



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

NATIELLY DE JESUS SANTOS

**POR UM TEATRO DE E PARA SURDOS: ANÁLISE DE LINGUAGENS
TEATRAIS DAS PEÇAS DIFERENTE, NINGUÉM MAIS VAI SER
BONZINHO E CIDADE DE DEUS – CASOS E CONFLITOS**

Salvador
2020

NATIELLY DE JESUS SANTOS

**POR UM TEATRO DE E PARA SURDOS: ANÁLISE DE LINGUAGENS
TEATRAIS DAS PEÇAS DIFERENTE, NINGUÉM MAIS VAI SER
BONZINHO E CIDADE DE DEUS – CASOS E CONFLITOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia,
como requisito parcial para obtenção do grau de mestre
em Literatura e Cultura linha Estudos de Teorias e
Representações Literárias e Culturais.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Júlia Morena Silva da Costa.

Salvador
2020

Santos, Natielly de Jesus.

Por um teatro de e para surdos: análise de linguagens teatrais das peças Diferente, Ninguém mais vai ser bonzinho e Cidade de Deus – casos e conflitos / Natielly de Jesus Santos. - 2020.
90 f.: il.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Júlia Morena Silva da Costa.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2020.

1. Teatro. 2. Surdos. 3. Cultura surda. 4. Língua de sinais. 5. Diferente (Peça de teatro). 6. Cidade de Deus – casos e conflitos (Peça de teatro). 7. Ninguém mais vai ser bonzinho (Peça de teatro).
I. Costa, Júlia Morena Silva da. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título

CDD - 792.028

CDU - 792:81'221.24

NATIELLY DE JESUS SANTOS

**POR UM TEATRO DE E PARA SURDOS: ANÁLISE DE LINGUAGENS
TEATRAIS DAS PEÇAS DIFERENTE, NINGUÉM MAIS VAI SER BONZINHO E
CIDADE DE DEUS – CASOS E CONFLITOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Literatura e Cultura linha Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª. Júlia Morena Silva da Costa.

Banca Examinadora

Prof^ª Dr^ª Júlia Morena Silva da Costa - Orientadora (PPGLITCULT/UFBA)
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr^º Márcio Ricardo Coelho Muniz
Universidade Federal da Bahia

Prof^ª Dr^ª Nanci Araújo Bento
Universidade Federal da Bahia

Salvador, _____/_____/_____

Aos meus ancestrais e às comunidades surdas espalhadas pelo Brasil.

AGRADECIMENTOS

A todas as forças e energias que guiam o Universo e que me conduziram para onde estou.

Aos meus pais, sr. Edimilson e sr^a. Juciene pela força e compreensão.

Aos meus avós, Dona Joana e Seu Painha, que me ensinaram boa parte do que eu sei e sou e que enfrentam a vida de forma corajosa.

À minha orientadora, prof^a. Dr^a. Júlia Morena Costa, por aceitar trilhar esse caminho comigo e me guiar pelas melhores estradas.

A minha amiga/irmã Bianca Bomfim por me apoiar desde o início desta jornada, me incentivando e fortalecendo.

Ao Coato Coletivo (Marcus Lobo, Ixchel Castro, Mirela Gonzalez, Jamile Cazumbá, Bernardo Oliveira e Danilo Lima), por me mostrarem que o teatro é a arte dos encontros e por isso, seguiremos juntxs nestes caminhos...

Aos colegas Júlia Dias e Tiago Correia, que me deram a mão nos momentos mais difíceis desta maratona acadêmica.

À Fundação de Amparo à Pesquisa da Bahia (FAPESB), pela concessão da bolsa, permitindo que eu pudesse me aprofundar mais na pesquisa.

Aos meus colegas/amigos da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Wesley Machado, Matheus Amarante, Ravel Costa, Vitória Castro, Emily Coutinho, Stefane Santos e Fernanda Cunha.

Aos artistas surdos Edinho dos Santos, Catherine Moreira, Leonardo Castilho, que cruzaram meu caminho e me ajudaram direta e indiretamente nesta pesquisa, bem como a todos os outros artistas surdos que cito neste trabalho.

Aos tradutores/intérpretes de Libras, Bárbara Barbosa e Virgílio Soares, pela generosidade e disponibilidade em compartilhar conhecimento.

À prof^a. Nanci Araújo e ao prof. Márcio Muniz por terem aceitado o convite para participar da banca, contribuindo com a realização da minha pesquisa.

SANTOS, Natielly de Jesus. Por um teatro de e para surdos: Análise de linguagens teatrais das peças *Diferente*, *Ninguém mais vai ser bonzinho* e *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*. 2020. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

RESUMO

A pesquisa propõe uma reflexão sobre o teatro de surdos e para surdos, através da análise dos espetáculos teatrais *Diferente* (2011), *Ninguém mais vai ser bonzinho* (2012) e *Cidade de Deus – Casos e Conflitos* (2017). Neste estudo, realizamos um mapeamento com alguns grupos e/ou espetáculos teatrais nacionais que envolvem atores surdos, além de apresentarmos artistas surdos em outras linguagens como mímica e pantomima, *Slam* e *Stand-up*. A análise das obras teatrais citadas envolve a discussão sobre os processos criativos, dramaturgias, público-alvo, modos de produção, Libras e Língua Portuguesa, elementos cênicos como iluminação, figurino, adereços, cenário, sonoplastia. Com esta pesquisa, pretende-se contribuir com as práticas teatrais desenvolvidas por artistas surdos e ouvintes, levando em consideração as características e relação entre teatro e acessibilidade.

Palavras-chave: Teatro de surdos. Artistas Surdos. Teatro acessível. Libras. *Diferente*. *Ninguém mais vai ser bonzinho*. *Cidade de Deus casos e conflitos*.

SANTOS, Natielly de Jesus. Por un teatro de y para sordos: Análisis de lenguajes teatrales en las obras *Diferente*, *Ninguém mais vai ser bonzinho* y *Ciudad de Dios – Casos y Conflictos*. 2020. Disertación (Maestros) – Instituto de Letras, Universidad Federal de Bahía, Salvador, 2020.

RESUMEN

La investigación propone una reflexión sobre el teatro de los sordos y para los sordos, a través del análisis de espectáculos teatrales *Diferente* (2011), *Ninguém mais vai ser bonzinho* (2012) y *Ciudad de Dios – Casos y Conflictos* (2017). En este estudio, realizamos un mapeo con algunos grupos y / o espectáculos teatrales nacionales con actores sordos, además de presentar artistas sordos en otros idiomas, como mime y pantomime, *Slam* y *Stand-up*. El análisis de las obras teatrales antes mencionadas implica la discusión de procesos creativos, dramaturgias, público objetivo, modos de producción, Libras y portugués, elementos escénicos como iluminación, vestuario, accesorios, escenografía, diseño de sonido. Con esta investigación, se pretende contribuir a las prácticas teatrales desarrolladas por artistas sordos y oyentes, teniendo en cuenta las características y la relación entre el teatro y la accesibilidad.

Palabra Clave: Teatro para sordos. Teatro Accesible. Artistas Sordos. Libras. *Diferente*. *Ninguém mais vai ser bonzinho*. *Ciudad de Dios Casos y Conflictos*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cena do espetáculo O Marido da Mãe D'água (Teatro Brasileiro de Surdos – TBS).....	19
Figura 2: Cena do espetáculo O Marido da Mãe D'água (Teatro Brasileiro de Surdos – TBS).....	19
Figura 3: Cena do espetáculo Ensaio de Alice	21
Figura 4: Grupo Signatores no espetáculo Ensaio de Alice	22
Figura 5: Grupo Signatores no espetáculo Ensaio de Alice	22
Figura 6: Cena do espetáculo Encontro de Dois	24
Figura 7: Cena do espetáculo Encontro de Dois	24
Figura 8: Cena do espetáculo A busca de Seo Peto e Seo Antônio	25
Figura 9: Grupo Moitara no espetáculo A Busca de Seo Peto e Seo Antônio.....	26
Figura 10: Cena do espetáculo A Pedra do Reino	27
Figura 11: Cartaz de divulgação do espetáculo A Paixão dos Sentidos	27
Figura 12: Cena do espetáculo Memórias de Ana	28
Figura 13: Cena do espetáculo Diferente	59
Figura 14: As atrizes utilizam adereços como colares, brincos, peruca, relógio no espetáculo Ninguém mais vai ser bonzinho.....	59
Figura 15: Cena do espetáculo Cidade de Deus – Casos e Conflitos. Em cena os atores surdos Bruno Ramos e Leonardo Castilho.....	61
Figura 16: Cena do espetáculo Cidade de Deus – Casos e Conflitos. Em cena os atores surdos Ricardo Boaretto e Renata Rezende.....	61
Figura 17: Cadeiras personalizadas	62
Figura 18: Cena do espetáculo Ninguém mais vai ser bonzinho	63
Figura 19: Cena do espetáculo Diferente	65
Figura 20: Cena do espetáculo Cidade de Deus – Casos e Conflitos, espaço 1: Praia do Rio de Janeiro	68
Figura 21: Cena do espetáculo Cidade de Deus – Casos e Conflitos, espaço 2: Casa na comunidade ..	68
Figura 22: Cena do espetáculo Cidade de Deus – Casos e Conflitos, espaço 3: Rua na comunidade ...	69
Figura 23: Cena do espetáculo Cidade de Deus – Casos e Conflitos, espaço 4: Festa Baile Funk.....	69

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 CARTOGRAFIA DAS MÃOS: LEVANTAMENTO DAS EXPRESSÕES CÊNICAS SURDAS	14
2.1 UMA PRIMEIRA APROXIMAÇÃO: A CENA E AS IDENTIDADES SURDAS	14
2.1.1 Teatro	16
2.1.2 Teatro Brasileiro de Surdos (TBS).....	17
2.1.3 Signatores	20
2.1.4 Encontro de Dois.....	23
2.1.5 Grupo Moitará.....	25
2.1.6 Companhia Teatral Mãos em Cena	26
2.1.7 Memórias de Ana	28
2.1.8 Slam do Corpo	29
2.1.9 Mímica e Pantomima.....	35
2.1.10 Stand-Up.....	39
2.1.11 Outras Representações Artísticas.....	40
2.1.12 E abrem-se as cortinas.....	40
3 MODOS DE FAZER: PROCESSOS CÊNICOS DOS ESPETÁCULOS <i>DIFERENTE (2011), NINGUÉM MAIS VAI SER BONZINHO (2012) E CIDADE DE DEUS – CASOS E CONFLITOS (2017)</i>	42
3.1 NINGUÉM MAIS VAI SER BONZINHO	42
3.1.1 Sobre o espetáculo.....	43
3.1.2 O processo criativo.....	43
3.2 DIFERENTE.....	45
3.2.1 Sobre o espetáculo.....	45
3.2.2 O processo criativo.....	46
3.3 CIDADE DE DEUS – CASOS E CONFLITOS	47
3.3.1 Sobre o espetáculo.....	48
3.3.2 O processo criativo.....	49
3.4 E HOJE?.....	52
4 ANÁLISE DAS LINGUAGENS TEATRAIS EM <i>DIFERENTE (2011), NINGUÉM MAIS VAI SER BONZINHO (2012) E CIDADE DE DEUS – CASOS E CONFLITOS (2017)</i>	56
4.1 UM OLHAR SOBRE OS ESPETÁCULOS <i>DIFERENTE (2010), NINGUÉM MAIS VAI SER BONZINHO (2012) E CIDADE DE DEUS – CASOS E CONFLITOS (2012)</i>	56
4.1.1 Figurino e Adereços:	57
4.1.2 Cenário e Iluminação.....	62
4.1.3 Sonoplastia.....	71
4.1.4 Corpo em Cena	74
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS	87

1 INTRODUÇÃO

O teatro sempre teve uma importância significativa na minha vida. Sempre acreditei nessa arte como uma potência transformadora capaz de provocar a reflexão em cada espectador acerca da sua vida, das relações interpessoais e políticas. E foi aí que a minha jornada nesta pesquisa se iniciou. Em 2017, junto ao grupo teatral que faço parte, o COATO Coletivo, participei do projeto “Abrindo arquivos no sertão produtivo”, que compreendia a circulação no interior da Bahia do espetáculo teatral *Arquivo 64/15-Porões da Ditadura*, além de oficinas de teatro documental para a comunidade e sessões de cinema.

O projeto citado tinha o apoio da Secretaria de Cultura da Bahia e do Governo do Estado da Bahia, contemplando as seguintes cidades: Caetitê, Dom Basílio, Livramento de Nossa Senhora, Guaibim e Brumado. Nesta última cidade, apresentamos numa escola pública, contando com uma presença significativa de alunos surdos e cegos que estavam acompanhados respectivamente de intérprete/tradutora de Língua Brasileira de Sinais (Libras) e audiodescrição. Por se tratar de teatro documental, o espetáculo continha, na maior parte de sua execução, muito texto dramático, apesar de contar com recursos de imagens e projeções. Durante a apresentação, notei que os espectadores surdos tinham o olhar direcionado a maior parte do tempo para a intérprete/tradutora e só tinham a atenção voltada para a cena quando nós atores não estávamos oralizando o texto, mas apenas realizando ações. Esta observação me intrigou, e a partir daí surgiram os seguintes questionamentos: será que o que estamos fazendo no palco está alcançando o público surdo? Como seria um teatro destinado a este público especificamente? Como seria o teatro feito por surdos?

Sem compreender muito bem o que estas perguntas queriam dizer, resolvi levar adiante a ideia de pesquisar mais sobre o teatro de surdos. Me deparei logo de início com a dificuldade de encontrar registros sobre o teatro feito por surdos e/ou destinado a este público. Ainda assim, estruturei meu projeto de mestrado tendo como objetivo principal a montagem de um espetáculo teatral feito apenas por artistas surdos, utilizando como enredo algumas histórias da literatura surda infantil, baseadas em clássicos como: *Rapunzel Surda* (Karnopp, Hessel e Rosa), *O Patinho Surdo* (Karnopp e Rosa) e *Cinderela Surda* (Rosa e Hessel). Essa estrutura do meu projeto foi modificada, pois compreendemos que inicialmente havia a necessidade em conhecer sobre o teatro de surdos, ter maior embasamento teórico para discutir sobre, antes de propor a montagem de um espetáculo teatral com atores surdos.

A partir disso, verifiquei que não havia um registro teórico sobre o que seria o teatro de surdos e para surdos, principalmente do ponto de vista profissional, pois grande parte dos

artigos, dissertações e teses, apresentavam uma perspectiva de metodologias para o teatro inclusivo para surdos no sistema educacional. Desta forma, a pesquisa foi reestruturada para esta configuração atual, que busca uma análise sobre as características que compõem o teatro de e para surdos, partindo das linguagens teatrais dos espetáculos *Diferente* (2011), *Ninguém mais vai ser bonzinho* (2012) e *Cidade de Deus – Casos e Conflitos* (2017).

No início desta pesquisa, fui questionada em alguns momentos sobre a minha relação com a comunidade surda e o porquê de querer desenvolver esta temática. Não tenho parentes, amigos ou vizinhos surdos. O que me inspirou, como já relatei, foi o interesse em saber sobre os fazeres artísticos da comunidade surda, sobretudo, do teatro de surdos. Com o passar do tempo, conhecendo mais sobre as identidades e culturas surdas, através de cursos e palestras com professores e estudantes surdos, o que era apenas um interesse se tornou um objetivo. Esta pesquisa se realiza com todo o respeito e ética pela comunidade surda, levando em consideração o meu lugar de fala enquanto uma pesquisadora ouvinte.

No segundo capítulo deste trabalho, será realizado um levantamento de grupos e projetos artísticos com surdos e para surdos, existentes no Brasil, a partir dos anos 2000. São levadas em consideração as diversas formas de expressividade como Teatro, Mímica e Pantomima, *Slam* do Corpo e *Stand-Up*. Aqui também está apontada a dificuldade de registro dos fazeres artísticos produzidos pela comunidade surda, a efemeridade e falta de visibilidade dos mesmos, além das características que compõem as diversas identidades surdas.

No terceiro capítulo, serão apresentadas as narrativas das três obras teatrais selecionadas para o direcionamento nesta pesquisa: *Diferente* (2011), *Ninguém mais vai ser bonzinho* (2012) e *Cidade de Deus – Casos e Conflitos* (2017). Aqui serão analisados os modos de produção e visibilidade das obras citadas, as relações entre artistas surdos e ouvintes nos processos criativos, o público pretendido, além da relação desses elementos com a montagem dos espetáculos.

