência... e como funciona o dia a dia de uma contratação ou porque de onde vem essa ideia de contratar um intérprete de língua de sinais e de fornecer um espetáculo acessível?

O primeiro a responder foi Caio, que é coordenador do núcleo de Artes Cênicas do Itaú Cultural e, dentre os participantes da entrevista, o que ocupa o cargo de coordenação dos demais entrevistados e que está há mais tempo trabalhando na instituição. Ele afirma que a premissa da acessibilidade já estava dada quando ele entrou na instituição.

[Caio]: Eu acho que essa pergunta que você está fazendo... a Amanda pode nos ajudar talvez... mas eu acho que você Carol tem mais... (risos) informações do que a equipe de cênicas... porque você já está nesse movimento... da... da... da... interpretação em Libras no Instituto até antes de nós chegarmos no Instituto... mas o que eu sei é que há um movimento que começou muito com os espetáculos... né? não era... todo espetáculo né?... éh::: Ao que... me chegou assim..., mas que a partir de um momento... éh::: virou algo... tão importante quanto ter o ator em cena é ter o intérprete ali... éh::: pra... pra de algum modo... trazer a::: a::: acessibilidade presente né? não... Já cheguei a ouvir de artista: "Ah, mas se não tem surdo na plateia, para que o intérprete tá lá?" Tem um outro dado importante que é a gente saber da presença é::: na nossa sociedade... dessa necessidade, né? de como tornar acessível. (...)

[Carol]: Existe um momento em que há uma decisão de que todos os espetáculos vão ser interpretados ou existe uma curadoria? Já houve essa discussão de será que deveria ter alguns espetáculos só? Ou só algumas datas? ou sempre foi em tudo? Era isso que eu queria saber também.

[Caio]: Olha desde que eu entrei na instituição a... premissa foi... e eu estou na instituição há o que? cinco anos... a premissa já era dada... todos os espetáculos... éh::: deverão ter interpretação em Libras... a ponto de... algumas vezes... a gente já estar com... a negativa pronta para um grupo... né? olha... né? um grupo que está ali batendo o pé: "a gente não quer..." da gente dizer: "então... não vai ter uma apresentação"... a ponto de chegar... a gente nunca precisou chegar... né? mas dentro das conversas que às vezes foram mais delicadas... éh::: a nossa postura já diante mão já seria essa: "olha, não vai ter... então... a gente vai procurar outro trabalho, outro grupo que... outro que trabalhe com acessibilidade... éh::: enfim....

Dessa fala inicial de Caio, depreendemos algumas reflexões. Primeiramente, o seu enunciado traz muitas marcas discursivas de hesitação como pausas (...) seguidas de omissões, prolongamento de vogal (eh:::), e dificuldades de nomear a presença ou não

presença da interpretação para Libras. No entanto, essa hesitação não está presente apenas na fala de Caio, mas dos outros programadores, Fernando e Renata. Como esse tema será discutido no cruzamento com as outras entrevistas, não vamos aprofundá-lo neste momento, mas já deixamos aqui um ponto de atenção para esse tema.

Para além dessas marcas discursivas, percebemos na fala de Caio que ele não tem um histórico de quando a acessibilidade começou na instituição; tanto ele como Fernando e Renata, quando entraram na instituição como funcionários, já encontraram o pressuposto institucional de que, no processo de produção dos espetáculos, deveriam providenciar a contratação da equipe de intérpretes de Libras. Ou seja, a contratação da interpretação para Libras nos espetáculos teatrais já era uma premissa institucional.

Outro ponto que destacamos é o de que Caio já traz em sua fala o embate que eles precisam mediar enquanto produtores, pois são aqueles que estão responsáveis tanto por curadoria, convite e contratação dos grupos de teatro, quanto pela contratação dos intérpretes. Esse embate já foi colocado por Caio em sua fala inicial quando faz duas citações a falas de diretores: “Ah, mas se não tem surdo na plateia, para que o intérprete está lá?”, ou ainda “um grupo que está ali batendo o pé: ‘a gente não quer...’”, e a instituição precisar ser firme a ponto de afirmar que “então... não vai ter uma apresentação”. Assim, Caio, e Renata e Fernando mais adiante, deixam claro em suas falas que faz parte do escopo de requisitos para uma apresentação de teatro que o grupo ou companhia trabalhe com a presença da língua de sinais, e se algum grupo de teatro não quisesse a interpretação para Libras no espetáculo, a apresentação correria o risco de não acontecer naquela instituição. E todos eles mencionam sobre esse embate que acontece, que não envolve o “se” vai acontecer, mas o “como” será essa presença da interpretação no espetáculo teatral.

Renata reafirma o que Caio já havia falado e complementa contando sobre como o processo acontece internamente.

[Renata]: Mas pensando assim... nessa fala que Caio trouxe agora que quando você pergunta a ele: mas rolou isso de não chegar... do grupo falar que não"... a gente não estão chegou nesse extremo... mas para você ter noção de como está incorporado pra gente... desde o momento que a gente pede uma documentação para ser cadastrado no sistema... está nesse escopo do e-mail que a gente tem o recurso de acessibilidade - tradução em Libras - na nossa programação... no primeiro e-mail vai ali informando isso... de acordo com as diretrizes de acessibilidade no

país... com a instituição... a gente pede o texto, a gente sinaliza que tem uma dupla... a gente pede o vídeo se o grupo tiver pra enviar... enfim... tem todo já um alinhamento desde muito antes assim... e às vezes acontece... a gente faz às vezes um convite informal por telefone para sondar a expectativa de datas e gente também traz o que é que a gente... como é que a gente trabalha... desde quando assim... a gente tem uma equipe de produção de eventos... eu estou fazendo esse convite para vocês... faço parte da equipe de artes cênicas... da área que cuida... que cura<sup>46</sup> essa programação... que faz a curadoria... que faz a programação... mas tem uma equipe de produção de eventos que vai tocar toda a realização desse espetáculo... a gente tem uma equipe de acessibilidade que vai fazer... a gente tem uma equipe que vai cuidar da comunicação... a gente tem uma equipe que vai cuidar da assessoria de imprensa... então está dentro assim... muito... e... o nosso dia a dia - né Fernando? - além desse primeiro... dessa primeira informação no e-mail... a gente faz todo um alinhamento... com a equipe que vai estar exercendo a função da tradução... e todas as equipes que estão envolvidas principalmente a produção de eventos... que quando a gente estava no rolê que era... se dava presencialmente... na outra vida... a gente tinha todo o alinhamento com a área... de falar quem vai estar... de combinar ensaio... de alinhar horário... para poder ter esse... ser da forma mais orgânica possível... para o artista... para a dupla que vai estar lá exercendo a função e todas as áreas que estão envolvidas... (...)

No entanto, mesmo que o discurso institucional esteja já consolidado na estrutura “de cima para baixo” da instituição, os programadores trazem relatos de grupos que não aceitam e até mesmo que não admitem que a língua de sinais seja incorporada ao espetáculo, mas também de grupos que passam a incorporar a Libras esteticamente em sua criação artística, ainda que seja apenas naquela “minitemporada”<sup>47</sup>, trazendo atenção à língua de sinais em cena, ao invés de escondê-la. Mas não sem antes um embate, um ajuste, um combinado que precisa ser feito entre programadores, grupos de teatro, artistas e diretores e os tradutores e intérpretes de Libras.

[Caio]: (...) mas eu ainda queria falar a respeito... (...) éh... mas eu fico... eu sempre ache- eu sempre tenho uma visão muito Poliana das coisas... então no momento em que eu achava que os artistas estavam muito mais

---

<sup>46</sup> No sentido de curadoria – no contexto de museus, curador seria aquele que é responsável pela concepção das obras de arte, montagem e supervisão de uma exposição da obra.

<sup>47</sup> Antes, as apresentações teatrais na instituição aconteciam com apresentação em um único dia. Com o passar do tempo, foi-se instituindo uma prática de “minitemporadas” que podem ser de quatro apresentações em uma semana (de quinta a domingo) até doze apresentações em um mês (todas as semanas de um mês de quinta a domingo).

acostumados... com a interpretação em Libras ali simultaneamente... sempre vinha uma surpresa... porque na verdade quem estava acostumado talvez não fosse os artistas... fossemos nós... ((risos)) da instituição porque isso que Renata traz é muito verdade... quantas vezes eu ia assistir alguma coisa e eu olhava para aquilo no palco e falava: "meu... está faltando alguma coisa"... aí para eu me dar conta de que era de fato o intérprete... éh::: que aí eu falava: "ah tá"...né?

[Caio]: E aí quando... você achava que eu estava muito mais familiarizado... que os artistas não teriam esse tipo de problema... a gente pensa... a gente até fala: "poxa... 2020... como que a gente tem esse tipo de problema de pensar a acessibilidade na cena?" E aí vem alguma surpresa... como a gente teve com o ((Grupo\_T))... enfim... sem querer citar nomes... mas esse a gente vai citar sempre... ((risos)) mas é interessante isso assim... o quanto... o... e... e de um outro modo... é um reconhecimento... que às vezes é uma novidade para aquele grupo... para aquele artista e como ele reconhece isso em cena... como foi o caso de... do... ((Diretor\_A)) ali no ((Espetáculo\_S))... enfim... dele trazer o quão importante foi... agradecer a vocês e pela tradução de deixar... de deixar isso ali muito presente.

Após alguns minutos de entrevista, retomamos o ocorrido com o Grupo\_T que foi citado para tentar entender melhor a situação:

[Carol]: eu fiquei um pouco curiosa para saber o que aconteceu com o Grupo\_T que você falou que eles não queriam... mas só assim... não precisa ser o deles... mas que tipo de frases que vocês ouvem... do tipo não quer o que? em qual momento? porque como intérprete eu vejo vários momentos que... o maior incômodo deles é a luz quando a gente está no palco... enfim... um corpo a mais... o que vocês recebem dos grupos? eu tenho algumas intuições mas eu queria ouvir de vocês: Qual é o incômodo deles com relação à língua de sinais?

[Fernando]: Nesse caso específico era porque tinha já uma criação poética dentro desses quadrinhos do Zoom e eles não concebiam uma modificação para isso. Para eles isso... a criação poética ela estava tão fechada que... e lógico eles não se atentaram que a gente tinha sinalizado sobre a... a... tradução em Libras sobre acessibilidade... e aí viram como interferência... mas... e talvez eu acredito que isso também seja uma questão... assim para os grupos que têm isso como uma questão... essa interferência seja da luz... seja como a indiana que era um outro corpo que não somente o dela... como um solo no palco... então talvez seja isso assim... mas é um aprendizado também... acho que... a pauta afirmativa da acessibilidade ela está cada vez ganharam dimensões maiores... mas ainda existe o campo para crescer... desde aí... por isso que não acho que não... não é um caso isolado né? de um ou outro grupo mas...

[Caio]: Nesse caso muito particular que Fernando trouxe por exemplo... eu recebo uma ligação... expondo os coleguinhas né?... Ave Maria... eu recebo uma ligação da Mostra\_M

[Carol]: não vou colocar o nome de ninguém tá bom? então vocês fiquem tranquilos... vou dizer de um grupo de teatro X... eu não vou citar o nome.

[Caio]: É que aqui não tem como... se eu vou citar esse caso... não tem como ser diferente... mas... é... esse... eu recebo uma ligação da Mostra\_M [trata-se de uma Mostra de Teatro Internacional] pedindo para que a gente não faça... porque eles erraram ao avisar... quer dizer... eles não erraram e nem foi muito dessa forma né... foi colocado assim "olha vocês não avisaram... não avisaram pra gente e nam nam nam"... ((risos)) tanto que ainda fui ver com Fernando " Fernando... você avisou para a produtora da Mostra\_M que tem interpretação em Libras?" porque Fernando era novo ainda na instituição... coitado ainda se danou por conta disso... e aí ele "não Caio... eu avisei" eu "me mostre *e-mail*... me mande o *e-mail*" porque eu queria mandar exatamente o *e-mail* da pessoa pra deixar claro... "olha foi avisado e outra não é a primeira vez que vocês vão fazer a Mostra\_M no Itaú... vocês sabem" ... mas o pedido era exatamente que não tivesse... em cinco espetac- cinco apresentações... é uma coisa muito absurda de se pedir pra essa instituição... com todos os avanços em relação à acessibilidade para surdos do que a gente tem desenvolvido... mas... geralmente... esses sustos... por exemplo a gente teve a produção que tinha sido totalmente avisada... mas a gente teve o Artista\_G que ficou puto da vida... não queria... queria que a gente tirasse vocês de lá... né?... a gente teve que descer... desceu produtora\_N, depois desci eu... olha... éh::: Vai ter né?... mas a questão é... “não... a gente não quer...” o espetáculo... o ator né? “não... realmente não quero ninguém dividindo o holofote” ... na real acaba sendo essa... esse o estranhamento...

Relatando outra situação, Caio lembra de um momento em que um produtor pede ainda para que, se não houvesse público surdo na plateia, pudesse não haver a presença de intérpretes de Libras, e a resposta de Caio devolve ao produtor o constrangimento que seria ter que identificar essas pessoas. Nesse dia específico, houve surdos que foram assistir ao espetáculo e o constrangimento maior foi do produtor.

[Caio]: o artista\_G ainda falou assim "se não tiver tudo surdo pode não ter?" aí eu falei "só se você ficar do lado de fora perguntando se as pessoas são surdas ou não ((risos)) aí a gente conversa"... e foi maravilhoso porque... exatamente nesse dia foram alguns surdos... assistir o cara... que a vontade que dá é falar “olha esse cara não queria que você viesse"... ao final eu falei o produtor\_C que era o produtor... que estava... SUpEr sem graça... porque ele entende.. toda a necessidade

de tornar os trabalhos acessíveis... eu falei "produtor\_C... você ou eu... vai falar para ele que tinha surdos na plateia? e aí o produtor\_C "não Caio... pode deixar que eu vou lá falar com ele"... mas eu acho legal esses movimentos assim... quando os artistas se dão conta da importância de ter... enfim... acho que enfim... acho que é um pouco isso...

Ainda em relação aos problemas de embates encontrados por programadores da instituição entre produtores, diretores e grupos de teatro e a não aceitação da língua de sinais, Fernando traz a questão de se construir uma política institucional e não apenas um item a ser tido no *checklist* como contrapartida de uma verba recebida por meio de um edital.

[Fernando]: (...) eu queria começar a falar a partir de como eu vej- a gente vê o crescimento da pauta afirmativa da acessibilidade cada vez maior... aí eu estav- tinha até comentado com Caio anteriormente rapidinho... de como a gente via nos editais... eh:::... a acessibilidade... apenas como um critério... para que o trabalho se ele fosse contemplado ele tinha que... que... dar um check ali... certo... nessa pauta... e como isso vai se transformando como os artistas vão se- entendendo a necessidade da política...

[Caio]: Contrapartida?

[Fernando]: É... era sempre uma coisa da contrapartida mas como isso também... ela vai ganhando uma dimensão política e social maior... e os artistas também vão entendendo que isso é algo que precisa de fato... éh... ser estabelecido... é um público que existe que é invisibilizado e que ele também tem um direito à cultura... então os artistas estão nisso... e aí o pilar disso é o que o Itaú Cultural faz... ele bate o martelo e fala: "não isso aqui... a gente precisa... éh... ter isso como política"... e aí... eu falo de um lugar muito... estou recente na instituição tem um ano na instituição... um ano e pouco... então é muito bonito ver uma instituição em que toda a programação... pelo menos do núcleo de artes cênicas... ela é... e tem que ter... a acessibilidade... porque da mesma forma que nós enquanto ouvintes vamos em qualquer teatro e se ele foi em outra língua a gente tem a certeza que ele vai ter a tradução e legenda... ou a gente vai a um cinema e ele é outra língua... a gente sabe que vai ter legenda... então o ouvint- o surdo... eu acho que pelo menos... olhando para a instituição a partir do que você fala que muitos citaram o Itaú Cultural... isso significa que ele tem a confiança de que naquela instituição ele é visto... e aí tem uma programação que ela é feita para ele também... entende? então isso é muito bacana... porque aí coloca o Itaú Cultural como referência para outras instituições... outras políticas de cultura entendeu? e isso é... algo assim de um brilho extremo... e aí sim a gente consegue enquanto o produtor... ver que sim os artistas estão cada vez mais... éh::: conscientes... da pauta da acessibilidade... como

algo que é realmente necessário... e quando a gente encontra também alguns artistas que não estão tão habituados ou... até pela sua prática ou pelo lugar que ele está circunscrito... alguns grupos são muito midiáticos e aí... esse rec-sabe? a pauta da acessibilidade acaba se perdendo neles... por outras razões... a gente consegue também ver... quando tem esse posicionamento... que é um posicionamento realmente Institucional do Itaú Cultural de falar: "isso aqui a gente não abre mão"...

Desse enunciado de Fernando destacamos principalmente dois aspectos. Primeiramente, como a imposição institucional é importante para esse primeiro momento com os grupos/companhias de teatro que muitas vezes fazem pela obrigação, para cumprir uma demanda da contrapartida necessária para o edital, ou para se enquadrar em determinada normativa. Mas de como isso pode se transformar à medida que vai sendo incorporado ao cotidiano dos grupos de teatro e a prática pode ser ressignificada. Para Fernando, o acesso como contrapartida “vai ganhando uma dimensão política social maior” e aos poucos os artistas vão entendendo a necessidade de incorporarem a língua de sinais como parte (e não à parte) de suas práticas.

Outro ponto que destacamos da fala de Fernando é o do esforço institucional do Itaú Cultural de prover para espectadores surdos o mesmo privilégio que ouvintes desfrutam ao assistirem espetáculos em outras línguas, como por exemplo quando há um festival internacional com espetáculos que serão apresentados em outras línguas (como o inglês ou francês) em que os espectadores ouvintes já têm o pressuposto e a segurança de que esse espetáculo será acessível (por meio de uma tradução ou legenda, por exemplo). Segurança essa que espectadores surdos não desfrutam em igual medida em qualquer lugar que frequentem.

Na sequência, Fernando continua com um exemplo em que, em um primeiro momento, a artista não queria aceitar a língua de sinais dividindo o palco, mas que depois que “viu que não tinha saída porque era uma política da instituição”, ou seja, a partir de um “pé firme” da instituição, resolveu absorver de forma a compor a apresentação.

[Fernando]: e aí eu quero pegar o exemplo da... da artista indiana que a gente recebeu da mostra\_M (uma mostra de teatro internacional) e a gente tinha sinalizado... como Renata fala... TODO artista ele é sinalizado que a gente tem... logo no primeiro e-mail que a gente tem... vai ter aquele- a obra traduzida em Libras... com os intérpretes e tudo... e a produção dela esqueceu de passar isso para ela... e ela era uma

atuação solo né? eram 30 minutos dela sozinha no palco... E aí a gente teve esse pé firme do Itaú Cultural para que tenha Libras... e como isso foi como foi... virou assim... como ela acolheu ali... primeiro ela foi bastante resistente: "não não... só sou eu... só sou eu só sou eu" mas ela viu que não tinha saída porque era uma política da instituição e ela teve que virar... e aí sim ela fez - - talvez o que a Renata trouxe no caso da AtrizAB - - que é acolher a Libras... ou seja... ela dá inclusive um papel de destaque e sinaliza para o público que sim aquela obra vai estar acessível em Libras e aí não tem briga não tem disputa de... dos corpos das intérprete de Libras para o corpo da artista... foi muito difícil ver essa virada... eu acho que o público também percebeu isso porque ela fez na encenação que ali a partir daquele momento que ela ia falar tudo em inglês a gente ia ter a interpretação em Libras e então isso foi muito bacana de ver... porque isso também... - - a gente tem uma formação né? - - da mesma forma que a Renata trouxe a questão do pessoal do FestivalAP então... existe uma formação ali... dizendo... sinalizando... para os artistas e para o público que... a acessibilidade... ela é... PRIMordial... tanto quanto a obra artística... eu acho que isso... é... colocar essas duas coisas em pé de igualdade é... é algo assim muito... de muita referência... que os outros... as outras instituições deveriam seguir... isso é muito bacana de ver... éh:::.. e aí tem sido assim... é muito uma delícia ver... a gente enquanto produtor... já sinalizar isso para o artista... ele já saber disso... e em outras... a gente já pegou né Carol? em alguns momentos do ano passado... estreias de qual- ou seja a dramaturgia estava sendo feita... os artistas tinham que correr pra tentar dar conta disso... vocês também... sabe? na expectativa de ter aquele material... a dramaturgia que está sendo ainda configurada... isso tudo coloca a gente em outro start... tanto de produção quanto artistas... de que "opa a gente tem algo a cumprir antes que é garantir que essa obra esteja acessível em Libras ainda que seja uma estreia" (...)

Renata e Fernando trazem também uma reflexão importante sobre os estranhamentos dos grupos de teatro que podem ser advindos de diversos fatores, dentre eles o desconhecimento, ou o próprio ego do artista, e afirmam que essa é uma construção que vem sendo feita. Pontuam como a inserção da língua de sinais em espetáculos teatrais vem sendo aos poucos acolhida pelos grupos de teatro e como essa construção é processual:

[Renata]: E algo assim que eu fico pensando sobre essa tua provocação do que é que causa estranhamento né? eu fico pensando aqui sabe? que eu acho que são de fato novos modos de operar nossa existência enquanto seres humanos nesse planeta... quando a gente está precisando rever várias coisas desde nomenclaturas... desde o uso... desde preservação... existe um registro... é lógico que não é regra - - volto a falar - - mas existe um registro de se fazer uma produção artística acontecer e muitas vezes não está no escopo... não está no repertório...

não faz parte ainda... ou enfim não tem um olhar para... acessibilidade dentro da construção da obra... são poucos grupos que desenvolvem isso no país... então com todo o cuidado de pensar o figurino de pensar maquiagem de pensar a encenação... o ritual... o qual é a reza que vai ser feita para antes de estar em cena... tem todo um ritual para aquilo... e quando você traz o recurso... é um corte... sabe? é um lugar de você: "epa, per aí deixa eu ver" ... então eu percebo também que... não é só um lugar da negativa é um lugar do estranhamento... porque não tem... não se tem isso... não faz parte... sabe? então assim... acho que está sendo construído... sabe? então éh:::... é um caminho que é isso assim... agora tipo assim... eu sei que agora não posso falar em tal lugar... porque não é o meu lugar de fala... porque não é tipo assim... estou trazendo alguns exemplos muito... distante mas para vocês entenderem... eu não posso usar com mais um canudo de plástico galera... sabe? então assim... não dá também para fazer mais um trabalho que não não tem... então como é que a gente tem esse lugar de ampliar esse lugar de percepção... do fazer da existência da troca e da fruição... eu não estou fazendo advogada do diabo aqui não... mas para você entender um pouco... eu acho que também tem um lugar... e também eu acho que também tem esse outro lugar... tem um lugar do ego... a gente não vai dizer que não existe... sabe? que o artista que também está ali... tipo assim... ninguém vai discutir esse esp- esse campo de espaço também... porque existe... mas acho que não é... não é sempre... não é tudo... mas existe.

[Fernando]: Mas é o momento também - - isso que você fala é verdade Rê - - e acho bonito... essa construção que é feita... ou seja é algo que está sendo.... que a gente vê a transformação acontecendo... então esse caso por exemplo da indiana é maravilhoso... porque por exemplo eu não tenho nem referência de como são as questões de acessibilidade no país dela.... entende? como ela enquanto artista de lá tem esses... sei lá se ela esses contatos... sei lá se essa pauta é uma pauta... do mo- eh:::... que está em vog- o que está lá crescendo entende? ou não... se não tem força.... e aqui ela foi... né?... bateu de frente com isso... mas pela sensibilidade artística... ela conseguiu virar essa... e aí... e virou da maneira que a gente que a gente produtor.... ach-acredita que todos os artistas deveriam fazer essa virada... que é uma virada de acolhimento e não apenas de contemplar: "Ah bom vai liga o foco (de luz) ali" ... mas não aquilo - - porque o espectador ele num- éh:::... - - o teatro é esse lugar de você escolher... o espectador escolhe também né? você pode o ator pode estar em outro lugar mas você pode estar olhando para o pessoal da Libras... você pode estar olhando para o detalhe do figurino... enfim... mas ali quando quando o artista acolhe - - talvez essa seja uma palavra muito boa - - quando acolhe a... a acessibilidade ela faz parte da (incompreensível)... ele cria uma ligação que faz com que a Libras ela esteja realmente conectada com a obra e não apenas contemplada para dizer: "ah ok... eu não sou politicamente incorreto... eu estou aqui (incompreensível)"... e certamente a gente vai encontrar esses artistas que a Rê fala... que são artistas muito egóicos e esses são os mais difíceis de... de... que a gente está sempre batendo e não bate só por

questões de Libras não... bate por outras coisas... que ele acha sempre que dev-tem que ganhar mais cachê... tem de ser mais pautado... lá lá lá... o nome dele tem que estar em destaque... que a foto dele tem que ser escolhida... uma série de coisas.

[Renata]: A gente está falando de ser humano... então...

Essas falas de Renata e Fernando colocam em pauta um “registro” de como as práticas dos grupos de teatro e das produções de teatro operam e atesta que não incluem a língua de sinais em suas práticas. Renata chama a atenção para a necessidade de novas práticas, e quando descreve a forma como os grupos de teatro operam, diz que língua de sinais é vista como um “corte”.

Renata pontua a importância do apoio institucional para “ampliar esse lugar de percepção... do fazer da existência da troca e da fruição...” e Fernando, em concordância, fala em “construção”, “transformação” e que é preciso uma “virada de acolhimento” e não apenas de contemplação, ainda que ainda exista muita disputa de egos. Mas é importante também o destaque que Renata dá para a mediação que os programadores precisam fazer colocando os grupos de teatro em contato com a língua de sinais nessa construção de um novo fazer artístico.

[Renata]: Carol, eu queria só fazer um complemento também... ainda nessa coisa da nossa comunicação com as produções... que ela acontece e eu acho que isso também tem um lugar para comunicação assim como Caio frisou... mas por exemplo quando a gente faz a visita técnica tanto presencial como online vou tomar primeiro como referência presencial que era nosso atendimento nosso primeiro campo de experiência... a gente está ali na VT a gente fala "olha gente aqui fica o intérprete de Libras" ... as vezes a gente até vai pro canto a gente sinaliza e as pessoas as vezes vêm o e-mail e respondem "ah.. é verdade... é aqui... tá... é eu já vim em espetáculo aqui e vi"... então muitas vezes está ali está no radar mas a pessoa fica assim... e como é importante também esse nosso lugar de mediação da coisa assim sabe? Porque às vezes a coisa vai aterrando um pouco mais... é a mesma coisa na virtualidade...

Pensando nesse lugar dos programadores como mediadores dos diferentes interlocutores envolvidos no espetáculo teatral, esses que estão representando a instituição e na mediação com os grupos de teatro, mas também com as equipes de intérpretes, Renata destaca a parceria existente entre as equipes que são contratadas para a interpretação para Libras e a instituição.

[Renata]: e eu acho que tem algo muito incrível assim... que eu sinto... na abertura tanto das equipes... que também é uma equipe super privilegiada que o Itaú trabalha... eu fico de cara com o alto padrão de profissionalismo e afeto também no serviço prestado na tradução... não é só... não é só cumprir o horário que está ali e emitir a nota no dia certo e estudar o texto... mas como se envolvem assim... sabe? tem um fazer cênico também do acontecimento e isso eu fico assim... eu fico muito emocionada de ver... sabe também como elemento também do fazer artístico... e de como os grupos que têm maior disponibilidade para... é lindo quando rola esse cruzamento de trazer o intérprete talvez para a cena ou acordar um figurino ou é algo assim que... nossa... fica de uma sinergia assim... eu lembro de momentos exTREMAMEnte emocionantes... a gente já teve... tradução assim... desde quando teve a atriz\_AB realizando lá a Antígona... foi algo assim da gente chorar... dela mudar... mudaram o trabalho dela seu roteiro para trazer... era emocionante ela dava todo um texto da... -- aí agora me fugiu -- (texto incompreensível) qual era a personagem Caio?

[Caio]: Antígona

[Renata]: De Antígona né? E assim era algo que ela furava os olhos... e tipo assim ela dava o texto... depois ela zerava... a luz... toda a cena e com o foco que ia para a intérprete fazer todo o texto... sabe... tipo assim era algo... dilacerador... foi algo muito... muito incrível, entre outros também que a gente já realizou no Instituto. o próprio espetáculo\_A né? Faz muito tempo... eu estava chegando na instituição acho que 2016 2017... enfim...

enfim... mas também tem alguns grupos que têm um pouco mais de resistência... e eu sinto... isso não é regra... mas eu sinto que talvez os grupos estejam mais calcados em algumas ferramentas de encenação mais rígidas... às vezes... têm uma resistência... um pouco maior... digamos outros que se permitem usar a sua pesquisa na sua trajetória... experimentações... um pouco mais aberto... mas isso eu que estou falando... não é regra... mas eu sinto que tem um pouco dessa... abertura... e desse estranhamento... mas nunca algo que... seja... duro... algo que eu vejo que na nossa trajetória enquanto a equipe de artes cênicas do Itaú Cultural ganhou muito... quando a gente saiu da programação do terça tem teatro (TTT) e quando a gente começou a fazer as mini temporadas... você via uma outra relação acontecendo... não era única e exclusivamente aquele dia... tinha terça aquele espetáculo e tchau... agora de quinta a domingo... duas três semanas... gente... terminava assim todo-toda equipe... Libras... técnica... enfim... vamos comemorar e celebrar esse encerramento de temporada... sabe... o que é de um momento assim no teatro que acho que muitas vezes se perde... por vÁRIAs questões... mas assim é aquela aquela relação mesmo de celebrar... tipo assim de todo mundo sabendo deixa de fala... sabe? ou entendendo até... muitos... muitos sinais também é algo muito... muito primoroso...