O quarto capítulo apresenta a análise dos elementos cênicos que compõem as três obras selecionadas: elementos visuais (cenário, objetos, figurino, adereços, iluminação...), os elementos sonoros (música, ritmo, intensidade...), além dos gestos utilizados nas cenas e a utilização da Libras e/ou Língua Portuguesa e recursos de acessibilidade para surdos como intérprete/tradutor e/ou legendagem. São apresentadas reflexões acerca das características que compõem o teatro de surdos e para surdos, a partir dos aspectos observados em cada espetáculo.

Este trabalho compartilha reflexões, observações e possibilidades acerca do teatro e acessibilidade, sobretudo, sobre o teatro de surdos e para surdos. Aqui também são

apresentados artistas surdos que contribuíram direta e indiretamente para o desenvolvimento desta pesquisa, e que são referências nas comunidades surdas espalhadas pelo Brasil.

2 CARTOGRAFIA DAS MÃOS: LEVANTAMENTO DAS EXPRESSÕES CÊNICAS SURDAS

Neste capítulo, inicio o mapeamento de alguns artistas e expressões artísticas surdas. Durante a pesquisa, deparei-me com alguns grupos e projetos teatrais importantes no desenvolvimento e produção das atividades culturais da comunidade surda. São estas e outras referências que movimentam os trabalhos artísticos das comunidades surdas no Brasil. Algumas atividades como o *Slam*, *Stand-up*, mímica e pantomima, também são comentadas nas secções que seguem.

2.1 UMA PRIMEIRA APROXIMAÇÃO: A CENA E AS IDENTIDADES SURDAS

O teatro é efêmero. Esta não é uma afirmação nova, mas é importante salientar o caráter transitório com o qual essa arte lida, ao ponto de cada apresentação de espetáculo ser um novo espetáculo e a presença da plateia é muito importante para que este encontro ocorra. Entretanto, de uns anos para cá, o registro de espetáculos em vídeo vem se tornando cada vez mais comum; seja para tentar de alguma forma capturar e, guardar aquela apresentação, seja para inscrições em editais e festivais nacionais e/ou internacionais, ou ainda para disseminar e, expandir o alcance deste espetáculo pelas redes, como é o caso da plataforma Cennarium.com¹. Como comenta o pesquisador Ênio Barbosa (2013, p. 58), em seu artigo intitulado “O efêmero eternizado pelos novos registros eletrônicos”,

Esses registros, apesar de não serem a arte em si, servem para popularizar e democratizar os espetáculos, engajam novos públicos (principalmente os mais jovens) e, no caso do teatro, servem até mesmo para a formação de novos atores, diretores e técnicos, e, inclusive, para que as companhias – de teatro, dança e música – consigam, eventualmente, algum suporte financeiro durante os intervalos entre os espetáculos que saem e entram em cartaz.

Nesta pesquisa, os registros em vídeos e fotografias são extremamente importantes. Naturalmente, ainda existe certa resistência de alguns artistas cênicos em registrar seus trabalhos em vídeo, justamente pelo receio em perder a efemeridade performática já citada acima. Mas se no teatro destinado a ouvintes, dito “convencional”, isso já se torna uma dificuldade, esta questão se acentuou ainda mais na minha busca pelo teatro de surdos. Encontrar obras teatrais surdas na íntegra com gravação em vídeo e/ou fotografia, significou desbravar o mundo virtual. Além da falta destes registros visuais, houve dificuldade em obter

¹ Plataforma *online* de acesso em vídeo a espetáculos de todo o mundo.

textos dramáticos destas peças e isto reflete o cenário de invisibilidade causada pela nossa sociedade, quando se trata das culturas e identidades surdas.

Segundo o último censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) realizado em 2010, há 45,6 milhões de pessoas com deficiência aqui no Brasil, o que compreende 24% da população. Deste número, cerca de 10 milhões de pessoas são surdas, o que equivale atualmente a 5% da população. Em termos de acessibilidade, algumas cidades do país como São Paulo (SP), João Pessoa (PB) e Brasília (DF), possuem iniciativas públicas e privadas que tornam obrigatória a presença de tradutores/intérpretes da Libras em espetáculos teatrais e shows. Entretanto, não há um incentivo efetivo na inserção de surdos no meio artístico e cultural, tanto como espectadores quanto produtores da sua arte. Para desbravar este mundo artístico, até então desconhecido por mim, as redes sociais se tornaram grandes aliadas neste quesito. Plataformas como *Facebook*, *Instagram* e *Youtube* me colocaram numa rede de conexões, uma teia, em que um fio puxa o outro e depois o outro e mais o outro e outro. Através desses contatos, constatei como os registros em vídeos e fotos, são parte importante no processo de disseminação, comunicação e visibilidade das produções artísticas das diversas culturas e identidades surdas.

Aliás, identidade e cultura são termos que já não cabem mais no singular. Levando em consideração o quanto somos múltiplos e que cada vez mais as identidades e culturas são construídas e desconstruídas através de situações, espaços, experiências, não sendo algo imutável como sempre se pensou ser, pluralizar esses termos é o reconhecimento dessas possibilidades, tanto no que se refere ao pertencimento individual quanto no coletivo. Sobre isso, Bauman comenta que:

[...] o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não tem a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age são fatores cruciais tanto para o ‘pertencimento’ quanto para a ‘identidade’ (BAUMAN, 2005, p. 17).

Stuart Hall (2006) em seu livro intitulado *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, aponta três concepções de identidade, citando o que ele define como sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito moderno. Nos dois primeiros há o caráter imutável e unificado do sujeito, o que diferencia do último – sujeito moderno – que tem como uma das principais características a não fixidez da sua identidade. Para Hall (2006, p. 12), “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é

uma fantasia”.

A autora Gládis Perlin² (2002), em seu artigo intitulado “As Diferentes Identidades Surdas”, propôs uma concepção sobre as múltiplas identidades, discutidas por Bauman e Hall, apresentando algumas delas relacionadas à comunidade surda, divididas nas seguintes categorias: identidades políticas, híbridas, flutuantes, de transição, intermediárias e de diáspora. Tais classificações não são mais utilizadas pela autora, afinal há compreensão de que as identidades estão em constante processo de transformação. Além disso, quem vai dizer ao surdo o que ele é, será ele mesmo, sem categorizar ou enquadrá-lo num modelo que insistentemente a sociedade tenta impor, num processo de Ouvintismo, que segundo Skliar (1998, p. 15) trata-se de “um conjunto de representações dos ouvintes, a partir do qual o surdo está obrigado a olhar-se e narrar-se como se fosse ouvinte”.

Pareceu-me importante abordar essa diversidade para contextualizar a igualmente diversa gama de produções artísticas realizadas e/ou produzidas por e/ou para surdos. Início neste capítulo a apresentação dos principais artistas e grupos das expressões artísticas surdas, aqui no Brasil, a partir dos anos 2000. Julgamos importante iniciar essa pesquisa com uma cartografia de produções e grupos de teatro para e de surdos, pois o teatro surdo ainda é uma expressão pouco divulgada. Ademais, não encontramos nenhum material, tese ou pesquisa que trouxesse uma compilação de grupos e produções realizadas no Brasil dessa modalidade. Portanto, pareceu-nos uma contribuição pertinente aos estudos das produções surdas no Brasil a apresentação de uma cartografia inicial sobre o assunto, que possa servir a essa pesquisa, mas também, e principalmente, a outros pesquisadores que se dediquem ao tema. São exemplos que, longe de esgotar as possibilidades existentes, representam as comunidades surdas pelo país, incentivando e disseminando estas culturas através da arte.

2.1.1 Teatro

O foco desta pesquisa envolve a análise da linguagem do teatro **de** surdos e o teatro **para** surdos. É necessário pontuar que os termos citados foram criados pela pesquisadora Adriana Somacal (2014), e aqui também utilizados por nós, para diferenciar o teatro feito por surdos, que tem a presença destes indivíduos desde a sua construção à própria encenação (teatro de surdos) e o teatro para surdos, que não necessariamente possui atores ou dramaturgos surdos, mas que está destinado a este público na sua construção, enredo,

² Gládis Perlin é a primeira doutora surda do país e atualmente professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

composição, tendo a presença de legenda e/ou intérprete de Libras. A maioria dos textos espetaculares encontrados durante a pesquisa, não possuem registros completos das apresentações ou descrição específica como sinopse, por exemplo. Alguns espetáculos denotam registros de apenas 5 a 10 minutos – alguns até menos – mas em geral não chegam ao total de duração real da obra. Tão pouco contam com o registro escrito dos textos dramáticos e isso é um possível reflexo do desconforto que grande parte dos surdos têm com relação à escrita em Língua Portuguesa. Poucas escolas e centros educacionais utilizam o bilinguismo na educação de surdos, ou seja, a Libras como sua primeira língua (L1) e a Língua Portuguesa como segunda língua (L2). Deste modo, a predominância do ensino da Língua Portuguesa nestes espaços, além de desvalorizar as culturas surdas, prejudica a compreensão e interação entre essas línguas, interferindo diretamente na sua comunicação.

Devido a esta dificuldade para a identificação de fato do que se trata este teatro, suas características, refiro os principais espetáculos/grupos, que disponibilizam um material acessível e compreensível dessas produções. Vale ressaltar que muitos dos espetáculos voltados para a comunidade surda são produzidos nas próprias instituições de ensino, associações voltadas a este público, e, principalmente igrejas, o que possivelmente tem relação com o fato das instituições religiosas terem papel fundamental no processo histórico educacional dos surdos. Conforme cita Dorneles e colaboradores (2018), referenciando Aranha (2001):

O modelo assistencialista se inicia a partir de 1910, é o tempo da institucionalização, considerando uma etapa da segregação. Nessa etapa, as pessoas com deficiência foram retiradas de suas casas e comunidades de origem e segregadas em instituições residenciais ou escolares, geralmente por instituições sustentadas por ações assistencialistas e casas de caridade e ficavam mantidas em isolamento do resto da sociedade; fosse a título de proteção, tratamento, ou processo educacional (ARANHA, 2001 apud DORNELES, 2018, p. 141).

Desta forma, também por estes motivos, existem poucos registros em vídeos e fotos destas atividades, que ficam restritas a estes espaços, o que dificulta na compreensão das características comuns e particulares de cada obra.

2.1.2 Teatro Brasileiro de Surdos (TBS)

O Teatro Brasileiro de Surdos (TBS) foi criado no ano de 2005, no Rio de Janeiro. O grupo é composto por atores e bailarinos surdos e ouvintes, que apresentam no seu repertório a cultura popular brasileira. Dirigido pelo surdo Nelson Pimenta, que também é roteirista de

cinema, o TBS desenvolve duas vertentes de trabalho artístico: a primeira são os Contadores de Histórias em Libras, em que é realizado um trabalho de pesquisa dos contos populares de vários países, “objetivando levar o público a refletir sobre as questões individuais humanas e sobre as questões da comunidade surda. Esse trabalho pode ser apresentado em diferentes espaços físicos, como: escolas, auditórios, clubes, teatro, etc”.³ A segunda são os Espetáculos de Teatro, a partir de textos selecionados pelo grupo, apresentados em teatros convencionais. Destaco o espetáculo *O Marido da Mãe D’água*, que se apresentou em 2007 no Congresso da Federação Mundial de Surdos (*World Federation of the Deaf*), que ocorreu em Madri, na Espanha. Neste espetáculo, os elementos visuais (figurinos, iluminação, cenário) constroem uma narrativa folclórica. Alguns símbolos da cultura candomblecista e africana são utilizados na encenação, muitas coreografias, além da utilização da língua de sinais no diálogo entre os personagens da história.

O TBS fez parte da formação e desenvolvimento de muitos profissionais surdos, como é o caso do próprio diretor Nelson Pimenta, que além de roteirista é o primeiro ator surdo a se profissionalizar aqui no Brasil. Pimenta já estudou no *National Theatre of the Deaf* (NTD)⁴, e pesquisa a questão da sinalização no cinema, teatro, e a relação com a performance, o corpo e, a expressão facial na composição da visualidade. Seguem abaixo algumas fotos do espetáculo *O Marido da Mãe D’água*:

³ TEATRO NACIONAL DE SURDOS – TBS BRASIL (2007).

⁴ O National Theatre of the Deaf (Teatro Nacional de Surdos), foi criado em 1967, nos Estados Unidos. No NTD, os espetáculos eram apresentados em Língua de Sinais Norte-Americana (ASL) e os atores surdos utilizavam expressões visuais e gestuais.

Figura 1: Cena do espetáculo *O Marido da Mãe D'água* (Teatro Brasileiro de Surdos – TBS)



Fonte: (TEATRO..., 2007).

Figura 2: Cena do espetáculo *O Marido da Mãe D'água* (Teatro Brasileiro de Surdos – TBS)



Fonte: (TEATRO..., 2007).

2.1.3 Signatores

O grupo Signatores foi formado em 2010, no Rio Grande do Sul. Segundo Adriana Somacal (2014), uma das idealizadoras e diretora dos espetáculos, um dos diferenciais deste grupo é a formação acadêmica que ele possui, composta por pesquisadores surdos e ouvintes:

O Signatores tem como proposta incentivar a formação de docentes e pesquisadores na área teatral e aproximar jovens e adultos surdos do teatro, investigando as possibilidades de criação artística dos surdos. A proposta determinou a escolha do seu nome: Signatores vem da junção das palavras ‘signo’ e ‘atores’. É um grupo de pesquisa teatral composto por atores que utilizam a Língua de Sinais na interação comunicativa, sejam eles surdos ou ouvintes. O nome do grupo também é um trocadilho com as palavras ‘signatário’ e ‘signatura’, havendo nas duas palavras a origem em latim *signare* (aquele que assina); o ator que assina: o ator/autor é o seu próprio trabalho, um ‘signator’ (SOMACAL, 2014, p. 48).

Um dos espetáculos que fazem parte do repertório do Signatores é *Alice no País das Maravilhas* (2014). Baseado na narrativa homônima, de Lewis Carrol, a encenação é realizada por atores surdos, em Libras – sem a presença em segundo plano do intérprete – com áudio em português. O cenário é simples e maleável: algumas caixas que se transformam ora em trono para a Rainha Vermelha, ora em baú e outros móveis. Os figurinos com tons que interagem com a personalidade dos personagens: para os secundários (cartas de baralho) cores como marrom, branco, caramelo. E tons de destaque para personagens principais: Alice em azul turquesa, e a Rainha Vermelha em vermelho. Há um destaque na expressão corporal dos atores e na utilização da iluminação compondo a ambiência das cenas.

Adriana Somacal (2014) revela como se deu o processo de criação do roteiro, trazendo para a encenação a acessibilidade e interação entre o público surdo e ouvinte. Para ela, a acessibilidade está no respeito e consideração das particularidades tanto dos surdos quanto dos ouvintes. Neste processo, o grupo trabalha com a criação do recurso *narrador-personagem*. Desta forma:

As peças são criadas dentro de uma concepção visual, encenadas em LIBRAS; depois do roteiro e das cenas estruturadas, entra a etapa em que são pensados os aspectos de adaptação para o público ouvinte. Essa inversão no processo de produção do teatro ouvinte (peça e posterior adaptação para o público surdo) gerou o seguinte conceito: ‘as peças do Signatores são criadas para o público surdo com acessibilidade para ouvintes’. Para isso, foi criado o narrador-personagem, recurso cênico de personagem paralelo à história da peça (áudio em português), encenado por um ator profissional que acompanha o público ouvinte durante a peça (SOMACAL, 2014, p. 105-106).

Este diferencial apresentado na construção dos espetáculos do Signatores reflete na própria recepção do público acerca da obra. Tanto para aqueles que nunca tiveram acesso a um espetáculo em língua de sinais, quanto para aqueles que passam a conhecer a língua de sinais através da encenação, há a preocupação na criação de signos para ouvintes e para surdos, para abranger a compreensão e reflexão de um público mais amplo. Mas, além de dedicar-se à acessibilidade, o espetáculo também se preocupa com as questões sociais, que estão presentes no mundo dos surdos e também no mundo dos ouvintes. A atriz Brenda Oliveira, que interpreta Alice, aponta o fato do espetáculo pôr em cena uma Alice negra, de cabelo crespo, diferente dos padrões comumente construídos acerca desta personagem – branca, cabelo liso e/ou loiro – mostrando as possibilidades que Alice pode ter, abrindo discussões sobre racismo. O Signatores também possui outros espetáculos, demonstrando uma produção intensa e frequente nos últimos anos, como *Aventuras no Reino Surdo* (2011), *Memória na Ponta dos Dedos* (2012) e *Ensaio de Alice* (2013). Todos os espetáculos já passaram por um processo de remontagem, incluindo novas cenas e aprimoramento das técnicas utilizadas.

Figura 3: Cena do espetáculo *Ensaio de Alice*



Fonte: Signatores⁵ (2013).

⁵ As figuras 3, 4 e 5, estão disponível em: <<http://www.signatores.com.br/>>.

Figura 4: Grupo Signatores no espetáculo *Ensaio de Alice*



Fonte: Signatores (2013).

Figura 5: Grupo Signatores no espetáculo *Ensaio de Alice*



Fonte: Signatores (2013).

2.1.4 Encontro de Dois

O espetáculo *Encontro de Dois*, dirigido por Mariana Muniz, teve sua origem no projeto *Palavras no Silêncio*, do grupo *Quase 9 Teatro*. Este grupo tem como pesquisa a comunicação através do corpo, como ela se dá e quais os mecanismos a serem utilizados. A partir disso, surgiu a inquietação acerca da língua de sinais e outros elementos como gestos e expressões corpóreas. Os atores ouvintes tiveram um contato direto com a comunidade surda, através de vivências no Instituto Santa Terezinha (SP), cursando aulas de Libras e participando das atividades dos alunos surdos. Durante a construção do processo criativo, houve uma preocupação do elenco em entender as diferenças de valores e identidades que permeiam as culturas surdas e, a importância da utilização da Libras.

O espetáculo possui muitos elementos de dança, a iluminação e o figurino são importantes componentes na visualidade, pois indicam tempo, ritmo, assim como a trilha sonora composta por sons graves, auxiliando na vibração a ser sentida pela plateia surda. São utilizados gestos e a língua de sinais juntamente com o português, na comunicação de todo o espetáculo. São sete atores em cena durante toda a encenação, que não possui um cenário. Contando apenas com o tablado e as expressões dos atores, realizando esse “encontro de dois” que faz uma referência ao encontro da Língua Portuguesa com a Libras, através de histórias que permeiam o mundo dos surdos e também dos ouvintes: “O Teatro, a Dança e a Música a serviço do encontro de dois mundos muito próximos e distantes: o dos surdos e dos ouvintes. Explorando a Cultura Surda através do corpo e suas potências, a peça joga com sinestésias, apresentando o universal no particular, dilatando pupilas para o ser humano”.⁶

⁶ Release do espetáculo, disponível em: <<https://culturasurda.net/2012/05/19/encontro-de-dois/>>.

Figura 6: Cena do espetáculo *Encontro de Dois*



Fonte: (ENCONTRO..., 2010).

Figura 7: Cena do espetáculo *Encontro de Dois*



Fonte: (ENCONTRO..., 2010).

2.1.5 Grupo Moitará

O *Grupo Moitará*, formado em 1988 no Rio de Janeiro, desenvolveu em 2016 o projeto *Palavras Visíveis*, promovendo capacitações técnicas para atores surdos, através da utilização de máscaras teatrais. A partir deste projeto, surge o espetáculo *A Busca de Seo Peto e Seo Antônio*, dirigida por Erika Rettl, que discute a solidão, a amizade, o encontro, a imaginação, contando a história de dois amigos – Seo Peto e Seo Antônio – que perderam tudo e vão em busca de um pássaro criado do seu imaginário para o mundo real. O espetáculo é interpretado por atores surdos, apresenta uma dramaturgia de criação coletiva, além da utilização de técnicas como máscara na apresentação de personagens/tipos da *Commedia Dell'Arte*, bonecos e sombras, garantindo acessibilidade tanto ao público ouvinte quanto ao público de surdos.

Figura 8: Cena do espetáculo *A busca de Seo Peto e Seo Antônio*



Fotógrafa: Christian Vasconcelos (2018).

Figura 9: Grupo Moitara no espetáculo *A Busca de Seo Peto e Seo Antônio*



Fonte: Grupo Teatral Moitará (2018).

2.1.6 Companhia Teatral Mãos em Cena

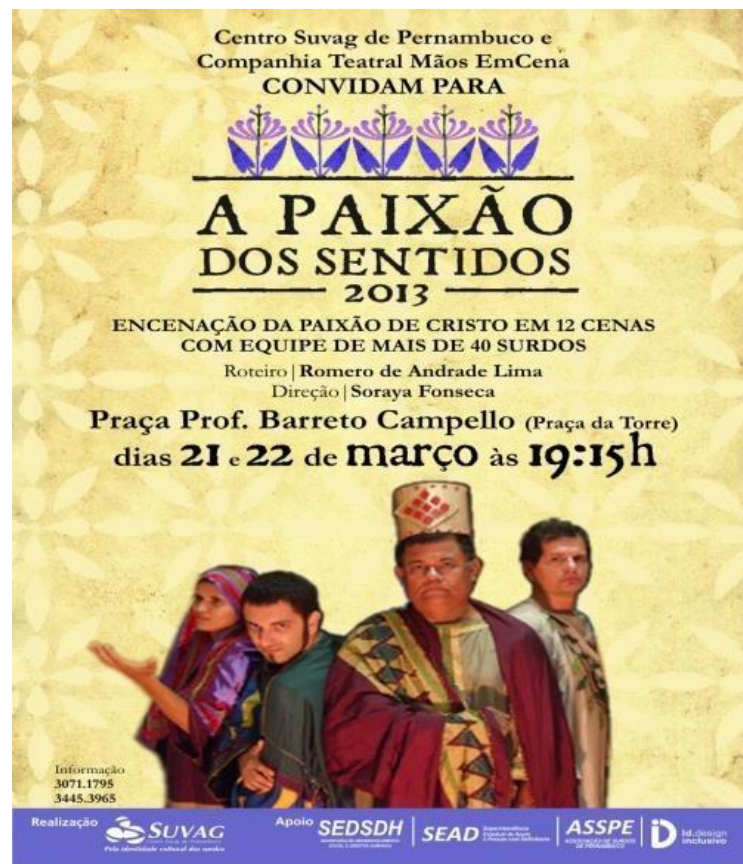
A Companhia Teatral Mãos em Cena, foi criada em 2006 em Pernambuco, com parceria entre o Centro SUVAG (Centro de Saúde Auditiva) e o Ponto de Cultura Surda Vozes Visuais. O grupo envolve na sua formação atores surdos com diversas faixas etárias, desde criança a adultos, composto por alunos do Centro SUVAG, ex-alunos e professores. Segundo Soraya Fonseca, coordenadora da Companhia Mãos em Cena, “desenvolveu-se, ao longo de quatro anos, oficinas de teatro utilizando-se, para tanto, de diversas linguagens plásticas, tais como: circo, teatro de sombra, fotografia, vídeo, além de uma montagem e apresentação teatral da peça *A Pedra do Reino*” (ALBUQUERQUE, 2012). Este espetáculo foi baseado na história homônima de Ariano Suassuna, trazendo perspectivas regionais e características também dos costumes das culturas surdas, através da criação coletiva. O grupo teatral ainda possui no seu repertório, o espetáculo *A Paixão dos Sentidos* (2013), inspirado na história da *Paixão de Cristo*. No total, juntando elenco e equipe técnica, o espetáculo era composto por aproximadamente 40 surdos, numa faixa etária de 6 a 50 anos.

Figura 10: Cena do espetáculo *A Pedra do Reino*



Fotógrafo: Djair Freire (2012).

Figura 11: Cartaz de divulgação do espetáculo *A Paixão dos Sentidos*



Fonte: Grupo de Teatro Mãos em Cena (2013).

2.1.7 Memórias de Ana

Este espetáculo foi criado em Belo Horizonte (MG) e faz parte da pesquisa da atriz Dinalva Andrade sobre acessibilidade para surdos e cegos. Dirigido por Lenise Moraes e Oscar Capucho, *Memórias de Ana* traz no seu enredo a história da personagem Aninha, uma senhora do interior de Belo Horizonte que conta a sua vida desde a infância até a fase adulta e sua chegada na capital. Uma história que envolve as dificuldades do cotidiano dessa personagem e também os seus romances. Na encenação são utilizados elementos cênicos como mímica, teatro de sombras e trilha sonora ao vivo. Um dos destaques dessa obra está na sua construção, na qual a inclusão esteve presente desde o início na dramaturgia e nos equipamentos a serem utilizados. Um espetáculo acessível a todos os públicos, que apresenta simultaneamente a contação da história da personagem de forma sensorial/sonora e visual,

[...] No palco duas atrizes contam a história dessa personagem utilizando como linguagem visual a mímica e o teatro de sombras e como linguagem sonora a contação de história é acompanhada da trilha sonora executada ao vivo. A música é um recurso indispensável para a realização desse espetáculo, pois ela completa a narrativa através dos efeitos sonoros estimulando a construção imagética das cenas. Toda estrutura da peça pensada com o intuito de promover igual experiência do espetáculo por parte dos mais diversos públicos (2018).⁷

Figura 12: Cena do espetáculo *Memórias de Ana*



Fonte: Memórias de Ana (2018).⁸

⁷ Descrição presente no *release* do espetáculo *Memórias de Ana* (2018).

⁸ Disponível em: <<https://www.facebook.com/memoriasdeana/photos/a.335133136820838/750684468599034>>.

Além dos grupos citados anteriormente, ressaltamos que durante a pesquisa, foram encontrados, ainda, outros grupos/espetáculos nacionais e internacionais feito por surdos e/ou destinados a este público.⁹ São eles:

- Cia Alvo de Teatro: Projeto Praxistron/Teatro Surdo (Brasil);
- ASL Shakespeare Project (Estados Unidos);
- Cleveland SignStage Theatre (Estados Unidos);
- Deutsche Gehörlosen-Theater (Alemanha);
- DLAN - The Association Theater, Visual Arts and Deaf Culture (Croácia);
- El Alacrán Teatro (Espanha);
- International Visual Theatre (França);
- Japanese Theatre of the Deaf (Japão);
- Seña y Verbo – Teatro de Sordos (México);
- Teatro de Surdos do Porto (Portugal).
- Grupo de Teatro Perspectivas Sinalizadas (Brasil)

2.1.8 Slam do Corpo

Durante a pesquisa me deparei, ainda, com outra expressão cênica: O **Slam do Corpo**. Originalmente, o *Slam* (*poetry slam*, em inglês) surgiu na década de 1980, em Chicago (EUA), tendo como precursor o poeta Marc Kelly Smith, que apostou numa representação da poesia que fugia às formas apresentadas em saraus e recitais, na maioria das vezes, reservada à grupos elitistas de Chicago¹⁰. No *Slam* o objetivo é impressionar através das diferentes formas de se apresentar um poema/poesia, experimentando nuances, ritmos, performance, improvisação. Além disso, nesta atividade ocorrem batalhas poéticas, ou seja, um poeta desafia o outro através desta representação, configurando uma espécie de campeonato de poesias autorais. É importante pontuar que o *Slam* possui este caráter de diversidade, liberdade de expressão, tendo uma forte influência nas periferias, nos jovens, no movimento *Hip Hop* (D'ALVA, 2011), o que o torna ainda mais popular e símbolo de resistência no combate ao racismo, LGBTQIfobia, machismo e todas as outras formas de opressão e

⁹ A lista completa com estes e outros grupos e/ou espetáculos encontra-se disponível em: <<https://culturasurda.net/>>.

¹⁰ Entrevista cedida ao documentário Slam: Voz de Levante (2017).

preconceito.

O *Slam do Corpo* é o primeiro *Slam* de surdos e ouvintes do Brasil, idealizado por alguns grupos de surdos como o *Corpo Sinalizante*, grupo formado por jovens surdos e ouvintes com ênfase no estudo da Libras ligada à arte.¹¹ Geralmente, o *Slam do Corpo* ocorre em museus e parques de São Paulo (SP), tendo algumas edições pontuais em alguns eventos espalhados pelo país. Ele divide-se em dois momentos: corpo aberto, no qual qualquer pessoa pode apresentar uma poesia e a batalha, em que ocorre a competição de poesias. Há algumas regras dentro desta atividade, como por exemplo, a proibição de utilização de figurinos, adereços, cenários e acompanhamentos musicais. Os vencedores do *Slam* recebem livros e outros prêmios educativos, após o somatório de notas do grupo de jurados escolhidos no dia das apresentações.

O ator, poeta e educador Leonardo Castilho, um dos fundadores da modalidade, afirma que no *Slam* há um compartilhamento do trabalho entre surdos e ouvintes, e não uma fusão entre essas culturas.¹² A fusão deixa subentendida uma junção entre as duas línguas citadas, já o compartilhamento pressupõe uma relação mútua entre as duas línguas, sem que estas percam as suas particularidades, numa espécie de complemento e não de sobreposição de uma com a outra. Ele ainda utiliza a metáfora “beijo de língua” para simbolizar essa quebra de barreiras, pois o beijo significa conhecer o outro, a língua do outro, e para acontecer precisa das duas pessoas juntas, disponíveis a este momento. É exatamente o que ocorre na batalha: é formada uma dupla de surdo e ouvinte, que se apresenta para os jurados e para a plateia. Neste momento as poesias devem ser autorais, com temática livre e ter duração de, no máximo, três minutos. São realizadas duas rodadas de apresentações, contando com a presença dos jurados composto por surdos e ouvintes, que dão notas de zero a dez. Há um ritual antes da apresentação dos poetas, marcando o início das poesias: colocam-se as mãos para frente, deslizando-a sobre os braços e batendo uma na outra. É importante ressaltar ainda que uma das características do *Slam* é a proposta de atuar em espaços variados e não necessariamente nos espaços consagrados, de estar em diversos lugares (praças, parques, museus, escolas...), recebendo e alcançando artistas e públicos diferentes, com idades e experiências diferentes.

Em Brasília (DF), tive a oportunidade de assistir de perto ao *Slam do Corpo*, através da primeira edição do *Festival Despertacular*. O festival idealizado pelo casal de surdos artistas Lucas Sacramento e Renata Resende, reuniu, durante três dias em setembro de 2018,

¹¹ Disponível em: <<http://corpo-sinalizante.blogspot.com/>>.

¹² Palestra ministrada na segunda edição do evento *Diversilibras – (Des) Construção de Preconceitos*, que ocorreu em 21 de Setembro de 2018, na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

os principais artistas surdos de todo o país, dos quais alguns cito neste capítulo, em apresentações de poesia, dança, teatro, sessões de cinema, exposições, oficinas de mímica, contação de história, desenho, dentre outras. O evento ocorreu no Museu Nacional de Brasília e no Espaço Cultural Renato Russo, tendo algumas atividades gratuitas e outras pagas já inclusas no valor de inscrição. O festival não possuía intérpretes para tradução nas atividades e apresentações, sendo utilizada apenas a Libras na comunicação entre surdos e ouvintes participantes. Não era permitido fotografar ou filmar as apresentações nem as exposições, o que me fez compreender ainda mais a dificuldade de encontrar os registros das artes feitas pelas comunidades surdas, que aponto logo de início neste capítulo. Muitos dos relatos a seguir, referentes às apresentações e atividades, estarão sujeitos à minha memória e às minhas anotações.