[Renata]: E nesse momento assim... de virtualidade também foi um

lugar que todo mundo está se reinventando... muita... talvez eu esteja até avançando alguma coisa....

[Renata]: Mas... foi o momento que a gente também teve de adaptar... enquanto programadores programadoras... artistas enquanto criação... vocês também um serviço... e... foi uma chavinha também assim que acho que... as equipes que prestam serviço pro IC foram muito safas assim... muito muito rápido.... quando a gente começou... porque a gente foi engatinhando tentando entender como é que a gente ia... primeiro vamos entender o que está acontecendo... não sei se a gente está entendendo até hoje.... mas enfim... a gente deu uma parada... veio a arte como respiro... outras demandas.... depois o palco virtual com trabalhos gravados... e a gente tem também um cronograma com uma programação para entrar no ar... demandas que impactavam outras áreas também que estavam sobrecarregadas a gente foi também ali mediando... O que é que naquele momento a gente conseguia dar conta com qualidade e com humanidade para trazer o recurso... então a gente não trouxe em tudo -- posso estar cometendo algum equívoco aqui mas eu me lembro que no primeiro palco virtual que a gente tinha esses vídeos gravados não tinha... o serviço em tudo... estou correta? não estou? é isso mesmo né? E depois a gente foi entendendo isso... para trazer... E quando a gente - - isso é no agora - - o a gente vai fazer... entendeu a plataforma no Sympla no zoom... vamos vamos trazer... vocês já estavam... assim... toda a equipe que presta serviço assim... com tudo muito afiado sabe... assim... e... foi muito orgânico assim não teve um grande desafio sabe? A ferramenta se adaptou super... acho que tem um recurso do público também... escolher se a tela vai ficar ali... se não vai... sabe? E acho que isso também deu uma sereni- a gente não teve... eu não sinto... que teve GRANdes questões... mas também trouxe para aquele artista que ficava: "nossa vou estar ali.... e o intérprete também vai estar"... para o público que quer manter... ele chega ali mantém... se ele não quer ele não mantém... então acho que até isso também foi algo... interessante... para os artistas que talvez tivessem algum estranhamento sabe? porque o público vai escolher a sua experiência sabe? Então acho que isso foi algo muito...

[Carol]: Ai gente... muito legal... vocês já me trouxeram muitas informações... agradeço super o tempo de vocês... não sei se vocês querem fazer alguma fala final ou algo que eu não perguntei e vocês queriam complementar... tem alguma coisa?

[Caio]: Acho que o fato de ter vocês... tanto da empresa\_F... acho que... porque são parcerias que estão com a gente... acho que a gente olha muito vocês... não é só um prestad- é prestador de serviço porque o contrato coloca ali... mas acho que a gente tem uma parceria e uma proximidade muito grande... tem cumplicidade tem afeto... eu acho que isso nos traz muito diferencial para todo o trabalho... e queria muito ressaltar isso... o que eu acho que isso facilita com que os laços... com o público surdo ou ouvinte se dê de uma forma... qualitativa não é a palavra... mas de uma forma mais amorosa...

[Renata]: sobre a performance em parceria com as equipes que prestam serviço pro Itaú cultural assim... só elogios... e assim... não é o lugar de... porque a gente está contigo aqui... porque eu acho que de fato é uma parceria muito legítima... sabe assim... de tudo... de compreensão... de flexibilizar... de mudar... sabe?... eu acho que é algo que a gente tem... muito... muito bonito assim... eu prezo muito por isso que a gente construiu... uma equipe totalmente capacitada profissional flexível sabe? com trabalhos mega complexos que a gente recebe... desde trabalhos megamente verborrágicos assim... espetáculo\_VC da vida... a própria atriz\_AB que era um textão... como vocês estão ali... tipo assim... se adaptando... construindo sabe? se flexibilizando... entenderam o figurino que tem que ir... sabe? tipo... vocês também tem esse lugar que acho que isso é muito bonito... e de falar: "olha esse trabalho é um pouco mais complexo... ele é bilíngue... aqui tem que ser uma pessoa... olha é legal a gente acompanhar um ensaio... porque é uma dedicação... o tipo de estudo pra esse daqui foi um pouquinho maior"... então de fato a gente precisa estar... (comentário incompreensível)... é necessário tipo assim... esse transito da gente é muito bacana... então eu acho que é... que a gente consiga... como Fernando até falou em um momento aqui... a gente não volta mais não... acho que isso que a gente avançou... é algo que a gente não vai voltar porque a gente vai levar para com quem quer que seja a parceria... para que a gente se aproxime disso... isso é muito... é incrível... parabéns de verdade...

Sobre a relação dos programadores que representam o discurso institucional e os tradutores e intérpretes de língua de sinais – TILS, percebemos uma certa dicotomia. Há dois olhares opostos, mas complementares. Por um lado, os TILS são vistos como prestadores de serviço que são contratados para exercer a sua atividade; por outro, como parceiros na construção do que a instituição busca.

Como dissemos no início das descrições dessa entrevista, da parte dos programadores há uma certa hesitação, uma dificuldade de nomear os intérpretes de língua de sinais ou a atividade que exercem em cena no teatro. O olhar para os TILS como um “recurso” aparece na fala dos programadores de teatro que contratam o “serviço” de tradução e interpretação. Percebemos marcas discursivas como pausas, a não nomeação e, quando da nomeação, a escolha de diferentes nomes: “serviço”, “recurso”, “tradução (ou interpretação) em Libras”, “acessibilidade em Libras”, “pauta da acessibilidade” e “pauta afirmativa”, sendo, por diversas vezes colocados em comparação a serviços “técnicos”, como o da iluminação, da divulgação, comunicação, e não como um trabalho

artístico ou que faz parte da produção artística. Trazemos aqui alguns dos excertos sublinhados dos diferentes nomes que são dados e também os trechos com reticências acompanhados de colchetes com a observação da não nomeação (por exemplo: ...[não nomeia]). Devido à extensão do *corpus*, trazemos aqui apenas alguns excertos, mas a recorrência é grande ao longo de toda a entrevista.

[Caio]: (...) porque você já está nesse movimento... da... da... da... interpretação em Libras no Instituto até antes de nós chegarmos no Instituto... mas o que eu sei é que há um movimento que começou muito com os espetáculos... né? não era... todo espetáculo né?...[não nomeia] éh::: Ao que... me chegou assim..., mas que a partir de um momento... éh::: virou algo... tão importante quanto ter o ator em cena é ter o intérprete ali... éh::: pra... pra de algum modo... tra-trazer a::: a::: acessibilidade presente né? não... Já cheguei a ouvir de artista: "Ah, mas se não tem surdo na plateia, para que o intérprete tá lá?" Tem um outro dado importante que é a gente saber da presença éh:::[não nomeia] na nossa sociedade... dessa necessidade, né? de como tornar acessível.  
(...)

a premissa já era dada... todos os espetáculos... eh::: deverão ter interpretação em Libras... a ponto de... algumas vezes... a gente já estar com... a negativa pronta para um grupo... né? olha... né? um grupo que está ali batendo o pé: "a gente não quer...[não nomeia]" da gente dizer: "então... não vai ter uma apresentação"... a ponto de chegar... a gente nunca precisou chegar... né? mas dentro das conversas que às vezes foram mais delicadas... éh::: a nossa postura já diante mão já seria essa: "olha, não vai ter...[não nomeia] então... a gente vai procurar outro trabalho, outro grupo que... outro que trabalhe com acessibilidade... éh::: enfim....

[Renata]: (...) desde o momento que a gente pede uma documentação para ser cadastrado no sistema... está nesse escopo do e-mail que a gente tem o recurso de acessibilidade - tradução em Libras - na nossa programação... no primeiro e-mail vai ali informando isso... de acordo com as diretrizes de acessibilidade no país... com a instituição... a gente pede o texto, a gente sinaliza que tem uma dupla... [não nomeia] a gente pede o vídeo (...) mas tem uma equipe de produção de eventos que vai tocar toda a realização desse espetáculo... a gente tem uma equipe de acessibilidade que vai fazer...[não nomeia] a gente tem uma equipe que vai cuidar da comunicação... a gente tem uma equipe que vai cuidar da assessoria de imprensa... então está dentro assim... muito... e... o nosso dia a dia (...) a gente faz todo um alinhamento... com a equipe que vai estar exercendo a função da tradução... e todas as equipes que estão envolvidas principalmente a produção de eventos...

[Renata]: (...) ou enfim não tem um olhar para... acessibilidade dentro da construção da obra... são poucos grupos que desenvolvem isso no país... então com todo o cuidado de pensar o figurino de pensar maquiagem de pensar a encenação... o ritual... o qual é a reza que vai ser feita para antes de estar em cena... tem todo um ritual para aquilo... e quando você traz o recurso... é um corte... sabe? (...) então assim... não dá também para fazer mais um trabalho que não não tem...[não nomeia] então como é que a gente tem esse lugar de ampliar esse lugar de percepção (...)

[Renata]: (...) mas eu acho que é isso... que a gente está no processo... está na construção de uma longa caminhada... mas para além de uma programação com o recurso de tradução em Libras... para além de tudo isso... tem corpo técnico humano ali preparado para acolher...

No entanto, destacamos aqui que, apesar da dificuldade de nomeação e da equipe de intérpretes para a instituição ser mais nomeado como um “recurso” ou um “prestador de serviço”, os adjetivos para se dirigir a eles são afetuosos e apontam sim para um lugar de construção de parceria. Tanto Renata como Caio e Fernando, quando se referem às diferentes equipes de tradução, utilizam expressões como “superprivilegiada”, “fico de cara com o alto padrão de profissionalismo e afeto”, elemento também do fazer artístico”, “extremamente emocionante”, e destacamos também aqui com excertos sublinhados:

[Renata]: e eu acho que tem algo muito incrível assim... que eu sinto... na abertura tanto das equipes... que também é uma equipe super privilegiada que o Itaú trabalha... eu fico de cara com o alto padrão de profissionalismo e afeto também no serviço prestado na tradução... não é só... não é só cumprir o horário que está ali e emitir a nota no dia certo e estudar o texto... mas como se envolvem assim... sabe? tem um fazer cênico também do acontecimento e isso eu fico assim... eu fico muito emocionada de ver... sabe também como elemento também do fazer artístico... e de como os grupos que têm maior disponibilidade para... é lindo quando rola esse cruzamento de trazer o intérprete talvez para a cena ou acordar um figurino ou é algo assim que... nossa... fica de uma sinergia assim... eu lembro de momentos exTREMAMEnte emocionantes... a gente já teve... tradução assim... desde quando teve a atriz\_AB realizando lá a Antígona... foi algo assim da gente chorar... dela mudar... mudaram o trabalho dela seu roteiro para trazer... era emocionante (...)

[Caio]: Acho que o fato de ter vocês... tanto da empresa\_F... acho que... porque são parcerias que estão com a gente... acho que a gente olha muito vocês... não é só um prestad- é prestador de serviço porque o contrato coloca ali... mas acho que a gente tem uma parceria e uma

proximidade muito grande... tem cumplicidade tem afeto... eu acho que isso nos traz muito diferencial para todo o trabalho... e queria muito ressaltar isso... o que eu acho que isso facilita com que os laços... com o público surdo ou ouvinte se dê de uma forma... qualitativa não é a palavra... mas de uma forma mais amorosa...

[Renata]: sobre a performance em parceria com as equipes que prestam serviço pro Itaú cultural assim... só elogios... e assim... não é o lugar de... porque a gente está contigo aqui... porque eu acho que de fato é uma parceria muito legítima... sabe assim... de tudo... de compreensão... de flexibilizar... de mudar... sabe?... eu acho que é algo que a gente tem... muito... muito bonito assim... eu prezo muito por isso que a gente construiu... uma equipe totalmente capacitada profissional flexível sabe? (...) esse trânsito da gente é muito bacana... então eu acho que é... que a gente consiga... como Fernando até falou em um momento aqui... a gente não volta mais não... acho que isso que a gente avançou... é algo que a gente não vai voltar porque a gente vai levar para com quem quer que seja a parceria... para que a gente se aproxime disso... isso é muito... é incrível... (...).

Assim, vemos que há um caminho de construção desse olhar para as equipes de intérpretes também como parceiros nessa construção da realidade que se deseja alcançar, da participação de espectadores surdos em apresentações teatrais. Sobre a formação de público surdo, a partir de uma provocação da pesquisadora, um dos principais pontos trazidos por Caio está relacionado a eles, enquanto produtores, não conseguirem mapear esse público, não saber como acessar esse público. E Caio traz algumas perguntas e indagações.

[Carol]: Gente agora a gente partindo para uma outra... - - talvez uma discussão que o Caio já levantou um pouco - - mas com relação ao público surdo... como que vocês fazem essa... enfim... como que é essa formação de público surdo. Como que a gente faz para que... quais são os esforços institucionais de vocês... Como que vocês veem essa relação do público surdo pelos olhos de vocês aí da instituição também... de frequência ou de conhecimento do campo das artes cênicas... como e qual é? E se vocês puderem pensar o que é hoje e talvez expectativas do que vocês esperariam que fosse... sabe? porque às vezes a gente oferece alguma coisa para o público... não sei se com uma expectativa? ou não? se vocês pudessem falar um pouco sobre isso...

[Caio]: Eu sinto Carol que esse é o próximo passo... que a gente deve amadurecer enquanto instituição... visto que o primeiro... por exemplo todas as nossas atividades que têm fala precisam de interpretação em Libras... isso ain- né? porque a gente tem vários passos ainda para dar... como o que faz a acessibilidade de alg- para os cegos... Acho que tem... tem outras searas ainda pra gente... aprimorar e aprofundar... agora em relação a público pensando... o público surdo... eu sinto que é um passo

que as nossas ações estão exigindo... e agora? Basta oferecer acessibilidade? Basta na comunicação estar o sinal das mãos nos panfletos nos jornais na divulgação? Como que de fato isso fica convidativo para que o público surdo chegue até a programação? Eu não sei se o nosso alcance ao público surdo aumentou com a pandemia... com as atividades on line... pode ser que sim...

[Carol]: no virtual você está dizendo... no remoto...

[Caio]: isso... eu não sei se... se aumentou porque... a impressão que a gente tem é que aumentou em outros níveis... como por exemplo geograficamente... da gente entender que as pessoas de outras cidades bem mais distantes da cidade de São Paulo acabaram tendo mais contato com a nossa programação... e às vezes até pessoas da própria cidade de São Paulo e de periferias distantes ou pessoas que não vêm ao teatro... acabaram tendo mais contato com nossas ações... eu acho muito revelador no momento em que os artistas estão falando: "mas isso que a gente está fazendo é teatro?" ... e aí quando a gente tem conversa pós espetáculo o público fala: "Pô é minha primeira vez no teatro"... oi? se isso não é teatro então o que é que isso daqui é? então eu acho que traz uma... amplia um pouco em possibilidades... acho que em possibilidades aumenta muito... mas eu não sei de fato quanto o público surdo está se envolvendo com a programação... por isso fica muito legal quando você traz... esses exemplos e que a gente vê... poxa tá chegando... que bacana... por outro lado... eu sei que o educativo teve muitos esforços e tem muitos esforços de trazer o público surdo... seja para as exposições - - não só para programação de teatro dança enfim - - mas dos diálogos que também são mais difíceis com escolas próximas da gente... às vezes como as escolas também de nichos muito mais específicos como os de escola bilíngue para surdos... também vão ter aí outras dificuldades... porque não é só o convite... não é só... às vezes não é só nem disponibilizar o ônibus... tem várias outras questões aí que de fato precisam ser olhadas e cuidadas... e nesse sentido... por exemplo eu acho que já vi mas já senti a presença até porque quando eles falam... (...)

Na sequência, Caio, Fernando, Renata e Ana apontam para pontos importantes que envolvem a representatividade e como programações que operam nessa chave, que têm surdos em cena, atraem mais ao público surdo.

[Caio]: temos mais surdos no Shopping Santa Cruz do que no próprio Itaú Cultural... por que porque acho que é um caminho... é um caminho que eles passam... é um ponto de encontro... porque está perto de escolas... e enfim... eles vão usufruir ali de outros espaços... e fico pensando por que esse público não tem contato com a nossa programação que está totalmente acessível para eles? O que falta para a gente de fato chegar neles? E acho que tem algo que é em relação à cultura de fato... por que é que a gente vê... há alguns anos... a gente via muito os cegos descendo no metro Vergueiro porque lá tem a Biblioteca Braille... e aos poucos foi aumentando em todas as... como... como a

forma mais fácil de se chegar no no Centro Cultural Vergueiro é pelo metrô... então todo o piso podotátil... isso foi aumentando na cidade ao redor das estações de metrô... então foi criando uma cultura em que a gente passou a ver os cegos caminhando pelas estações de metrô ou pelas calçadas... enfim... e o surdo tem um outro trânsito óbvio né? ele vai ter a visão ali... enfim... mas... eu não sei como que a gente alcança de fato o público surdo somente divulgando né? porque por exemplo... a diferença do público surdo no Setembro azul ela é gritante para os outros meses... no Itaú Cultural... por quê? Por que é o artista surdo que está em cena? no lugar de só ser o intérprete que faz a mediação entre artista e público? eu acho que são muitas questões que povoam a gente... Enfim... vamos ver o que o pessoal tem a dizer.

[Fernando]: Eu acho que a continuidade também... que o IC faz... isso de ter sempre... é algo também que... fortalece... fortalece o entendimento a compreensão de que é algo fundamental... que sim... quando a gente pensa que... a gente todo mundo tem o entendimento de que cultura é para TODOS e que todos são esses né? é todos é todas é todes... então a gente tem que.. realmente redimensionar esse entendimento porque... quando a gente fala todos aí gente fala de todos e a gente pensa que só são os ouvintes e quando a gente faz uma apresentação que tenha acessibilidade em Libras e não tem nenhum nenhum... surdo na plateia... eu acho importantíssimo... especialmente isso... de ter sempre no Itaú Cultural porque para aquele público que é ouvinte é uma formação de que o público surdo existe... e que aquele também é o lugar dele... quando a gente tem um setembro azul em que os artistas são surdos... e que muitas vezes a obra é completamente feita para os surdos e nós ouvintes... que a gente tem que se colocar nesse lugar de do esforço de... de entender aquela obra... quando... quando o surdo se depara com uma obra que não é acessível... e ele está sempre nesse lugar... de se esforçar para estar em um mundo que é completamente voltado para o ouvinte... então isso tudo são várias frentes... e aí sim... vai ao encontro do pensamento do Caio da Renata que é algo realmente cultural é algo político é algo social... e o fato de... ah cada vez mais... como é que a gente faz para ter mais... surdo na plateia? é algo que vai... da educação... que vai de um... de um entendimento que é algo maior que a política do Brasil... e aí a gente fala de governo mesmo... porque a gente tá no Itaú cultural que é uma instituição privada... que está dando o exemplo para o que o governo deveria estar fazendo... porque a gente sabe... que isso... isso é para tudo... de educação... e de que maneira? por exemplo... o que talvez seja ainda anterior ao... ao... ao surdo em uma plateia de um espetáculo... mas é o surdo na escola como é que... como é que ele é acolhido nesse lugar... esse lugar... aquele lugar também é para ele que também tem direito à educação... e aí como é que as escolas... como é que o governo se posiciona a isso? para as escolas lá do interior do num sei aonde... a escola municipal entendeu? enfim... por que a comunidade surda está também espalhada por esse Brasil continental né? os surdos eles não estão só nas capitais... enfim... e aí a gente sabe... por isso que quando a gente tem... a gente sabe que - - eu né? sinalizei isso porque esse é o

meu olhar - - porque eu sei que... era de uma maneira... ou seja era só para contemplar ali um protocolo de editais... e isso vai ganhando outras dimensões... acho que a gente está em franca expansão... eu acho que o Itaú Cultural ele se posiciona nesse lugar... de ainda... força... força nisso... e posicionar isso precisa ser empurrado... isso precis- e não é... e se você observar... éh:::... não é um posicionamento... éh:::... como eu posso dizer... é diferente a abordagem... não é... ele não é um posicionamento violento mas ele é um posicionamento... ele é um pé firme... e ele é um pé que não volta atrás... quando o Itaú Cultural fala: "ah se voc-se o espetáculo não fosse acessível em Libras... se você não aceitar... a gente não vai fazer o espetáculo... porque esse é o entendimento que a sociedade e o governo têm que ter... não pode mais voltar... porque já foi anos de erro de não acolher e entender o surdo como um cidadão... como um direito como qualquer outro... ele tem o direito à cultura e à educação com qualquer pessoa... entende? então isso é importante... eu acho que a ideia dessa continuidade... de algo simples... se tiver éh:::... o público surdo ou não... então é uma formação para os ouvintes é uma formação... e para o surdo se reconhecer que aquele também é o espaço dele... agora... essa essa frente de crescimento... e aí assim eu acho que o Itaú está fazendo muito bem a parte dele... ainda assim não é um lugar de... de comodismo... de: "ah a gente já bota ali a Libras e o surdo se vire"... não... existem estratégias de pensamento... um diálogo com a comunicação... enfim... várias frentes para trazer ainda mais... mas eu acho que assim... talvez esse pilar da continuidade seja algo que... que é muito salutar assim... é muito... é algo definitivo... isso é bacana de... por isso que eu acho que tem esse reconhecimento do público surdo... em saber que o Itaú Cultural é um lugar que ele vai estar contemplado... que aí sim ele também não... ele não é visto como diferente... ele é visto como um igual... ele não precisa se destacar para se fazer visível né?... ele... ele tem o lugar dele como... reconhecimento... mas a gente ainda está caminhando assim... mesmo... mas eu acredito... assim... vamos ser otimistas né? que a gente... que ações como essa transformam né?... e a gente por exemplo... eu que não... estou recente da instituição... que já entendia... sabia mas agora ainda mais entendeu? Isso vai ganhando cada vez mais força... em todas as frentes... seja a gente que está produzindo... seja para o público que n- que não é surdo... seja para o próprio surdo... enfim eu acho que é por aí.

[Renata]: Carol... quero só fazer uma pequena observação... pegando o gancho do que Fernando falou... de... a pessoa surda se sentir acolhida e pertencente à aquele local... porque tem algo que eu acho que o Itaú Cultural tem... que eu acho bem maravilhoso... mas eu acho que é isso... que a gente está no processo... está na construção de uma longa caminhada... mas para além de uma programação com o recurso de tradução em Libras... para além de tudo isso... tem corpo técnico humano ali preparado para acolher... e eu acho isso assim incrível... as vezes que a gente estava lá do lado do pessoal do atendimento... monitorando ali a saída de ingresso... de convite e tal... chega uma

pessoa surda e ela tem que se comunicar... é algo que você quer ocupar aquele espaço... sabe? eu penso muito... por exemplo no CCSP... é um lugar que me impactou sim quando cheguei em São Paulo... que as pessoas as corpos<sup>48</sup> estão ali... independente do que acontece na programação do lugar... as pessoas ocupam aquele lugar... é incrível aquilo sabe? como também tem lugares que me distanciam... por exemplo... eu Renata pessoa física... eu vou... acessar os espaços... que eu venho de um lugar... de uma formação... que eu tenho direito... eu tenho acesso... eu tenho que entrar mesmo... mas por exemplo... eu chego no Instituto Moreira Salles na Paulista... aquele prédio ali me faz sentir muito pequena... ele não me chama para entrar... eu entro ali e fico assim... gente... é tudo muito grande... não é para mim... isso... eu não quero me sentir esmagada por um prédio... sabe? por ser tudo muito... então assim... como é que um espaço também físico ele é acolhedor pra esse... para os corpos ocuparem? sabe?... então acho que isso é algo também que faz parte dessa narrativa toda a gente está falando... de cultura... de acesso... e de investimento... de olhares... sabe? eu acho que o Itaú tem essa... essa pontinha... acho que tem várias questões de prédio néh também o Itaú tem uma coisa ali... ele foge desse perfil... você entra ali não tem um nome Itaú... não tem o laranja... não tem um caixa... tem várias coisas também bem... bem bacanas... que a gente já andou na instituição muito... mas é brancão... tem aquela porta de vidro... tem a figura de preto ali... o segurança... néh? você fica... gente... como é que é... mas... você quando ultrapassada essa linha também... você chega ali... tem um... eu acho isso assim olha... de chorar... parabéns para educativo real... porque é muito... muito bonito... muito sensível o trabalho

[Ana]: eu ia até colocar uma observação também... e aí falando do público... Carol... éh::: que desde que eu entrei no Instituto... falando dos espetáculos do Itaú Cultural... a gente tem sentido... porque o público surdo quando você não está ali no balcão... é um público as vezes difícil de você mapear... acho que é como o Caio falou... às vezes ele está ali quietinho ele não está conversando... você não consegue mapear e saber que tem um público surdo ali... que tem pessoas cuidando ali... e ali no balcão a gente tem muito essa visão... e assim de fato apesar de a gente sempre buscar querer e querer cada vez mais trazer mais pessoas para ver as nossas programações... e ver as pessoas curtindo isso... eu tenho sentido... ali falando com o pessoal do atendimento... que está ali sempre conversando com o público... que sim a gente tem crescido né? ano a ano as pessoas tem conhecido mais o trabalho do Itaú Cultural... seja para ver uma peça de cênicas... seja para... e é interessante... às vezes até pelo e-mail a gente consegue perceber... às vezes a gente recebe e-mail de surdo também... então são várias formas de contato que a gente tem ali... então eu tenho percebido

---

<sup>48</sup> Termo utilizado na comunidade LGBTQIA+ referindo-se aos corpos dissidentes, incluindo-os no conceito de corpos.

esse aumento... a gente sabe que é passo de formiguinha... mas que está indo.

Dessas falas dos programadores, percebemos pelo menos duas perspectivas institucionais. Por um lado, a necessidade institucional de se mapear ou de prestar contas de que as ações que estão realizando têm de fato chegado ao público-alvo; por outro, a consciência de que é um caminho que está sendo percorrido e que ainda existem muitos passos a serem dados.

Dessa entrevista, os principais temas que destacamos foram: a posição institucional sobre a acessibilidade na produção e mediação com os grupos de teatro (aviso sobre a presença de TILS nas apresentações), os embates e as tensões na entre os interlocutores e a presença (ou não) de público surdo nos espetáculos, dificuldade de mapeamento do público surdo e a dificuldade de encontrar artistas surdos. Também foram mencionadas questões relacionadas à relação com os TILS. Na porção extraverbal, nos chama a atenção a dificuldade que os entrevistados têm de nomear a atividade de interpretação, ora chamando de recurso, ora de acessibilidade, ora de tradução, mas sempre com uma pausa na fala para pensar, às vezes, inclusive, omitindo a palavra e deixando no subentendido. Abaixo, segue a sistematização no quadro dos principais temas.

Quadro 4: Sistematização de temas levantados - entrevistas com programadores de teatro de uma instituição cultural

Entrevista com programadores de Artes Cênicas (Discurso Institucional)	
Temas	
Posição institucional	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Acessibilidade como uma premissa institucional e como uma imposição aos grupos de teatro.</li> <li>- Responsável pela contratação de TILS.</li> <li>- Mediação entre os grupos de teatro e TILS.</li> </ul>
Presença (ou não)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Formação de público.</li> <li>- Mapeamento do público surdo e representatividade - -</li> <li>- Artistas surdos – a dificuldade de encontrar.</li> <li>- Alcance a um público maior geograficamente.</li> </ul>
Relação com TILS e com a língua de sinais	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Signo ideológico – dificuldade de nomear e como nomeiam: acessibilidade / recurso / tradução/ serviço técnico.</li> </ul>
Embate entre línguas - pertencimento	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Negociações entre produtores e grupos de teatro, artistas sobre a presença (ou não) da língua de sinais.</li> <li>- Tamanho da janela e localização no palco (ou na tela).</li> </ul>

Fonte: elaborado pela autora.

“Todos os caminhos trilham pra a gente se ver  
Todas as trilhas caminham pra gente se achar, viu  
Eu ligo no sentido de meia verdade  
Metade inteira chora de felicidade

A qualquer distância o outro te alcança  
Erudito som de batidão  
Dia e noite céu de pé no chão  
O detalhe que o coração atenta

Você passa, eu paro  
Você faz, eu falo  
Mas a gente no quarto sente o gosto bom que o oposto tem  
Não sei, mas sinto, uma força que embala tudo  
Falo por ouvir o mundo, tudo diferente de um jeito bate”

Maria Gadu

### **3.2 Relações dialógicas nos discursos de TILS, espectadores surdos e programadores do teatro**

Neste tópico, buscamos analisar as relações dialógicas, as tensões e intersecções que envolvem o público, os espectadores, os atores, os produtores e programadores de teatro, os intérpretes de Libras a partir do olhar para os fios da comunicação discursiva que recortamos para análise. Entendendo que os programadores entrevistados representam também o discurso institucional e os locais onde acontecem as apresentações artísticas propriamente ditas, e trazem também ecos dos produtores, diretores e grupos de teatro, buscamos com essa análise conectar as diferentes perspectivas sobre o espetáculo teatral com interpretação para Libras e analisar quais são os ditos, os não ditos e como isso reverbera na participação (ou não) de surdos no teatro.