Na ocasião, Leonardo Castilho e Catherine Moreira, que é uma poeta surda, conduziram toda a edição deste *Slam*, apresentando as regras, inscrevendo os surdos participantes e preenchendo as notas dadas pelos jurados. Muitos surdos presentes na plateia estavam inspirados em participar, em expressar aquilo que os incomoda no cotidiano, o que vivenciam, o que gostariam de expor em forma de poesia. Todas as poesias eram apresentadas em Libras, além de muitos gestos que simbolizavam as intenções e sensações. Na poesia surda, a palavra muitas vezes não é o principal, mas sim a sensação que ela provoca dentro do que está sendo apresentado e, como exemplo disso, cito o poema “Todas as Manhãs” da Conceição Evaristo (1998), interpretado pelos surdos Edinho dos Santos e Nayara Rodrigues. Vejamos o primeiro trecho: “Todas as manhãs acoito sonhos e acalento entre a unha e a carne uma agudíssima dor”. Para “Todas as manhãs”, Edinho faz o sinal de nascer do sol com movimentos circulares repetidos que prolongam o tempo do sinal, indicando este ciclo no qual a frase se refere (nascer, se pôr, nascer, se pôr, nascer...). Em “agudíssima dor”, o movimento se inicia com as mãos expressando uma dor no peito, que depois se espalha pelos braços, a face em dor e angústia, e não o simples sinal de “dor” em Libras. Erika Mota, intérprete de Libras, parceira do Léo Castilho nos *Slams*, em entrevista, relata que “a rima na língua de sinais está na configuração de mão, no ritmo”, o que torna esta poesia ainda mais característica e particular acerca da expressividade e compreensão.

É necessário diferenciar gestos e sinais. Para McNeill (1992) os gestos são movimentos corporais e expressões faciais livres, espontâneas presentes na linguagem humana. Já os sinais são constituídos de aspectos linguísticos e gramaticais. Karnopp (2004) afirma que é “complexa a distinção entre sinais e gestos, pois ambos são referenciais,

comunicativos e produzidos manualmente.” Entretanto, a autora também afirma que há equívoco em entender sinais como gestos. Segundo ela,

Na verdade, os sinais são palavras, apesar de não serem orais-auditivas. Os sinais são tão arbitrários quanto às palavras. A produção gestual na língua de sinais também acontece como observado nas línguas faladas. A diferença é que no caso dos sinais, os gestos também são visuais-espaciais tornando as fronteiras mais difíceis de serem estabelecidas. Os sinais das línguas de sinais podem expressar quaisquer idéias abstratas. Podemos falar sobre as emoções, os sentimentos, os conceitos em língua de sinais, assim como nas línguas faladas. (QUADROS; KARNOPP, 2004, p. 31-37)

Desta forma, entendemos que os gestos são elementos de linguagem que fazem parte das línguas de sinais, porém não são a própria língua, já que esta tem estrutura morfológica e sintática.

Retornando à apresentação do Slam do Corpo em Brasília, as temáticas apresentadas pelos competidores/participantes, perpassavam pelas questões políticas e sociais acerca da surdez, do gênero/sexualidade e raça/cor. Uma das apresentações mais aclamadas pela plateia foi a de Davi Júnior, um estudante surdo e negro, que tocou em assuntos como racismo e as eleições de 2018. Após a apresentação, um dos jurados – também surdo – deu nota mínima ao Davi, que em Libras revidou “Você não entende, porque você é branco!” Neste momento a plateia ficou enfurecida, agitada, concordando com as palavras do Davi. Ali eu pude perceber que as questões expostas pelos surdos no *Slam*, também são pertinentes a diversos outros indivíduos e grupos, inclusive o da pesquisadora desse estudo. Obviamente, para surdos negros é muito mais difícil o acesso a diversos espaços que são negados duplamente, pela surdez e pela cor, mas que é um problema social, que atinge a todos nós e de várias formas. Outros competidores abordaram os conflitos familiares dos surdos que nascem numa família ouvinte, que são obrigados a oralizar, e em boa parte as poesias relataram as suas próprias histórias de vida, desde o nascimento até as primeiras barreiras encontradas no caminho, que permanecem ainda hoje na vida adulta.

Edinho dos Santos, citado anteriormente, é um dos educadores e poetas surdos mais reconhecidos dentro da arte da poesia e do *Slam*. Em parceria com o James Bantu (ouvinte), os dois participam de apresentações poéticas e batalhas de *Slam*. Em entrevista¹³, James conta um pouco sobre essa relação artística entre ele e Edinho dos Santos: “Inicialmente eu fui convidado a ler a poesia, mas eu disse não. Se eu tiver que ler alguma coisa, que seja o Edinho”. Desse encontro, surge a parceria entre James Bantu e Edinho, que vê a poesia como uma forma de expressar algo que ele não conseguia “dizer antes”. Na poesia “Negro Surdo”,

¹³ (O SILÊNCIO..., 2018).

Edinho expõe toda a sua indignação e reflexão acerca do racismo, denunciando a truculência cometida por muitos policiais no nosso cotidiano. Segue a poesia na íntegra:

Negro Surdo

*Vocês conhecem poesia?
 Eu trago poesia de periferia
 Poesia de favela
 Identidade negro-surdo
 A cidade me alveja com seus sons
 Com suas luzes, suas faíscas
 São como estrelas caídas no chão
 A polícia adora preto
 Adora pegar, amordaçar, algemar
 Se trancam minhas mãos, trancam minha fala
 Como comunico? Como me explico?
 Eu preciso das mãos para falar
 A polícia não entende
 A comunicação não funciona
 Não fala a nossa língua
 Não tem referência
 Não sabem Martin Luther King
 Não sabem Mandela
 Não sabem Conceição Evaristo, Dandara
 Não sabem Zumbi dos Palmares
 Eles não sabem
 Eu tô aqui! Eu sou a referência!
 Sou negro, sou surdo
 E eu dissemino
 Identidade negro-surdo
 Alvejado pelo som
 Pela cidade a polícia persegue
 Não tem empatia
 Eu, pela cidade, recebo sons, recebo tudo
 E me esquivo no caminho
 Ogum sinaliza
 Ogum no meu caminho vai abrindo
 Salve Ogum!
 (Edinho dos Santos).*

Através da sua poesia, Edinho dos Santos reflete sobre as identidades surdas e afrodiáspóricas e seus modos de resistência. Santos (2018) afirma que em *Negro Surdo* são apresentados dois pontos principais de discussão. O primeiro se refere a esta afirmação da identidade negro-surda partindo das vivências e experiências do sujeito, o segundo, ao racismo institucional, que na poesia tem como exemplo a polícia, mas que também está presente em outras instituições públicas e/ou privadas, “O trecho ‘se trancam minhas mãos, trancam minha fala’, além de explicitar tal violência também nos remete ao fato de que os surdos têm voz, têm nas suas mãos a força da expressão, e se essa voz, esse corpo, são

silenciados e impedidos de falar, como agir?” (SANTOS, 2018, p. 5-6).

Ainda sobre como o corpo surdo e os estereótipos socialmente impostos, a dupla Catherine Moreira (surda) e Cauê Gouveia (ouvinte), discorrem sobre o relacionamento difícil e conflituoso entre o surdo e os demais membros da nossa sociedade composta por ouvintes, apresentando os maiores equívocos que cometemos acerca da temática surdez, através do “Pequeno Manual da Cultura Surda”:

Pequeno Manual da Cultura Surda

*Um: A palavra é surda!
 Não é surda-muda
 Muda, é uma pessoa que não tem voz
 O surdo tem voz
 Se você duvida, deixa ela gritar no seu ouvido
 Dois: Libras é uma língua completa com gramática e tudo
 Não é mímica
 Igual... Aquele jogo... Imagem e ação!
 Não!
 Também não é gesto
 Tipo... “o banheiro é pra lá!”
 Sinais podem significar palavras
 Mas também representam estados emocionais diferentes
 Que deixam palavras como S-A-U-D-A-D-E, no chinelo!
 Quer ver?
 Saudade...
 Três: Não existe milagre
 “Por que essa surda não usa aparelho, pra ouvir logo?”
 Todos os procedimentos para normalizar as pessoas
 Envolvem dor, custo e risco
 Envolve dizer “você tá errado!”
 “Você tá errada!”
 Tem um padrão e você não se encaixa
 Quer aprender um sinal?
 Opressão!
 Quatro: O surdo pode ser esperto, lerdo, legal
 Chato, tímido, bravo
 Homem, mulher
 Nenhuma das alternativas
 Todas as alternativas Igual a uma pessoa, sabe?
 Se você se sente diferente, assustado
 Incomodado com o outro
 Quer aprender?
 Empatia, Empatia!
 (Catherine Moreira).*

As duas poesias citadas, já foram apresentadas em edições do *Slam* e são bastante conhecidas entre os artistas e admiradores desta expressão artística. Tanto a poesia do Edinho dos Santos, quanto a poesia de Catherine Moreira, protagoniza um cenário de resistência, de

luta constante dos sujeitos surdos. O primeiro trata especificamente do que é ser surdo e negro na nossa sociedade preconceituosa, racista e, o quanto as instituições públicas contribuem para este tipo de violência; a segunda trata da valorização das diversas identidades surdas, da língua de sinais e suas possibilidades de expressão. Em resumo, a poesia está muito presente nas culturas surdas, dentro ou fora dos *Slams*, trazendo à tona uma representatividade, através das vivências, experiências e desejos das comunidades surdas espalhadas pelo país. E o *Slam*, como expressão poética se aproxima das artes cênicas pelo seu caráter espetacular e por trazer à cena um trabalho de corpo dos seus intérpretes que dialoga com o objeto desta pesquisa.

2.1.9 Mímica e Pantomima

Um terceiro formato de aparição de eventos cênicos surdos articulados e cartografados nessa pesquisa são a mímica e a pantomima. É necessário pontuar a diferença entre estas duas expressões. A pantomima é um gênero teatral marcado principalmente pelas expressões faciais e corporais em cena. Sem o recurso de máscaras, mímicos através da pantomima conseguem transpor realidades através dos gestos, criando narrativas e espaços muitas vezes cômicos acerca do cotidiano; interpretando desde um homem triste que acabara de perder seu amor, até a criação de um ambiente de escritório com mesas, cadeiras, portas e janelas de vidro, apenas com o gesto/corpo. É importante ressaltar que a pantomima também apresenta um espaço de crítica acerca da nossa sociedade e desde o seu princípio teve a participação da mulher, contrastando com o grotesco e as bufonarias fálicas representadas no período da Roma antiga.¹⁴ Segundo Mascarenhas (2008, p. 80-81),

Em sua origem na antiga Roma, enquanto o termo mímica era utilizado para designar quase todos os tipos de drama diferentes dos gêneros clássicos (tragédias, comédias, dramas satíricos) e não necessariamente implicava em atuação silenciosa, a pantomima era um estilo voltado para a encenação de fábulas nas quais o *pantomimus* representava sem palavras as ações que eram narradas pelo coro, acompanhado por músicos, versando em geral sobre temas morais, como o adultério, ou ridicularizando situações políticas, sociais e religiosas.

Constantemente os termos pantomima e mímica se confundem, porém, objetivamente na pantomima são utilizados pelos artistas muitos gestos ilustrativos, rostos pintados de branco e ações cômicas. Já a mímica, explora o corpo, o gestual, aliado à voz e pensamentos, sensações, emoções. Em se tratando da comunicação de surdos, muitas pessoas ainda

¹⁴ A pesquisadora Margot Berthold, descreve o período histórico e características presentes no mimo e pantomima, no seu livro intitulado *História Mundial do Teatro* (2011).

associam equivocadamente a mímica e a pantomima à língua de sinais, devido à utilização de alguns elementos gestuais como por exemplo, as expressões não manuais, que marcam a compreensão de determinados contextos, intensidades e ações. O que diferencia, por exemplo, uma frase afirmativa de uma frase interrogativa na Libras é a intensidade e expressão facial do falante; assim como ouvintes fazem cara de surpresa quando estamos surpresos, tristes quando estamos tristes e assim por diante. Entretanto, além das expressões não manuais, a Libras apresenta outros parâmetros fonológicos que nos auxiliam nessa compreensão sobre os aspectos estruturais que compõem os sinais, caracterizando-a como uma língua e não como linguagem cênica. São eles:

- Configuração de mão (CM): Ponto inicial em que o sinal é realizado e as diferentes formas das mãos para a articulação de um sinal (FERREIRA BRITO; LANGEVIN, 1995);
- Movimento (M): Direção do sinal que inclui também a repetição e a velocidade, distinguindo o significado do sinal, nomes, tempos verbais;
- Locação (L): Onde o sinal é realizado, na mão, cabeça, tronco, espaço neutro;¹⁵
- Orientação da mão (OM): Direção da palma da mão para cima, para baixo, para esquerda, para direita, para frente;
- Expressões não manuais: Movimentos da face, dos olhos, tronco, cabeça, marcando frases interrogativas, por exemplo, diferenciando elementos lexicais (referências nominais e específicas)

Os parâmetros fonológicos da Libras citados acima encontram-se detalhados nos estudos de Ferreira Brito e Lagevin (1995) e Quadros e Karnopp (2004). Todos estes elementos são considerados na construção e execução dos sinais, fazendo parte da língua visual -espacial - gestual. Neste tópico sobre mímica e pantomima, é importante citar tais elementos para desmistificar a comparação entre a língua de sinais e estas expressões cênicas.

Como citamos anteriormente na discussão sobre gestos e sinais, a língua de sinais, assim como qualquer outra língua, é um sistema complexo, dotado de gramática, constituído de variações, fonologia, morfologia, sintaxe, capaz de expressar complexidades e não é icônica, como nos aponta Audrei Gesser (2009, p. 19, grifo da autora) em seu livro *Libras que língua é essa?*:

¹⁵ Segundo Quadros e Karnopp (2004) espaço neutro é o espaço à frente do corpo da pessoa que sinaliza, sem tocar partes do corpo.

A pantomima quer fazer com que você veja o ‘objeto’, enquanto o sinal quer que você veja o **símbolo** convencionado para esse objeto [...] A língua de sinais tem todas as características linguísticas de qualquer língua natural humana. É necessário que nós, indivíduos de uma cultura de língua oral, entendamos que o canal comunicativo diferente (visual-gestual) que o surdo usa para se comunicar não anula a existência de uma língua tão natural, complexa e genuína como é a língua de sinais.

Durante a pesquisa, encontramos alguns artistas surdos que desenvolvem trabalhos com a mímica, pantomima, *clown*, palhaçaria. Aqui, citamos os irmãos Rimar Romano e Sueli Ramalho de São Paulo (SP), o casal Cléber Couto e Glória de Belém (PA) e o Gabriel Lélis do Macapá (AP). Sueli Ramalho e Rimar Romano, são filhos e netos de surdos e, em 2003, criaram a *Cia Arte e Silêncio*, como uma forma de mostrar a importância da cultura surda, da língua de sinais. Nas palavras do próprio Rimar: “o teatro mostra a cultura do ouvinte para o surdo, e a cultura do surdo para o ouvinte”. Além do trabalho de mímica e *clown*, dos estudos acadêmicos, palestras, voltados para as línguas de sinais, cultura e diversidade surdas, Rimar e Sueli mantêm um canal no *Youtube*, no qual estão disponíveis vídeos com contação de histórias em língua de sinais. Sueli, que além de atriz é também diretora de teatro, escritora e roteirista fala cerca de 30 línguas de sinais e, diferentemente do Rimar, é surda oralizada, desde muito jovem. Em entrevista ao canal Rede Novo Tempo¹⁶, Sueli conta toda a sua trajetória educacional e social acerca da surdez. Comenta que só quando alcançou a adolescência, é que ela e a família compreenderam que o som existia, e que a função da orelha que fazia parte da sua anatomia, era captar esse som. Sueli sentia a vibração através dos carros, motos, avião, mas desconhecia o significado desse fenômeno que apresenta diferença para surdos e ouvintes: “Eu achava que vocês sentiam o cheiro pelas orelhas”

Quando criança, Sueli estudou em escolas regulares e tentava de todas as formas “imitar” o comportamento dos seus colegas ouvintes, o que a trouxe para um confronto relacionado à diferença entre as identidades e culturas. E essa diferença era reforçada o tempo inteiro também através das mídias, como ela mesma comenta: “As minhas referências eram Charles Chaplin e o cinema mudo. Até hoje não compreendo nada que os desenhos animados querem dizer, eles não têm acessibilidade”¹⁷. Charles Chaplin, a maior referência do

¹⁶ (SUELI..., 2015).