Para observar a interação discursiva em sua relação com os enunciados advindos das entrevistas, planejamos a análise do cruzamento tanto dos enunciados institucionais (depoimentos dos representantes das instituições culturais) quanto cotidianos (dos espectadores surdos) e dos TILS (que atuam na mediação comunicativa entre diretores, atores e público espectador).

As análises que realizamos adiante partiram das descrições dos enunciados que recortamos após mergulharmos em cada grupo de entrevistas em que levantamos os temas que eram comuns e que se entrecruzam por meio de uma perspectiva enunciativo-discursiva. Segundo Campos (2021), o cruzamento dos temas levantados pelo

pesquisador se dá por meio dos centros de valor do sujeito pesquisador, do sujeito coletivo de cada grupo de entrevistas e do sujeito entrevistador.

Considerando os objetivos gerais e específicos desta tese, a partir da esfera em que esses enunciados se inserem, observamos e analisamos a dupla orientação do gênero discursivo, levando em conta as questões de pesquisa relacionadas ao pertencimento ou não dos espectadores surdos, a representatividade e a posição valorativa dos interlocutores envolvidos nessa comunicação discursiva.

Para Volóchinov (2017, p. 219), o discurso verbal sempre responde, refuta ou confirma algo e “é inevitavelmente orientado para discursos anteriores tanto do próprio autor quanto de outros, realizados na mesma esfera, e esse discurso verbal parte de determinada situação de um problema científico ou de um estilo literário”.

Todo enunciado, por mais significativo e acabado que seja, é apenas um momento da comunicação discursiva ininterrupta (cotidiana, literária, científica, política). No entanto, essa comunicação discursiva ininterrupta é, por sua vez, apenas um momento da constituição ininterrupta e multilateral de uma dada coletividade social (VOLÓCHINOV, 2017, p. 219-220).

Por isso, interessa-nos observar os enunciados que foram produzidos e as situações de enunciação, considerando sempre esses enunciados no fluxo da comunicação discursiva, e considerando o gênero em que circulam. Para Bakhtin (2016b),

Cada conjunto verbalizado grande e criativo é um sistema de relações muito complexo e multiplanar. Na relação criadora com a língua não existem palavras sem voz, palavras de ninguém. Em cada palavra há vozes às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais (as vozes dos matizes lexicais, dos estilos etc.), quase imperceptíveis, e vozes próximas, que soam concomitantemente (p. 101).

Para observamos os fios discursivos presentes no emaranhado de discursos que circulam em torno do teatro com interpretação para Libras, não podemos perder de vista que os enunciados estão inseridos no momento histórico e social em que foram produzidos. Para nossas análises e o levantamento dos temas, levamos em consideração as relações existentes entre os enunciados, uma posição responsiva dos participantes do diálogo, a tensão entre os interlocutores envolvidos na interação e uma entonação valorativa desses sujeitos envolvidos na comunicação discursiva.

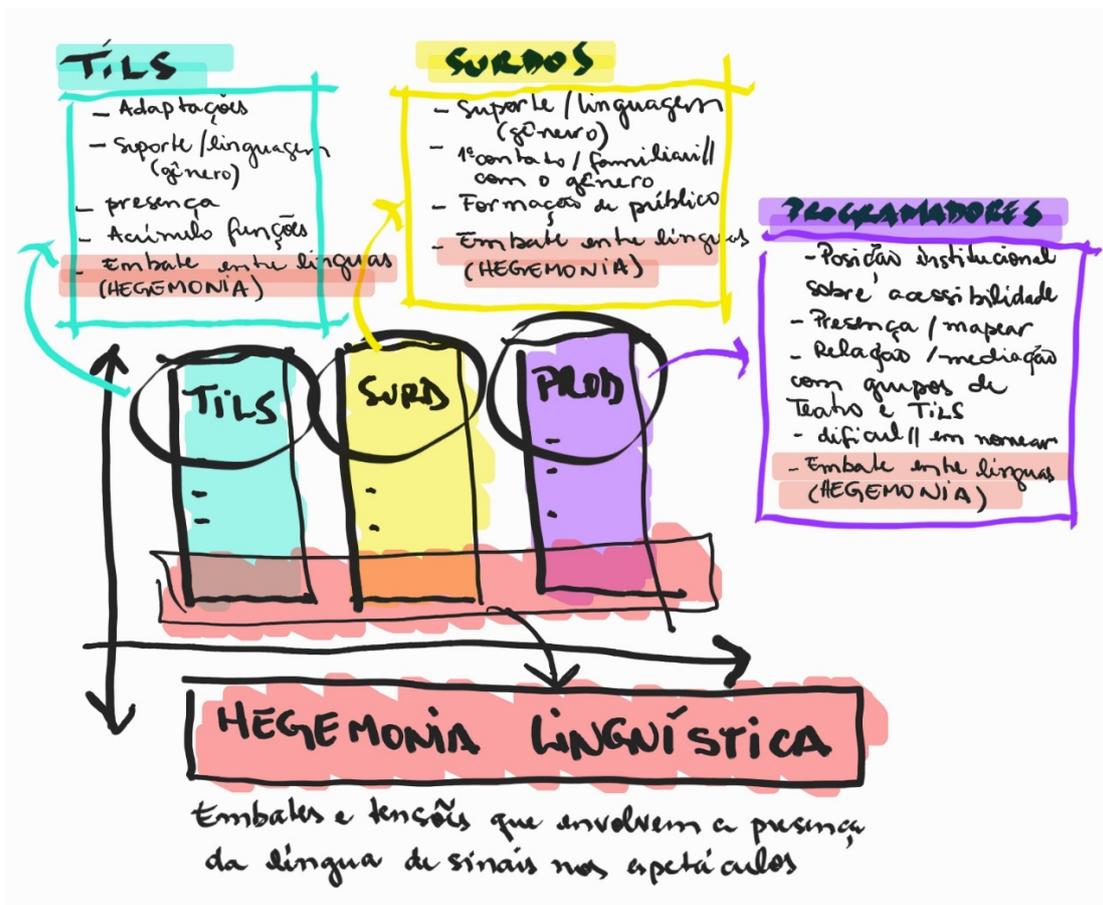
Retomar o conceito de tema parece-nos importante, pois os temas aqui levantados partem de um lugar extraposto da pesquisadora para observar as marcas enunciativo-discursivas, os signos ideológicos e a situação histórica concreta de realização dos enunciados.

É importante ressaltar que “o tema do enunciado é tão concreto quanto o momento histórico ao qual ele pertence” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 228); portanto, os temas aqui levantados partem de nossa compreensão ativo-dialógica dos enunciados advindos das entrevistas. Foi a partir de nosso olhar ao signo ideológico, à situação concreta de realização dos enunciados, e da observação das relações entre os diferentes grupos de entrevistas que lançamos olhar aos diferentes discursos e posições valorativas. Assim, ao levantarmos os temas, lançamos olhar não à significação absoluta e estável, mas àquela inserida na corrente da comunicação discursiva.

A partir da descrição e levantamento de temas que fizemos no tópico anterior, observamos as relações entre os diferentes grupos de entrevistas e entre os seus respectivos temas. Decorrente desse cruzamento, trazemos adiante discussões sobre público surdo em espaços destinados à arte e cultura, particularmente em espetáculos teatrais; e para isso, levantamos um tema comum às entrevistas: *acesso ao teatro – a(s) língua(s) como arena de luta de grupos sociais*, no qual observamos o embate entre línguas e a hegemonia linguística, o jogo de forças que, em tensão, opera na arena de luta de grupos sociais (surdos e ouvintes).

As análises dos enunciados de cada grupo de entrevistas e os temas que levantamos serviram de referência para levantarmos um esquema com os temas comuns às entrevistas. Abaixo, ilustramos o esquema que nos ajuda a entender as intersecções, congruências e convergências, bem como as dissonâncias, conflitos e embates presentes nos discursos.

Figura 29: Esquema de levantamento dos temas na horizontalidade



Fonte: elaborado pela autora.

### 3.2.1 Relações dos espetáculos teatrais com a (não) presença língua de sinais - as línguas como arena de luta de grupos sociais

Nas análises que apresentamos aqui, diferente da descrição das entrevistas, não faremos uma organização cronológica, mas uma organização temática a partir de nosso olhar aos enunciados em relação. Nosso intuito é de refletir sobre a presença (ou não) da língua de sinais nos espetáculos teatrais, e os embates e tensões existentes nos discursos dos espectadores surdos, dos tradutores e intérpretes de língua de sinais e dos programadores de teatro de uma instituição cultural, quando de apresentações teatrais com interpretação para Libras.

Pensando no conjunto de práticas que antecedem um espetáculo teatral, na produção que precede a apresentação, propomos iniciar nossa análise a partir dos programadores de teatro, aqueles que estão na ponta que desencadeia esse fluxo.

Primeiramente, é preciso destacar que esta pesquisa se realizou em uma instituição cultural que tem a premissa de acessibilizar todos os espetáculos que acontecem em seu espaço. Além disso, a instituição cultural é quem se responsabiliza pela contratação da equipe de intérpretes que atuará no dia da apresentação. Ou seja, o grupo/companhia de teatro que foi convidado não tem a incumbência da contratação de intérpretes de Libras. Contudo, o grupo/companhias de teatro também não tem a escolha por não ter a interpretação para Libras em seu espetáculo. Uma vez que aceita o convite para apresentar-se na instituição, na contratação, já tem a condição de que, quer queira, quer não, haverá interpretação para Libras.

Retomamos aqui alguns dos excertos dos programadores de teatro, para observarmos como eles falam dessa premissa da acessibilidade, e para sublinhar a recorrência com que se utilizam de termos como “premissa”, “deverão ter”, “postura de antemão”, “no primeiro e-mail”, “está nesse escopo” “tão importante quanto” para reforçarem a política institucional com relação à presença de intérpretes de Libras nos espetáculos.

[Caio]: (...) mas que a partir de um momento... éh:: virou algo... tão importante quanto ter o ator em cena é ter o intérprete ali... éh:: pra... pra de algum modo... tra-trazer a::: a::: acessibilidade presente né?

[Caio]: Olha desde que eu entrei na instituição a... premissa foi... e eu estou na instituição há o que? cinco anos... a premissa já era dada... todos os espetáculos... éh::: deverão ter interpretação em Libras... (...) mas dentro das conversas que às vezes foram mais delicadas... éh::: a nossa postura já diante mão já seria essa: "olha, não vai ter... então... a gente vai procurar outro trabalho, outro grupo que... outro que trabalhe com acessibilidade... éh::: enfim....

[Renata]: (...) mas para você ter noção de como está incorporado pra gente... desde o momento que a gente pede uma documentação para ser cadastrado no sistema... está nesse escopo do e-mail que a gente tem o recurso de acessibilidade - tradução em Libras - na nossa programação... no primeiro e-mail vai ali informando isso (...) então está dentro assim... muito... e... o nosso dia a dia

Quando os programadores dizem ser uma “premissa” e “já de antemão já nossa postura já seria essa”, buscam reforçar o caráter sentencial da premissa, algo que já pode ser considerado como verdade, algo que serviria como base da criação artística. No entanto, ainda que seja uma política institucional, que isso já esteja incorporado ao dia a

dia deles enquanto programadores, quando essa “premissa” chega ao conhecimento dos grupos/companhias de teatro, a realidade é outra. Muitos grupos/companhias não aceitam a presença da língua de sinais em cena e isso acaba por virar uma imposição institucional.

Os programadores trouxeram na entrevista muitos relatos de experiências com artistas, diretores e grupos de teatro que explicitam essa não aceitação da presença da língua de sinais. Desses relatos, recortamos alguns trechos em que os programadores citam os diretores ou grupos de teatro, e destacamos recorrência do advérbio de negação “não” repetidas vezes, reiterando de que não querem a presença da língua de sinais no espetáculo. Há também o uso de termos como “criação poética estava tão fechada”, “viram como interferência”, “queriam que a gente tirasse vocês de lá”, “estranhamento”, dentre outros, que mostram como esse caminho ainda está para ser percorrido e o quanto a língua de sinais ainda não é aceita por muitos grupos/companhias de teatro, gerando um evidente incômodo, como sublinhamos abaixo:

[Caio]: (...) o artista\_G ainda falou assim "se não tiver tudo surdo pode não ter?" aí eu falei "só se você ficar do lado de fora perguntando se as pessoas são surdas ou não ((risos)) aí a gente conversa"... e foi maravilhoso porque... exatamente nesse dia foram alguns surdos... assistir o cara... que a vontade que dá é falar “olha esse cara não queria que você viesse”(...)

[Fernando]: Nesse caso específico era porque tinha já uma criação poética dentro desses quadrinhos do Zoom e eles não concebiam uma modificação para isso. Para eles isso... a criação poética ela estava tão fechada que... e lógico eles não se atentaram que a gente tinha sinalizado sobre a... a... tradução em Libras sobre acessibilidade... e aí viram como interferência... mas... (...) acho que... a pauta afirmativa da acessibilidade ela está cada vez ganharam dimensões maiores... mas ainda existe o campo para crescer... desde aí... por isso que não acho que não... não é um caso isolado né? de um ou outro grupo mas...

[Caio]: (...) eu recebo uma ligação da Mostra\_M pedindo para que a gente não faça... porque eles erraram ao avisar... quer dizer... eles não erraram e nem foi muito dessa forma né... foi colocado assim "olha vocês não avisaram... não avisaram pra gente (...) mas o pedido era exatamente que não tivesse...

[Caio]: (...) mas a gente teve o Artista\_G que ficou puto da vida... não queria... queria que a gente tirasse vocês de lá... né?... a gente teve que descer... desceu produtora\_N, depois desci eu... olha... éh::: Vai ter né?... mas a questão é... “não... a gente não quer...” o espetáculo... o ator né? “não... realmente não quero ninguém dividindo o holofote” ... na real acaba sendo essa... esse o estranhamento...

Na entrevista com os programadores, Renata e Fernando colocam em pauta um “registro” de como as práticas dos grupos de teatro e das produções de teatro operam, mostrando que não incluem a língua de sinais em suas práticas. Renata nomeia os “novos modos de operar nossa existência nesse planeta” como necessários, pois quando descreve esse *modus operandi* das práticas dos grupos de teatro, menciona que, ainda que não seja uma regra, há um “corte” quando se fala de língua de sinais, e novamente vemos o uso do advérbio de negação “não” nessas práticas.

[Renata]: (...) mas existe um registro de se fazer uma produção artística acontecer e muitas vezes não está no escopo... não está no repertório... não faz parte ainda... ou enfim não tem um olhar para... acessibilidade dentro da construção da obra... são poucos grupos que desenvolvem isso no país... então com todo o cuidado de pensar o figurino de pensar maquiagem de pensar a encenação... o ritual... o qual é a reza que vai ser feita para antes de estar em cena... tem todo um ritual para aquilo... e quando você traz o recurso... é um corte... sabe?

Diante disso, vem a imposição institucional que não abre mão de sua premissa e quando o grupo vê “que não tem saída” porque se trata de uma política da instituição, e há o risco de não apresentar o seu espetáculo naquele espaço, resolve aceitar que haverá a interpretação para Libras. A questão que se coloca agora é “como” essa interpretação vai acontecer, se a língua de sinais será colocada como parte ou à parte. Vale dizer que os programadores também trazem em seus enunciados alguns exemplos marcantes de artistas que, em um primeiro momento, não aceitam a língua de sinais, mas que depois acabam por aceitar e incorporar, e que essa é uma construção processual.

Cabe agora partirmos para análise dos enunciados dos tradutores e intérpretes de língua de sinais. A partir das entrevistas, percebemos nos discursos dos TILS a reverberação do discurso institucional no que tange ao desconforto dos grupos/companhias de teatro que ainda não aceitam o fato de a língua de sinais ficar em evidência, o que incomoda diretores e produtores de teatro e indica como é fundamental o amparo institucional nesse embate, independentemente de como o teatro é apresentado, seja no formato presencial, seja em transmissões online.

No excerto que apresentamos abaixo<sup>49</sup>, Erika e Thalita estavam relatando a dificuldade que encontraram de convencer os diretores de um espetáculo que aconteceu virtualmente de que estariam em duas intérpretes e, por isso, precisavam de dois links (dois acessos), e que em alguns momentos haveria duas “janelas de Libras” para indicação e diferenciação de dois personagens diferentes. Na sequência, a pesquisadora pergunta se elas já ouviram frases típicas de produtores de teatro sobre a presença delas em cena.

Quadro 5: Transcrição bimodal da entrevista com TILS - trecho 01

Entrevista com tradutores e intérpretes de língua de sinais (TILS)	
TILS	Transcrição bimodal
Thalita	<p>00:37:07 Eu acho que, além disso... a gente tinha essa preocupação técnica, de onde está, onde que é a luz, onde a gente fica... mas agora tem que explicar para o diretor que às vezes são duas janelas de intérpretes e não uma só. E o diretor quer que a sua janela fica embaixo do ator, que você vai falar, por isso que você tem que ligar e desligar a câmera tem... tem diretor que às vezes não entende que são duas pessoas, que são duas janelas, que é uma janela que abre uma janela que fecha, que as duas podem ficar.</p> <p>00:37:37 Eu acho que o que entra no lugar disso de antes ver a luz, ver o posicionamento, ver... Acho que o que entrou meio que no lugar foi isso, essa negociação de ter duas pessoas a mais, essa coisa de que a janela... "mas por que tem duas Libras abertas e só uma do espetáculo aberto?" "Porque que tem mais Libras do que espetáculo, né? ((sorri virando os olhos))</p>
Carol	<p>00:38:02 Tem frases que vocês ouviram? Assim, por exemplo, algumas de vocês fizeram visitas técnicas virtuais. Eu sei que tiveram, algumas tiveram visitas técnicas virtuais, que foi de conversar com o grupo antes... e explicar como funciona, como vai ficar etc. Tem frases desse tipo assim que você ouviu Thali, Érika, Greicy ou Clau assim, tipo dos produtores naquela hora de antecedência ou em algum momento de explicar como funciona nosso trabalho?</p>
Erika	<p>00:38:34 Teve esse que a Thali comentou.... que eles não entendiam que tinham dois acessos para Libras. Só que eles, os personagens, estavam em uma tela só, então ficava dUas. Então, como ainda tem essa questão de... a gente entrar na estética do espetáculo. Ainda não é aceitável a gente estar na estética do espetáculo.</p>

<sup>49</sup> Para essa etapa de análise, diferentemente do que fizemos nas descrições das entrevistas, faremos a transcrição bimodal, como modelo apresentado no capítulo de metodologia, para observarmos os momentos em que as intérpretes utilizam também elementos linguísticos da Libras em seus enunciados.

00:38:57

E, na verdade, a nossa escolha de fazer assim, com duas janelas abertas, sempre tem a ver com uma discussão prévia do que é melhor visualmente, já que a gente está nessa distância. Então, para você entender que é outra pessoa que está falando, tem uma outra pessoa aqui. Isso facilitou porque no vivo a gente não... já não tinha muito essa... essa liberdade.

00:39:18

Mas ainda assim é algo que a gente tem que negociar, porque agora a gente não está mais invadindo o palco e quando a gente está invadindo a tela, a tela....

]



(sinal) TELA

agora não tem como... se você não quiser você não ver.

00:39:32

Frases que eu já ouvi no sentido de... de... da tradução... é do tipo... se não tem como ficar em outra tela...

]



((uso do espaço + marca um lado em evidência e o outro sendo apagado))  
não tem como ter um outro acesso só para quem quer fazer isso... só pra quem quer ver Libras...

]



((espaço + marca um dos lados sendo colocado a parte))

e vai tudo em torno desse sentido sabe?

00:39:53

"não agora aqui a tela que está na frente das pessoas é o nosso palco"

]



((marca o espaço central como sendo evidenciado))

e no presencial a gente nunca estava no palco, a gente estava pós palco,

]



((marca o lado esquerdo sendo colocado de fora))

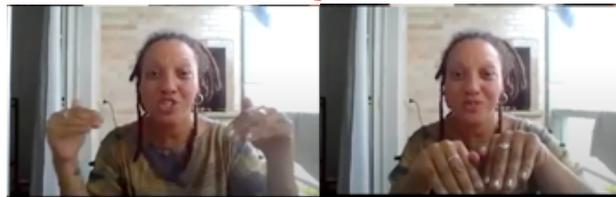
então eles querem fazer a mesma coisa. "Você não tem que estar na nossa tela, você tem que estar em outra, estar em outra tela."



((marca a tela principal + sinal OUTRA direcionando para fora))

00:40:09

Então isso ainda continua sendo um ponto a ser discutido com... a galera do teatro, porque::: é como se a gente tivesse na cena.



((movimento com as mãos de adentrar))

Sabe aquela história? "Não, mas aqui é cena."



((delimita o espaço do palco com os dedos))

"Onde a gente vai ficar?" "Aqui. Pra Libras tem que ser aqui." "Mas aqui é cena."

A gente ainda sofre isso, "não aqui ainda é a nossa tela."

00:40:46

Mas apesar de que de todos os que eu fiz, é claro que a gente faz mais espetáculos para o Itaú Cultural e os atores já vêm com essa premissa de que já sabe que vai ter. Então, esse caminho já está um pouco percorrido, né?

00:40:58

Então, e ainda a própria instituição apoia esse tipo de conversa da gente, colocando a gente como uma parte técnica e não chegar a interpretar... que eu, às vezes eu acho que isso no presencial era meio que acontecia... "vai lá o anexo"

	
	<p style="text-align: center;">((movimento de empurrar para fora))</p> <p>00:41:14  Então agora... PArece... - mas é claro que estou falando da realidade que a gente vive que eles estão mais pautados que isso vai acontecer... então não tem mUITO... eu não tive muita experiência assim "Ai, eu não quero Libras, tira elas daqui." Já tive mais no presencial do que no online</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Desse trecho destacamos que, para a intérprete, a presença da língua de sinais não é algo aceito pela “galera do teatro”. A TILS aponta para os embates existentes entre línguas e o quanto a presença desse profissional gera incômodos da parte de produtores e diretores de teatro que pensam que o corpo presente afeta a estética do espetáculo e que, ao invés de incorporar a língua de sinais à estética do espetáculo, preferem deixá-la apartada.

A tradutora e intérprete em seu enunciado marca o apagamento do profissional TILS e o quanto ele está deixado de lado, inclusive fisicamente. Em seu enunciado, ela marca esse apagamento por meio de sentenças como: “ainda não é aceitável a gente estar na estética do espetáculo”, “a gente nunca estava no palco, a gente estava pós palco “, “não, mas aqui é cena.”, “vai lá o anexo”, e também em sua expressão corporal e em sua sinalização (bimodal), fazendo uso de marcação dos espaços e de alguns sinais que indicam tanto o apagamento do intérprete (e, portanto, da língua de sinais) como a necessidade de apartar, separar o TILS da cena, quando coloca e aponta sempre para o canto esquerdo inferior da tela ao se referir ao intérprete de Libras.

Há também, no enunciado de Érika, o incômodo de diretores, quando ela diz que “ainda assim é algo que a gente tem que negociar, porque agora a gente não está mais invadindo o palco e quando a gente está invadindo a tela, a tela...”, ou seja, é preciso “negociar” pois os diretores sentem como se os TILS estivessem “invadindo” o palco (ou tela) dos espetáculos. Percebemos também a presença do discurso citado de diretores de teatro. Quando os cita, há o uso do pronome possessivo “nosso(a)” para referir-se ao palco ou tela. Contudo, em Português, o uso do “nosso” não é marcado para indicar uma

coletividade, pois ele não inclui os TILS, mas marca a posse do grupo de teatro. Observemos, no excerto abaixo, nos trechos sublinhados em Português, que o uso do advérbio de negação “não” e da conjunção adversativa “mas” indica oposição ao nosso. Retomamos a fala de Erika no excerto abaixo e percebemos que ela pontua que não é aceitável que os TILS participem da cena que "pertence" aos artistas e os artistas queiram que os TILS fiquem fora da cena "deles":

[Erika] Frases que eu já ouvi no sentido de... de... da tradução assim... é do tipo... ((olha longamente pra cima))... Se não tem como ficar em outra tela? Se não tem como ter um outro acesso só para quem quer fazer isso, só pra quem quer ver Libras? Vai tudo nesse sentido. "Sabe, não agora, a tela que tá na frente das pessoas é o nosso palco" E antes, no presencial a gente nunca estava no palco, a gente estava pós-palco. Então eles querem fazer a mesma coisa: "Você não tem que estar na nossa tela, você tem que estar em outra tela". "Estar em outra tela". Então isso ainda continua sendo um ponto a ser discutido com a galera de teatro porque é como se a gente estivesse na cena. Sabe aquela história? "Não, mas aqui é cena..." "Mas onde a gente fica?" "Aqui?" "Não, mas aqui é cena..." E a gente ainda sofre isso... "não aqui ainda é nossa tela" sabe?

Quando há esse embate, quando os discursos dos grupos de teatro de não quererem o intérprete em cena reverberam mais agressivamente, faz-se fundamental a premissa que foi colocada anteriormente, e Thalita levanta como importante esse apoio institucional para a afirmação e manutenção da língua de sinais no teatro, ou seja, ressalta-se o quanto o suporte dos programadores da instituição pode fazer a diferença.

Quadro 6: Transcrição bimodal da entrevista com TILS - trecho 02

Entrevista com tradutores e intérpretes de língua de sinais (TILS)	
participante	Transcrição bimodal
Thalita	<p>00:41:32 É que eu acho que no <i>online</i> eles não falam só com a gente... eles não falam só pra nossa cara. Eles falam pro produtor ver... pro produtor chefe ver. Então assim pega muito mais mal, porque a gente está mais cercado da instituição do que no presencial.</p> <p>00:41:47 Porque eu fico pensando assim... Esses dias eu fui gravar um conteúdo que era contação de história. Não tem nada a ver. Mas, enfim, eu fui gravar com o pessoal lá, eles gravando o show e eu do lado Libras e eles se enrolaram todos, enfim, eu sei que numa hora um dos artistas virou para o outro e falou assim: "Mas precisa de Libras?"</p>



((movimento de empurrar para fora – colocar para o canto))

Só que se o SESC estivesse olhando, ele não ia falar isso. "precisa de Libras?", ele não ia falar, entendeu?

00:42:10

Então acho que quando a gente está nessa situação de visita técnica, tem muita gente da instituição. Estou dizendo a nível Itaú Cultural, tem muita gente da instituição olhando. Eles não vão querer achar ruim.

00:42:20

Tanto que teve um dos dias que, quando a diretora entendeu que seríamos duas intérpretes, cada uma na sua casa, abrindo e fechando a tela, ela achou ruim. Ela: "Ah, não... eu falei: "Olha, mas é porque eu expliquei isso ontem. Não tem como, não tem como a gente fazer o espetáculo inteiro sozinha" Aí a produtora retomou com ela falou: "tudo bem diretora fazer?" E ela: "ah, então tá né?".

Então, assim ela não ia peitar a produção da instituição... faltando 20 minutos para entrar o espetáculo...



((aponta para o braço, onde estaria um relógio))

mas se talvez estivesse só a gente lá no cantinho



((marca o local onde o intérprete estaria – o “cantinho”))

a diretora vinha falar com a gente lá no cantinho da sala talvez ela falasse "Ai, mas precisa vocês aqui agora?".

00:42:58

Então acho que também deixa eles um pouco mais... na cara também...

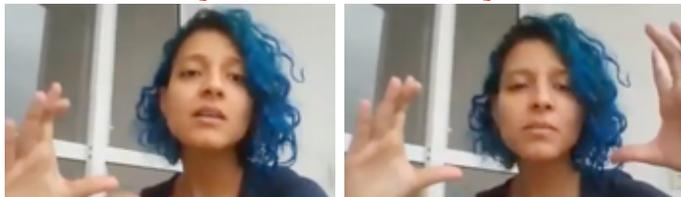


((faz o sinal de tela, evidenciando o rosto))

para ver se eles têm coragem de falar, se é preciso Libras ou não.

00:43:06

Embora o Itaú (Cultural) faça todo esse trabalho e paute, eu acho que tem artista que ainda vem... São poucos que eu acho que estão ok com isso... porque a gente fica numa tela do mesmo tamanho da tela deles... no zoom não tem como colocar tela pequena e aí...

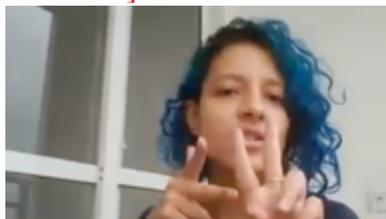


((hierarquiza o tamanho das telas, colocando-as em tamanhos diferentes))

para eles essa questão estética para eles incomoda MUITO.

00:43:26

Ainda mais é uma pessoa na cara e às vezes tem cena que tem dois artistas na mesma tela



((sinal de filmar duas pessoas))

Ou mesmo artista está aqui sentado, igual a gente no mais próximo da câmera mas Libras está no mesmo nível que eles. Então, eu acho que isso para eles ainda é uma questão sim. Não achei tanta diferença, não.

Fonte: elaborado pela autora

A partir do enunciado de Thalita, percebemos o quanto há uma necessidade ainda por cumprimento de exigências institucionais e que o entendimento de que a língua de sinais é necessária ainda não foi internalizado por produtores e diretores de grupos de teatro, que de certa forma se submetem à norma, toleram, mas não se sentem confortáveis com a presença da língua de sinais. Thalita coloca em questão que talvez os diretores e artistas só não falam mais ou reclamam mais porque estão frente a frente com os representantes da instituição, e caso eles não estivessem presentes, haveria maior rejeição.