¹⁷ Pela primeira vez foi lançado no Brasil, em 2018, um desenho animado para crianças voltado para o público surdo, “Min e as mãozinhas” com uso da Libras e outros recursos de acessibilidade. Criado por Paulo Henrique dos Santos, o desenho foi lançado na plataforma YouTube e encontra-se disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCJtOTvG4EvBGkvtTVVv8Lpg>>. Como outro exemplo audiovisual e teledramatúrgico, podemos citar a novela em Libras intitulada “A Família Silva”, criada pelo intérprete Mário Augusto em 2018. Os capítulos da novela encontram-se disponíveis em:

cinema mudo e da mímica/pantomima, e nos arriscamos a dizer que uma influência de extrema importância no trabalho realizado por Sueli e Rimar, nas ruas, em praças, sempre buscando essa aproximação com o outro. Na performance *Orelha*, Rimar e Sueli Ramalho utilizam nariz de palhaço, roupas coloridas, fazendo jus ao estilo clownesco. Rimar por vezes utiliza não só gestos, mas também a língua de sinais, e Sueli também utiliza a oralidade, o que auxilia na compreensão da plateia de surdos assim como de ouvintes.

Recentemente, tive a oportunidade de conhecer pessoalmente ainda o trabalho de Gabriel Lélis, Glória Ferreira e Cléber Couto, no Festival Despertacular, em Brasília (DF). Cléber e Glória apresentaram o espetáculo intitulado *Circo*. O cenário era composto apenas por uma estrutura de ferro/alumínio com uma cortina vermelha ao meio, que fazia função de biombo, e que se assemelhavam aos pequenos palcos antigos de apresentações circenses. Na primeira cena representada por Cléber Couto, são utilizadas duas luvas: uma rosa e outra azul. Cada uma delas simboliza respectivamente, o gênero feminino e masculino, na composição da construção dos personagens da história a ser contada por ele. As mãos são um símbolo bastante importante na identidade e cultura surda, pois representam a língua de sinais, a comunicação, a força, a criatividade, a luta de diversos surdos mundo à fora que tiveram suas mãos amarradas no passado, sendo obrigados a oralizar em casa, nas escolas¹⁸.

Na encenação proposta por Cléber, movimentos delicados e trejeitos femininos na mão direita (luva rosa), movimentos mais rústicos e trejeitos masculinos na mão esquerda (luva azul). A história se atém a uma relação amorosa e por vezes conflituosa entre uma surda e um ouvinte, que gera um casamento e uma filha também surda, representada por Glória através de uma luva laranja. Toda a representação é feita através da utilização de pantomimas, mas em alguns momentos a Libras aparece para indicar direção (lá, aqui, antes, depois, na frente, atrás) e/ou pronomes (o que, quando, qual, onde). No decorrer do espetáculo, surgem acessórios como pelúcias (flores, bichinhos), confetes coloridos, contando histórias diferentes; a maquiagem é característica do arquétipo palhaço: rosto com pasta d'água branca e nariz vermelho. A iluminação não tem muitas mudanças, uma luz geral é utilizada para todo o espetáculo.

Como todo número de palhaçaria, a participação do público é muito importante, e por vezes, conduz o espetáculo a improvisações, intervenções e aproximações. No espetáculo

<<https://www.youtube.com/channel/UCiHzdVkr-YPkh2PoGK8xPWg>>.

¹⁸ Historicamente, surdos eram proibidos de utilizar sinais nas escolas e instituições. Como método de inibição, suas mãos eram amarradas, tendo uma educação totalmente pautada na oralização através da leitura labial e outros métodos. A pesquisadora Paula Binogno em sua dissertação de mestrado *Você é surdo ou ouvinte? Etnografia com surdos em Juiz de Fora-MG* (2013) descreve essas e outras situações marcantes na história dos surdos.

Circo não é diferente, pois há interação com o público, inclusive algumas pessoas são chamadas ao tablado para participar de algumas histórias. A receptividade da plateia foi algo particular e impressionante, pois dava pra sentir o quanto todos os presentes estavam envolvidos e se sentiam representados com o que estava em cena. Os temas cotidianos, os gestos, os arquétipos, dialogavam diretamente com os espectadores que ali se encontravam. Havia um ritmo na cena criado pelo casal de palhaços, e pela vibração da marcação de um tambor ligado a uma caixa de som potente, utilizada por um surdo que fez a trilha sonora de todos os espetáculos, ao vivo, no improviso, de acordo com o entendimento das ações e situações propostas pelos artistas em cena. A plateia gritava (sons de diversos tons e sentidos), interagia, conversava com os artistas o tempo inteiro. Em resumo, na encenação do Cléber Couto e de Glória Ferreira há uma troca acerca do que está sendo mostrado, compreensível e eficaz para surdos e ouvintes, e isto mostra o quanto a arte pode ser inclusiva, sem que o outro deixe de ser quem ele é, pois é sendo que conhecemos a nós mesmos e ao outro.

Outra apresentação marcante durante o Festival Despertacular foi o *Clown* Gabriel Lélis que também é surdo, pesquisador e atualmente professor da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Sua apresentação no Festival Despertacular foi especificamente *clownesca*, como seu figurino já denunciava: jardineira jeans com camisa de manga longa listrada (branco e preto), como as utilizadas pelos clássicos *clowns* de rua, que imitam gestos e pessoas no cotidiano. Seu corpo apresentava uma postura circense na forma de caminhar, de interagir com objetos e com o público. Gabriel trouxe para sua cena elementos musicais através de alguns instrumentos: acordeon, flauta, triângulo, chocalho, percussão. Na sua cena principal, convidou cinco pessoas da plateia para compor uma banda musical, e eu fui uma das pessoas escolhidas para tocar o chocalho, e também a única ouvinte. Na cena proposta, Gabriel dirigia uma espécie de “*bang bang*” (faroeste), interpretada por dois surdos convidados também da plateia, e se tornava também o maestro da banda musical, nos instruindo a dar ritmo na encenação, principalmente nos momentos de confronto, tiro e queda. A pantomima é utilizada em toda a sua encenação, também com fácil compreensão entre surdos e ouvintes e bastante comicidade.

2.1.10 *Stand-Up*

Outra forma de expressão artística que vem ganhando espaço e frequência na cultura surda, e que também envolve sinais, comicidade e ao mesmo tempo a contação de história, é o *Stand-Up*. O *Stand-Up* é caracterizado por ser um espetáculo de humor, apresentando piadas

sobre o cotidiano contadas por um comediante sem a utilização de figurinos ou cenário – na maioria das vezes – numa linguagem mais direta com o público. Os principais nomes do *Stand-Up* feito por surdos são Dimar Carvalho (DF), Lúcio Macedo (RJ) e Cristiano Monteiro (PE). Estes três artistas apresentaram-se no Festival Despertacular, em Brasília (DF). Dimar Carvalho realizou o Stand-up sozinho, tendo no seu repertório críticas e piadas sobre os equívocos, preconceitos, cometidos pelos ouvintes, relacionado às pessoas surdas. Já os outros dois artistas (Lúcio Macedo e Cristiano Monteiro) apresentaram-se em dupla, utilizando mímica em alguns momentos, porém o que imperava era a Língua de Sinais que se juntava às expressões corporais e gestuais. Ressalto nestas apresentações de *Stand-Up* a questão do ritmo das piadas, que é uma característica comum a este estilo cênico. A percussão improvisada acompanhava todo o desenvolvimento das histórias: para gestos rápidos, sons mais rápidos; para gestos curtos, sons mais lentos e compassados, e assim por diante. O intenso uso de Libras, nesse formato específico, pode ser um empecilho para quem não é fluente na língua, gerando algumas dificuldades de entendimento para ouvintes. Mas independentemente deste fato, era notório o grande empenho físico destes artistas através do corpo, da respiração, que mostravam a intensidade, ritmo e representação cênica.

2.1.11 Outras Representações Artísticas...

Durante a pesquisa, também encontrei artistas surdos que dominam outras linguagens, como o Lucas Ramon (MG), desenhista criador do personagem Tikinho; a Lorrane Flaira (DF), também desenhista; o dançarino/performer Maycon Calasancio (DF); os fotógrafos Johnnatan Albert (DF) e Luércio de Sousa (DF); o escultor Thalyson Lino (MG) e o artista plástico Flávio Alves (MG), dentre outros. Os surdos estão presentes em cada expressão artística citada, seguindo suas vertentes, utilizando da arte como ferramenta importante na valorização das suas culturas, identidades, e no orgulho da sua linguagem. Alguns utilizam a arte como entretenimento, outros ainda como posicionamento político, mas independente da forma ou objetivo, o fazer artístico está presente no cotidiano e, na vida de muitos indivíduos da comunidade surda.

2.1.12 E abrem-se as cortinas...

Diante dos exemplos elencados anteriormente, pode-se perceber a variedade de propostas cênicas, com uso de diversas ferramentas e estratégias, além de modos de produção

muito heterogêneos. A busca pelas expressões cênicas, mais especificamente ao teatro, nos levaram a três espetáculos, os quais analiso nos capítulos seguintes, identificando os elementos cênicos e linguagem que eles representam dentro da enorme gama de possibilidades do teatro de surdos. São eles:

- *Ninguém mais vai ser Bonzinho* (SP): espetáculo do grupo teatral Inclusos e Sisos, baseado no livro homônimo de Cláudia Werneck, é formado apenas por atores ouvintes, utiliza em cena a Língua Portuguesa, contando com a presença de legendas e intérprete de Libras;
- *Diferente* (BA): espetáculo dirigido por Roberto Salles, possui na sua encenação atores surdos e ouvintes, utilizando em cena a Língua Portuguesa e a Língua Brasileira de Sinais;
- *Cidade de Deus – Casos e Conflitos* (RJ): espetáculo dirigido por Lucas Sacramento e formado apenas por atores surdos. O espetáculo utiliza a Língua Brasileira de Sinais, sem a presença de intérprete.

Consciente, portanto, da impossibilidade de esgotar o campo, proponho-me a analisar as três obras, buscando encontrar, nas suas diferentes configurações e modos de produção, a diversidade do teatro para e de surdos e seus elementos textuais e cênicos.

3 MODOS DE FAZER: PROCESSOS CÊNICOS DOS ESPETÁCULOS *DIFERENTE* (2011), *NINGUÉM MAIS VAI SER BONZINHO* (2012) E *CIDADE DE DEUS – CASOS E CONFLITOS* (2017)

Cortinas abertas, partimos para conhecer os espetáculos *Ninguém mais vai ser bonzinho* (SP), *Diferente* (BA) e *Cidade de Deus – Casos e conflitos* (RJ), além dos seus processos criativos. Cabe ressaltar que estas obras foram escolhidas para a análise nesta pesquisa por dois motivos centrais. Um deles, devido à disponibilidade de material encontrado em fotos, vídeos e relatos. Mas também, e principalmente, por apresentarem particularidades que auxiliam na compreensão sobre o teatro de e para surdos, como por exemplo, em *Diferente* o espetáculo é composto por atores surdos e ouvintes sendo destinado aos dois públicos, *Ninguém mais vai ser bonzinho* é encenado apenas com atores ouvintes, mas utiliza recursos de acessibilidade como tradutor/intérprete de Libras e legendagem, e *Cidade de Deus – Casos e conflitos* é uma obra produzida e encenada apenas por surdos sendo destinada à comunidade surda. A partir destas particularidades citadas, iniciaremos a análise destas obras, que neste capítulo, se centra em identificar o processo de produção de cada obra e suas dramaturgias.

3.1 *NINGUÉM MAIS VAI SER BONZINHO*

O espetáculo *Ninguém mais vai ser bonzinho* é baseado no livro *Ninguém mais vai ser bonzinho na sociedade inclusiva*, de Cláudia Werneck (1997). O espetáculo teve a sua primeira versão encenada em 2003 pelo grupo teatral Os Inclusos e os Sisos. Este grupo foi criado no mesmo ano, através de uma iniciativa da atriz Tatá Werneck que reuniu estudantes de artes cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), como um projeto da Escola de Gente. Criada em 2002, a Escola de Gente é uma organização não governamental que trata das questões relacionadas à acessibilidade e inclusão de modo geral, não só relacionada à surdez, mas também a outras necessidades específicas, tendo um papel significativo na luta pelos direitos da pessoa com deficiência.

Conforme afirma o *site* oficial da instituição¹⁹, o grupo Os Inclusos e os Sisos, utiliza em seus espetáculos “mais de 10 recursos de acessibilidade física e comunicacional simultaneamente”. São eles: recurso de legendagem, audiodescrição, Libras, Libras tátil, programa do espetáculo em Braille, assentos reservados para pessoas com deficiência (PCDs), dentre outros. O grupo acumula um total de mais de 60 prêmios, dentre eles uma menção na

¹⁹ ESCOLA DE GENTE (2019).

Organização das Nações Unidas (ONU), por ser até então, o grupo teatral que utiliza em todos os seus projetos diversos recursos de acessibilidade, como os já citados. Além dos espetáculos, o grupo teatral também promove oficinas voltadas para o teatro acessível.

3.1.1 Sobre o espetáculo...

A versão analisada nesta pesquisa é a de 2012, dirigida por Carolina Godinho, e apresenta no enredo um compilado de histórias cotidianas voltadas para o preconceito da sociedade em relação a pessoas com deficiência. Em aproximadamente 15 anos de espetáculo, a encenação contou com a presença de atores com ou sem deficiência, como afirma o coordenador do projeto Pedro Prata em entrevista realizada em 2018 “Já tivemos, por exemplo, uma atriz que era cega e ninguém percebeu, outro com Síndrome de Down. Para nós, é uma característica como qualquer outra”.

O enredo do espetáculo apresenta esquetes, em que os atores se revezam através de vários personagens na contação das histórias que se passam desde um engarrafamento no trânsito até uma fila de banco, ou numa escola regular que se recusa a aceitar uma aluna com Síndrome de Down. As histórias não são voltadas particularmente para a temática da surdez, e a encenação conta com a utilização de recurso de legendagem e tradutor/intérprete de Libras.

No ano de 2009, no período de maio a julho o espetáculo percorreu quatro cidades na região Sudeste, Nordeste e no Sul do país, através do apoio do projeto OI FUTURO, pertencente à Lei de Incentivo à Cultura, e posteriormente, apoio financeiro de empresa privada. Dentre estas apresentações, destaco uma passagem do espetáculo no estado da Bahia, em Salvador, apresentado no Centro Cultural Plataforma, localizado no subúrbio ferroviário, e na Casa Via Magia, localizada no bairro da Federação. Midiaticamente, o espetáculo obteve grandes repercussões por utilizar tantos recursos de acessibilidade e levantar questões cotidianas que envolvem o preconceito da sociedade em torno das pessoas com deficiência, além das dificuldades de acesso à educação, ao mercado de trabalho e ao entretenimento. No período em que as apresentações foram realizadas, um dos jornais de grande circulação citou *Ninguém mais vai ser bonzinho* como uma experiência inédita a ser vivenciada pelo público baiano.

3.1.2 O processo criativo

O espetáculo está ligado diretamente com os projetos de acessibilidade da Escola de

Gente. O ator Marcos Sampaio, em entrevista para o Programa Cultura Urbana da TV Alerj (2006), afirma que todos os envolvidos passaram por processo de capacitação e oficinas inclusivas, aliando o teatro aos projetos desenvolvidos na Escola de Gente²⁰. Na mesma entrevista, o diretor Diego Molina, ressalta que os ensaios serviram também para abrir discussões sobre a questão da inclusão e de que maneira pode-se responder essas perguntas na prática e no palco. Entretanto, não obtivemos a informação de que pessoas surdas, especificamente, tenham participado de forma efetiva do processo criativo deste espetáculo.

É importante salientar que durante o longo período em que o espetáculo *Ninguém mais vai ser Bonzinho* esteve em cartaz, muitas adaptações foram realizadas de acordo com os espaços em que ocorreu a encenação. O espetáculo foi realizado em caixa cênica, mas também em espaços como auditórios, salas de escolas, ou seja, espaços não convencionais. Desta forma, algumas histórias se mantiveram, outras foram acrescentadas, além do cenário que em espaços não convencionais se resumia apenas às cadeiras escolares com adição de adereços. Isso facilita não só a compreensão da linguagem que está sendo representada, mas também demonstra que é possível tratar da inclusão sem grandes elaborações, desde que se pense sobre o público a que a acessibilidade está sendo destinada.

A produtora da Escola de Gente, Paula Lofler, em entrevista à mídia digital Acesso Infinito, conta como se dá a produção dos espetáculos do grupo *Os Inclusos e os Sisos*. Segundo ela,

A partir do momento que você começa a incluir os formatos de acessibilidade, a prioridade ela muda um pouco – lógico que tudo que era importante continua sendo importante, senão o espetáculo também não existe – mas os formatos de acessibilidade são tão importantes quanto as outras coisas de antes. Por exemplo, o intérprete de Libras é tão importante quanto um operador de luz (LOFLER, 2018).²¹

Desta forma, a construção de *Ninguém mais vai ser bonzinho*, bem como dos outros espetáculos do grupo acima citado, é desenvolvida de forma conjunta, ou seja, o roteiro dramático e os elementos cênicos são pensados em consonância com os recursos de acessibilidade. Entretanto, será que a utilização de todos esses recursos de acessibilidade no espetáculo consegue contemplar a cada público no qual são destinados? Apenas a presença do tradutor/intérprete de Libras e de legendagem garante a acessibilidade para surdos neste espetáculo? No próximo capítulo, discutiremos sobre estas questões levantadas, iniciando a análise dos elementos cênicos desta obra.

²⁰ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_apCZAwYrYZg&t=70s>.

²¹ Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wcEdNlqWU6U>>.

3.2 DIFERENTE

Diferente foi o segundo espetáculo selecionado para esta pesquisa. Além de conciliar o teatro de surdos e ouvintes numa mesma obra, a encenação é uma referência local, já que foi desenvolvida e apresentada aqui em Salvador (BA). Criado em 2011, o espetáculo surgiu através do projeto *Vozes em Gesto*, idealizado pelo produtor Leandro Rocha. Este projeto foi apoiado e patrocinado pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, num edital que previa a inclusão de surdos no teatro. Segundo Cássia Domingos (2012), pesquisadora e atriz integrante do projeto, o produtor Leandro Rocha começou a ter contato com surdos através de uma igreja evangélica, realizando atividades diversas de música e dança, o que chamou a atenção dele como possibilidade para também inserir o teatro nestas atividades. Todas as etapas, processo criativo, resultados, foram relatados por Domingos (2012) através do seu trabalho de conclusão de curso (TCC) em Licenciatura em Teatro (UFBA), o qual esta pesquisa tem como base importante, além dos vídeos na íntegra do espetáculo e de fotografias.

3.2.1 Sobre o espetáculo...

O espetáculo *Diferente* tem o texto dramático escrito por Cláudio Simões em parceria com Roberto Salles, Ivan Santos e Leandro Rocha, todos artistas ouvintes. O enredo conta a história de amor entre Daniele, uma ouvinte que é intérprete de Libras e Vitor, um surdo que tem o desejo de ser ator. O espetáculo através dessa narrativa, foca na relação entre surdos e ouvintes na nossa sociedade, levando em consideração o cotidiano dos personagens dispostos na encenação. Segundo Domingos (2012, p. 56), “o casal protagonista tem a função de desmistificar a presença da diferença entre o ‘ouvir’ e o ‘não ouvir’ ao mostrar que o envolvimento afetivo entre eles independe da capacidade de audição de cada um”. Através de personagens como a mãe de Vitor, Janete, e a mãe de Daniele, Dadma, além do personagem Jamile, ex-namorada de Vitor e Rui, ex-namorado de Daniele. Na trama, alguns obstáculos são enfrentados por Daniele e Vitor até finalmente ficarem juntos, como por exemplo, o preconceito do personagem Rui, que faz de tudo para separar os dois.

O enredo surgiu a partir das oficinas teatrais realizadas durante o processo criativo, e foi baseado em experiências e situações vividas pelos participantes surdos. O espetáculo utiliza duas línguas de forma simultânea durante a encenação, Língua Portuguesa e Língua Brasileira de Sinais, interpretado por atores surdos e ouvintes. Domingos (2012, p. 56)

comenta sobre a ausência de um intérprete de Libras no espetáculo,

[...] Primeiramente porque não gostaríamos que o público surdo precisasse desviar a atenção da cena para o intérprete, depois porque consideramos esteticamente interessante colocar as duas línguas em cena, de forma tal que não houvesse prejuízo na compreensão global do espetáculo para surdos e ouvintes, ainda com a vantagem de popularizar um pouco mais a língua brasileira de sinais.

Mais adiante, no próximo capítulo, discutiremos sobre a presença do tradutor/intérprete de Libras no espetáculo teatral. O espetáculo *Diferente* teve duas temporadas de apresentação; a primeira ocorreu no Café Teatro Sitorne, localizado no bairro do Rio Vermelho (Salvador/BA), totalizando cerca de 20 apresentações com lotação de plateia no espaço. Além de promover acessibilidade para o público surdo, a encenação teve papel importante na formação de plateia, incentivando a presença da comunidade surda no teatro e, sobretudo, no palco.

3.2.2 O processo criativo...

Um dos objetivos principais do projeto Vozes em Gesto foi a criação do espetáculo *Diferente*, encenado por atores surdos e ouvintes, como já foi citado. Anterior ao processo criativo, a equipe do projeto disponibilizou 17 vagas para oficinas de capacitação que também seriam utilizadas como processo de seleção de atores surdos, maiores de 18 anos, para a montagem do espetáculo. A divulgação ocorreu através de mídias sociais, e também contou com apoio de instituições como o Centro de Surdos da Bahia (CESBA). Domingos (2012, p. 28) conta que

Os surdos pré-selecionados sabiam que essa capacitação também seria um processo seletivo, ao final do qual apenas três surdos seriam escolhidos para compor o elenco de um espetáculo teatral. Sabiam também que se trataria de um espetáculo profissional e que seria um trabalho para o qual assinariam um contrato e receberiam cachê por ele.

As oficinas foram divididas em três etapas. A primeira oficina realizada foi a de Libras, que, segundo Domingos (2012, p. 29), foi uma estratégia adotada pela equipe para que todos pudessem conhecer a língua, já que haveria contato direto entre atores surdos e ouvintes, além da utilização da mesma em cena. Desta forma, notamos que, dentro desse contexto, a equipe de ouvintes teve que se adaptar aos atores surdos, e não ao contrário, como geralmente acontece em algumas situações que envolvem surdos e ouvintes. Nesta oficina foram utilizados elementos básicos da Libras como saudações, perguntas e respostas,

calendário, números etc. A segunda oficina foi de jogos teatrais, em que foram realizados exercícios de improvisação, de ritmo através da vibração sonora, auxiliando na preparação corporal e interação entre os atores surdos e ouvintes. Domingos (2012, p. 33), salienta a importância desta oficina fazendo a seguinte observação:

As improvisações que não permitiam o uso da LIBRAS ou do português, exigiam do aluno uma amplitude da sua expressão física. Embora os surdos tenham uma boa desenvoltura nas suas expressividades facial e corporal, pela própria demanda de utilizá-las como recurso de comunicação, a proposta de apenas fisicalizar objetos e ações foi desafiadora para eles também. Visto que, assim como os ouvintes, os surdos estão habituados a utilizar sua língua para se expressar.

A partir dessa necessidade de expressar corporalmente objetos, ações, surgiu a terceira etapa do processo criativo que foi a oficina de Mímica Corporal Dramática, ministrada por Débora Moreira.²² Todas essas etapas foram importantes não só para capacitação dos atores surdos e ouvintes envolvidos no projeto, mas também para construção do texto dramático do espetáculo *Diferente*, através de situações cotidianas dos participantes surdos que surgiram nas improvisações cênicas. Além disso, notamos a construção de uma metodologia baseada na adaptação de exercícios teatrais para atender às necessidades cênicas dos atores surdos e ouvintes no desenvolvimento do processo. Durante o processo criativo, toda a equipe participou de forma colaborativa, tendo também o auxílio externo de tradutores/intérpretes de Libras e membros da comunidade surda. Importante ressaltar que durante o processo de criação, os atores surdos e ouvintes foram remunerados, conforme o valor previsto no projeto *Vozes em Gesto*, no qual o espetáculo fazia parte.

3.3 CIDADE DE DEUS – CASOS E CONFLITOS

O espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, dirigido por Lucas Sacramento²³, foi escolhido para análise nesta pesquisa por ser um dos principais representantes do teatro surdo no Brasil. A encenação tem a sua equipe inteiramente composta por profissionais surdos, desde os atores à produção e operação técnica, inclusive o já mencionado diretor, Lucas Sacramento. Apesar do título remeter ao livro e filme *Cidade de Deus*, respectivamente de 1997 e 2002, o espetáculo não se trata de uma adaptação dessas duas obras. Segundo

²² Débora Moreira é Mestre em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) e Bacharel em Interpretação Teatral (UFBA). Diplomada em Mímica Corporal Dramática no Brasil (2004) com aval da Ecole de Mime Corporel Dramatique (Londres).

²³ Lucas Sacramento é o primeiro teatrólogo surdo formado em nível superior no Brasil.

Sacramento (2019, p. 47),

Uma análise do roteiro original de ‘Cidade de Deus’ nos conduziu à conclusão de que este não seria eficaz ao grupo dos atores surdos, pois precisaria de uma longa adaptação para o roteiro surdo. Diante disso, após algumas reuniões e discussões, decidimos que um novo roteiro seria escrito pelo próprio diretor para ser encenado pelo grupo em língua de sinais.

O espetáculo foi criado no ano de 2017 em parceria com o Centro de Integração na Arte e Cultura dos Surdos (CIACS) e teve sua pré-estreia realizada no Instituto Nacional de Educação dos Surdos (INES). A estreia ocorreu em meados de julho de 2017, em Reims (França), compondo a programação de um dos principais festivais de cultura surda do mundo, o Festival Clin D’oeil. Por se tratar de uma apresentação internacional para surdos de vários países, a equipe do espetáculo resolveu traduzir a peça para Sinais Internacionais²⁴. Assim como Sacramento (2019), optei por utilizar o termo Sinais Internacionais ao invés de Língua de Sinais Internacional, pois, conforme Granado (2019, p. 212)

No Brasil, adotamos o termo “Sinais Internacionais”, em português, amplamente utilizado pela comunidade surda. Sinais Internacionais não é considerado como uma língua oficialmente, pois ele não tem uma comunidade de origem definida. Mesmo assim, serve como uma espécie de língua franca equidistante em eventos e encontros internacionais de surdos e é convencional para os membros da WFD.²⁵

O festival foi criado em 2003 pela associação CinèSourds e ocorre a cada dois anos, abrangendo cerca de 4 mil visitantes por dia de evento²⁶.

3.3.1 Sobre o espetáculo...

Baseado em fatos reais, utilizando personagens fictícios, o espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos* se debruça em histórias cotidianas e conflituosas da favela Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, envolvendo pessoas surdas e também a sua comunicação na sociedade. Através de personagens que retratam a violência, o tráfico de drogas, o espetáculo também discute sobre os problemas sociais que atingem a localidade citada. Conforme consta na sinopse do espetáculo, disponibilizada na divulgação da obra,

²⁴ Os Sinais Internacionais (SI) são utilizados eventualmente em palestras, seminários e/ou reuniões entre surdos de vários países.

²⁵ *World Federation of the Deaf* (WFD).

²⁶ Informações sobre o Festival Clin D’oeil no site oficial: <<https://www.clin-doeil.eu/en-gb/home>>.

O roteiro oficial da nossa peça: ‘Cidade de Deus, casos e conflitos’, baseado em fatos reais, retrata conflitos envolvendo surdos e sua forma de comunicação. Indivíduos que fazem parte da Comunidade Surda e são usuários da Língua Brasileira de Sinais (Libras). O cenário da obra é a favela, marcada pela violência e perigo. Um retrato que mostra a diferença de um meio semiótico constituído pela língua visual dos surdos brasileiros. Língua essa, rica em vocabulário, gírias e expressões particulares de seus usuários moradores da favela. Dentro desse panorama, cresce um menino que, embora exposto a tanta violência, sonha em ser fotógrafo e se apresentar pelos palcos do local em que nasceu. Por meio de sua história, é possível perceber como ele e as demais pessoas lidam com a morte à medida que convivem com casos recorrentes de assassinato e têm o crime como a única maneira de sobreviver. É possível perceber ainda como outros meninos surdos se aproveitam de prejuízos para viverem no meio da criminalidade. Cidade de Deus é ‘como conviver dentro da Comunidade Surda’ e pode, agora, ser apreciada no teatro em termos de cultura surda. (Cidade de Deus – Casos e Conflitos, 2017)²⁷

Segundo Sacramento (2019, p. 48-49), este espetáculo,

[...] Tem como foco principal chamar a atenção dos espectadores para a importância da língua de sinais e da comunidade surda no País, contribuindo com uma nova marca cultural nesse campo [...] quer denotar a ausência de comunicação e destacar a existência do preconceito que a própria sociedade construiu em relação ao surdo. Pretende mostrar como vivem as pessoas, sua moral e suas relações de pertencimento a um grupo, a uma comunidade.

O espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, foi um marco importante no cenário teatral brasileiro, por se tratar de um espetáculo profissional de grande visibilidade na comunidade surda, mostrando não só a representatividade surda nas artes cênicas, mas também a qualidade de trabalho que os artistas surdos produzem e que infelizmente não é reconhecida pelo preconceito da sociedade. Devido à falta de apoio financeiro, a equipe do espetáculo realizou um projeto de apoio coletivo no site Catarse, no qual as pessoas poderiam contribuir com valores a partir de R\$30,00 e receberiam recompensas como camisetas, canecas, doação de ingresso etc. A meta prevista pela campanha era de R\$9.266,00, entretanto esse valor foi superado e chegou à marca de R\$13.307,00. O valor arrecadado custeou a viagem do elenco para o Festival Clin D’Oeil, além dos gastos de montagem do espetáculo.

3.3.2 O processo criativo

O diretor do espetáculo, Lucas Sacramento, afirma que inicialmente os atores surdos

²⁷ Sinopse disponível em: <https://www.catarse.me/cidade_de_deus_casos_e_conflitos_b308>.

realizaram um estudo dos diferentes gêneros literários como contação de histórias, poesias, além da visualidade vernacular. Posteriormente, foi realizada uma pesquisa das histórias da comunidade surda carioca, dos personagens surdos, para contextualizar o enredo a ser desenvolvido antes dos ensaios teatrais (SACRAMENTO, 2019, p. 47-48). Em entrevista ao Itaú Cultural (2017), Sacramento conta que através do espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, desenvolveu uma metodologia para o teatro surdo. Segundo ele, houve um período de formação para a profissionalização dos atores surdos envolvidos na encenação. Ao ser questionado sobre como seria esta metodologia, Sacramento (2017) relata que

Peguei elementos de algumas coisas que são referências internacionais, como por exemplo, o ritmo. Num dos exercícios que fizemos, cada um decorava um número e aí era cumulativo, cada um fazia expressão de raiva e aí essa raiva tinha uma intensidade. Um começava com um pouco de raiva e o outro tinha que intensificar, o terceiro já um pouco mais, até que aquilo ia expandindo, o último urrava! Então a gente fez uma escala de intensidade dessa expressão. Outro exercício era utilizar a expressão corporal diferente do que é feito com atores e/ou alunos ouvintes, por exemplo, na nossa língua a gente tem um recurso que chama ‘classificador’, que é quando, por exemplo, eu peguei um copo, eu imaginei um copo com água, faço esse movimento de beber, mas de repente eu sinto um sabor diferente. O ouvinte ator precisa colocar isso visualmente para o público entender, mas dificilmente ele vai pensar naquele movimento, no sabor da bebida, porque ele fala e o surdo não. Ele (o surdo) precisa colocar isso visualmente, corporalmente, então essa metodologia é voltada muito mais para o que é colocado oralmente na língua dos ouvintes, mas corporalmente para os surdos.

Assim, ele deixa explícita a necessidade de atores surdos desenvolverem as técnicas teatrais, desmistificando a ideia de que a pessoa surda já é um ator, mímico, artista nato, por conta da expressividade que a sua língua exige. Ao contrário, o ator surdo, assim como o ator ouvinte, deve encarar a prática teatral como pesquisa constante, de conhecimento e desenvolvimento do corpo/intelecto, quando o objetivo está atrelado à profissionalização desses artistas. Sacramento (2017) cita como exemplo a seguinte situação:

[...] Então a gente explica antes todo o exercício: vocês vão ter que fazer uma respiração primeiro, em segundo lugar, vocês vão ter que fazer o som de ‘hummmm’... Aquecimento vocal; aí os surdos falam ‘nossa, mas pra quê? Não precisa, eu sou surdo!’ Aí eu digo ‘o nosso aquecimento, o nosso relaxamento vocal, energiza a respiração, o nosso corpo, faz parte da nossa preparação, e aí a gente passa todos os exercícios’ (SACRAMENTO, 2017).