Há também uma disputa pelo tamanho e hierarquia da língua de sinais, que no caso de apresentações online não querem que seja do mesmo tamanho da tela principal. No caso do remoto ou do presencial, novamente o sentimento de que a língua de sinais deve estar à parte é reforçado. Podemos observar esse tema também no enunciado de Cláudia, que coloca que, ainda que de forma velada, há sim uma necessidade de colocar o TILS apartado da cena.



	 <p><b>((estalar de dedos que indica captar algo ou alguma ideia))</b>  E aí, nesse caso, essa frase dela, eu falei: "Tá tudo bem. Não quero me responsabilizar por Libras. É tipo.... você faz"</p>
Thalita	00:44:51 Você que lute.
Claudia	00:44:53 vocês que lutem assim, sabe. ]  <p><b>((sinal que indica a não responsabilidade por algo))</b>  Então, acho que que tem assim...   00:44:57  uma outra experiência que foi nesse que eu não estava como um intérprete, atuando como intérprete, que foi no [Teatro_PNV]. Eu participei só do processo criativo do terceiro ato.  E aí é com a [Atriz_CP], com uma galera bem conhecida... aí tem um ator que ele falou.... eu não lembro exatamente a frase dele, mas ele falou assim: "a minha, a minha, a minha parte, ela é muito expressiva... então eu não quero que tenha Libras". Aí a pessoa que estava coordenando lá toda a questão da Libras falou assim: "Fulano, mas você vai falar?".  Aí ele falou: "Sim".  Aí ele falou: "Então precisa de Libras"  Ele: "Não... Mas as pessoas vão entender pela minha expressão".  Aí uma outra pessoa falou assim: "Então tá bom. Então, na sua cena você não fala, você faz só a expressão e deixa que todo mundo entenda."  Sabe... assim a pessoa fica tipo...   ]    <p><b>((sinal que indica: constrangido, sem saber o que dizer))</b>  Então assim você vê que tem umas coisinhas que você fala assim: "OPA! Tem uma coisinha por trás aí que..."   ]</p> </p>

	 <p><b>((sinal de implícito))</b> que essa coisa de deixar perto do extintor, sabe? ]</p>  <p><b>((sinal de pessoa sendo empurrada para o lado))</b> Mesmo nessa telinha aqui assim... meio complicado.</p>
--	--

Fonte: elaborado pela autora.

Sob o mesmo ponto de vista que Thalita e Erika, o enunciado de Claudia nos mostra os embates discursivos presentes nas relações que envolvem a interpretação para Libras no teatro. Apesar de Claudia dizer que, no caso dela, não tenha sido tão claro, há nas entrelinhas um discurso de não querer se responsabilizar pela equipe de Libras e colocá-la como um problema a ser resolvido. Já podemos perceber isso na fala dos produtores que, quando estão em visita técnica, precisam “resolver”. Ora, o verbo transitivo direto “resolver” indica a necessidade de se achar uma solução para algo, decidir uma questão ou solucionar um problema. Isso já nos levanta uma questão sobre como a interpretação é vista pelos produtores, mas nos chama a atenção ainda mais que a primeira reação do grupo de teatro é a de se isentar ou de não querer se “responsabilizar” por essa questão. Novamente, isso ocorre como se o “problema a ser resolvido” não fosse parte do espetáculo, mas algo que foi ali imposto e que precisam tolerar.

Na perspectiva bakhtiniana assumida neste estudo, segundo Amorim (2004, p. 19) “tanto pela voz como pelo silêncio, estaremos às voltas com produção de sentido”. Para a autora, todo texto de pesquisa deve tomar como horizonte e como limite de análise a espessura discursiva e “a construção de sentido de todo discurso é, por definição, inacabável” (AMORIM, 2004, p. 19).

Vemos nos enunciados destacados que Erika, Thalita e Claudia destacam o intérprete no canto, colocando-o para fora e apartado da cena, e há um incômodo por parte

de diretores e produtores de teatro que não aceitam a inclusão da língua de sinais como parte de seu espetáculo.

Para Bakhtin (2016a, p. 59), nossos enunciados são responsivos a enunciados anteriores, e ainda que essa responsividade não tenha se expressado externamente de forma nítida, “ela irá manifestar-se na tonalidade do sentido, na tonalidade da expressão, na tonalidade do estilo, nos matizes mais sutis da composição. O enunciado é pleno de *tonalidades dialógicas*, e sem levá-las em conta, é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado”. Nesse sentido, vemos tanto nos enunciados falados quanto sinalizados por elas que há sentimento de exclusão da cena, como podemos perceber nos trechos:

Quadro 8: Cotejamento de trechos da entrevista com TILS

Entrevista com tradutores e intérpretes de língua de sinais (TILS)	
TILS	Transcrição bimodal
Erika	<p>00:39:43 se não tem como ficar em outra tela...</p>  <p>((uso do espaço + marca um lado em evidência e outro sendo apagado)) não tem como ter um outro acesso só para quem quer fazer isso... só pra quem quer ver Libras...</p>  <p>((espaço + marca um dos lados sendo colocado à parte)) e vai tudo em torno desse sentido sabe?</p>
Claudia	<p>00:45:57 Então assim você vê que tem umas coisinhas que você fala assim: "OPA! Tem uma coisinha por trás aí que..."</p>  <p>((Sinal de implícito)) que essa coisa de deixar perto do extintor, sabe?</p>

	 <p data-bbox="411 421 1356 488">((classificador de pessoa ao centro, sendo deslocado/apurrado para o canto + sinal de extintor))</p> <p data-bbox="411 488 1037 515">Mesmo nessa telinha aqui assim... meio complicado.</p>
Thalita	<p data-bbox="411 519 986 577">00:42:40 mas se talvez estivesse só a gente lá no cantinho</p>  <p data-bbox="411 795 726 828">((localiza o canto da tela))</p> <p data-bbox="411 828 1356 891">a diretora vinha falar com a gente lá no cantinho da sala talvez ela falasse "Ai, mas precisa vocês aqui agora?".</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Esses enunciados apontam para esse embate entre a presença da língua de sinais e a cena, e para a(s) língua(s) como arena de luta de grupos sociais. Para Bakhtin (2016a), os enunciados são elos de uma cadeia de comunicação discursiva: “os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (p. 21). Para o pensador russo, o enunciado enquanto elo de uma cadeia da comunicação discursiva “reflete o processo do discurso, os enunciados do outro, e antes de tudo os elos precedentes da cadeia” (p. 60).

Em seus enunciados, os TILS usam do espaço de sinalização para marcar a separação entre a cena e o palco, entre o Português e a Libras, entre os atores e os TILS, e, portanto, entre o espetáculo e o público surdo.

Refletimos aqui sobre o fato de que muitos produtores de apresentações teatrais contratam TILS para garantir acessibilidade, mas ainda não consideram o público surdo como seus espectadores de fato, pois não estão preocupados em como será a experiência artística desse interlocutor. A indiferença vai desde a não preocupação com o local em que vão se sentar até o convite em si, pois não pensam em outros aspectos, como divulgação, por exemplo. E ainda, em determinados momentos, parecem não querer que haja surdos na plateia, pois assim não precisariam colocar intérpretes, como já apontamos no excerto em que um dos artistas pergunta “se não tiver tudo surdo pode não ter?”.

Sabemos que, apesar de vermos relatos como esses, há também uma expectativa institucional de que haja surdos na plateia quando há a contratação de intérpretes para os espetáculos.

[Caio]: Eu sinto Carol que esse é o próximo passo... que a gente deve amadurecer enquanto instituição... visto que o primeiro... por exemplo todas as nossas atividades que têm fala precisam de interpretação em Libras... isso ain- né? porque a gente tem vários passos ainda para dar... como o que faz a acessibilidade de alg- para os cegos... Acho que tem... tem outras searas ainda pra gente... aprimorar e aprofundar... agora em relação a público pensando... o público surdo... eu sinto que é um passo que as nossas ações estão exigindo... e agora? Basta oferecer acessibilidade? Basta na comunicação estar o sinal das mãos nos panfletos nos jornais na divulgação? Como que de fato isso fica convidativo para que o público surdo chegue até a programação? Eu não sei se o nosso alcance ao público surdo aumentou com a pandemia... com as atividades on line... pode ser que sim...

[Ana]: eu ia até colocar uma observação também... e aí falando do público... Carol... éh::: que desde que eu entrei no Instituto... falando dos espetáculos do Itaú Cultural... a gente tem sentido... porque o público surdo quando você não está ali no balcão... é um público as vezes difícil de você mapear... acho que é como o Caio falou... às vezes ele está ali quietinho ele não está conversando... você não consegue mapear e saber que tem um público surdo ali... que tem pessoas cuidando ali... e ali no balcão a gente tem muito essa visão... e assim de fato apesar de a gente sempre buscar querer e querer cada vez mais trazer mais pessoas para ver as nossas programações... e ver as pessoas curtindo isso... eu tenho sentido... ali falando com o pessoal do atendimento... que está ali sempre conversando com o público... que sim a gente tem crescido né? ano a ano as pessoas tem conhecido mais o trabalho do Itaú Cultural... seja para ver uma peça de cênicas... seja para... e é interessante... às vezes até pelo e-mail a gente consegue perceber... às vezes a gente recebe e-mail de surdo também... então são várias formas de contato que a gente tem ali... então eu tenho percebido esse aumento... a gente sabe que é passo de formiguinha... mas que está indo.

Vemos no depoimento de Caio e Ana que a instituição está consciente de que há a necessidade de se pensar em ações para que o público frequente esses espaços. No entanto, defendemos em Fomin (2018a, p. 38) que, ainda que não se identifique público surdo na plateia, deve-se garantir a acessibilidade durante todo o evento. A despeito do público surdo se apresentar como tal, entendemos ser esse um primeiro passo na direção do convite à comunidade surda participar nesses espaços.

A acessibilidade deve estar disponível antes da necessidade. O que queremos dizer com isso é que não é preciso esperar que o público esteja presente para que a acessibilidade aconteça. Ao contrário, é preciso primeiro oferecer a acessibilidade para que o público surdo saiba que pode frequentar o espaço, tenha interesse em frequentá-lo, e, além disso, sintá-se pertencente àquele espaço (FOMIN, 2018a, p. 38).

No contexto americano, Frishberg (1990, p. 148) discute a questão de a interpretação acontecer a despeito de público surdo, e afirma que muitas vezes acontece uma “interpretação simbólica” (*symbolic interpreting*). A autora afirma que, mesmo que inicialmente a atuação em eventos desse tipo possa parecer despropositada para alguns, a presença de intérpretes de língua de sinais nesses locais comunica não apenas o que está sendo dito, mas transmite uma mensagem ainda maior: a de que o evento ou o lugar foi pensado também para pessoas surdas (FRISHBERG, 1990).

Por outro lado, Turner e Pollitt (2002) questionam que, se não há garantias de que haverá público surdo assistindo às apresentações, “então, a que função a interpretação deve servir nessas circunstâncias? Talvez poderíamos caracterizá-la como uma *interpretação cosmética* – apenas de aparências? Para quem o intérprete presta seu serviço?”<sup>50</sup> (TURNER; POLLITT, 2002, p. 39). Para os autores, é preciso um esforço de todos os envolvidos, dos contratantes e dos contratados, mas fundamentalmente muitos intérpretes de língua de sinais acabam sendo grandes facilitadores do acesso de pessoas surdas ao patrimônio cultural da comunidade que faz uso da língua majoritária (no caso do Brasil, o Português). Os autores também elencam como tarefa do intérprete a promoção do conhecimento sobre a comunidade surda e a visibilização das possibilidades artísticas da língua de sinais (TURNER; POLLITT, 2002). Isso reforça a importância de colocarmos em diálogo as diferentes perspectivas de espectadores surdos, TILS e a instituição cultural que promove os eventos com acessibilidade, entendendo como são esses entrelaçamentos e redes discursivas.

Não obstante, independentemente das iniciativas de convite e possibilidade de acesso do público surdo, e de se reconhecer sua presença na plateia (visto que as pessoas surdas não apresentam traços físicos reconhecíveis de sua condição e têm liberdade de ir e vir, sem a necessidade de se identificarem), interessa-nos uma discussão de outra

---

<sup>50</sup> No original: so what function is the interpreting supposed to serve in these circumstances? Perhaps we might characterize it as *cosmetic interpreting* – just there for show? Who is the interpreter providing a service for?

dimensão: mais que o acesso ou a frequência, o sentimento de pertencimento e a participação na esfera artística.

Se consideramos que todo enunciado é apenas um elo em uma teia complexa de enunciados que se interconectam e se inter-relacionam, e que “todo enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela esfera de comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2016a, p. 57), temos que considerar que esses enunciados dos TILS, dos surdos e dos produtores ecoam e geram novos efeitos de sentidos. Quando os diretores e produtores de teatro querem colocar em cena ou apartar ou até mesmo tirar o intérprete da cena, esse enunciado reverbera tanto nos TILS e na maneira como se sentem parte (ou não) daquele espetáculo, como nos espectadores surdos, que se sentem parte (ou não) daquele espetáculo.

No curso desse pensamento, para Bakhtin (2016a, p. 57), os enunciados são repletos de atitudes responsivas a outros enunciados e essas reações podem aparecer de diferentes formas:

os enunciados dos outros podem ser introduzidos diretamente no contexto do enunciado; podem ser introduzidas somente palavras isoladas ou orações que, neste caso, figurem como representantes de enunciados plenos, e além disso, enunciados plenos e palavras isoladas podem conservar a sua expressão alheia mas não podem ser reacentuados (em termos de ironia, de indignação, reverência, etc.); os enunciados dos outros podem ser recontados com um variado grau de reassimilação; podemos simplesmente nos abster neles como um interlocutor bem conhecido, podemos pressupô-los em silêncio, a atitude responsiva pode refletir-se somente na expressão do próprio discurso – na seleção de recursos linguísticos e entonações, determinada não pelo objeto do próprio discurso mas pelo enunciado do outro sobre o mesmo objeto (BAKHTIN, 2016a, p. 57-58).

Com essa citação destacamos que, para o pensamento bakhtiniano, as reações e reverberações dos enunciados dos outros podem aparecer de diferentes formas, e a expressão do nosso enunciado é constituída não apenas pelo conteúdo linguístico, mas pelos enunciados dos outros “aos quais respondemos, com os quais polemizamos, através deles se determina também o destaque dado a determinados elementos, as repetições e as escolhas mais duras (ou, ao contrário, mais brandas); determina-se também o tom” (BAKHTIN, 2016a, p. 58).

Assim, a partir dos enunciados citados pelos programadores e pelos TILS, propomos girar o nosso prisma de investigação e levantarmos algumas indagações sobre os efeitos de sentido da presença da língua de sinais em cena (ou fora dela): Para quem o espetáculo é pensado? O espectador surdo é de fato considerado como público por grupos de teatro? E ousamos dizer que quando os artistas, diretores e produtores de teatro não aceitam que a língua de sinais faça parte do espetáculo, não estão considerando o espectador surdo como parte de seu público. Pois tirar a língua de sinais de cena, colocar à parte, é também colocar de fora, desconsiderar parte de seu público – o público surdo – que estava ali presente para assistir ao espetáculo.

Essa arena, essa tensão existente entre produtores de arte e a aceitação (ou não) da língua de sinais também vai reverberar nos enunciados dos espectadores surdos que não estão em contato direto com produtores, mas sentem essa exclusão na pele quando vão assistir às apresentações teatrais, como podemos ver nos excertos apresentados abaixo.

Quadro 9: Transcrição bimodal e tradução intermodal da entrevista com surdos – trecho 01

Entrevista com espectadores surdos	
participante	Transcrição bimodal e tradução intermodal
Malu	<p>00:43:43 Eu lembro também que presencial depende do lugar que você senta, qual posição que você tem uma melhor visão do intérprete e da cena no palco</p>  <p> <span style="color: red;">((PLATEIA))</span> <span style="color: red;">((LUGAR))</span> <span style="color: red;">((VISÃO))</span>  <span style="color: red;">((MELHOR))</span> <span style="color: red;">((CENA))</span>  <span style="color: red;">((localiza os ATORES))</span> <span style="color: red;">((PALCO))</span> </p>



((LUGAR))



((INTÉRPRETE))



((PARECE))

às vezes, tem locais que parecem que querem tirar o intérprete da cena,



((TIRAR - EMPURRAR))



((INTÉRPRETE))



((localiza o TILS))



((TEATRO))



((localiza a CENA))



((localiza as pessoas em cena))



((INTÉRPRETE))

vão tentando empurrar para fora do espaço de encenação



((TENTAR))



((movimento de empurrar o TILS para fora))



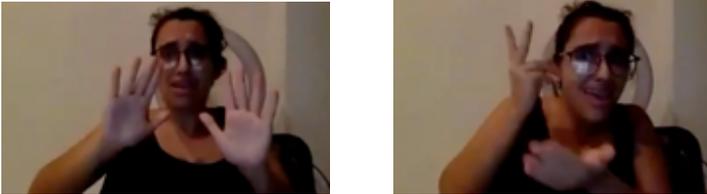
me parece que quase querem esconder, entende?



((ESCONDER no canto))

Chato!



	<b>((CHATO))</b>
Carol	00:43:43 É a maioria
Malu	00:43:43 Eu percebo que agora na pandemia, temos um número maior de intérpretes, mas continuamos com o mesmo problema de diminuir o espaço do intérprete. Diminuindo o tamanho da janela, continuamos com o mesmo problema.   <b>((MAS))</b> <b>((MESMO/CONTINUA))</b>  <b>((diminuindo o tamanho da JANELA))</b> <b>((TELA grande))</b>  <b>((JANELA pequenininha))</b> <b>((ENTÃO))</b> <b>((CONTINUA / MESMO))</b>  <b>((PROBLEMA))</b>
Cristiane	00:43:43 Isso mesmo
Nayara	00:43:43 Janela pequenininha
Talita	00:43:43 Não nos ajuda em nada janela pequena
Malu	00:43:43 Em live de música, sabe o QRcode? Então é maior do que a janela do intérprete! Que é isso?? Não dá pra ver! 00:43:43 Eu tenho uma TV grande, mas mesmo assim, a janela fica minúscula, como assim? Imagina no computador ou no celular, não dá pra ver nada! O problema continua!

	 <p>((IMAGEM GRANDE)) ((JANELA pequena))</p>  <p>((INTÉRPRETE)) ((COMO ASSIM?))</p>  <p>((NÃO DÁ PRA VER)) ((TELA GRANDE))</p>  <p>((JANELA PEQUENA)) ((VER no CELULAR)) ((NÃO ADIANTA))</p>  <p>((NÃO DÁ))</p>
Cristiane	00:43:43 Absurdo
Guilherme	00:43:43 No celular fica minúsculo!
Malu	00:43:43 Parece que é a mesma coisa
Carol	00:43:43 Entendi, parece que se comparar o que tem mais valor ou importância na tela, o intérprete ou o QRCode, não é? A Libras continua escondida.
Malu	00:43:43 Isso mesmo
Guilherme	00:43:43 Eu tenho uma pergunta... Se todas as empresas se preocupam com acessibilidade e colocam intérprete, por que não seguem ABNT?
Malu	00:43:43 Parece que tem outros interesses por trás, não só mostrar que é bom colocar acessibilidade, mas na verdade não querem que o intérprete chame mais atenção que o cantor, ou ator, como se a visibilidade fosse só para o artista, o intérprete não pode chamar mais atenção que o artista.

	Mas não é isso! Mas intérprete é acessibilidade, é direito, não é para se mostrar! Bom, eu fico filosofando, que se colocarem intérpretes em tudo, vai se tornar natural, vai ficar normal assistir qualquer coisa com Libras. Se acostuma.
Cristiane	00:43:43 Verdade, todos se acostumarão.
Malu	00:43:43 Parece que agora tudo é novo, e se tem medo de dividir a atenção do público, entendeu? É medo. Parece que o problema ao vivo e virtual continua igual.
Catharine	00:43:43 Parece mesmo que tem intenções por trás, que os ouvintes têm medo do que isso vai se tornar no futuro.
Cristiane	00:43:43 Roubar a atenção dos artistas.
Malu	00:43:43 Malu: Não veem como direito à acessibilidade.
Carol	00:43:43 Guilherme, o que quis dizer com ABNT?
Guilherme	00:43:43 Ahh sim, desculpe, é que a ABNT não tem as dimensões corretas para o tamanho da janela?
Catharine	00:43:43 São normas.
Guilherme	00:43:43 Sim, normas que precisam obedecer ao tamanho de janela, não poderia seguir isso? Não sei, tem que ser seguido ou não?
Catharine	00:43:43 Tem que ser obrigatório! Precisa cobrar.
Guilherme	00:43:43 Eu acredito que a maioria não segue o tamanho certo porque atrapalha o visual etc., etc., e no teatro a mesma coisa

Fonte: elaborado pela autora.

Nos enunciados acima, se observarmos o uso do espaço de sinalização, vemos que os espectadores surdos demarcam espacialmente o intérprete apartado da cena (de forma semelhante aos enunciados dos TILS). A língua de sinais é sempre colocada de canto, ao lado, à parte, seja no palco, seja na tela do computador. Há uma tentativa de separação entre a língua de sinais e a cena, ainda que seja um todo que comunica.

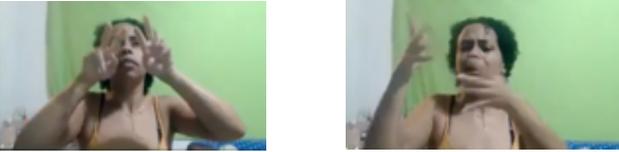
Percebemos também uma reiteração em língua de sinais. Malu se utiliza da repetição de um sinal para enfatizar algo que quer deixar claro, como podemos perceber no trecho em que ela usa o sinal de “continua a mesma coisa” (CONTINUAR MESMO)) no início e no final de sua sentença. Nesse caso, ela está dizendo que nas apresentações que acontecem online e nas apresentações presenciais há um apagamento, uma tentativa de se esconder a língua de sinais.

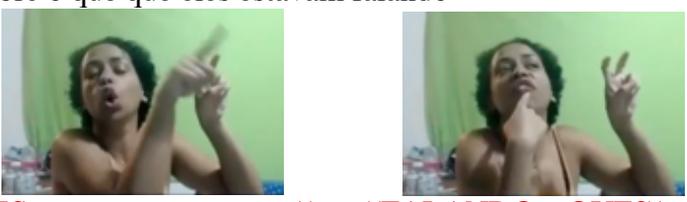
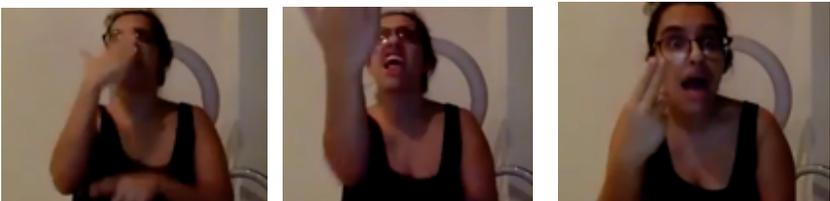
Outro ponto levantado pelas participantes refere-se a como a interpretação dessas apresentações de teatro acontecem. Nota-se uma questão relacionada ao posicionamento do intérprete e a visualidade da cena concomitantemente à interpretação para Libras, pois, por vezes, uma dessas duas dimensões acaba sendo prejudicada, afetando também o entendimento e compreensão do espetáculo. A forma com que o acesso é oferecido pode ser um despertador do interesse (ou não) da comunidade surda por frequentar as apresentações teatrais.

Recortamos aqui para essa análise um excerto em que a pesquisadora pergunta especificamente sobre como é a frequência dos participantes no teatro, se antes da pandemia costumavam frequentá-lo. Destacamos as falas de Nayara quando está contando de sua primeira experiência com o teatro com acessibilidade, em que não conseguiu compreender o que estava sendo dito e não conseguiu acompanhar o espetáculo, pois foi colocada pela produção em um local que prejudicou a sua experiência, e de Malu, que aponta para a necessidade de um bom posicionamento para melhor visualização.

Quadro 10: Transcrição bimodal e tradução intermodal da entrevista com surdos - trecho 02

Entrevista com espectadores surdos	
participante	Transcrição bimodal e tradução intermodal
Carol	01:06:23 Bom, também gostaria de saber se antes vocês costumavam ir ao teatro. Assistiam a muitas ou poucas apresentações? Já eram acostumados a frequentar o teatro?
Talita	Assistia muito
Carol	Como a Cris falou que assistiu pela primeira vez há pouco tempo, já adulta, e vocês? Assistiram na infância? Costumavam frequentar o teatro na infância?
Talita	((repensa)) Na adolescência, talvez 15, 16 anos.
Nayara	Já fui quando criança sim
Cathy	fui criança sim, acho que bebê já ia. Talvez com 3 ou 4 anos já fui ver uma apresentação de circo.
Nayara	01:07:02 Nayara: Eu fui pequenininha, em Brasília, sentei para assistir, era pequenininha, mas só dormi.

	 <p>((expressão facial intensificada de dormir / roncar))</p>
Carol	Tinha acessibilidade?
Nayara	Não tinha acessibilidade e eu era pequenininha
Catharine	Acessibilidade zero. Minha mãe que fazia em Libras para mim, minha intérprete era a minha mãe que me explicava o que estava acontecendo
Talita	Não tinha, fui assistir teatro com acessibilidade já era adulta já.
Nayara	<p>Quando me mudei para São Paulo, depois que mudei para São Paulo, Edinho me disse que tinha acessibilidade e eu fiquei surpresa. "o que? ((espanto))Nunca vi isso! Topo!"</p>  <p>((Estranhamento/ espanto))</p> <p>Fomos assistir, tinha intérprete no canto,</p>  <p>((VER a CENA ao centro)) ((LIBRAS no canto))</p> <p>e eu olhava de um lado para o outro, o intérprete e a cena,</p>  <p>((movimento de cabeça de um lado para o outro))</p> <p>e eu não conseguia, tentava acompanhar,</p>  <p>((TENTAR ACOMPANHAR com esforço)),</p> <p>mas não consegui entender nada</p>  <p>((Entendimento ZERO))</p>

<p>Malu</p>	<p>é a estrutura do local, a estrutura, é preciso encontrar o lugar certo para sentar e ver de um ângulo melhor</p>  <p>((SENTAR CERTO)) ((ÂNGULO DIAGONAL)) ((SENTAR na DIREÇÃO))</p>
<p>Nayara</p>	<p>a estrutura da cena era bonita, mas eu continuei sem entender nada</p>  <p>((CENA BONITA)) ((NÃO ENTENDI NADA))</p> <p>do sobre o que que eles estavam falando</p>  <p>((ELES – aponta para a cena)) ((FALANDO o QUE?))</p> <p>e fui embora sem entender.</p>
<p>Cathy</p>	<p>a gente sofre pra ver de um lado pro outro,</p>  <p>((SOFRER)) ((OLHAR para um lado)) ((OLHAR para o outro)) ((balança a cabeça negativamente))</p> <p>sofremos.</p>
<p>Malu</p>	<p>1:07:50 Não dá! Às vezes, no presencial, na plateia tem o assento preferencial e nos colocam à frente, mas na frente? Não dá!</p>  <p>((FRENTE)) ((aponta a proximidade)) ((NÃO Dá))</p> <p>Porque nosso campo de visão fica limitado, precisamos sentar mais atrás para ver em diagonal,</p>



((aponta a diagonal))

sendo possível ver o intérprete e a cena,



((marca a localização do intérprete)) ((marca a localização da imagem))



((marca o quadro da cena)) ((Marca o afastamento de ver a cena))

não é preciso ser à frente, precisamos sentar mais atrás, para ter ângulo de visão e conseguir visualizar simultaneamente os dois, aí sim é possível.



((Marca o direcionamento de olhar para lados opostos))

Cathy

o palco na nossa cara... acima dos olhos,



((marca o palco acima do ângulo de visão))

porque também há o movimento de palco, os atores correm em cena e a gente não vê. No fundo, dá pra sentar no fundo, do meio pro fundo, afastado do palco, é possível ter essa visão aberta.



((Marca o direcionamento de olhar para lados opostos))

Gui	<p>Ângulo de visão</p>  <p>((Marca o ângulo de visão direcionamento de olhar para lados opostos))</p>
Nayara	<p>Exatamente, é isso, mas as vezes o segurança, os produtores, arrumam tudo e determinam.</p>  <p>((marcação do local separado))</p> <p>Esse lugar é exclusivo para surdos. Fiquem na frente!</p>  <p>((marcando a imposição de FICAR)) ((FRENTE /PERTO))</p> <p>Eu já falei para produtores: "não quero sentar aqui, prefiro lá atrás"</p>  <p>((marcando não querer esse local, mas o local ao fundo da sala))</p> <p>e me disseram: "Não pode, esse local é específico para pessoas com deficiência ficarem".</p>  <p>((NÃO PODE)) ((ESPECÍFICO)) ((DEFICIENTE))</p>  <p>((FICAR)) ((COLOCAR / ABANDONAR))</p> <p>Me parece que estamos separados</p>

	 <p><b>((PARECE))</b> <b>((Marcando a SEPARAÇÃO de dois grupos))</b> e nos deixam ali colados no palco e vemos só a interpretação.</p>  <p><b>((de FRENTE – muito próximo))</b> <b>((VER de perto))</b> <b>((SINALIZAÇÃO muito próxima))</b></p>
Malu	Malu: Não dá! Que isso?
Cris	Cris: Ruim

Fonte: elaborado pela autora.

O que estamos observando a partir dos excertos apresentados, especificamente o excerto em que Nayara afirma que não conseguiu acompanhar ou compreender sobre o que o espetáculo que assistiu tratava, e anteriormente o excerto em que Malu expressa a vontade de produtores de afastar o intérprete da cena, escondê-lo, é que os sentidos que são dados a uma apresentação artística podem estar relacionados não apenas com a porção verbal, mas também com a porção extraverbal, com a forma com que o espetáculo pensou a acessibilidade, especialmente no caso de uma apresentação teatral mediada por um intérprete de língua de sinais na qual a atenção do espectador é dividida entre cena e interpretação.

Não é nosso objetivo neste estudo estabelecer critérios para verificar qual a compreensão que espectadores surdos têm da cena. No entanto, sabemos que há um projeto discursivo de encenador, diretor e dramaturgo, e uma narrativa ou fio condutor que deve ser compartilhada pelos espectadores de um espetáculo. Nossa reflexão aqui vai no sentido de que, a depender das condições de atuação do TILS, a compreensão dos surdos é bem diferente da de espectadores ouvintes, pois não são dadas as mesmas condições de compreensão a esses espectadores surdos, e a forma modifica os sentidos. Assim, essas condições podem influir no interesse e na participação dessa audiência surda e no seu sentimento de pertencimento ao projeto discursivo da apresentação teatral e à esfera social artístico-cultural; portanto, em sua *experiência* artística.

A encenação no palco conta uma história através de diversos elementos. Uma cena nunca é exclusivamente auditiva ou unicamente visual, há sempre um combinado de sensações e, muitas vezes, detalhes importantes da cena são comunicados através das ações dos personagens no palco. Portanto, é fundamental que o espectador não apenas entenda o que está sendo dito pelos atores, mas que veja a ação que acontece em cena. Rocks (2011) discute a complexa questão que envolve o fato de a atenção do público surdo estar sempre dividida entre a visualidade da cena teatral e a interpretação dos diálogos e das falas proferidas.

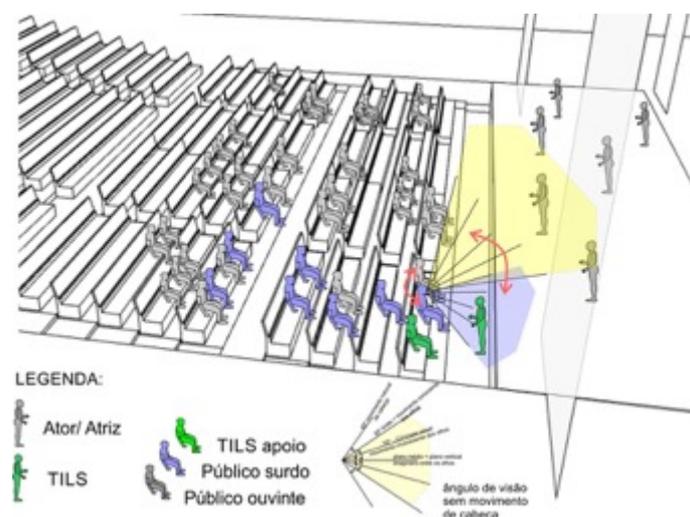
Segundo Moura (2003, p. 88), em espetáculos teatrais há um “ponto focal” no palco, o “ponto quente”, onde toda a “energia” da cena se dá, que assume uma relação privilegiada com a acuidade visual do espectador, na medida em que todos são, em determinado momento, direcionados a esse “ponto focal”. Nesse sentido, a percepção de um espetáculo pode ser idiossincrática, “diferindo consideravelmente a frequência com que cada espectador varre o palco com o olhar ou a duração das suas fixações visuais. O carácter extremamente individual desta experiência torna-a especialmente intensa” (MOURA, 2003, p. 83).

Para espectadores surdos, a realidade é distinta, e essa experiência idiossincrática que Moura (2003) aponta pode ser maior ou menor a depender das condições que lhes são dadas de assistir ao espetáculo, visto que, para compreender a porção verbal dos enunciados proferidos no espetáculo teatral, os espectadores surdos necessitam de sua atenção voltada à interpretação em Libras, e para compreender a cena e todas as nuances da representação é fundamental que vejam a cena que acontece no palco. Assim, a localização do TILS com relação ao palco, a localização dos espectadores surdos e a visão que eles podem ou não ter do todo do espetáculo (que compreende tanto o TILS como a apresentação teatral) influenciam diretamente na compreensão do espetáculo e podem gerar diferentes percepções da cena.

Conforme apresentamos, a alternância do foco de atenção entre o que acontece no palco e a interpretação em língua de sinais é chamada por Frishberg (1990, p. 141) de “efeito ping-pong”, referindo-se ao movimento de cabeça e direcionamento do olhar dividido entre a cena e a interpretação. A autora afirma que o “efeito ping-pong” se dá principalmente devido a intérpretes de língua de sinais normalmente estarem localizados no proscênio ou lateralmente ao palco, no fosso, deslocados da cena teatral. Fomin

(2018a) traz em sua pesquisa diversas discussões a respeito do posicionamento do intérprete de língua de sinais e ilustra o “efeito ping-pong” com base em parâmetros antropométricos e ângulo de visão do público surdo (figura 4).

Figura 30: Efeito “ping-pong” e ângulo de visão do público surdo com relação ao palco – perspectiva



Fonte: Fomin (2018a, p. 82).

Segundo Dort e Uhiara (2013), muitas vezes perdemos de vista que a constituição do teatro é contraditória, pois o texto dramático pode estar sujeito à cena e por vezes a cena está sujeita ao texto:

Fundado na mimese, o teatro faz da ação uma ilusão e também, por vezes, da ilusão uma ação. Seu funcionamento repousa igualmente sobre o texto e sobre a cena. O texto, por definição, é duradouro e se oferece à releitura e à repetição (ele conta); a cena é efêmera e reproduz sem nunca repetir de modo completamente idêntico (ela representa). A união entre texto e cena, o objetivo do teatro, é de certa forma antinatural. Ela não se realiza a não ser através de acordos, equilíbrios parciais e instáveis (DORT; UHIARA, 2013, p. 47).

Para os autores, texto e cena (que engloba, essencialmente, o espaço em que ela acontece e os espectadores) estão fundidos em uma espécie de metatexto, tornam-se um, nas palavras deles, “texto e cena se interferem mutuamente: eles não estão a serviço um do outro, eles não se anulam. Além disso, o lugar, mais que a cena, engloba, frequentemente, até o espectador” (DORT; UHIARA, 2013, p. 52).

Na concepção teórica que adotamos, não há “um sentido único” a ser compreendido ou transmitido, mas efeitos de sentido que são gerados a partir de enunciados discursivos. Ou seja, para o Círculo, não há “sentido em si” e “não pode haver um sentido único (um só). Por isso, não pode haver o primeiro nem o último sentido, ele está sempre situado entre os sentidos, é um elo na cadeia dos sentidos, a única que pode ser real em sua totalidade” (BAKHTIN, 2017b, p. 42). Dessa forma, o sentido, potencialmente infinito, acontece no encontro e “só pode atualizar-se em contato com outro sentido (do outro)”. São experiências individuais que entram em contato com as experiências individuais do outro.

Para Fomin (2018a, p. 95):

Nas artes, especificamente no teatro, a questão da experiência individual de cada um é reforçada pela subjetividade da cena, por aquilo que o espectador escolhe assistir, para onde direciona seu olhar e pelas relações que faz entre suas experiências pessoais e o que vivencia por meio da apresentação teatral. Não há, no projeto discursivo de uma apresentação teatral, um sentido único que deve ser compreendido por todos os espectadores, mas dialogicamente, cada interlocutor irá elaborar sentidos em seu tempo. No entanto, existe um direcionamento de sentido de diretores, dramaturgos, atores etc., participantes da cena teatral, e a experiência do público surdo, pode ser distinta da de espectadores ouvintes.

No contexto do Reino Unido, Richardson (2017), em sua pesquisa na qual lança olhar a performances interpretadas para línguas de sinais, faz uma importante abordagem ao observar a perspectiva de espectadores surdos, e chama a atenção para a quantidade de informações perdidas por conta de o posicionamento dos intérpretes ser separado do posicionamento dos atores (independentemente da capacidade tradutória dos intérpretes). O autor menciona que uma resposta típica de um participante foi: “sinto que captei metade do espetáculo e metade do intérprete, então tive que pegar isso e eu mesmo criar algo. Não é bom. Não foi claro”<sup>51</sup> (RICHARDSON, 2017, p. 51).

Com isso, ressaltamos a importância de estudos que contemplem também a participação e percepções de interlocutores surdos sobre a presença de TILS em espetáculos teatrais, como a que apresentamos em Fomin e Rosa (2019). No artigo em questão, entrevistamos um espectador surdo que assiste a uma apresentação com

---

<sup>51</sup> No original: “I feel I picked up half the performance and a half of the interpreter, but I had to take that and create something myself. It’s not good. It wasn’t clear”.

interpretação para Libras e tecemos algumas reflexões a partir das respostas dele. Dentre elas, contemplamos reflexões sobre a hierarquia dos interlocutores espectadores e sobre a questão da atenção dividida entre a cena e a interpretação, o que muitas vezes faz com que o espectador seja obrigado a fazer uma escolha. “Para o surdo entrevistado, entre olhar a cena e a interpretação há claramente a opção pela compreensão da narrativa, relegando a visualidade da cena a segundo plano” (FOMIN; ROSA, 2019, p. 34). Em resposta, o espectador surdo afirma,

Sobre o meu entendimento da tradução e da cena, escolher entre assistir a cena ou a interpretação, eu escolhi prioritariamente assistir à interpretação das duas intérpretes e consegui sim fazer relações. Mas já fui a outros espetáculos, em outros espaços, em que senti que perdi muita coisa, por conta do movimento de cabeça e de ter que escolher o que assistir. Quando eu olhava a cena e voltava à interpretação, o intérprete de língua de sinais estava sinalizando rapidamente e eu já havia perdido partes. [...], nesse espetáculo especificamente, [...], eu mantinha um olho na visão periférica para saber que era uma discussão, mas me concentrei na narrativa através da interpretação em língua de sinais, para não perder o que estava acontecendo. Precisava mesmo ver a Libras para captar. Sabe, para nós surdos é importante ver a interpretação para entender a história, e o visual da cena fica em segundo plano. Infelizmente, é assim que funciona, mas ok (espectador surdo) (FOMIN; ROSA, 2019, p. 34).

A partir dessa resposta, discutimos que há um certo “conformismo” por parte do espectador com relação a como a acessibilidade do espetáculo é concebida, e questionamos que:

as artes cênicas ainda não se aperceberam da nova ordem social vigente, em que os espaços e produtos para o público devem contemplar sua multiplicidade, com suas limitações de acesso e sua interlocução com a obra. Este aspecto, evidentemente, é marcado de maneira específica no nosso discurso sobre a acessibilidade ao espectador surdo a esta manifestação artística, mas se estende de maneira geral a toda produção discursiva pertencente à esfera artística (FOMIN; ROSA, 2019, p. 36).

Em Fomin e Rosa (2019) também consideramos que o intérprete de língua de sinais não pode deixar de ser visto e, logo, interpretado como componente do espetáculo teatral, uma vez que, mesmo que se tente, não se pode apagar a sua presença física no espaço do teatro, pois “além dos significados sociais e culturais gerais que ela denota, também ressignifica e atualiza os elementos componentes da cena predefinida” (p. 36).

Nesse sentido, pode-se pensar que o ILS, enquanto presença física imposta ao jogo cênico pela obrigatoriedade legal ou institucional,

desvirtuaria o objeto artístico apresentado. Entretanto, é condição *sine qua non* do teatro a necessidade de lidar com as situações que se lhe apresentam no momento presente da representação – ou seja, “entrar em jogo”. Portanto, quando a direção do espetáculo não se preocupa em como o intérprete de língua de sinais se insere no jogo da cena, percebe-se que há uma limitação do espetáculo na recepção de todos os espectadores, uma vez que também o espectador ouvinte vê e percebe o intérprete como parte da representação no palco (FOMIN; ROSA, 2019, p. 36).

Essa importante questão da concorrência entre a visualidade da cena e da interpretação em Libras é discutida também em nossa dissertação de mestrado (FOMIN, 2018a), não apenas sob o viés de pensar estratégias tradutórias e/ou interpretativas, mas também frente a questões de posicionamento (inclusive ideológico) e formas de atuação dos intérpretes. A discussão levantada por nós aqui corrobora a perspectiva de que a forma como os intérpretes estão posicionados em cena tem relação direta e proporcional com a forma como vão interpretar e as estratégias que utilizarão durante a sua interpretação. Esse posicionamento também reflete e refrata posicionamentos valorativos. Assim, essas considerações são, de certa forma, sobre a (in)visibilidade e o (não)lugar do intérprete de língua de sinais, e também, em consequência, do interlocutor-espectador surdo.

Vemos no enunciado de Nayara e dos outros espectadores em concordância que algumas barreiras a atrapalham de frequentar o teatro. Nayara destaca a questão do posicionamento do intérprete de Libras e a forma como a produção de um espetáculo impõe seu lugar na plateia.

Desgranges (2015, p. 29), refletindo sobre uma pedagogia do espectador, sugere a necessidade de pensarmos no acesso ao teatro que envolve uma série de medidas para favorecer a frequência do público, que envolvem “divulgação competente das peças em cartaz, que atinja públicos de diversas regiões e classes sociais; promoções e incentivos que viabilizem financeiramente o acesso a diferentes faixas de público; condições de segurança; rede de transportes eficiente” dentre outras ações, que objetivam “colocar o espectador diante do espetáculo (ou vice-versa)”.

Contudo, não podemos resumir o acesso ao teatro à possibilidade de ida às salas ou de chegada do teatro aos espectadores. Apesar de estarmos conscientes da realidade do público surdo, que ainda lida com a falta de acesso à esfera artístico-cultural, devemos

enfrentar a necessidade de ampliarmos nosso horizonte de ação, e não ficarmos apenas na camada do acesso e da compreensão dos espectadores surdos. É preciso pensar na realidade que queremos alcançar, no quanto estamos construindo condições de pertencimento em igualdade de oportunidades.

Assim, há de se considerar a maneira que a acessibilidade é oferecida e como a língua de sinais é considerada nos espetáculos teatrais. Como dito, no Brasil, muitos projetos culturais têm utilizado o TILS como um “recurso” para essa promoção de acesso às produções artísticas. Como pontuamos na descrição das entrevistas, a relação dos programadores que representam o discurso institucional com os tradutores e intérpretes de língua de sinais – TILS, apresenta uma dicotomia de olhares opostos, mas complementares, dos TILS como um serviço e como parceiros.

Retomamos aqui falas dos programadores de teatro que contratam o “serviço” de tradução e interpretação e sublinhamos os excertos dos TILS vistos como um “recurso”. Identificamos aqui a dificuldade de nomeação desses profissionais e percebemos marcas discursivas como pausas e hesitações para nomear a atividade de interpretação para Libras no teatro, sendo, por diversas vezes colocados em comparação a serviços “técnicos”, como o da iluminação, da divulgação, comunicação, e não como um trabalho artístico ou que faz parte da produção artística. Trazemos aqui alguns dos excertos sublinhados dos diferentes nomes que são dados, e também da hesitação e dos trechos com reticências acompanhados de colchetes com a observação da não nomeação (por exemplo: ...[não nomeia]).

[Caio]: (...) porque você já está nesse movimento... da... da... da... interpretação em Libras no Instituto até antes de nós chegarmos no Instituto... mas o que eu sei é que há um movimento que começou muito com os espetáculos... né? não era... todo espetáculo né? ...[não nomeia] éh:: Ao que... me chegou assim..., mas que a partir de um momento... éh:: virou algo... tão importante quanto ter o ator em cena é ter o intérprete ali... éh:: pra... pra de algum modo... tra-trazer a::: a::: acessibilidade presente né? não... Já cheguei a ouvir de artista: "Ah, mas se não tem surdo na plateia, para que o intérprete tá lá?" Tem um outro dado importante que é a gente saber da presença éh::[não nomeia] na nossa sociedade... dessa necessidade, né? de como tornar acessível.  
(...)

a premissa já era dada... todos os espetáculos... eh:: deverão ter interpretação em Libras... a ponto de... algumas vezes... a gente já estar com... a negativa pronta para um grupo... né? olha... né? um grupo que está ali batendo o pé: "a gente não quer...[não nomeia]" da gente dizer:

"então... não vai ter uma apresentação"... a ponto de chegar... a gente nunca precisou chegar... né? mas dentro das conversas que às vezes foram mais delicadas... éh::: a nossa postura já diante mão já seria essa: "olha, não vai ter...[não nomeia] então... a gente vai procurar outro trabalho, outro grupo que... outro que trabalhe com acessibilidade... éh::: enfim....

[Renata]: (...) desde o momento que a gente pede uma documentação para ser cadastrado no sistema... está nesse escopo do e-mail que a gente tem o recurso de acessibilidade - tradução em Libras - na nossa programação... no primeiro e-mail vai ali informando isso... de acordo com as diretrizes de acessibilidade no país... com a instituição... a gente pede o texto, a gente sinaliza que tem uma dupla... [não nomeia] a gente pede o vídeo (...) mas tem uma equipe de produção de eventos que vai tocar toda a realização desse espetáculo... a gente tem uma equipe de acessibilidade que vai fazer...[não nomeia] a gente tem uma equipe que vai cuidar da comunicação... a gente tem uma equipe que vai cuidar da assessoria de imprensa... então está dentro assim... muito... e... o nosso dia a dia (...) a gente faz todo um alinhamento... com a equipe que vai estar exercendo a função da tradução... e todas as equipes que estão envolvidas principalmente a produção de eventos...

[Renata]: (...) ou enfim não tem um olhar para... acessibilidade dentro da construção da obra... são poucos grupos que desenvolvem isso no país... então com todo o cuidado de pensar o figurino de pensar maquiagem de pensar a encenação... o ritual... o qual é a reza que vai ser feita para antes de estar em cena... tem todo um ritual para aquilo... e quando você traz o recurso... é um corte... sabe? (...) então assim... não dá também para fazer mais um trabalho que não não tem...[não nomeia] então como é que a gente tem esse lugar de ampliar esse lugar de percepção (...)

[Renata]: (...) mas eu acho que é isso... que a gente está no processo... está na construção de uma longa caminhada... mas para além de uma programação com o recurso de tradução em Libras... para além de tudo isso... tem corpo técnico humano ali preparado para acolher...

Se entendemos que a expressão do enunciado “exprime a relação do falante com os enunciados do outro, e não só a relação com os objetos do seu enunciado” (BAKHTIN, 2016a, p. 58), percebemos com isso que, mesmo que estejamos falando de uma instituição referência em acessibilidade e que busca colocar a língua de sinais em quase

toda a sua programação, o TILS ainda não é compreendido como parte do espetáculo, mas como um “serviço técnico” que deve ser contratado para atender àquela demanda que faz parte de uma política institucional.

No entanto, há um olhar da instituição para o TILS também como parceiros dessa construção, não apenas como prestadores de serviço.

[Caio]: Acho que o fato de ter vocês... tanto da Fomin... acho que... porque são parcerias que estão com a gente... acho que a gente olha muito vocês... não é só um prestad- é prestador de serviço porque o contrato coloca ali... mas acho que a gente tem uma parceria e uma proximidade muito grande... tem cumplicidade tem afeto... eu acho que isso nos traz muito diferencial para todo o trabalho... e queria muito ressaltar isso... o que eu acho que isso facilita com que os laços... com o público surdo ou ouvinte se dê de uma forma... qualitativa não é a palavra... mas de uma forma mais amorosa...

[Renata]: sobre a performance em parceria com as equipes que prestam serviço pro Itaú cultural assim... só elogios... e assim... não é o lugar de... porque a gente está contigo aqui... porque eu acho que de fato é uma parceria muito legítima... sabe assim... de tudo... de compreensão... de flexibilizar... de mudar... sabe?... eu acho que é algo que a gente tem... muito... muito bonito assim... eu prezo muito por isso que a gente construiu... uma equipe totalmente capacitada profissional flexível sabe? com trabalhos mega complexos que a gente recebe... desde trabalhos megamente verborrágicos assim... espetáculo\_VC da vida... a própria atriz\_AB que era um textão... como vocês estão ali... tipo assim... se adaptando... construindo sabe? se flexibilizando... entenderam o figurino que tem que ir... sabe? tipo... vocês também tem esse lugar que acho que isso é muito bonito...

A maioria das instituições contratam os TILS apenas para cumprir um protocolo formal, atender a uma regra institucional, mas não com o real interesse de que a comunidade surda participe de fato. Trata-se de uma submissão a uma regra institucional e não o entendimento da comunidade surda como pertencente à sociedade. Essas instituições não pensam em seu projeto artístico, que esse público pode também fruir arte. Assim, a forma como o grupo acolhe e percebe o TILS, como um interlocutor que participa da cena ou como um recurso, vai influenciar em como essa interpretação para Libras é oferecida aos espectadores. Conseqüentemente, influencia na forma como essa

interpretação é recebida pelo público. E apontamos, ainda, questões relacionadas à representação e identificação dos surdos com o espetáculo, e se a interpretação em si, isoladamente, promove a experiência artística do público espectador com o teatro.

Sabemos que ainda há muito o que se construir em termos de pertencimento e participação na esfera artística, e muito o que se refletir sobre a experiência dos surdos com o teatro. Nesse sentido, se as lutas da comunidade surda ainda envolvem o acesso linguístico (que ainda não é condição *sine qua non*), parece-nos ousada e até utópica a ideia de pesquisar uma participação efetiva da comunidade surda nesses espaços. No entanto, reforçamos que nosso esforço não é pelo acesso apenas ao que está instituído, mas pela construção de uma realidade que se deseja.

Percebemos que esse caminho de oferecer o acesso por meio da interpretação para Libras tem acontecido em diversas instituições, e como mencionamos em nossa dissertação de mestrado (FOMIN, 2018a) e na fundamentação teórica desta tese, assumimos a posição de que o TILS, no teatro, não pode ser considerado um mero “recurso” de acessibilidade, como, por exemplo, uma rampa de acesso para pessoas em cadeiras de rodas ou uma bengala para pessoas com deficiência visual. Em nossa perspectiva teórica entendemos o TILS como um profissional interlocutor-mediador que atua como uma ponte discursiva. Nesse sentido, as práticas de tradução e de interpretação são consideradas atos enunciativo-discursivos, conforme propõe Nascimento (2018b):

Todo ato de tradução e de interpretação são constitutivamente movimentos de encontro com o outro porque promovem a mediação de diferentes sujeitos, línguas, linguagens e culturas. O tradutor e o intérprete, agentes protagonistas dessas atividades, assumem uma posição de mediação e podem, devido ao conhecimento aprofundado das línguas e culturas dos envolvidos na interação a ser estabelecida pelo seu ato discursivo, construir pontes entre diferentes mundos e realidades. Podemos, nessa direção, conceber a tradução e a interpretação interlíngua como atividades discursivas que promovem a aparição da alteridade, ou seja, fazem aparecer, para os participantes da interação mediada, o outro, pela linguagem, outrora inacessível devido ao desconhecimento total ou parcial do plano linguístico utilizado pelo parceiro da interação (NASCIMENTO, 2018b, p. 112).

Retomamos também o que Santiago (2021) aponta sobre o processo de interação discursiva dos TILS que envolve língua, cultura e alteridade; a autora discute aspectos éticos, estéticos e de alteridade que estão imbricados na atuação de TILS. Para Santiago (2021, p. 55), na atividade de interpretação, “o movimento dialógico de interpretação dos

sentidos postos em funcionamento pela linguagem permite-nos existir-agir no mundo”. A partir desse pensamento, refletimos que, ainda que o intérprete de Libras seja o outro que marca a diferença, ele é também um signo no palco que marca a presença da língua de sinais no espetáculo. Por meio do TILS os surdos também se sentem parte (ou à parte) do espetáculo e isso tem relação com como os TILS são aceitos nele. A forma como a língua de sinais é incorporada (ou não) à cena vai refletir diretamente na forma como os surdos se sentem participantes daquela apresentação.

Desse modo, atentamos para a *situação*, para o lugar ideológico da acessibilidade dos espetáculos, ou seja, para como é pensada e considerada a participação dos interlocutores espectadores surdos. Isso nos remete, também, a uma *relação sócio-hierárquica* entre surdos e ouvintes nos espaços destinados a produções artísticas. Volóchinov (2017, p. 206) afirma que “a situação forma o enunciado, obrigando-o a soar de um modo e não de outro”, ou seja, os efeitos de sentido produzidos nos enunciados são determinados pelo gênero discursivo e pela situação social, pelos participantes do evento (imediatos e/ou distantes).

Outro ponto importante que Nayara levanta é sobre o local reservado para surdos e o quanto ela se sente excluída, separada, por não ter autonomia de escolher onde pode se sentar na plateia. Percebemos que há um “não pertencimento” e uma “visibilidade” não desejada marcada pela diferença das participantes em espaços de cultura ouvinte. Retomamos aqui a discussão que levantamos na fundamentação teórica sobre a língua/linguagem como produto da vida social e lugar de constituição de identidades (MEDVIÉDEV, 2016).

A partir desses enunciados, retomamos Gladys Perlin (2003, p. 63), quando reflete sobre identidade e diferença, sobre diferentes formas de ser o “outro surdo”, afirmando que “o ser e o estar sendo o outro surdo em meio a uma representatividade ouvinte, será sempre uma inquietação estranha que difere no momento de ser nos espaços do outro surdo” (PERLIN, 2003, p. 63). A autora apresenta uma perspectiva de surdos que, entre ouvintes, vivem como se fossem “o outro que não o deixou ainda, que esteja sendo, na iminência de desaparecer. Ele vive como se fora um nômade entre o ser e o estar sendo e o vir a ser, constante entre as hibridações e a fuga delas” (p. 63).

Sobre diferença, autores como Hall (1997) e Woodward (2014) afirmam que nossas identidades são tanto simbólicas como sociais e carregam marcas da diferença. No

entanto, essa diferença não deve ser compreendida como uma diferença fixa e binária do tipo “nós/eles”, mas há uma fluidez, uma capacidade de “posicionar a si próprios e de reconstruir e transformar identidades históricas, herdadas de um suposto passado comum” (WOODWARD, 2014, p. 29). Ou seja, a identidade é marcada tanto pelos símbolos quanto pela cultura em embate. Nesse sentido, a representação “atua simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações no seu interior” (WOODWARD, 2014, p. 8). Para o autor:

Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído. A cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade (WOODWARD, 2014, p. 19).

A partir dos enunciados dos espectadores surdos, refletimos o quanto a frequência e interesse pelo teatro estão, em certa medida condicionados às condições de acesso e possibilidade de compreender, de fruir. As entrevistadas relatam questões de acesso que as impediam de ter uma experiência artística plena. Essas colocações dos participantes surdos nos remetem ao que conceituamos no capítulo teórico sobre a necessidade de um acesso físico e linguístico como um passo inicial para promoção da experiência artística.

Voltamos novamente ao conceito de *experiência artística* que discutimos na fundamentação teórica. Em Carneiro (2019), o autor faz um estudo da experiência de espectadores contemporâneos e traz uma análise por meio de suas narrativas, com base em um tríptico mecanismo que envolve memória, atenção e emoção.

Nesse sentido, a partir do que discutimos, terminamos essa análise com a reflexão sobre a experiência de espectadores surdos que ainda enfrentam barreiras de acesso, que ainda precisam assistir a espetáculos com a língua de sinais à parte e dividir a atenção entre cena e interpretação, e ainda são colocados à parte das apresentações. Propomos que todos os interlocutores envolvidos no teatro considerem e reflitam sobre quais memórias dessa experiência desejam que fiquem marcadas no público surdo que frequenta as apresentações teatrais. Se há uma relação desigual que é colocada pela situação de produção dos espetáculos teatrais, pois não são dadas as mesmas condições de experimentar o teatro por espectadores surdos, como se dará essa experiência? Seria a da separação ou a do pertencimento? Por fim, reforçamos a importância de políticas de

acesso e do apoio institucional e um trabalho constante de todos os interlocutores para transformarmos e construirmos a realidade que desejamos, pensando na interdependência de todos sujeitos envolvidos nessa teia da comunicação discursiva.

“Eu não estou interessado em nenhuma teoria  
Em nenhuma fantasia, nem no algo mais  
Nem em tinta pro meu rosto ou oba oba, ou melodia  
Para acompanhar bocejos, sonhos matinais  
Eu não estou interessado em nenhuma teoria  
Nem nessas coisas do oriente, romances astrais  
A minha alucinação é suportar o dia a dia  
E meu delírio é a experiência com coisas reais  
(...)  
Amar e mudar as coisas me interessa mais  
Amar e mudar as coisas, amar e mudar as coisas me interessa mais”

Belchior

#### **4. Amarrando alguns fios discursivos e tecendo considerações finais**

Para tecer as considerações finais desta tese e amarrar alguns dos fios da complexa teia da comunicação discursiva do teatro com interpretação para Libras, retomamos brevemente o caminho que percorremos, as questões que motivaram a pesquisa, os objetivos e a hipótese, ou seja, os elementos que nos fizeram chegar até aqui.