Não tivemos acesso à metodologia completa utilizada por Sacramento no processo criativo do espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, porém ele relata um pouco sobre a

adaptação de exercícios voltados à atores ouvintes para atores surdos:

Geralmente as pessoas deitam numa sala, fazem um exercício de relaxamento, deitam naquele chão, apagam as luzes, e o professor fica passando orientação. Fiquei pensando como o surdo vai entender o que está sendo dito?! Então a gente explica antes todo o exercício [...] Depois disso, a gente apaga as luzes e combina para cada etapa são alguns minutos; a gente faz essa adaptação porque a orientação não é feita enquanto a pessoa está lá de olho fechado. Essas trocas são muito importantes porque isso faz parte da acessibilidade pra tudo, e isso tem que continuar sendo desenvolvido, porque parece que nós surdos estamos atrasados (SACRAMENTO, 2017).

Pareceu-me importante ressaltar que, ao utilizar a palavra “atrasado”, Sacramento (2017) não está se referindo à deficiência como um empecilho para o desenvolvimento das técnicas teatrais, mas sim, como ele mesmo pontua na entrevista, considerando que atores ouvintes tem acesso a mais recursos e técnicas que os atores surdos, que as leis e a educação para pessoas surdas ainda apresentam muitas dificuldades e atrasos. A própria forma como alguns surdos veem o seu corpo e sentem alguns receios e pudores na interação durante os exercícios teatrais, isopor exemplo, podem fazer parte da construção do imaginário social do corpo considerado padrão e do corpo “fora da norma hegemônica”, e interferirem diretamente no desenvolvimento dos artistas surdos.

Conhecendo um pouco mais sobre as obras *Diferente, Ninguém mais vai ser bonzinho* e *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, é possível identificar um ponto de ligação entre elas que envolve o engajamento político. Os espetáculos citados, promovem corajosamente a discussão sobre acessibilidade, sobre identidades e culturas surdas, no ponto de vista da eficiência e não deficiência. Mas, além disso, os espetáculos desenvolvem modos de criação que refletem sobre a presença do surdo no teatro, seja no palco e/ou na plateia. As obras citadas apresentam uma relação direta entre estética e política, levando em consideração que tais processos artísticos individuais foram desenvolvidos para uma questão em comum, que se encontram e ultrapassam a ideia estética de “arte pela arte”. Isso é o que Rancière (2009), denomina como partilha do sensível, ou seja, “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência do comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Desta forma, os espetáculos citados têm em comum a discussão sobre acessibilidade, a relação com a surdez, seja na temática ou na utilização de recurso acessível (“comum partilhado”). As “partes exclusivas”, estão no modo como cada espetáculo se propõe a

desenvolver o produto final. O espetáculo *Diferente* é desenvolvido através da interação entre atores surdos e ouvintes e, conseqüentemente, tem a sua encenação direcionada para atender aos dois públicos (surdos e ouvintes). Já o espetáculo *Ninguém mais vai ser bonzinho*, tenta abranger todas as formas de acessibilidade na encenação, que é desenvolvida por artistas ouvintes e não foca na temática da surdez, mas utiliza recurso de legendagem e tradutor/intérprete de Libras porque pensa na presença destes espectadores na plateia. Em *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, é criada uma metodologia de trabalho para os atores surdos, a equipe é composta apenas por artistas surdos, e, conseqüentemente, o público alvo é a comunidade surda. Essas particularidades é o que direciona o olhar de cada obra sobre suas necessidades técnicas, por exemplo. Dentro de cada um desses modos, como são trabalhados os elementos cênicos, como iluminação, cenário, figurino...? No próximo capítulo, continuaremos a pensar nesta perspectiva aqui lançada, através da análise destes elementos citados.

3.4 E HOJE?

O grupo teatral Os Inclusos e os Sisos continua realizando espetáculos e outras atividades de forma gratuita e acessível. Há registros recentes, datados de maio de 2018, em jornais eletrônicos e redes sociais, que divulgam apresentações do espetáculo *Ninguém mais vai ser bonzinho* no período citado. A Escola de Gente, instituição responsável pelo grupo, continua expandindo sua ação relacionada à acessibilidade e cultura inovando na criação do aplicativo VEM CA – Plataforma Cultural Acessível, no qual pessoas com ou sem deficiência podem encontrar programações culturais acessíveis em cidades de todo o Brasil. O aplicativo permite que produtores divulguem seus projetos culturais acessíveis, e que pessoas com ou sem deficiência encontrem atividades artísticas acessíveis²⁸.

O projeto Vozes em Gesto não teve continuação após as temporadas do espetáculo *Diferente* devido à falta de recursos financeiros. Domingos (2012) conta que a primeira temporada do espetáculo teve lotação de público nos dias de apresentação, porém na segunda temporada houve maior dificuldade de permanência. Um dos fatores que podem ter influenciado a inconstância do espetáculo, possivelmente tenha sido a cobrança de bilheteria. Segundo Domingos (2012), “desta vez a divulgação não foi tão intensa como a da temporada anterior, fator esse que contribuiu para o menor número de espectadores na plateia, associado à cobrança financeira do ingresso, mesmo que a preços populares”. O espetáculo *Diferente*

²⁸ Informações disponíveis em: <<https://www.escoladegente.org.br/vem-ca-plataforma-cultura-acessivel>>.

realizou algumas apresentações na biblioteca pública e nas cidades de Itaberaba e Lauro de Freitas, incentivando a comunidade surda a frequentar o teatro e outros espaços culturais. Não há relatos e/ou registros de que os atores surdos Leonardo Alves e Daise da Hora tenham continuado a fazer teatro e atuarem de forma profissional.

Após o ano de estreia (2017), não há registros de novas apresentações do espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*. Entretanto a direção e os atores surdos envolvidos continuam realizando atividades artísticas como teatro, dança, performance, Slam, de forma individual e, por vezes, coletiva. O diretor Lucas Sacramento e a atriz Renata Resende, já realizaram outros espetáculos teatrais como *Quem Confia?* (2018) e *O grito da gaivota* (2019), uma livre adaptação da autobiografia de Emmanuelle Laborit.²⁹

Conhecendo um pouco mais sobre o processo criativo e trajetória dos espetáculos *Diferente, Ninguém mais vai ser bonzinho* e *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, além das minhas reflexões acerca das experiências enquanto atriz e produtora de teatro, podemos notar que sem apoio financeiro através de editais públicos e/ou privados, a grande maioria dos espetáculos teatrais não conseguem se estruturar nas questões mais básicas, desde a confecção dos próprios elementos cênicos como figurino, cenário, até o pagamento dos profissionais envolvidos. Isso também afeta a permanência do espetáculo em cartaz (temporada), já que sem tais investimentos e apenas com cobrança de bilheteria, os custos, na maioria das vezes, são maiores que os lucros, tendo em vista aluguel do espaço, no caso de caixa cênica convencional, manutenção de camarim, entre outros.

O segmento da cultura atualmente no Brasil vem sofrendo diversas instabilidades com relação à investimento governamental ou privado, além de censuras referentes ao conteúdo, afetando o cinema, o teatro, as artes visuais etc. O próprio Ministério da Cultura (MinC), criado em 1985 no governo José Sarney e desde então responsável por atuar nas questões do setor artístico do país, foi extinto em 2019 no primeiro mês de governo do então presidente Jair Bolsonaro. Tal medida afetou não só a criação de novas produções artísticas, como também na manutenção de editais e festivais voltados para as artes cênicas no geral. Anteriormente ao governo Bolsonaro, em 2016, durante o governo Michel Temer, o presidente interino também extinguiu o MinC, mas após pressões dos setores artísticos e da sociedade no geral, o Ministério voltou a existir. Neste breve panorama, percebemos que o setor artístico passou por uma sucessão de mudanças negativas e por uma desvalorização dos profissionais envolvidos e da própria cultura nacional que é diversa.

²⁹ Emmanuelle Laborit é atriz surda francesa, vencedora do Prêmio Molière de revelação teatral (1993).

O espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, que obteve apoio financeiro apenas através de financiamento coletivo, como já citado, pode ser um exemplo do quanto a falta de investimento na cultura e acessibilidade causam ainda mais obstáculos na realização desses trabalhos artísticos. E quando cito acessibilidade, me refiro não só às produções artísticas produzidas por pessoas surdas, ou cegas e/ou PCD, mas também ao acesso da população a essas produções. Dorneles e colaboradores (2018), ao discutir sobre as políticas públicas culturais de acessibilidade, afirmam que,

A pauta da acessibilidade cultural para pessoas com deficiência é recente junto às políticas, projetos, programas e ações culturais. Como um campo em construção, a acessibilidade cultural deve ser inicialmente compreendida como o direito de vivenciar experiências de fruição cultural com igualdade de oportunidades para diversos públicos, entre eles, pessoas com deficiência e mobilidade reduzida (DORNELES et al, 2018, p. 138).

Ou seja, as discussões que envolvem a acessibilidade cultural são muito mais amplas, e devem partir das necessidades dos diversos grupos sociais, identitários, das pessoas com ou sem deficiência. No artigo intitulado “Acessibilidade cultural: Uma leitura sobre experiência e plenitude”, a especialista em Gestão de projetos culturais e eventos, Fernanda Silva (2015, p. 4), reflete sobre esta temática afirmando que

Em uma prévia constatação, o que temos hoje é a escassez de reflexões aprofundadas sobre o tema, principalmente no que se entende por Acessibilidade Cultural, visto que, na maioria das vezes o que emerge do pensamento crítico, das discussões em âmbito acadêmico, da cultura do dia a dia do cidadão são ideias voltadas estritamente às questões espaciais, relacionando acessibilidade com soluções vindas principalmente da Arquitetura ou discussões de cunho político. Entretanto, onde estão as reflexões sobre as relações sociais neste contexto? Por que não abordar a temática da Acessibilidade pela ótica dos estudos culturais? (SILVA, 2015, p. 4).

Além disso, é importante ressaltar que artistas com deficiência tem maior dificuldade em ter seus projetos patrocinados, em circular com suas obras dentro e fora do país, em festivais, pois os editais, empresas e instituições, refletem sobre acessibilidade apenas para garantir que haja espectadores com deficiência na plateia, mas não no palco. Se o edital e/ou festival não prevê exclusivamente algum item que proponha a seleção de obras produzidas por artistas deficientes, na maioria das vezes, em editais e festivais de artes cênicas, estas obras não serão vistas na programação. Ou seja, além de não reconhecer o trabalho dos artistas com deficiência, esta prática exclui esses trabalhos artísticos reduzindo-os ao assistencialismo e às

oportunidades de editais e festivais inclusivos, que provavelmente não ocorrerão. E não só isso, também influencia na sobrevivência dos grupos teatrais, que envolve a dificuldade em manter uma metodologia de trabalho e pesquisa, devido à ausência de apoios financeiros.

Verificamos, em cada um desses exemplos trazidos à baila dessa pesquisa, a proposição de metodologias próprias, aproximando os sujeitos surdos do processo de criação de formas de fazer teatral. Sabemos que, para o desenvolvimento de metodologias necessárias e consistentes, é necessário tempo de elaboração e trabalho, o que demanda, para isso, recursos que permitam o tempo de pesquisa e experimentação teatral. Mais uma vez, a falta de recursos físicos, materiais e financeiros prejudica o teatro como um todo ao não fomentar a elaboração de estéticas e metodologias dos sujeitos surdos que contribuem para a composição do campo artístico.

A partir disso, também questionamos: há diferença entre o trabalho artístico produzido, elaborado, por pessoas surdas e por pessoas ouvintes? Por que estes trabalhos não têm a mesma evidência na cena nacional? Neste capítulo verificamos o processo criativo das obras *Diferente*, *Ninguém mais vai ser bonzinho* e *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, observando que apesar de terem sido elaborados em Estados diferentes e tratarem sobre a comunidade surda de forma também diferenciada, algumas barreiras são comuns com relação à investimento, valorização e retorno financeiro. Através destes exemplos, podemos considerar outras análises acerca de outras obras que perpassam por essas e outras dificuldades em se fazer teatro, em se produzir cultura no Brasil. Aqui, também podemos observar o público a que cada obra é destinada, e como isso interfere na forma como o espetáculo é desenvolvido e encenado. No próximo capítulo, verificaremos de forma mais detalhada quais elementos cênicos compõem o teatro de e para surdos.

4 ANÁLISE DAS LINGUAGENS TEATRAIS EM DIFERENTE (2011), NINGUÉM MAIS VAI SER BONZINHO (2012) E CIDADE DE DEUS – CASOS E CONFLITOS (2017)

Esta seção se dedicará a analisar espetaculosas obras *Diferente* (2011), *Ninguém mais vai ser bonzinho* (2012) e *Cidade de Deus – Casos e Conflitos* (2017), levando em conta os elementos cênicos que compõem os espetáculos teatrais. Dividimos em subseções intituladas *Figurino e Adereços; Cenário e Iluminação; Sonoplastia; Corpo em Cena*. Vale ressaltar que tais elementos em conjunto com as ações cênicas dão forma ao espetáculo, sendo praticamente impossível separá-las neste sentido. Entretanto, para uma melhor compreensão e coerência neste estudo, entendemos estas subdivisões como uma possibilidade necessária, respeitando as dramaturgias de cada um destes elementos.³⁰

4.1 UM OLHAR SOBRE OS ESPETÁCULOS DIFERENTE (2010), NINGUÉM MAIS VAI SER BONZINHO (2012) E CIDADE DE DEUS – CASOS E CONFLITOS (2012)

As análises dos espetáculos *Diferente* (2011), *Ninguém mais vai ser bonzinho* (2012) e *Cidade de Deus – Casos e Conflitos* (2017) se deram principalmente através da análise de seus vídeos na íntegra, além de conversas e entrevistas com alguns artistas envolvidos nestes projetos. Aqui, são levados em consideração os principais elementos que compõem a encenação destas peças, buscando uma discussão acerca das particularidades de cada obra para além das diferenças e/ou semelhanças. Conforme observa Camargo (2007, p. 18),

O século XX trouxe, com a tecnologia, meios que podem auxiliar nesta perspectiva de observação, captação e análise da inatingível totalidade do espetáculo teatral em representação: a fotografia e a gravação em som e vídeo (quando permitidos pela produção do espetáculo). Estas podem registrar, acrescentar e ampliar o conhecimento do espetáculo, permitindo o folhear das cenas e o focalizar em detalhes que seriam perdidos ao registro e a observação, não fosse o novo meio de fixação. Permite assim ao analista reunir uma maior quantidade de informações sobre os elementos visuais e sonoros da peça apresentada, o que auxilia numa análise acurada.

Devido à escassez de estudos nesta área específica, o aporte teórico utilizado neste capítulo fará uso, em grande parte, de teorias voltadas para o teatro sob a perspectiva de

³⁰ Na obra *A análise dos espetáculos* (2008), Patrice Pavis aponta em alguns momentos para a dramaturgia específica da luz, da música, dentre outros elementos cênicos, que constroem a encenação do espetáculo teatral em confluência com o texto dramático.

autores e públicos ouvintes, porém há questionamentos, reflexões e críticas acerca de tais referências quando relacionadas aos espetáculos citados.

4.1.1 Figurino e Adereços:

Figurino e adereços são signos extremamente importantes na composição de um espetáculo teatral. Estes elementos auxiliam não só na transposição e personificação do texto dramático para a interpretação no palco, mas também na identificação das características dos personagens em diálogo com a plateia. Pavis (2008) afirma que “hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos” (PAVIS, 2008, p. 168). Ou seja, estes elementos são vistos não mais como um complemento do espetáculo, mas sim funcionam como signo representativo e construtor de sentidos em cena.

O espetáculo *Diferente* não traz complexidades simbólicas no figurino dos personagens, ou seja, são apresentadas peças que envolvem o cotidiano de acordo com a função social de cada personagem (dona de casa, intérprete, estudante...). Entretanto, é necessário discutir um fato nesta compreensão indumentária no teatro de surdos e ouvintes, partindo da análise deste espetáculo, que se refere à não utilização de adereços das personagens como anéis, colares, pulseiras, entre outros. Isto ocorre, porque estes adereços podem atrapalhar no momento em que os atores estão sinalizando, causando assim um ruído na comunicação entre os surdos. Esta é uma prática adotada geralmente pelos tradutores e intérpretes de língua de sinais (TILS) que também lançam mão de roupas com cores neutras e sem muitas informações que possam distrair a atenção dos surdos no momento da comunicação.