A partir dos estudos advindos das reflexões teóricas dos pensadores do Círculo de Bakhtin sobre a linguagem, dos estudos da tradução e interpretação de língua de sinais e dos estudos teatrais, nosso objetivo foi o de analisar interações discursivas entre interlocutores de espetáculos teatrais com interpretação para Libras a partir dos enunciados de espectadores surdos, tradutores e intérpretes de Libras e programadores de teatro. Com relação aos nossos objetivos específicos, descrevemos como a interpretação de Libras no teatro vem acontecendo, observando também as renormalizações que se fizeram necessárias no período da pandemia de Covid 19; nas análises, colocamos em relação dialógica os discursos de diferentes interlocutores: espectadores surdos, TILS e programadores de teatro; e tanto nas análises quanto aqui nestas conclusões discutimos as implicações dessas relações dialógicas na experiência artística de espectadores surdos.

Se formos pensar nessa costura necessária para o acabamento de uma tese e no emaranhado de fios que compõem as interações discursivas, de antemão, assumimos a impossibilidade de conectar todos os elementos da comunicação discursiva que envolveram o extenso *corpus* de pesquisa. Por isso, não pretendemos esgotar o assunto investigado ou responder a todas as questões que possam surgir a partir da pesquisa, mas tecer reflexões a partir do nosso olhar ao objeto que nos propusemos a investigar. Dessa forma, pretendemos contribuir com os campos de estudos bakhtinianos, estudos da

tradução e interpretação de língua de sinais (ETILS) e estudos teatrais. A coerção do gênero tese nos obriga a dar um certo recorte e chegar a um acabamento necessário a toda pesquisa acadêmica, e por isso apresentamos aqui as conexões que tecemos nessa trama discursiva.

É importante frisar que todo o texto está situado em um determinado recorte temporal e toda a pesquisa foi atravessada pela pandemia. Então, ela está inserida em um recorte temporal, e mesmo que algumas questões relacionadas à pandemia já tenham acalmado e que o teatro já tenha voltado à presencialidade, foi no meio da pandemia que a pesquisa aconteceu e estamos todos marcados por esse momento que vivemos. Para utilizar uma terminologia bakhtiniana, estamos inseridos no “pequeno tempo” de nossa cultura e é a partir desse lugar que estamos falando, e para uma análise mais histórica do momento que vivemos, ou do “grande tempo”, precisaríamos de um maior distanciamento temporal.

Se tomamos como construto teórico a perspectiva bakhtiniana e consideramos os enunciados das entrevistas inseridos numa cadeia discursiva, propomos pensar alguns temas que perpassam toda esta pesquisa e que merecem destaque.

Nas entrevistas com os surdos e com os tradutores e intérpretes de Libras (TILS), o primeiro tema que levantamos foram as diferenças entre o teatro presencial e aquele que acontecia de forma remota, *online*. A conversa com os surdos se inicia a partir das diferenças e da falta que sentem da energia da sala de espetáculos, das movimentações de palco, da iluminação, do figurino etc. Para os tradutores e intérpretes de Libras, essa diferença é marcada pela mudança do suporte – do palco para a câmera – que faz com que eles não se sintam fazendo teatro. Para eles, o teatro passou a ser um produto audiovisual e eles não tinham, na época, a sensação de estarem participando de um espetáculo teatral.

Tanto para os surdos como para os tradutores e intérpretes de Libras, a não presença de pessoas, a falta de contato físico com outras pessoas, também é algo forte e que impacta a experiência desses interlocutores com o teatro. É interessante observar que os programadores de teatro já não colocam tantas questões sobre diferenças do teatro presencial ou virtual; para eles, a questão da virtualidade é colocada mais como um ponto de potencial alcance (geográfico) a pessoas que não têm acesso ao teatro presencialmente.

No entanto, percebemos nas descrições de cada entrevista que esse tema foi levantado por nós, ao elaborarmos a pesquisa, talvez motivados pelo momento em que vivíamos, mas a análise dos enunciados a partir da materialidade linguística nos mostra que há um tema que o próprio *corpus* levanta e que atravessa todos os grupos de entrevistas, aquilo que foi comum em todas as entrevistas, não comum no sentido de uma consensualidade de opiniões, mas de uma questão que todos os interlocutores veem como levantado como uma tensão, um embate. O tema comum às entrevistas e que escolhemos discutir e refletir na horizontalidade foi o das *relações do teatro com a (não) presença língua de sinais – as línguas como arena de luta de grupos sociais*, no qual apareceu fortemente o embate entre línguas e a hegemonia linguística. Observamos isso a partir de marcas discursivas dos enunciados, como a recorrência no uso de alguns vocábulos ou termos, a reiteração, a retomada de algum assunto, a hesitação, a dificuldade de nomeação e, no caso da língua de sinais, também o uso dos espaços para localizar a presença da língua de sinais no teatro, sempre apartada da cena teatral.

As questões motivadoras deste estudo estão relacionadas à participação e ao pertencimento de espectadores surdos aos espetáculos teatrais e envolvem indagações de como o acesso do público surdo ao teatro vem acontecendo, de como se dá a experiência artística pelo público surdo, e de quais as tensões e embates existentes na interação discursiva de interlocutores surdos, tradutores e intérpretes e produtores de teatro. E para refletirmos sobre o pertencimento ou não de espectadores surdos em apresentações teatrais, entendemos ser fundamental observar o lugar que a língua de sinais ocupa no espetáculo.

As entrevistas com os surdos também gravitaram em torno de experiências individuais de cada um dos participantes e o acesso ao teatro, de como foram seus primeiros contatos, como foram as experiências de assistir a um teatro com ou sem interpretação, ou até mesmo sobre a forma como a interpretação aconteceu, a concorrência visual e o entendimento da cena ou do que era dito em cena, a familiaridade com o gênero. No entanto, não nos cabe aqui estabelecer critérios para um suposto interesse (ou desinteresse) geral da comunidade surda por um determinado gênero, pois mesmo que os espectadores surdos tenham contado sobre suas primeiras experiências com o teatro, a entrevista não estabeleceu um critério quantitativo ou representativo de um determinado grupo. Fazer isso também seria reduzir a experiência individual e

subjetiva de cada um, além de pressupor uma formação generalizante da comunidade surda, o que não é nosso objetivo.

Acrescentamos ainda uma reflexão sobre a diferença entre pensarmos a acessibilidade e pensarmos sobre direitos linguísticos da comunidade surda. Por um lado, o acesso à cultura ouvinte com qualidade e, por outro, o direito da comunidade surda brasileira de produzir arte e cultura em sua língua, a Libras, com a devida visibilidade e valorização, em igualdade de oportunidades. Contudo, é preciso olharmos para o lugar histórico da acessibilidade e o fato de que, por anos e anos, foi negado à pessoa surda o direito de estar nos mais diversos espaços sociais, e que essa pessoa surda foi sempre vista pelo prisma da falta de um sentido e não por todo o seu potencial criativo. Em vista disso, temos todo um construto social que não valoriza ou não vê as produções artísticas advindas da comunidade surda como potentes. Assim, quando pensamos em espectadores surdos no teatro, não podemos deixar de olhar para essa construção histórica e constatar que não apenas eles não foram vistos como produtores de arte e cultura, mas esses espaços lhes foram negados por séculos.

Também precisamos ter em vista que a comunidade surda brasileira que faz uso de uma língua de sinais vive e interage nas mais diversas esferas sociais em relação dialógica com sujeitos falantes do Português, e que, portanto, não partilham do mesmo sistema linguístico. Assim, esses sujeitos surdos nas mais diversas esferas e gêneros que circulam contam com a mediação linguística cultural de tradutores e intérpretes de Libras. Ou seja, a interpretação para Libras faz surgir também a alteridade e a visão dos diferentes sujeitos implicados nessas relações dialógicas.

Diante disso, espectadores surdos que vão assistir a espetáculos teatrais produzidos por ouvintes vão apreender o projeto discursivo do espetáculo por meio da presença do intérprete de Libras. E além da compreensão de uma narrativa ou da cena do espetáculo em si, esses espectadores serão influenciados por todas as camadas discursivas que envolvem a aceitação ou não da língua de sinais, do TILS em cena (ou fora dela). Ou seja, as diferentes visões dos diretores e grupos de teatro irão reverberar também na forma como os TILS e a língua de sinais se fazem presentes no espetáculo teatral.

Ainda sobre a negação dos direitos da comunidade surda de participar de espaços culturais, refletimos sobre a separação que é feita quando um espetáculo não tem interpretação em todos os dias em que se apresenta, obrigando o público surdo a ir em

um só dia, ou não podendo escolher o dia que quer ir assistir, pois não há acessibilidade em todos os dias, o que já marca uma diferença, ou melhor dizendo, uma desigualdade na oportunidade em comparação a ouvintes que têm o poder de escolher o dia em que vão assistir a apresentações teatrais. Outra marca de desigualdade, está nas condições que são dadas de assistir, quando também não deixam o público surdo escolher o local em que vão se sentar, ou quando não dão condições para que o espectador surdo assista à cena concomitantemente à interpretação, obrigando-os a fazer escolhas entre assistir ao que acontece no palco (na cena) ou assistir à interpretação para Libras. Essa falta de escolha também diz muito sobre o não pertencimento, sobre um lugar que não foi pensado para esse público.

Tanto nas entrevistas com os surdos como com os tradutores e intérpretes de Libras, a presença da língua de sinais nos espetáculos teatrais foi marcada linguisticamente como separada da cena, como algo que está fora, de lado, no canto. Nos enunciados advindos dos espectadores surdos, eles se utilizam do espaço de sinalização para marcar a separação, e de expressões como: “separado”, “querem esconder o intérprete”, “a gente sofre”, “o problema continua o mesmo”. A ênfase naquilo que querem dizer é dada pela entonação expressiva e pela reiteração, repetição do sinal.

O tema da presença ou não da interpretação de língua de sinais nas apresentações de teatro e a negociação necessária com diretores e grupos é muito forte tanto para TILS como para programadores de teatro. Chamam-nos a atenção, nos ditos e nos não ditos, algumas marcas discursivas. Além da dificuldade de nomeação e da hesitação, percebemos também expressões como: “estar no cantinho”, “não é aceitável a gente entrar na estética do espetáculo”, “estamos ali ao lado do extintor de incêndio”, “pós palco” “fora da cena”, “vocês que lutem”, “colocar no cantinho”, “invisibilidade”, “pode não ter?”, “não queriam o intérprete ali”, dentre tantas outras falas que são advindas dos diretores e grupos de teatro.

Ainda que não tenhamos entrevistado atores e grupos de teatro, há ecos desses discursos nas falas dos TILS e dos programadores, pois esses dois grupos estão em contato direto e na mediação com os atores e diretores, e trazem o discurso citado. E esses ecos dão luz ao quanto os espectadores surdos ainda não são considerados público para alguns grupos de teatro que, por vezes, preferem ignorar a presença deles, colocando a língua de sinais à margem, e, pior ainda, preferem que esse público não venha às suas

apresentações, pois se não vierem, não precisam colocar o intérprete na apresentação. Nesse sentido, o discurso institucional se faz necessário e imperativo. Pois é só com a premissa e a imposição institucional que algumas ações acontecem. E reforçamos a necessidade de mais iniciativas nesse sentido.

Notadamente esses enunciados que se inserem em toda uma cadeia discursiva vão reverberar no pertencimento de pessoas surdas na sociedade e na esfera artística.

Se considerarmos o caminho percorrido aqui nesta tese, se olharmos o histórico de apagamento das produções artísticas feitas na comunidade surda, as barreiras de acesso às quais os espectadores surdos vêm enfrentando, e a partir dos enunciados que recortamos para análise, podemos dizer que, em termos de pertencimento da comunidade surda no teatro, há ainda um longo caminho a ser percorrido.

Por isso, entendemos que a nossa hipótese de que “apesar do discurso institucional de acessibilidade apontar para a inclusão de pessoas surdas em espaços culturais, há ainda muitas tensões e embates discursivos entre os interlocutores produtores de teatro, tradutores e intérpretes de Libras e surdos. No que tange à atuação dos TILS e à participação dos espectadores surdos, essas tensões afetam diretamente a experiência com o objeto estético” pode ser verdadeira.

Nesta tese, para além de acreditarmos ter confirmado a nossa hipótese e alcançado os objetivos que estipulamos para pesquisa, a partir das análises que empreendemos, em que observamos as relações dialógicas entre os diferentes discursos, propomos algumas reflexões sobre o pertencimento de pessoas surdas no teatro e a importância de serem vistas como pessoas cidadãs, detentoras de direitos e deveres e, também, como produtoras de arte e cultura. E nesse sentido, indagamos: o que falta ainda para chegarmos a uma experiência com mais equidade, ou melhor, o que podemos fazer para essa construção mais horizontal? Essa é uma pergunta que não poderemos responder completamente, mas deixamos como provocação para novas reflexões.

Lembramos que um dos postulados de Bakhtin e o Círculo é o de que nos constituímos nas relações com *os outros* e nossas palavras são constituídas das palavras dos outros. Nesse sentido, em uma sociedade como a brasileira, que vive com a memória de ser um povo colonizado e que teve a sua própria história marcada pelo apagamento de identidades, não temos o lastro de relações mais horizontais, e é essa forma vivida de

dominação que reproduzimos em diferentes situações de vida; inclusive, nas palavras que proferimos. É por essa razão que os enunciados tanto dos TILS como dos surdos e dos programadores de teatro estão repletos de ecos e ressonâncias de uma relação hierárquica da posição que os surdos ocupam na sociedade dominante ouvinte.

Contudo, concordamos com o que os programadores de teatro apontam, de que estamos em um processo de construção e de que há um determinado registro de como as práticas teatrais operam, sendo que essas práticas respondem a seu tempo. Assim como o teatro e tudo o que gira em torno de um espetáculo teatral teve que se adaptar para acontecer em plataformas virtuais devido aos novos modos de existir em tempos de isolamento social impostos pela pandemia, podemos também pensar em novas formas de operar no teatro que contemplem também outras línguas e outras presenças.

Se a presença dos surdos como sujeitos culturais e linguísticos faz emergir a necessidade de mediação linguística, e por consequência a tradução e a interpretação e a importância dos TILS, conforme aponta Nascimento (2018a), acreditamos que podem emergir outras formas de representação e transformação dos nossos modos de ver, e que seja possível construirmos o teatro a partir dos ganhos surdos e do olhar para as produções artísticas na comunidade surda como potentes, ou seja, a partir do olhar para a presença da língua de sinais em cena como um elemento agregador e não de separação.

Como dito, partimos de uma reflexão sobre o pertencimento ou não de espectadores surdos em apresentações teatrais e entendemos ser fundamental observar o lugar que a língua de sinais ocupa nos espetáculos. Muitas vezes esse lugar é representado pela presença do TILS em cena ou fora dela; no entanto, podemos pensar ainda em girar o nosso prisma de observação para a língua de sinais, não apenas para os TILS, mas também que esse lugar pode ser ocupado por uma pessoa surda, por um artista surdo em cena, construindo e constituindo-se como uma referência valorativa, reconhecendo a mudança de mentalidade e de representação sobre os surdos e os modos de produzir arte.

Para finalizar esta tese, propomos então a necessidade de novos olhares para as leis e normativas, para as iniciativas públicas e privadas, que devem incluir em seus projetos a participação de representantes da comunidade surda para planejar e propor ações no campo artístico cultural, para pensar coletivamente a construção da realidade que se deseja a partir do olhar da comunidade surda.

“Ninguém  
Ninguém vai me segurar  
Ninguém há de me fechar  
As portas do coração  
Ninguém  
Ninguém vai me sujeitar  
A trancar no peito a minha paixão  
Eu não, eu não vou desesperar  
Eu não vou renunciar  
Fugir  
Ninguém  
Ninguém vai me acorrentar  
Enquanto eu puder cantar  
Enquanto eu puder sorrir  
Ninguém  
Ninguém vai me ver sofrer  
Ninguém vai me surpreender  
Na noite da solidão  
Pois quem  
Tiver nada pra perder  
Vai formar comigo o imenso cordão  
E então quero ver o vendaval  
Quero ver o carnaval sair  
Ninguém  
Ninguém vai me acorrentar  
Enquanto eu puder cantar  
Enquanto eu puder sorrir  
Enquanto eu puder cantar  
Alguém vai ter que me ouvir  
Enquanto eu puder cantar  
Enquanto eu puder seguir  
Enquanto eu puder cantar  
Enquanto eu puder sorrir  
Enquanto eu puder cantar  
Enquanto eu puder”

Chico Buarque

## REFERÊNCIAS

---

ALBRES, N.A. *Intérprete Educacional: políticas e práticas em sala de aula inclusiva*. São Paulo: Harmonia, 2015.

ALBRES, N. A. Os espaços da Libras em contextos artístico-culturais e literários e a formação de tradutores e intérpretes de Libras-Português. *Linguagem & Ensino*, v. 23, p. 1248-1273, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/rle/article/view/18467/12040>. Acesso em 4 dez. 2022.

ALBRES, N. A.; SANTIAGO, V.A. A. A tradução e a interpretação para Libras em tempos de pandemia: políticas linguísticas e políticas de tradução. *Belas Infieis*, v. 10, n. 1, p. 01–30, 2021. DOI: 10.26512/belasinfieis.v10.n1.2021.33839. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/view/33839>. Acesso em: 4 dez. 2022.

ALBRES, N. A.; JUNG, A. P. Surdos e a educação bilíngue em tempos de pandemia: o enunciATO de professores em análise. *FÓRUM LINGUÍSTICO*, v. 18, p. 7029-7043, 2021.

ALBRES, N. A.; SANTOS, W. M. dos. Luz, palco e a caracterização de tradutores e intérpretes de Libras-Português em peça teatral. *Fragmentum, [S. l.]*, n. 55, p. 119–148, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/41826>. Acesso em: 4 dez. 2022.

AMOMIM, M. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas*. 1a. edição, 2a reimpressão. São Paulo, Musa Editora, 2004.

AMORIM, M. Para uma filosofia do ato: “válido e inserido no contexto”. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2015, p.17-41.

ASSIS SILVA, C. A. de. *Cultura surda: agentes religiosos e a construção de uma identidade*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS – ABNT. *NBR 9050 – Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos*. Rio de Janeiro, 2015.

BAKHTIN, M. Reformulação do livro sobre Dostoievski. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p.337-357.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016a, p.11-69.

BAKHTIN, M. O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas: um experimento de análise filosófica. In: *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução,

posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016b, p.71-107.

BAKHTIN, M.M. A ciência da literatura hoje (Resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*). In: BAKHTIN, M.M. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017a. p.9-19.

BAKHTIN, M.M. Fragmentos dos anos 1970-1971. In: BAKHTIN, M.M. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017b. p.21-56.

BATTERBURY, S. C. E., LADD, P., & GULLIVER, M. (2007). Sign Language Peoples as Indigenous Minorities: Implications for Research and Policy. *Environment and Planning A*, 39(12), 2899–2915. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1068/a388>. Acesso em: 9 mai. 2022.

BORGES, R. Das perspectivas que inauguram novas visadas. In: HOOKS, B. *Olhares negros: raça e representação*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019. p.9-22.

BRAIT, B. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: BRAIT, B. (org.), *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. 2. Ed. Rev. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005, pp.87-98.

BRAIT, B. A palavra mandioca: do verbal ao verbo-visual. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, v. 1, p.142-160, 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3004>. Acesso em: 01/03/2017.

BRAIT, B.; GONÇALVES, J.C. Apresentação. In: BRAIT, B.; GONÇALVES, J.C. (orgs.), *Bakhtin e as artes do corpo*. São Paulo: Hucitec, 2021a. p. 11 – 14.

BRAIT, B.; GONÇALVES, J.C. Corpos espelhados nas dobras da arte e da vida: a desumanização. In: BRAIT, B.; GONÇALVES, J.C. (orgs.), *Bakhtin e as artes do corpo*. São Paulo: Hucitec, 2021b. p. 15 – 56.

BRASIL. *Decreto nº 5.626 de 22 de dezembro de 2005*. Regulamenta a Lei nº. 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras e o art. 18 da Lei nº. 10.098, de 19 de dezembro de 2000. *Diário Oficial da União*, Brasília, 22 dez. 2005. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm) Acesso em: 25/01/2021.

BRASIL. Instrução Normativa SECULT/MTUR N. 1/2022. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/instrucao-normativa-secult/mtur-n-1-de-4-de-fevereiro-de-2022-378650380>. Acesso em 01 mai. 2022.

BRASIL. *Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020*. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2019-2022/2020/lei/L14017.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/L14017.htm) . Acesso em: 25/01/2021.

BRASIL. *Lei 10.098 de 19 de dezembro de 2000*. Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L10098.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L10098.htm). Acesso em: 20 fev. 2018.

BRASIL. *Lei 13.146 de 06 de julho de 2015*. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm) Acesso em: 20/02/2018.

BRASIL. *Lei 12.319 de 1 de setembro de 2010*. Regulamenta a profissão de Tradutor e Intérprete da Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ ato2007-2010/2010/lei/112319.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ ato2007-2010/2010/lei/112319.htm) Acesso em: 20/02/2018.

BRASIL. *Lei 11.904 de 14 de janeiro de 2009*. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ ato2007-2010/2009/lei/111904.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ ato2007-2010/2009/lei/111904.htm) Acesso em 01/05/2018.

BRASIL. *Lei 10.436 de 24 de abril de 2002*. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/cCivil\\_03/LEIS/2002/L10436.htm](http://www.planalto.gov.br/cCivil_03/LEIS/2002/L10436.htm) Acesso em: 20/02/2018.

BRASIL. *Lei 8.313 de 23 de dezembro de 1991*. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L8313cons.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm). Acesso em: 11/07/2018.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Metas do Plano Nacional de Cultura*, Brasília, 2011. Disponível em: [http://www.cultura.gov.br/documents/10883/11294/METAS\\_PNC\\_final.pdf/](http://www.cultura.gov.br/documents/10883/11294/METAS_PNC_final.pdf/) . Acesso em: 20 fev. 2018.

BRITO, Isabella Maria de Oliveira. *A atuação do intérprete de Libras em lives musicais durante a pandemia de COVID-19: realidades e perspectivas*. 75 fl. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Bacharelado em Tradução e Interpretação em Língua Brasileira de Sinais (Libras) e Língua Portuguesa, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/15340> acesso em 10 abr. 2022.

CAMPOS, M. T. R. A. Verticalização e horizontalização em pesquisas em Ciências Humanas. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v. 56, n. 3, p. 405-420, set.-dez. 2021. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/40677> Acesso em: 09 mai. 2022.

CAMPOS, M. T. R. A. Teias do tempo: o jovem do ensino médio como sujeito na gestação do futuro. (Tese) Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/21804> Acesso em: 25 ago. de 2021.

CARDOZO, C. Signo. In: ARÁN, Pampa Olga (Dir. y coord.). *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba/Argentina: Ferreyra Editor, 2006, p.242-251.

CARNEIRO, L. M. *A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa*. Rio Branco: Edufac, 2019.

CARNEIRO, L. M. *A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa*. 2016. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-14092016-113151/>>. Acesso em: 2019-04-26.

CARNEIRO, L. M. A atenção e a cena. *Revista Aspás*, v. 1, n. 1, p.79-93, 7 out. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/62852> Acesso em: 09 mai. 2022.

CUNHA JUNIOR, E.P. *Surdos professores: a constituição de identidades por meio de novas categorias pelo trabalho em territórios educativos*. 2022. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2022. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/26486>. Acesso em: 24 set. 2022.

COHEN, Louis; MANION, Lawrence; MORRISON, Keith. *Research Methods in Education*. New York: Routledge, 2007.

DESGRANGES, F. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo: Hucitec, 2015.

DORT, B.; UHIARA, R. A representação emancipada. *Sala Preta*, v. 13, n. 1, p. 47-55, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530>. Acesso em: 9 mai. 2022.

DURRIVE, L. e SCHWARTZ, Y. Glossário da ergologia, *Laboreal* [Online], v. 4 Nº1 | 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/laboreal/11665>. Publicado em: 01 jul. 2008. Acesso em: 09 mai. 2022.

FARACO, C. A. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.

FEBRAPILS. Nota Técnica (NT) 04/2020. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Zap62uLDTJ7TPKnDedaO9Z0k0I0rmvWf/view>. Acesso em: 28 jan. 2022.

FERREIRA, A.B.H. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 8.ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, A. M.A.; SILVA NETO, V. S. Tradução de teatro para línguas de sinais: ensaio sobre corpo e (in)visibilidade. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 40, nº 1, p. 72-90, jan-abr, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2020v40n1p72>. Acesso em: 09 mai. 2022.

FERREIRA-SANTOS, R. *A autoria na interpretação de Libras para o Português: aspectos prosódicos e construção de sentidos na perspectiva verbo-visual*. 2018. 212f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/21354> Acesso em: 09 mai. 2022.

FOMIN, C.F.R. *O tradutor intérprete de Libras no teatro: a construção de sentidos a partir de enunciados cênicos*. 2018a. 250f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21782>. Acesso em: 20 fev. 2020.

FOMIN, C. F. R. Verbo-visualidade e seus efeitos na interpretação em Libras no teatro. *Bakhtiniana*. Revista de estudos do discurso, v. 13, p.142-164, 2018b. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/35806>. Acesso em: 20 fev. 2020.

FOMIN, C. F. R.. A autoria de tradutores intérpretes de Libras Português em espetáculos teatrais. *Translatio*, v. 15, p.57-81, 2018c. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/translatio/article/view/81393> Acesso em: 20 fev. 2020.

FOMIN, C. F. R. The Sign Language Interpreter at the theatre: a study case in Brazilian context. *In: EFSLI - European Forum of Sign Language Interpreters - Let's Have a Fika - Culture in a Cup - Interpreting in, between and about cultures*, 2020, Malmo. Proceedings of the 27th EFSLI Conference. Malmo, Sweden, 7th - 8th - September 2019. Malmo: EFSLI, 2020. p. 89-106.

FOMIN, 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*. 1. ed. – Petrópolis: Arara Azul, 2020. p. 94-125. Disponível em: <https://editora-arara-azul.com.br/site/ebook/detalhes/20>. Acesso em: 20 fev. 2020.

FOMIN, C.F.R.; CASTILHO, L. B. O educador surdo e o tradutor intérprete de Libras na mediação cultural: um estudo de caso no Museu de Arte Moderna de São Paulo. *In: RIGO, N.S. (Org.) Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras: volume I*. 1. ed. – Petrópolis: Arara Azul, 2019. p.224 - 253. Disponível em: <https://editora-arara-azul.com.br/site/ebook/detalhes/19> Acesso em: 20 fev. 2020.

FOMIN, C.; ROSA, C.G. Impressões sobre a presença do intérprete de língua de sinais no teatro: estudo de caso. *Revista espaço*, n. 51, jan-jun, 2020. p.19 - 38. Disponível em: <http://www.ines.gov.br/seer/index.php/revista-espaco/article/view/601/658>. Acesso em: 09 mai. 2022.

FOMIN, C.F.R.; SANTIAGO, V.A.A. Tradução e Interpretação: um ensaio sobre Libras, corpo e Arte. *In: Brait, B.; Gonçalves, J.C. (orgs.), Bakhtin e as artes do corpo*. São Paulo: Hucitec, 2021. p. 147 – 208.

FRISHBERG, N. *Interpreting: an introduction*. Alexandria, VA: RID Publications, 1990.

GANZ HORWITZ, M. Demands and Strategies of Interpreting a Theatrical Performance into American Sign Language. *Journal of Interpretation*: Vol. 23: Iss. 1, Article 4, p.1-

18, 2014. Disponível em: <http://digitalcommons.unf.edu/joi/vol23/iss1/4>. Acesso em 03.07.2018.

GEBRON, J. *Sign the speech: an introduction to theatrical interpreting*. Hillsboro, OR: Butte Publications, Inc., 1996

GONÇALVES, J.C. Apontamentos sobre o teatro e referências à arte do ator na obra de Bakhtin e o Círculo. In: Brait, B.; Pistori, M.H.C.; Francelino, P.F. (orgs.). *Linguagem e Conhecimento (Bakhtin, Volóchinov, Medviédev)*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019. p. 73-95.

GONÇALVES, Jean Carlos. Espectador-*running*: recepção e comunicação em tempos de isolamento. *Revista da FUNDARTE*. Montenegro, p.01-17, ano 21, nº 44, jan/mar de 2021. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/revistadafundarte/index>. Acesso em: 30 mar. 2021

GONÇALVES, J. C. O Corpo no teatro: Reflexões bakhtinianas a partir de protocolos teatrais verbo-visuais. *Polifonia: Cuiabá, MT*, v. 20, n. 27, p.229-250, jan./jun., 2013. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1469> Acesso em: 09 mai. 2022.

GONÇALVES, J. C.; MCCAWE, D. Bakhtin e as artes do espetáculo. *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso*, [S. l.], v. 14, n. 3, p. Port. 5–14 / Eng. 5, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/43919>. Acesso em: 3 out. 2022.

GONÇALVES, J. C.; SANTOS, M. C. MCCAWE, Dick. Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski [Bakhtin e o teatro: diálogos com Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski]. Abingdon: Routledge, 2015. 264p. *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso*, [S. l.], v. 11, n. 3, p. Port. 213–218 / Eng. 216, 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/28069>. Acesso em: 3 out. 2022.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação e Realidade*, Porto Alegre: UFRGS/Faced, v.22, n.2, jul/dez. 1997, p.15-46. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71361>. Acesso em: 09 mai. 2022.

HOOBS, B. Olhares negros: raça e representação. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HUMPHREY, J.; ALCORN, B. *So You Want To Be An Interpreter? An Introduction to Sign Language Interpreting*. 4th Ed. Seattle, WA: H & H Publishing Co., 2007.

KARNOPP, L. B.; KLEIN, M.; LUNARDI – LAZZARIN, M. L. (Org.) Produção, circulação e consume da cultura surda brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Cultura surda na contemporaneidade: negociações, intercorrências e provocações*. Canoas: Ed. ULBRA, 2011. p.15-28.

LADD, P. In search of Deafhood: towards an understanding of British Deaf culture. PhD. Dissertation, University of Bristol, 1998. Disponível em: <https://research-information.bris.ac.uk/ws/portalfiles/portal/34490403/297970.pdf> Acesso em: 09 mai. 2022.

LADD, P. Understanding Deaf Culture.: *In Search of Deafhood*. Clevedon, Multilingual Matters, 2003.

LADD, P.; GONÇALVES, J.C.A. Culturas surdas e o desenvolvimento de pedagogias surdas. *In: KARNOPP, L. B.; KLEIN, M.; LUNARDI – LAZZARIN, M. L. (Org.). Cultura surda na contemporaneidade: negociações, intercorrências e provocações*. Canoas: Ed. ULBRA, 2011. p.295-329.

LANE, H. *The Mask of Benevolence: Disabling the Deaf Community*, San Diego, CA. Dawn Sign Press, 1999.

LANE, H. PILLARD, R. HEDBERG, U. *The People of the Eye: Deaf Ethnicity and Ancestry*. New York: Oxford University Press, 2011.

MCCAW, Dick. Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski [Bakhtin e o teatro: diálogos com Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski]. Abingdon: Routledge, 2015. 264p.

MARQUES, R. F. *Interpretação remota durante a pandemia do coronavírus: um relato de experiência de interpretação no ensino superior*. 2020. 40 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras Libras) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

MEDEIROS, J; CAMARGO, O. Apontamentos sobre a tradução intersemiótica da obra *Giacomo Joyce* para o teatro em língua brasileira de sinais. *In: RIGO, (Org.) Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras: volume II*. Petrópolis: Arara Azul, 2020. p.126 – 161. Disponível em: <https://editora-arara-azul.com.br/site/ebook/detalhes/20>. Acesso em 10 abr. 2022.

MEDEIROS, J.; HOEBEL, R. Experiência de tradução conjunta entre tradutores surdo e não surdo no espetáculo musical *Cirandas brasileiras*. *In: RIGO, (Org.) Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras: volume III*. Petrópolis: Arara Azul, 2020. p.184 – 209. Disponível em: <https://editora-arara-azul.com.br/site/ebook/detalhes/21>. Acesso em 10 abr. 2022.

MEDVIÉDEV, P.N. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Tradutoras Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

MELO, L. M. e; NASCIMENTO, V. Tradução audiovisual do Português para a Libras a partir do gênero institucional de divulgação científica. *Letras & Letras, [S. l.]*, v. 37, n. 2, p. 271–291, 2021. DOI: 10.14393/LL63-v37n2-2021-14. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/57455>. Acesso em: 25 set. 2022.

MERVANT-ROUX, M.-M. O Grande ressonador: o que a antropologia histórica e uma abordagem etnográfica da sala de teatro podem nos dizer sobre o público. *Revista Aspas*, v. 3, n. 1, p.3-22, 1 dez. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/68382>. Acesso em: 09 mai. 2022.

MERVANT-ROUX, M.-M. O teatro na vida. *In: A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa*. Rio Branco: Edufac, 2019. p.13-17.

MOSER-MERCER, B. Remote Interpreting: Issues of Multi-Sensory Integration in a Multilingual Task. *Meta*, v. 50, n. 2, p. 727–738, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/011014ar>. Acesso em: 09 abr. 2022.

MOUZOURAKIS, P. Remote Interpreting: A Technical Perspective on Recent Experiments. *Interpreting*. v. 8, n. 1, p. 45–66, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1075/intp.8.1.04mou> Acesso em: 09 abr. 2022.

MOURA, V. O espaço teatral e a condição do espectador. *In: SI(s)TU: Revista de cultura urbana – Privacidade*, n.º 5 e 6, p. 96- 110. 2003. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id022id1396id2569&sum=sim> Acesso em: 11 jul. 2018.

NAPIER, J.; McKEE, R.; GOSWELL, D. *Sign language interpreting: theory & practice in Australia and New Zealand*. Sydney: The Federation Press, 2006.

NASCIMENTO, M.V.B. *Interpretação da língua brasileira de sinais a partir do gênero jornalístico televisivo: elementos verbo-visuais na produção de sentidos*. 2011. 147f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

NASCIMENTO, V. Gêneros do discurso e verbo-visualidade: dimensões da linguagem para a formação de Tradutores/Intérpretes de Libras/Português. *In: BRAIT, B., MAGALHÃES, A. S. (Orgs.). Dialogismo: teoria e(m) prática*. São Paulo: Terracota Editora, 2014a, p.213-231.

NASCIMENTO, V. Dimensão ergo-dialógica do trabalho do tradutor intérprete de Libras/Português: dramáticas do uso de si e debate de normas no ato interpretativo. *In: RBLA*, Belo Horizonte, v. 14, n. 4, p.1121-1150, 2014b.

NASCIMENTO, M.V.B. *Formação de intérpretes de Libras e língua portuguesa: encontros de sujeitos, discursos e saberes*. 2016. 318f. Tese (Doutorado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2016a.

NASCIMENTO, M.V.B. Da norma legislativa à atividade interpretativa: acessibilidade comunicacional de surdos à mídia televisiva. *In: SILVA, A.A.; ALBRES, N.A.; RUSSO, A. (Orgs.). Diálogos em estudos da tradução e interpretação de línguas de sinais*. Curitiba: Editora Prismas, 2016b. p. 37-74.

NASCIMENTO, V. Presença da tradução e da interpretação das línguas de sinais no “grande tempo” da cultura. *Bakhtiniana*, São Paulo, 13 (3): 5-15, Set./Dez. 2018a. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2176-457339180>. Acesso em: 09 mai. 2022.

NASCIMENTO, V. O *eu-para-mim* de intérpretes de língua de sinais experientes em formação. *Bakhtiniana*, São Paulo, 13 (3): 104-122, Set./Dez. 2018b. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bak/a/M9Kd7QpFVcvdPXqxqc6D3PR/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 09 mai. 2021.

NASCIMENTO; V. Alteridades, discursos e saberes na formação de intérpretes de Libras-Português experientes. *Belas Infieis*, Brasília, v. 10, n. 2, p. 01-25, 2021. e-ISSN: 2316-6614. DOI: <https://doi.org/10.26512/belasinfeis.v10.n2.2021.2850>. Acesso em 09 mai. 2022.

NASCIMENTO, V.; NASCIMENTO, N. Interpretação do Português para a Libras no Programa Roda Viva da TV Cultura: aspectos e estratégias do trabalho em equipe. *Revista (Con)Textos Linguísticos*, Vitória, v. 15, n. 32, p. 128-148, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/35913>. Acesso em: 25 set. 2022.

NASCIMENTO, V.; NOGUEIRA, T.C. Interpretação simultânea remota em conferências durante a pandemia de covid-19: dimensões de uma prática emergente. *Fórum linguístico*, Florianópolis, v.18, n.4, p. 7006 - 7028, out./dez. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1984-8412.2021.e81143>. Acesso em: 09 mai. 2022.

NASCIMENTO, V.; OLIVEIRA, G. N.; SANTOS, L. F.; SOUZA, J. C.; FORNARI, R. V. Tradução e interpretação de Português-Libras na rede InformaSUS - UFSCar: direito à informação para surdos em tempos de COVID-19. *Cadernos de Tradução*, Porto Alegre, Número Especial, p. 61-82, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdetraducao/article/view/107103/61718>. Acesso em: 20 jan. 2022.

NOGUEIRA, T.C. *Intérpretes de Libras-Português no contexto de conferência: uma descrição do trabalho em equipe e as formas de apoio na cabine*. 2016. 213 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de pós-graduação em estudos da tradução. Florianópolis.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e M. L. Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015a.

PAVIS, P. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2015b. (estudos; 247 / dirigida por J. Guinsburg).

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015c.

PAVIS, P. *Dicionário de performance e o teatro contemporâneo*. Trad. J. Guinsburg, M. H. Godoy, A. C. A. e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PERLIN, G. T. T. O ser e o estar sendo surdos: alteridade, diferença e identidade. (Tese). Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: UFRGS, 2003. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/5880/000521539.pdf?sequence=1&isAll> Acesso em: 05 mai. 2022.

PERLIN, G. Identidades surdas. In: SKLIAR, Carlos. (Org.). *A surdez: um olhar sobre as diferenças*. 8. ed. Porto Alegre: Mediação, 2016. p.51-73.

RAMOS, R. D, SANTIAGO, V. A. A.; A interpretação simultânea para língua de sinais no teatro: competência tradutória e aspectos cognitivos da atuação do TILSP. *Translatio*, Porto Alegre, n. 20, dezembro de 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/106988> Acesso em: 19 dez. 2022.

RICHARDSON, M. Sign Language Interpreting in Theatre: Using the Human Body to Create Pictures of the Human Soul. *TranscUlturAl*, vol.9.1. 2017. p. 45-62. Disponível em: <https://journals.library.ualberta.ca/tc/index.php/TC/article/view/29265> Acesso em: 02.07.2018.

RID/SPP. Registry of Interpreters for the Deaf, Inc. (RID) Standard Practice Paper. Interpreting for the performing arts. Written by the Performing Arts Standard Practice Paper Task Force. 2014. Disponível em: <https://www.rid.org/about-rid/about-interpreting/standard-practice-papers/> Acesso em: 18. jul. 2018.

RIGO, N. S. *Tradução de canções de LP para LSB: identificando e comparando recursos tradutórios empregados por sinalizantes surdos e ouvintes*. Florianópolis: UFSC, 2013. 195f. Dissertação (Mestrado) - Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

RIGO, N. S. Tradução da Peça ‘O Som das Cores’ para Língua Brasileira de Sinais. In: *Colóquio Internacional FITA*, 2014, Florianópolis. I Colóquio Internacional FITA – Anais, 2014a. V. 1. P. 66-76.

RIGO, N. S. Tradução-interpretação teatral: desafios e soluções em “O Som das Cores”. In: Congresso Brasileiro de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa, 4, 2014, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UFSC, 2014b. Disponível em: <http://www.congressotils.com.br/anais/2014/3071.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2018.

RIGO, (Org.) Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras: volume I. Petrópolis: Arara Azul, 2019. Disponível em: <https://editora-arara-azul.com.br/site/ebook/detalhes/19>. Acesso em 10 abr. 2022.

RIGO, (Org.) Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras: volume II. Petrópolis: Arara Azul, 2020a. Disponível em: <https://editora-arara-azul.com.br/site/ebook/detalhes/20>. Acesso em 10 abr. 2022.

RIGO, (Org.) Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras: volume III. Petrópolis: Arara Azul, 2020b. Disponível em: <https://editora-arara-azul.com.br/site/ebook/detalhes/21>. Acesso em 10 abr. 2022.

ROCKS, S. The Theatre Sign Language Interpreter and the Competing Visual Narrative: the Translation and Interpretation of Theatrical Texts into British Sign Language. In: MARINETTI, C.; PETERGHELLA, M. BAINES, R. (Orgs.). Staging and performing translation: text and theatre practice. Great Britain, Palgrave MacMillan: 2011. p.72-87.

RODRIGUES, C. H.; QUADROS, R. M. Diferenças e linguagens: a visibilidade dos ganhos surdos na atualidade. *Revista Teias*. v. 16, n. 40, p. 72-88, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/24551/17531>. Acesso em 20 jan. 2022.

RODRIGUES, C. H. Competência em tradução e línguas de sinais: a modalidade gestual-visual e suas implicações para uma possível competência tradutória intermodal. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, 2018, 57 (1), p. 287-318. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/010318138651578353081>. Acesso em 29 nov. 2022.

SANTANA, J. B. M.; VIEIRA-MACHADO, L. M. da C. Formação de tradutores e intérpretes de Português-Libras na esfera artística e literária: projetos e reflexões teóricas. In: *Translatio*. Instituto de Letras. UFRGS. Porto Alegre. n. 15. Jun. 2018, p. 238-263. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/81616>. Acesso em: 04 dez. 2022.

SANTIAGO, V.A.A. Palavra, vozes e memória discursiva: concepções sobre a ética do tradutor e intérprete de língua de sinais. 2021. Tese (Doutorado) Programa de Estudos Pós-graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/23662/2/V%C3%A2nia%20de%20Aquino%20Albres%20Santiago.pdf> Acesso em 19 abr. 2022.

SANTOS, R. F. F. A atuação do intérprete de Libras em tempos de pandemia: reflexões acerca de possibilidades e desafios. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO INCLUSIVA – CINTEDI. *Anais*. (IV). Campina Grande, 2020. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/72309>. Acesso em: 08 abr. 2022.

SÃO PAULO. *Decreto Estadual nº 64.881, de 22 de março de 2020*. Decreta quarentena no Estado de São Paulo, no contexto da pandemia do COVID-19 (Novo Coronavírus), e dá providências complementares. Assembleia Legislativa do estado de São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/norma/193361> Acesso em: 13 dez. 2022.

SCHWARTZ, Y. Circulações, dramáticas, eficácias da atividade industriosa. *Revista Trabalho, Educação & Saúde*, Rio de Janeiro, 2(1), 33-35. 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1981-77462004000100004> Acesso em: 28 jan. 2022.

SCHWARTZ, Y. Conceituando o trabalho, o visível e o invisível. *Revista Trabalho, Educação & Saúde*, Rio de Janeiro, 9, 19-45. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1981-77462011000400002> Acesso em: 28 jan. 2022.

SCHWARTZ, Y. Reflexão em torno de um exemplo de trabalho operário. Trad. Jussara Brito *et al.* In: SCHWARTZ, Y.; DURRIVE, L. (orgs.). Trabalho e ergologia: conversas sobre a atividade humana. Niterói (Brasil): Editora da UFF. (2a. edição revista e ampliada), 2010. p. 37-46.

SCHWARTZ, Y. Manifesto por ergoengajamento. In: BENSASSOLI, P. F.; SOBOLL, L. A. P. (Org.). *Clínicas do Trabalho: novas perspectivas para compreensão do Trabalho na atualidade*. São Paulo: Editora Atlas, 2011.

SCHWARTZ, Y. A experiência é formadora? *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 35, n. 1, p. 35-48, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/11030/7181> Acesso em: 28 jan. 2022.

SKLIAR, C. Os estudos surdos em educação: problematizando a normalidade. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *A Surdez: um olhar sobre as diferenças*. 8.ed. Porto Alegre: Editora Mediação, 2016. p.7-32.

SILVA NETO, Virgílio Soares. *A formação de tradutores de teatro para Libras: questões e propostas*. 2017. 121f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília – Brasília, DF.

SOUZA-E-SILVA, M. C. P. Atividade de linguagem, atividade de trabalho: encontro de múltiplos saberes. *Intercâmbio*, [S. l.], v. 18, 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/intercambio/article/view/3549>. Acesso em: 5 dez. 2022.

SPARANO-TESSER, C. R. Reflexões sobre professores e tradutores/intérpretes de Libras em tempos de COVID-19: experiência multimodal no uso da mídia visual em reuniões de formação pedagógica. In: LIBERALI, F. C.; FUGA, V. P. DIEGUES, U. C. C.; CARVALHO, M. P. (org.) *Educação em tempos de pandemia: brincando com um mundo possível*. Campinas: Pontes Editores, 2020, p. 31-39.

SPINDLER, G.; SPINDLER, L. Roger Harker and Schonhausen: From familiar to Strange and Back Again. In: SPINDLER, G. *Doing the Ethnography of Schooling – Educational Anthropology in Action*, ed. by George Spindler, Stanford University, 1982.

TURNER, G. H.; POLLITT, K. Community Interpreting Meets Literary Translation. *The Translator*, v. 8, n. 1, p.25 – 47, 2002.

UBERSFELD, A. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2013.

VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017.

VOLÓCHINOV, V. Estilística do discurso literário I: O que é linguagem/língua. In: *A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo - São Paulo: Editora 34, 2019a. p.234 – 265.

VOLÓCHINOV, V. Estilística do discurso literário II: A construção do enunciado. In: *A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Organização,

tradução, ensaio introdutório e notas Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo - São Paulo: Editora 34, 2019b. p.266 – 305.

WEXEL, Juliana. Teatro, audiovisual e streaming: uma análise sobre o fazer teatral em tempos de incerteza pandêmica na experiência pós-dramática da peça Esperando Godette. *Rotura*, 1, p.39-46, 2021 Disponível em: <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/index/article/view/24>. Acesso em: 15 abr. 2022.

WOODWARD, K. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. SILVA, T.T.; HALL, S. e WOODWARD, K. 15.ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p.7-72

## ANEXO I – Autorização do Comitê de Ética



### PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

#### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** Interprete de língua de sinais no teatro online: público surdo e reconfigurações do gênero em tempos de pandemia.

**Pesquisador:** CAROLINA FERNANDES RODRIGUES FOMIN

**Área Temática:**

**Versão:** 1

**CAAE:** 44194021.7.0000.5482

**Instituição Proponente:** Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

#### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 5.156.124

#### Apresentação do Projeto:

Trata-se de protocolo de pesquisa para elaboração de Tese de Doutorado no Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (PEPG em LAEL), vinculado à Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes (FAFICLA) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).

Projeto de pesquisa de autoria de Carolina Fernandes Rodrigues Fomi, sob a orientação Profa. Dra. Elisabeth Brait

As informações citadas, no corpo do presente PARECER CONSUBSTANCIADO, nos campos: Apresentação do Projeto; Objetivo da Pesquisa; & Avaliação dos Riscos e Benefícios; foram extraídas do arquivo PDF denominado: "PB\_INFORMAÇÕES\_BÁSICAS\_DO\_PROJETO\_1695009.pdf Informações" resultado do preenchimento das 6 (seis) etapas do processo de submissão do presente PROTOCOLO DE PESQUISA via sistema integrado nacional Plataforma Brasil.

O supracitado documento informa que "(...) Em diversos espaços culturais, particularmente no teatro, a atuação do intérprete de língua de sinais (ILS) como ponte comunicativa para público surdo tem crescido significativamente. No entanto, poucos surdos frequentam esses espaços destinados a arte e cultura. Se partirmos do pressuposto de que o acesso acontece por meio do ILS, questionamos: o que é preciso para que interlocutores-espectadores surdos participem da

**Endereço:** Rua Ministro Godói, 969 - sala 63 C  
**Bairro:** Perdizes **CEP:** 05.015-001  
**UF:** SP **Município:** SAO PAULO  
**Telefone:** (11)3670-8466 **Fax:** (11)3670-8466 **E-mail:** cometica@puensp.br



esfera artística? O que instituições culturais e grupos de teatro têm feito para formação de público surdo no teatro? O que faz com que surdos tenham uma experiência artística com o teatro? Esta pesquisa tem por objetivo geral analisar configurações variáveis e invariáveis na atuação do intérprete de libras no teatro em tempos de isolamento social e seus efeitos para o espectador surdo. Como objetivo específico, pretende-se: (i) descrever diferentes formas de atuação do intérprete de libras no teatro em tempos de isolamento social; (ii) observar quais características e elementos são variáveis e invariáveis nos gêneros espetáculo teatral; (iii) analisar como o uso da tecnologia reconfigura os gêneros e como isso influencia a interpretação para libras; (iv) discutir as implicações dessas reconfigurações do teatro com interpretação sob a perspectiva do público surdo. Partindo de tal objetivo, a investigação se propõe a responder a seguintes questionamentos: a) quais as características variáveis e invariáveis da interpretação para libras nos gêneros espetáculo teatral em tempos de isolamento social e apresentações virtuais?; b) como as reconfigurações do gênero espetáculo teatral influenciaram nas reconfigurações da interpretação para libras?; c) como essas reconfigurações são recebidas pelo espectador surdo? d) o que faz com que surdos tenham uma experiência artística com o teatro? Para tanto, pretende-se realizar uma pesquisa qualitativa, que adotará como material para a coleta (a) entrevistas feitas em um grupo focal com intérpretes de Libras que atuaram na pandemia em apresentações teatrais on-line; (b) entrevistas feitas em um grupo focal com espectadores surdos (c) entrevistas com produtores de teatro de uma instituição cultural. Com base nas respostas dos participantes da pesquisa, pretende-se realizar um estudo qualitativo do tipo analítico-descritivo de espetáculos que foram apresentados de forma remota (online) e cujas apresentações teatrais foram acessíveis em Libras por meio da contratação de TILS. A hipótese é a de que as reconfigurações não se caracterizam como desconfigurações, pois o teatro ainda que com novas características e novos modos de existir, continua sendo teatro. No entanto, no que tange à atuação dos TILS e à participação dos espectadores surdos, essas reconfigurações afetam diretamente a experiência artística com o objeto estético."

#### Introdução:

Esta tese, em desenvolvimento, dá continuidade à dissertação de mestrado (FOMIN, 2018a) na qual observamos o profissional intérprete de língua de sinais (ILS) em atuação em espetáculos teatrais. Com base nas formulações teóricas de Bakhtin e o Círculo, a interpretação em língua de sinais foi considerada uma prática discursiva, e o ILS, um interlocutor que atua como enunciador-mediador

**Endereço:** Rua Ministro Godói, 969 - sala 63 C  
**Bairro:** Perdizes **CEP:** 05.015-001  
**UF:** SP **Município:** SAO PAULO  
**Telefone:** (11)3670-8466 **Fax:** (11)3670-8466 **E-mail:** cometica@puosp.br



(NASCIMENTO, 2014a; 2014b) na mobilização discursiva entre a cena teatral e a língua de sinais. Na pesquisa desenvolvida (FOMIN, 2018a), defendemos que, na interpretação para língua de sinais de um espetáculo teatral, deve-se considerar que a cena é um enunciado verbo-visual (BRAIT, 2005, 2009; GONÇALVES, 2013) constituído de diversos textos em relação e, por isso, o que acontece visualmente na cena compõe a narrativa do espetáculo. Outro ponto defendido foi o de que a língua de sinais é de modalidade gesto-visual e, portanto, sua produção no ato interpretativo deve ser visualizada junta e concomitantemente à cena teatral (FOMIN, 2018b). Também discutimos a questão da autoria e o fato de que os intérpretes de língua de sinais têm uma posição valorativa frente aos enunciados que influencia diretamente a produção em língua de sinais (FOMIN, 2018c). Assim, os enunciados produzidos no teatro são um todo orgânico, e dialogam com diversas vozes sociais que se inserem numa cadeia discursiva, refletindo-as e refratando-as, em uma atitude responsiva. E ainda, dada a modalidade gesto-visual da língua de sinais e a modalidade verbo-visual da cena teatral, "estabelece-se uma relação dialética, do espetáculo para com a acessibilidade e da acessibilidade para com o espetáculo, visto que o espetáculo influencia a interpretação em libras, mas o espetáculo também é influenciado pela presença da língua de sinais" (FOMIN, 2018a, p.189). Se na pesquisa de mestrado o foco foi a atuação do ILS no teatro, no doutoramento, ampliamos nosso prisma de investigação para a perspectiva dos interlocutores-espectadores surdos e de produtores de teatro que atuam em instituições culturais e promovem acessibilidade em suas apresentações teatrais. A primeira ideia desta tese era de observar espetáculos teatrais ou performances com interpretação para libras a partir da compreensão dos espectadores surdos, mas na etapa de fundamentação teórico-metodológica percebemos que existem questões anteriores e primordiais a serem enfrentadas. Antes de refletirmos sobre como é a recepção ou compreensão de uma peça teatral por um espectador surdo que participa de um espetáculo através da mediação de um intérprete de libras, nos deparamos com uma questão interessante e intrigante: como o acesso do público surdo ao teatro é oferecido? O que é necessário para que o público surdo frequente apresentações teatrais? No contexto brasileiro, a discussão e implementação da acessibilidade nas artes é recente e o acesso ao teatro ainda está restrito a alguns espaços em grandes centros urbanos. Assim, como a acessibilidade não é uma realidade em todos os espaços, não sendo, portanto, uma prática cultural conhecida de todos, pode-se levantar questões relacionadas à (não) familiaridade com o gênero. Interessa-nos também a reflexão sobre o quanto uma apresentação teatral realizada em português - e que, portanto, necessita de um interlocutor-mediador (ILS) como ponte comunicativa e possibilidade de acesso -, garante a participação de interlocutores-espectadores

**Endereço:** Rua Ministro Godói, 969 - sala 63 C  
**Bairro:** Perdizes **CEP:** 05.015-001  
**UF:** SP **Município:** SAO PAULO  
**Telefone:** (11)3670-8466 **Fax:** (11)3670-8466 **E-mail:** cometica@pucsp.br



surdos e uma experiência estética com o teatro. Outro fator determinante no encaminhamento desta pesquisa foi radical mudança da situação global causada pela pandemia do Covid-19. Com o aparecimento dos primeiros casos de infecção pelo vírus no Brasil, com a ascensão da curva de crescimento de pessoas contaminadas e aumento no número de mortes, autoridades estaduais e municipais por todo o território nacional começaram a decretar medidas restritivas e de isolamento social, suspendendo algumas atividades de forma presencial e determinando o fechamento de alguns setores. Um dos primeiros setores a suspender as atividades foi a cultura, para depois acontecer a suspensão das aulas, comércios, ficando abertos apenas os serviços essenciais por cerca de 03 meses. Na cidade de São Paulo - SP para a qual recortamos nosso olhar, o fechamento das instituições culturais aconteceu no mês de março de 2020, no entanto, algumas instituições decretaram fechamento anterior, já no início de março. Ainda que, meses depois algumas instituições culturais reabrissem, as regras para funcionamento ainda não possibilitavam aglomeração de pessoas, ou seja, apresentações teatrais com grandes auditórios em uma sala fechada, não mais poderiam acontecer. O fato é que com a necessidade de isolamento social, diversas atividades que antes eram presenciais foram reconfiguradas e resignificadas e passaram a acontecer no modo on-line. Não foi diferente com o teatro e diversas companhias de teatro e coletivos fizeram também adaptações nas formas de se apresentarem remotamente, impactando as formas de produção dos espetáculos, e, consequentemente, na atuação dos TILS e na recepção pelo público surdo.

**Hipótese:**

Para construir nossa hipótese, partimos da constatação de que o isolamento social deu maior visibilidade aos intérpretes de libras na esfera artística e a atuação dos intérpretes de libras foi reconfigurada assim como o gênero espetáculo teatral e, portanto, também é reconfigurada a experiência do espectador surdo. Nesse sentido, nossa hipótese é a de que as reconfigurações não se caracterizam como desconfigurações, pois o teatro ainda que com novas características e novos modos de existir, continua sendo teatro. No entanto, no que tange à atuação dos TILS e à participação dos espectadores surdos, essas reconfigurações afetam diretamente a experiência artística com o objeto estético.

**Metodologia Proposta:**

**Endereço:** Rua Ministro Godói, 969 - sala 63 C  
**Bairro:** Perdizes **CEP:** 05.015-001  
**UF:** SP **Município:** SAO PAULO  
**Telefone:** (11)3670-8466 **Fax:** (11)3670-8466 **E-mail:** cometica@puensp.br



Para alcançar os objetivos propostos e responder aos questionamentos levantados, construímos nosso objeto de pesquisa de forma a observar o discurso dos interlocutores-intérpretes de Libras, o discurso de interlocutores-espectadores surdos e o discurso institucional – instituições culturais que têm apresentações teatrais com acessibilidade para Libras. Nosso intuito como corpus recortado é o de compreender diferentes posicionamentos axiológicos envolvendo espectadores, TILS e produtores culturais, surdos e ouvintes. Para tal, o corpus será constituído de:

- a) entrevistas realizadas em um grupo focal com profissionais tradutores e intérpretes de Libras que atuaram em apresentações teatrais no período da pandemia causada pelo Covid-19 (compreendendo o período março a dezembro de 2020).
- b) entrevistas realizadas em um grupo focal com dois surdos colaboradores de uma instituição cultural que foi citada como referência em acessibilidade nas entrevistas realizadas com surdos;
- c) entrevistas realizadas em um grupo focal com colaboradores ouvintes e responsáveis pela acessibilidade em apresentações teatrais (produtores de teatro) de uma instituição cultural que foi citada como referência em acessibilidade nas entrevistas realizadas com surdos; Metodologicamente, consideraremos as repostas às entrevistas como enunciados concretos que respondem a outros enunciados, refletindo e refratando a realidade na qual estão inseridos. Os critérios para constituição do corpus consideraram colocar em relação dialógica os discursos institucional e dos interlocutores: TILS, espectadores surdos e produtores de teatro.

#### Metodologia de Análise de Dados:

A partir dos enunciados levantados para constituição do corpus, observaremos a situação de realização deles (que envolve os interlocutores, o local e o momento em que aconteceram), para em seguida observarmos o extraverbal, o contexto mais amplo e os subentendidos que constituem os enunciados dos espectadores e dos produtores, dos surdos e dos ouvintes. As análises, serão tecidas no terceiro capítulo no qual pretendemos observar como os enunciados que recortamos para construir o nosso objeto de pesquisa refletem e refratam a situação de interação discursiva e o extraverbal constituinte desses enunciados. Um aspecto a ser discutido por meio dos enunciados advindos das entrevistas realizadas com os intérpretes de língua de sinais, com os interlocutores-espectadores surdos e dos discursos institucionais é o quanto o gênero apresentação teatral se reconfigurou e quais implicações dessas reconfigurações na atuação dos TILS e na experiência dos espectadores surdos com o objeto artístico. Pretendemos nas análises, tecer reflexões utilizando lentes dialógicas, mobilizando

**Endereço:** Rua Ministro Godói, 969 - sala 63 C  
**Bairro:** Perdizes **CEP:** 05.015-001  
**UF:** SP **Município:** SAO PAULO  
**Telefone:** (11)3670-8466 **Fax:** (11)3670-8466 **E-mail:** cometica@pucsp.br



Continuação do Parecer: 5.156.124

os conceitos que o corpus revelará como seminais para as discussões. Em princípio, os conceitos que despontam são: signo ideológico, situação, gêneros discursivos.

Desfecho Primário:

Com esse estudo esperamos colaborar com as pesquisas na esfera teatral e na formação de novos Tradutores e Intérpretes de Língua de Sinais e possibilitar a participação ativa da comunidade surda brasileira na esfera artístico-cultural.

Tamanho da Amostra no Brasil: 15

**Objetivo da Pesquisa:**

Objetivo Primário:

O objetivo geral é o de analisar configurações variáveis e invariáveis na atuação do intérprete de libras no teatro em tempos de isolamento social e seus efeitos para o espectador surdo.

Objetivo Secundário:

Como objetivos específicos, pretende-se: (i) descrever diferentes formas de atuação do intérprete de libras no teatro em tempos de isolamento social; (ii) observar quais características e elementos são variáveis e invariáveis nos gêneros espetáculo teatral; (iii) analisar como o uso da tecnologia reconfigura os gêneros e como isso influencia a interpretação para libras; (iv) discutir as implicações dessas reconfigurações do teatro com interpretação sob a perspectiva do público surdo.

**Avaliação dos Riscos e Benefícios:**

Riscos:

A pesquisa não apresenta riscos aos envolvidos.

Benefícios:

Esperamos que o estudo possa colaborar com a observação da prática profissional, tanto do profissional intérprete de Libras como de diretores e grupos de teatro, à medida que observa e

**Endereço:** Rua Ministro Godói, 969 - sala 63 C  
**Bairro:** Perdizes **CEP:** 05.015-001  
**UF:** SP **Município:** SAO PAULO  
**Telefone:** (11)3670-8466 **Fax:** (11)3670-8466 **E-mail:** cometica@puosp.br



Continuação do Parecer: 5.156.124

possibilita: (1) contribuição para inclusão efetiva das pessoas surdas por meio do acesso às informações em língua de sinais de forma mais clara; (2) reflexão sobre a atuação durante o espetáculo teatral e a mobilização de estratégias para identificação de personagens e de elementos da cena teatral não necessariamente textuais, mas que compõe o espetáculo; (3) possibilidade de observar questões de posicionamento do TILS e a relação com questões tradutórias e do entendimento da cena teatral como um todo pelo sujeito surdo; (4) ressignificar práticas de atuação durante o período de estudos e do ato interpretativo no espetáculo teatral, e com isso, melhor desempenho na prática profissional de interpretação, contribuindo para melhora na acessibilidade comunicacional; (5) compreensão de que o campo da interpretação

da língua de sinais em espetáculos teatrais é algo ainda incipiente e em construção e que, por isso, ao participar de uma pesquisa contribui para a exploração e fortalecimento dessa área e estará também contribuindo para novos espaços de investigação do uso dessa língua em diferentes contextos; (6) contribuição para grupos e produções teatrais incentivando e visibilizando a língua de sinais.

**Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:**

Vide campo: "Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações".

**Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:**

Vide campo: "Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações".

**Recomendações:**

Vide campo: "Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações".

**Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

A lista de documentos obrigatórios necessários a análise e revisão ética de seu projeto de pesquisa pelo Comitê de Ética em Pesquisa da PUC/SP campus Monte Alegre (CEP-PUC/SP) é a seguinte:

1. Folha de Rosto - OK;  
STATUS = APROVADO

2. TCLE - OK;  
STATUS = APROVADO

3. Ofício de Apresentação - OK;

**Endereço:** Rua Ministro Godói, 969 - sala 63 C  
**Bairro:** Perdizes **CEP:** 05.015-001  
**UF:** SP **Município:** SAO PAULO  
**Telefone:** (11)3670-8466 **Fax:** (11)3670-8466 **E-mail:** cometica@pucsp.br



Continuação do Parecer: 5.156.124

STATUS = APROVADO

4. Projeto de Pesquisa - OK;  
STATUS = APROVADO

5. Autorização para realização da Pesquisa - OK;  
STATUS = APROVADO

6. Parecer de mérito acadêmico - OK;  
STATUS = APROVADO

Esta lista está disponível no site: [www.pucsp.br/cometica/documentos-obrigatorios](http://www.pucsp.br/cometica/documentos-obrigatorios)

Observação: aconselhamos que antes de qualquer procedimento de submissão na Plataforma Brasil, seja consultado o referido sitio, onde há vídeos tutoriais indicando o correto processo de submissão do projeto de pesquisa de acordo com as orientações do CEP-PUC/SP.

**Considerações Finais a critério do CEP:**

**Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:**

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1695009.pdf	05/02/2021 14:13:29		Aceito
Declaração de concordância	ANEXO_VI_2021_parecer_comissao_de_etica_LAEL.pdf	05/02/2021 14:11:43	CAROLINA FERNANDES RODRIGUES FOMIN	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	Anexo_V_CARTA_autorizacao_para_pesquisa.pdf	02/02/2021 15:45:26	CAROLINA FERNANDES RODRIGUES FOMIN	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Anexo_IV_Projeto_pesquisa_comiteetica.pdf	02/02/2021 15:43:58	CAROLINA FERNANDES RODRIGUES FOMIN	Aceito
Outros	Anexo_III_cometica_oficio_apresentacao.doc	02/02/2021 15:42:55	CAROLINA FERNANDES	Aceito

**Endereço:** Rua Ministro Godói, 969 - sala 63 C  
**Bairro:** Perdizes **CEP:** 05.015-001  
**UF:** SP **Município:** SAO PAULO  
**Telefone:** (11)3670-8466 **Fax:** (11)3670-8466 **E-mail:** cometica@pucsp.br



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE  
CATÓLICA DE SÃO PAULO -  
PUC/SP



Continuação do Parecer: 5.156.124

Outros	Anexo_III_cometica_oficio_apresentaca o.doc	02/02/2021 15:42:55	RODRIGUES FOMIN	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	ANEXO_II_TCLE.doc	02/02/2021 15:40:14	CAROLINA FERNANDES RODRIGUES FOMIN	Aceito
Folha de Rosto	ANEXO_I_folhaDeRosto_comite_etica_ assinado.pdf	02/02/2021 15:39:26	CAROLINA FERNANDES RODRIGUES FOMIN	Aceito

**Situação do Parecer:**

Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

SAO PAULO, 09 de Dezembro de 2021

Assinado por:

Antonio Carlos Alves dos Santos  
(Coordenador(a))

**Endereço:** Rua Ministro Godói, 969 - sala 63 C  
**Bairro:** Perdizes **CEP:** 05.015-001  
**UF:** SP **Município:** SAO PAULO  
**Telefone:** (11)3670-8466 **Fax:** (11)3670-8466 **E-mail:** cometica@puosp.br

## **ANEXO II – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) TILS e espectadores surdos**

---



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
SETOR DE PÓS-GRADUAÇÃO**

Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da  
Linguagem

### **TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

**Título da pesquisa:** Intérprete de língua de sinais no teatro online: público surdo e reconfigurações do gênero em tempos de pandemia.

**Nome do Orientador:** Dra. Beth Brait

Email: [REDACTED]

**Comitê de Ética em Pesquisa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**

Endereço: Rua Ministro de Godói 969, sala 63-C (Térreo) – Perdizes, São Paulo/SP.

Telefone (11) 3670-8466

#### **Pesquisador responsável:**

Carolina Fernandes Rodrigues Fomin

Endereço: [REDACTED]

Telefone: [REDACTED]

Caro (a) Senhor (a),

Você está sendo convidado (a) para participar como voluntário desta pesquisa de doutorado. Caso sinta-se plenamente esclarecido (a) pelas informações a seguir e aceite fazer parte do estudo, rubrique todas as páginas e assine as duas vias deste documento (uma sua e a outra do pesquisador). Se tiver alguma dúvida, não deixe de procurar pelo pesquisador responsável e/ou pelo Comitê de Ética da PUC-SP nos contatos disponibilizados acima.

**Natureza da pesquisa:** Esta pesquisa qualitativa de cunho descritivo-analítico, justifica-se pelo significativo crescimento do acesso comunicacional em espaços culturais. Devido a Lei de Acessibilidade 10.098/00, regulamentada pelo Decreto 5.296/04 e ao Decreto 5.626/05, que regulamenta a Lei de Libras 10.436/02, a presença de profissionais Tradutores e Intérpretes de Língua de Sinais (TILS) para mediar a comunicação entre surdos e ouvintes é obrigatória em todos os espaços públicos e privados. Com a mudança da situação global causada pela pandemia do Covid-19 e a necessidade de isolamento social, diversas atividades que antes eram presencias foram ressignificadas e passaram a acontecer no modo on-line. Assim, diversos espetáculos teatrais que contam com a atuação desses profissionais TILS objetivando atender à demanda de acessibilidade em Língua Brasileira de Sinais (Libras) para pessoas surdas, fizeram também adaptações nas formas de se apresentarem remotamente, impactando as formas de produção dos espetáculos, de atuação dos TILS e na recepção pelo público surdo.

Com esse estudo esperamos colaborar com as pesquisas na esfera teatral e na formação de novos TILS e possibilitar a participação ativa da comunidade surda brasileira

na esfera artístico-cultural. Por isso, o (a) convidado para participar voluntariamente desta pesquisa.

**Participantes da pesquisa:** Os participantes da pesquisa serão: profissionais Tradutores e Intérpretes de Língua de Sinais (TILS), surdos espectadores de apresentações artísticas e produtores de teatro.

**Envolvimento na pesquisa:** Com base nas respostas dos participantes da pesquisa, pretende-se realizar um estudo qualitativo do tipo analítico-descritivo de espetáculos que foram apresentados de forma remota (online) e cujas apresentações teatrais foram acessíveis em Libras por meio da contratação de TILS.

O procedimento adotará como material para a coleta (a) entrevistas feitas em um grupo focal com intérpretes de Libras que atuaram na pandemia em apresentações teatrais on-line; (b) entrevistas feitas em um grupo focal com espectadores surdos (c) entrevistas com produtores de teatro de uma instituição cultural.

**Confidencialidade:** Os registros individuais dos seus dados permanecerão confidenciais e serão mantidos em sigilo, somente a pesquisadora e orientadora terão conhecimento dos dados. As informações a respeito dessa pesquisa poderão ser publicadas em revista científica e apresentadas em congressos acadêmicos. Ao assinar este termo, você autoriza o uso de sua imagem no produto final desta pesquisa, a tese de doutorado, em eventos acadêmicos e em revistas científicas. Seu nome só será revelado se você autorizar.

**Benefícios:** Esperamos que o estudo possa colaborar com a observação da prática profissional, tanto do profissional TILS como de diretores e grupos de teatro, à medida que observa e possibilita: (1) contribuição para inclusão efetiva das pessoas surdas por meio do acesso às informações em língua de sinais de forma mais clara; (2) reflexão sobre a atuação durante o espetáculo teatral e a mobilização de estratégias para identificação de personagens e de elementos da cena teatral não necessariamente textuais, mas que compõe o espetáculo; (3) possibilidade de observar questões de posicionamento do TILS e a relação com questões tradutórias e do entendimento da cena teatral como um todo pelo sujeito surdo; (4) ressignificar práticas de atuação durante o período de estudos e do ato interpretativo no espetáculo teatral, e com isso, melhor desempenho na prática profissional de interpretação, contribuindo para melhora na acessibilidade comunicacional; (5) compreensão de que o campo da interpretação da língua de sinais em espetáculos teatrais é algo ainda incipiente e em construção e que, por isso, ao participar de uma pesquisa contribui para a exploração e fortalecimento dessa área e estará também contribuindo para novos espaços de investigação do uso dessa língua em diferentes contextos; (6) contribuição para grupos e produções teatrais incentivando e visibilizando a língua de sinais.

**Pagamento:** a participação na pesquisa será feita de forma voluntária, ou seja, o (a) Sr.(a) não terá nenhum tipo de despesa para participar dessa pesquisa, bem como nada será pago por sua participação. A pesquisa não tem fins lucrativos, visando apenas contribuir para o campo acadêmico científico.

Informo que o senhor(a) tem a garantia de acesso, em qualquer etapa do estudo, sobre qualquer esclarecimento de eventuais dúvidas. Se tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética da pesquisa ou os procedimentos adotados entre em contato direto com o pesquisador por meio do telefone indicado no início desse termo. Também é garantida a liberdade da retirada deste consentimento em qualquer etapa desta pesquisa possibilitando o abandono de sua participação do estudo, sem qualquer prejuízo à sua imagem ou integridade.

Garanto que as informações obtidas serão analisadas em conjunto com os outros dados obtidos, sendo que não serão divulgados ou utilizados fora do escopo ou dos objetivos desta pesquisa. Em qualquer estágio da pesquisa, você poderá pedir seu desligamento do projeto, tendo a garantia de que seus dados não serão utilizados. As informações a respeito dessa pesquisa poderão ser publicadas em revista científica e apresentadas em congressos acadêmicos.

***Se permanecer qualquer dúvida sobre este estudo ou de seus direitos, entre em contato com o pesquisador responsável. Você será avisado se alguma nova informação relevante for descoberta durante este estudo.***

Para aderir ao estudo, você deverá assinar a seguir este termo de consentimento livre e esclarecido. Antes de assinar verifique se:

- Você leu e entendeu todas as informações contidas nesse termo e teve tempo para pensar sobre o assunto.
- Você concordou voluntariamente em fazer parte desta pesquisa, e assim sendo, realizará os procedimentos para sua realização.
- Você compreendeu que poderá decidir interromper sua participação no estudo a qualquer momento, sem nenhuma penalidade.
- Você recebeu uma cópia do termo de Consentimento esclarecido que permanecerá com você.

Eu,.....  
(letra de forma), portador do CPF..... e do  
RG:..... concordo em participar do estudo ***Interprete de língua de sinais no teatro online: público surdo e reconfigurações do gênero em tempos de pandemia***, e declaro ter sido convenientemente esclarecido e informado que os procedimentos a serem adotados respeitam as respectivas declarações e resoluções sobre o assunto.

São Paulo, \_\_\_\_\_

.....  
Assinatura do Participante

Nome : \_\_\_\_\_

Telefone para contato: \_\_\_\_\_

.....  
Assinatura do pesquisador

Carolina Fernandes Rodrigues Fomin

**ANEXO III – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)  
programadores de uma instituição Cultural**

---



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
SETOR DE PÓS-GRADUAÇÃO**

Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da  
Linguagem

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

**Título da pesquisa: Intérprete de língua de sinais no teatro online:** público surdo e reconfigurações do gênero em tempos de pandemia.

**Nome do Orientador:** Dra. Beth Brait

Email: [REDACTED]

**Comitê de Ética em Pesquisa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**

Endereço: Rua Ministro de Godói 969, sala 63-C (Térreo) – Perdizes, São Paulo/SP.

Telefone (11) 3670-8466

**Pesquisador responsável:**

Carolina Fernandes Rodrigues Fomin

Endereço: [REDACTED]

Telefone: [REDACTED]

Caro (a) Senhor (a),

Você está sendo convidado (a) para participar como voluntário desta pesquisa de doutorado. Caso sinta-se plenamente esclarecido (a) pelas informações a seguir e aceite fazer parte do estudo, rubrique todas as páginas e assine as duas vias deste documento (uma sua e a outra do pesquisador). Se tiver alguma dúvida, não deixe de procurar pelo pesquisador responsável e/ou pelo Comitê de Ética da PUC-SP nos contatos disponibilizados acima.

**Natureza da pesquisa:** Esta pesquisa qualitativa de cunho descritivo-analítico, justifica-se pelo significativo crescimento do acesso comunicacional em espaços culturais. Devido a Lei de Acessibilidade 10.098/00, regulamentada pelo Decreto 5.296/04 e ao Decreto 5.626/05, que regulamenta a Lei de Libras 10.436/02, a presença de profissionais Tradutores e Intérpretes de Língua de Sinais (TILS) para mediar a comunicação entre surdos e ouvintes é obrigatória em todos os espaços públicos e privados. Com a mudança da situação global causada pela pandemia do Covid-19 e a necessidade de isolamento social, diversas atividades que antes eram presencias foram ressignificadas e passaram a acontecer no modo on-line. Assim, diversos espetáculos teatrais que contam com a atuação desses profissionais TILS objetivando atender à demanda de acessibilidade em Língua Brasileira de Sinais (Libras) para pessoas surdas, fizeram também adaptações nas formas de se apresentarem remotamente, impactando as formas de produção dos espetáculos, de atuação dos TILS e na recepção pelo público surdo.

Com esse estudo esperamos colaborar com as pesquisas na esfera teatral e na formação de novos TILS e possibilitar a participação ativa da comunidade surda brasileira

na esfera artístico-cultural. Por isso, o (a) convidado para participar voluntariamente desta pesquisa.

**Participantes da pesquisa:** Os participantes da pesquisa serão: profissionais Tradutores e Intérpretes de Língua de Sinais (TILS), surdos espectadores de apresentações artísticas e produtores de teatro.

**Envolvimento na pesquisa:** Com base nas respostas dos participantes da pesquisa, pretende-se realizar um estudo qualitativo do tipo analítico-descritivo de espetáculos que foram apresentados de forma remota (online) e cujas apresentações teatrais foram acessíveis em Libras por meio da contratação de TILS.

O procedimento adotará como material para a coleta (a) entrevistas feitas em um grupo focal com intérpretes de Libras que atuaram na pandemia em apresentações teatrais on-line; (b) entrevistas feitas em um grupo focal com espectadores surdos (c) entrevistas com produtores de teatro de uma instituição cultural.

**Confidencialidade:** Os registros individuais dos seus dados permanecerão confidenciais e serão mantidos em sigilo, somente a pesquisadora e orientadora terão conhecimento dos dados. As informações a respeito dessa pesquisa poderão ser publicadas em revista científica e apresentadas em congressos acadêmicos. Ao assinar este termo, você autoriza o uso de das informações dadas nas entrevistas no produto final desta pesquisa, a tese de doutorado, em eventos acadêmicos e em revistas científicas.

**Benefícios:** Esperamos que o estudo possa colaborar com a observação da prática profissional, tanto do profissional TILS como de diretores e grupos de teatro, à medida que observa e possibilita: (1) contribuição para inclusão efetiva das pessoas surdas por meio do acesso às informações em língua de sinais de forma mais clara; (2) reflexão sobre a atuação durante o espetáculo teatral e a mobilização de estratégias para identificação de personagens e de elementos da cena teatral não necessariamente textuais, mas que compõe o espetáculo; (3) possibilidade de observar questões de posicionamento do TILS e a relação com questões tradutórias e do entendimento da cena teatral como um todo pelo sujeito surdo; (4) ressignificar práticas de atuação durante o período de estudos e do ato interpretativo no espetáculo teatral, e com isso, melhor desempenho na prática profissional de interpretação, contribuindo para melhora na acessibilidade comunicacional; (5) compreensão de que o campo da interpretação da língua de sinais em espetáculos teatrais é algo ainda incipiente e em construção e que, por isso, ao participar de uma pesquisa contribui para a exploração e fortalecimento dessa área e estará também contribuindo para novos espaços de investigação do uso dessa língua em diferentes contextos; (6) contribuição para grupos e produções teatrais incentivando e visibilizando a língua de sinais.

**Pagamento:** a participação na pesquisa será feita de forma voluntária, ou seja, o (a) Sr.(a) não terá nenhum tipo de despesa para participar dessa pesquisa, bem como nada será pago por sua participação. A pesquisa não tem fins lucrativos, visando apenas contribuir para o campo acadêmico científico.

Informo que o senhor(a) tem a garantia de acesso, em qualquer etapa do estudo, sobre qualquer esclarecimento de eventuais dúvidas. Se tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética da pesquisa ou os procedimentos adotados entre em contato direto com o pesquisador por meio do telefone indicado no início desse termo. Também é garantida a liberdade da retirada deste consentimento em qualquer etapa desta pesquisa possibilitando o abandono de sua participação do estudo, sem qualquer prejuízo à sua imagem ou integridade.

Garanto que as informações obtidas serão analisadas em conjunto com os outros dados obtidos, sendo que não serão divulgados ou utilizados fora do escopo ou dos objetivos desta pesquisa. Em qualquer estágio da pesquisa, você poderá pedir seu desligamento do projeto, tendo a garantia de que seus dados não serão utilizados. As informações a respeito dessa pesquisa poderão ser publicadas em revista científica e apresentadas em congressos acadêmicos.

***Se permanecer qualquer dúvida sobre este estudo ou de seus direitos, entre em contato com o pesquisador responsável. Você será avisado se alguma nova informação relevante for descoberta durante este estudo.***

Para aderir ao estudo, você deverá assinar a seguir este termo de consentimento livre e esclarecido. Antes de assinar verifique se:

- Você leu e entendeu todas as informações contidas nesse termo e teve tempo para pensar sobre o assunto.
- Você concordou voluntariamente em fazer parte desta pesquisa, e assim sendo, realizará os procedimentos para sua realização.
- Você compreendeu que poderá decidir interromper sua participação no estudo a qualquer momento, sem nenhuma penalidade.
- Você recebeu uma cópia do termo de Consentimento esclarecido que permanecerá com você.

Eu,....., portador do CPF..... e do RG:..... concordo em participar do estudo ***Interprete de língua de sinais no teatro online: público surdo e reconfigurações do gênero em tempos de pandemia***, e declaro ter sido convenientemente esclarecido e informado que os procedimentos a serem adotados respeitam as respectivas declarações e resoluções sobre o assunto.

São Paulo, \_\_\_\_\_

.....  
Assinatura do Participante  
Nome completo:  
Tel:

.....  
Assinatura do pesquisador  
Carolina Fernandes Rodrigues Fomin

.....  
Testemunha:  
Nome Completo:  
RG:

## ANEXO IV – Termo de autorização para pesquisa – Instituição Cultural



PUC-SP

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**  
**Programa de Estudos Pós graduados em Linguística Aplicada e**  
**Estudos da Linguagem**

### **AUTORIZAÇÃO PARA REALIZAÇÃO DA PESQUISA**

**Título da pesquisa:** Intérprete de língua de sinais no teatro online: público surdo e reconfigurações do gênero em tempos de pandemia.

**Nome do Orientador:** Profa. Dra. Elisabeth Brait (Assinatura Beth Brait)

**Email:** [REDACTED]

Comitê de Ética em Pesquisa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Endereço: Rua Ministro de Godói 969, sala 63-C (Térreo) – Perdizes, São Paulo/SP.  
Telefone (11) 3670-8466.

Pesquisador responsável: Carolina Fernandes Rodrigues Fomin

RA: [REDACTED] - Bolsa Capes no. 88887.314270/2019-00.

<http://lattes.cnpq.br/0217860001083178>

Endereço: [REDACTED]

Telefone: [REDACTED]

Venho por meio desta solicitar autorização para realização da pesquisa através de entrevistas com colaboradores/funcionários da *Fundação Itaú para Educação e Cultura* que acontecerão de forma remota pela plataforma *Zoom*.

O conteúdo das entrevistas ficará disponível para uso acadêmico e servirão de *corpus* da pesquisa sob responsabilidade da pesquisadora Carolina Fernandes Rodrigues Fomin, sob orientação da Profa. Dra. Elisabeth Brait (assinatura Beth Brait) exclusivamente para esse estudo no seu produto final: a tese de doutorado e para apresentações dos resultados da pesquisa em congressos, seminários e outros eventos acadêmicos ligados ao campo temático deste estudo.

Com esse estudo esperamos colaborar com as pesquisas na esfera teatral e na formação de novos intérpretes de Libras, possibilitando a participação ativa da comunidade surda brasileira na esfera artístico-cultural. Por o Itaú Cultural ter se consolidado como uma importante referência em acessibilidade, pedimos esta autorização institucional.

**Natureza da pesquisa:** Esta pesquisa qualitativa de cunho descritivo-analítico, justifica-se pelo significativo crescimento do acesso comunicacional em espaços culturais. Devido a Lei de Acessibilidade 10.098/00, regulamentada pelo Decreto 5.296/04 e ao Decreto 5.626/05, que regulamenta a Lei de Libras 10.436/02, a presença de profissionais Tradutores e Intérpretes de Língua de Sinais (TILS) para mediar a comunicação entre surdos e ouvintes é obrigatória em todos os espaços públicos e privados. Com a mudança

da situação global causada pela pandemia do Covid-19 e a necessidade de isolamento social, diversas atividades que antes eram presenças foram ressignificadas e passaram a acontecer no modo on-line. Assim, diversos espetáculos teatrais que contam com a atuação desses profissionais intérpretes de Libras objetivando atender à demanda de acessibilidade em Língua Brasileira de Sinais (Libras) para pessoas surdas, fizeram também adaptações nas formas de se apresentarem remotamente, impactando as formas de produção dos espetáculos, de atuação dos TILS e na recepção pelo público surdo.

**Participantes da pesquisa:** Os participantes da pesquisa serão: profissionais Tradutores e Intérpretes de Língua de Sinais (TILS), surdos espectadores de apresentações artísticas e produtores de teatro.

**Envolvimento na pesquisa:** Com base nas respostas dos participantes da pesquisa, pretende-se realizar um estudo qualitativo do tipo analítico-descritivo de espetáculos que foram apresentados de forma remota (online) e cujas apresentações teatrais foram acessíveis em Libras por meio da contratação de TILS. O procedimento adotará como material para a coleta (a) entrevistas feitas em um grupo focal com intérpretes de Libras que atuaram na pandemia em apresentações teatrais on-line; (b) entrevistas feitas em um grupo focal com espectadores surdos (c) entrevistas com produtores de teatro de uma instituição cultural.

**Confidencialidade:** Os registros individuais dos dados da entrevista permanecerão confidenciais e serão mantidos em sigilo, somente a pesquisadora e orientadora terão conhecimento dos dados. As informações a respeito dessa pesquisa, o resultado das análises, serão registrados na tese de doutorado e poderão ser publicadas em revista científica e apresentadas em congressos acadêmicos. Os nomes dos colaboradores podem ser ocultados, se assim desejarem.

**Benefícios:** Esperamos que o estudo possa colaborar com a observação da prática profissional, tanto do profissional intérprete de Libras como de diretores e grupos de teatro, à medida que observa e possibilita: (1) contribuição para inclusão efetiva das pessoas surdas por meio do acesso às informações em língua de sinais de forma mais clara; (2) reflexão sobre a atuação durante o espetáculo teatral e a mobilização de estratégias para identificação de personagens e de elementos da cena teatral não necessariamente textuais, mas que compõe o espetáculo; (3) possibilidade de observar questões de posicionamento do TILS e a relação com questões tradutórias e do entendimento da cena teatral como um todo pelo sujeito surdo; (4) ressignificar práticas de atuação durante o período de estudos e do ato interpretativo no espetáculo teatral, e com isso, melhor desempenho na prática profissional de interpretação, contribuindo para melhora na acessibilidade comunicacional; (5) compreensão de que o campo da interpretação da língua de sinais em espetáculos teatrais é algo ainda incipiente e em construção e que, por isso, ao participar de uma pesquisa contribui para a exploração e fortalecimento dessa área e estará também contribuindo para novos espaços de investigação do uso dessa língua em diferentes contextos; (6) contribuição para grupos e produções teatrais incentivando e visibilizando a língua de sinais.

**Pagamento:** a participação na pesquisa será feita de forma voluntária, ou seja, não terá nenhum tipo de despesa para participar dessa pesquisa, bem como nada será pago por sua

participação. A pesquisa não tem fins lucrativos, visando apenas contribuir para o campo acadêmico científico.

Informo que a instituição tem a garantia de acesso, em qualquer etapa do estudo, sobre qualquer esclarecimento de eventuais dúvidas. Se tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética da pesquisa ou os procedimentos adotados entre em contato direto com o pesquisador por meio do telefone indicado no início deste termo. Também é garantida a liberdade da retirada deste consentimento em qualquer etapa desta pesquisa possibilitando o abandono de sua participação do estudo, sem qualquer prejuízo à sua imagem ou integridade.

Garanto que as informações obtidas serão analisadas em conjunto com os outros dados obtidos, sendo que não serão divulgados ou utilizados fora do escopo ou dos objetivos desta pesquisa. Em qualquer estágio da pesquisa, você poderá pedir seu desligamento do projeto, tendo a garantia de que seus dados não serão utilizados.

Autorizo, para fins exclusivos desse estudo que a pesquisadora Carolina Fernandes Rodrigues Fomin, realize entrevistas com os colaboradores da *Fundação Itaú para Educação e Cultura* via plataforma de reuniões virtuais, no(s) dia(s) \_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/2021.

São Paulo, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2021

\_\_\_\_\_  
Pesquisador

Carolina Fernandes Rodrigues Fomin -  
PUC-SP Bolsa Capes no.  
88887.314270/2019-00.  
RG: 27.509.565-4

\_\_\_\_\_  
Prof. Orientador responsável  
Elisabeth Brait - PUC-SP

\_\_\_\_\_  
Representante Fundação Itaú para Educação e Cultura

Nome: \_\_\_\_\_

RG: \_\_\_\_\_