Conforme consta no Código de Ética (2015) que integra o Regimento Interno do Departamento Nacional de Intérpretes (FENEIS – Federação Nacional de Educação e Integração dos Surdos): “O intérprete deve adotar uma conduta adequada de se vestir, sem adereços, mantendo a dignidade da profissão e não chamando atenção indevida sobre si mesmo, durante o exercício da função”. (art.5º, Princípios Fundamentais, 1992).³¹

Em *Diferente*, a personagem Daniele (interpretada por Cássia Domingos), que no enredo é intérprete/tradutora numa associação de surdos, segue esta orientação utilizando em seu figurino uma roupa na cor preta³² que auxilia nesta neutralidade no momento da

³¹ QUADROS (2004).

³² As cores preta ou branca, geralmente adotadas como modelo de neutralidade, também podem ser substituídas

sinalização.

Esta estratégia pode ser facilmente reconhecida pela comunidade surda, mais familiarizada com a presença de intérpretes, mas não pelos ouvintes em geral. Ou seja, a aparente simplicidade pode ser entendida pela comunidade surda como uma adequação à composição da personagem, uma intérprete/tradutora, e como um artifício técnico pertinente também ao seu fazer em cena, facilitando a compreensão da sua tradução. A indumentária, portanto, é necessária à personagem e ao andamento da encenação, visto que Daniele é responsável por grande parte das comunicações entre os personagens surdos e ouvintes, entre eles sua mãe e o namorado, que desconhece Libras.

Em entrevista, a intérprete e especialista em acessibilidade em ambientes culturais, Bárbara Barbosa (2018), relata que se deve ter atenção com a paleta de cores principalmente em eventos artísticos, de forma que não prejudique a informação a ser transmitida e nem destoe com o ambiente em que surdos e intérpretes estejam inseridos.

Muitas vezes o intérprete tem que acompanhar o figurino. A cor continua sendo a neutra, mas a paleta de cores tem que seguir o figurino geral do evento. Por exemplo, eu coordenei este ano todo o carnaval no parque, o palco era todo vermelho e tinham algumas partes que eram laranja, amarelo. Se eu usasse roupa preta não iria combinar, iam pensar 'essa pessoa aí tá de luto?' Então você coloca um pouco mais de cor, você não vai colocar uma roupa que não tenha nada a ver com o ambiente ou que contraste com o fundo a ponto de atrapalhar a visão, a comunicação (BARBOSA, 2018).

Na Figura 13, estão em cena os personagens Dadma (à esquerda), Daniele (ao centro) e Victor (à direita). Observamos o figurino da personagem Daniele (Cássia Domingos) em cor preta, enquanto a atriz ouvinte sinaliza para o ator surdo Leonardo Alves.

Figura 13: Cena do espetáculo *Diferente*

Fonte: (ESPETÁCULO..., [2017a, 2017b]).

Por sua vez, o espetáculo *Ninguém mais vai ser bonzinho* apresenta outra perspectiva com relação à utilização de figurino e adereços. Estes elementos estão presentes em todas as cenas e são fundamentais na diferenciação entre as personagens, já que os atores se revezam em cada cena durante a contação de histórias. Por não fazerem o uso da Libras durante a encenação, percebe-se que os atores, através de figurinos e adereços, vão incrementando os personagens e as situações dispostas no enredo, investindo nas partituras corporais e na oralidade. Apenas o tradutor/intérprete de Libras, que está posicionado no canto direito do palco, utiliza roupa na cor preta sem adereços, trazendo a neutralidade já citada anteriormente; os atores utilizam cores e estampas diversas nos seus figurinos, além de óculos coloridos como adereço cênico.

Nos dois espetáculos não são realizadas trocas de figurinos dentro ou fora de cena. No caso do espetáculo *Ninguém mais vai ser bonzinho*, apenas são acrescentados adereços e/ou objetos no decorrer da encenação. Entretanto, há muitas informações visuais sendo transmitidas através dos objetos, adereços, utilizados em vários momentos do espetáculo, o que pode causar desvio do foco para os espectadores surdos, já que ocorrem várias interferências simultâneas (objetos, adereços, cenário, atores, intérprete/tradutor, equipamento de legendagem...).

Figura 14: As atrizes utilizam adereços como colares, brincos, peruca, relógio no espetáculo *Ninguém mais vai ser bonzinho*



Fonte: Estadão (2014).³³

Recapitulando as observações anteriores, o espetáculo *Diferente* aposta na neutralidade do figurino e não utilização de adereços provavelmente para facilitar a comunicação com a plateia surda. Já o espetáculo *Ninguém mais vai ser bonzinho* provoca um excesso neste quesito, provavelmente apostando em muitas informações visuais, o que pode comprometer a comunicação com a comunidade surda, se levarmos em consideração o parâmetro de neutralidade aqui citado relacionado ao teatro para surdos.

O espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, não segue as características citadas anteriormente. Por se tratar de um espetáculo feito por artistas surdos com foco na plateia surda, poderíamos supor que a encenação se aproximaria de uma concepção voltada para a neutralidade no figurino, não utilização de adereços, semelhante ao espetáculo *Diferente*, por todos os motivos já citados nesta análise. Entretanto, isto não ocorre. Os atores surdos não deixam de utilizar adereços e figurino com cores e estampas. Ao contrário, tais elementos auxiliam na composição das características das personagens, além da ambientação do espaço no qual elas interagem.

Alguns exemplos que podemos citar são os atores Leonardo Castilho e Bruno Ramos, que na peça interpretam dois traficantes surdos. Eles utilizam correntes douradas no pescoço, relógios, bermudas com estampas, camisas de times de futebol, roupas cotidianas do ambiente em que estão inseridos na encenação, e que marcam a posição social dos indivíduos (Figura 3). Outro exemplo é a primeira cena do espetáculo ambientada numa praia, em que a atriz

³³ Disponível em: <<https://brasil.estadao.com.br/blogs/vencer-limites/teatro-acessivel/>>.

Renata Rezende utiliza biquíni com estampa, e os outros atores em cena utilizam roupas coloridas e óculos de sol (Figura 4).

Figura 15: Cena do espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*. Em cena os atores surdos Bruno Ramos e Leonardo Castilho



Fonte: (ESPETÁCULO..., 2017).

Figura 16: Cena do espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*. Em cena os atores surdos Ricardo Boaretto e Renata Rezende



Fonte: (ESPETÁCULO..., 2017).

Nenhum dos elementos citados e identificados nas imagens acima interfere na comunicação visual do espetáculo, o que nos leva a crer que numa encenação destinada ao público surdo, é possível a utilização de figurinos coloridos, com estampas e adereços como pulseiras, joias, relógios, desde que não apresentem excessos que comprometam a comunicação e, conseqüentemente, na compreensão do espetáculo. A função do figurino e adereços no espetáculo destinado ao público surdo é também de compor as subjetividades do personagem, ou seja, expressar visualmente as características que num espetáculo destinado

ao público ouvinte se complementam através da oralidade. Por exemplo, personagens pertencentes a classes sociais mais baixas, que poderiam explicitar essa característica através de prosódia ou gírias, ou seja, pela oralidade da variante linguística usada, na peça em questão, marcam essa característica social de forma visual através do vestuário.

4.1.2 Cenário e Iluminação

Seguindo a estrutura de elementos cênicos analisados nesta pesquisa, o cenário e a iluminação das três obras são econômicos em termos de quantidade de móveis e objetos, porém apresentam funções utilitárias que auxiliam essencialmente na execução das cenas, muito mais do que no uso estético e/ou convencional. Em *Ninguém mais vai ser bonzinho*, os seguintes objetos compõem o cenário:

- Quatro cadeiras dispostas no palco, cada uma com uma cor e adereço particular;
- Uma cadeira de rodas;
- Um carrinho com bugigangas que entra em cena com o primeiro ator;
- Alguns objetos e adereços dispostos ao fundo do palco.

Figura 17: Cadeiras personalizadas



Fonte: Os Inclusos e os Sisos no Dia Nacional do Teatro Acessível (2018).

A Figura 18 é da primeira versão do espetáculo, em 2009, na qual podemos perceber

que ao longo do tempo houve modificação do cenário e dos figurinos, que ganharam mais elementos, ao mesmo tempo em que o cenário tornou-se mais prático e funcional. Nesta figura, observamos a presença no canto esquerdo do equipamento que apresenta o recurso de legendagem, e do lado direito o intérprete que utiliza luva branca nas mãos para dar destaque à sinalização.

Figura 18: Cena do espetáculo *Ninguém mais vai ser bonzinho*



Fonte: Todo Teatro Carioca³⁴ (2007).

A luva branca é um elemento que não é comumente utilizado nos dias atuais e não faz parte da versão de 2012 deste espetáculo analisado nesta pesquisa. O tradutor/intérprete de Libras, Madson Barreto, afirma que a utilização das luvas brancas para sinalização, principalmente entre as décadas de 1990 e início dos anos 2000, aqui no Brasil, se deu através dos mitos de que a Libras é mímica, como já discutimos no Capítulo 1, e de que as mãos são o principal na tradução/interpretação, ignorando assim a expressão facial. Além disso, segundo ele, existem algumas configurações de mão que se não forem observadas corretamente a posição dos dedos, não haverá compreensão do conteúdo que está sendo traduzido/interpretado (UNIVERSIDADE DA LIBRAS, 2017).

Os objetos atuais que compõe o cenário do espetáculo *Ninguém mais vai ser bonzinho*, são utilizados no decorrer das cenas e ganham significados diversos, como por exemplo, as cadeiras que se tornam automóveis para cada personagem na primeira cena. No quesito iluminação, o espetáculo realiza algumas trocas de tonalidade e intensidade para marcar os

³⁴ Disponível em: <<http://www.todoteatrocarioca.com.br/espetaculo/5876/ninguem-mais-vai-ser-bonzinho>>.

momentos em que os personagens contam histórias no tempo passado ou em momentos musicais. Além disso, há interações entre a luz cênica e as cenas interpretadas de acordo com as situações propostas, como os momentos de tensão, comicidade e/ou festa. Estes efeitos visuais dentro da encenação conseguem não só compor o ambiente cênico, mas também podem auxiliar na compreensão da plateia surda e ouvinte sobre a transição das cenas. Há também foco de luz estabelecido para tradutor/intérprete, seguindo orientações de acessibilidade para destacar a tradução em Libras.

O espetáculo *Diferente* possui um cenário composto por móveis e objetos utilizados de forma realista e não simbólicas. Abaixo os seguintes componentes deste cenário:

- Três biombos dividindo os espaços;
- Dois sofás;
- Dois pufs;
- Duas cadeiras e uma mesa de escritório;
- Uma mesa de canto;
- Uma mesa de centro;
- Alguns elementos estão inclusos, como aparelho de som (micro system), quadro de parede, campainha luminosa.

Neste espetáculo o palco é dividido em três espaços através de biombos (Figura 19). O primeiro, que fica ao lado esquerdo, é a casa em que vivem o personagem Victor e sua mãe, interpretados pelos atores surdos Leonardo Alves e Lindinalva Bernardo; o segundo espaço que fica no centro do palco se refere à Associação de atendimento a pessoas surdas, local estratégico na encenação, onde todos os personagens em algum momento se encontram; o terceiro espaço, ao lado direito, é a casa das personagens Daniele (Cássia Domingos) e sua mãe, Dadma (Cibele Lisboa).

Esses espaços são fixos na encenação, diferentemente do espetáculo *Ninguém mais vai ser bonzinho*, no qual os ambientes não se constituem fisicamente, mas sim através da atuação. Os móveis e objetos dispostos no cenário de *Diferente*, por sua vez, cumprem o papel de ambientar e realçar os espaços propostos. Diferente do espetáculo *Ninguém mais vai ser bonzinho*, nesta encenação a utilização de biombos consegue delimitar os espaços e reforçar a compreensão de que em cada local (Casa 1; Associação; Casa 2) acontece um diálogo específico entre as personagens.

Figura 19: Cena do espetáculo *Diferente*³⁵



Fonte: (ESPETÁCULO..., 2011).

No espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, o cenário não é fixo, ou seja, há trocas de móveis e objetos a cada cena. Essas trocas são realizadas com auxílio da iluminação, pois a cada mudança de cena há *blackout* para indicar mudança de espaço e para que os atores retirem e coloquem os elementos do cenário. Além disso, Sacramento (2019), afirma que foi necessário utilizar demarcações de pontos sobre o tablado, para que os atores surdos pudessem se organizar visualmente seja com relação à plateia ou entre si. Segundo ele, “no chão, portanto, triângulos serviram para delimitar os espaços e ajudar na organização cenográfica, de modo que os personagens, posicionados um em cada vértice, pudessem manter contato visual e alternar os turnos das suas falas/textos” (SACRAMENTO, 2019, p. 51). Seguem os elementos de acordo com o espaço proposto em cada cena:

Cenário 1: Praia (Ato 1 – Encontro na praia de Ipanema Posto 9)³⁶

- Três Guarda-sóis
- Duas cadeiras de praia

³⁵ À esquerda está a casa do personagem Victor; ao centro o espaço da associação de surdos onde os personagens Victor e Daniele estão em diálogo na imagem; à direita está a casa da personagem Daniele. Os três espaços são separados pelos biombos citados.

³⁶ Os títulos dos atos são originais do roteiro do espetáculo, conforme consta em Sacramento (2019, p. 52-57).

Cenário 2: Casa na Favela (Ato 2 – Casa dos traficantes surdos)

- Uma mesa grande com objetos representando armas e drogas
- Duas cadeiras

Cenário 3: Rua/Bar (Ato 3 – Samba por hoje)

- Duas cadeiras

Cenário 4: Festa/Baile Funk (Ato 4 – Baile Furacão 2000)

- Sete cadeiras distribuídas no espaço
- Duas mesas
- Uma bancada representando o bar/coquetel

Cenário 5: Rua (Ato 5 – Amor frio)

- Uma mesa grande ao centro

Cenário 6: Casa na Favela 2 (Ato 6 – Negócio fechado)

- Uma mesa
- Uma cadeira

No decorrer da encenação outros espaços surgem, e se referem respectivamente aos atos 7 (Jornal inimigo) e 8 (Guerra e paz), mas sem a utilização de móveis e/ou objetos em cena. Podemos perceber que os elementos listados acima são simples e não ocupam muito espaço na encenação. Entretanto, além destes elementos cênicos o espetáculo conta com um recurso visual potente na representação: a projeção de vídeos.

A inserção de mídias tecnológicas na *performance*, no teatro e em outras linguagens artísticas está cada vez mais presente na cena contemporânea. Tais recursos ganham novas perspectivas entre real e ficção, buscando não só trazer as projeções de imagem e vídeo, câmera, gravações ao vivo de forma estética, mas também de forma política e social. Segundo Christine Mello (2008, p. 33-35), autora do livro *Extremidades do Vídeo*,

[...] é possível hoje encontrar o vídeo nas mais diferentes formas de produção significante: faz-se vídeo doméstico, vídeo político, vídeo com a pintura, vídeo com a escultura, vídeo com a performance, vídeo interativo,

on-line, nos games, nos blogs, nas intervenções digitais com web-câmeras, nos ambientes do Google e do Youtube, no cinema narrativo, nas instalações, na dança, no teatro e na animação digital; faz-se vídeo com as linguagens e plataformas de programação computacionais, em formatos bitmap ou vetorial, inter-relacionado com a virtualidade do ciberespaço, faz-se vídeo também com a arquitetura dos espaços híbridos, com as videoinstalações, com as múltiplas telas e as projeções em loop, com o espaço urbano, com os painéis eletrônicos da publicidade [...] Enfim, trata-se do vídeo inserido no ambiente cultural da contemporaneidade em que se faz vídeo tanto de forma precária quanto com alta tecnologia. É nesse contexto que chamam atenção as misturas, as conexões estabelecidas entre o vídeo e seu entorno criativo [...].

No espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, ao fundo do palco, os ambientes de cada cena são projetados apresentando vídeos da praia, ou do bar, ou do barraco, ou da favela em si. Esta escolha estética potencializa a cena, apresentando imagens documentais que se referem a um lugar, tempo e espaço específico: Brasil – Rio de Janeiro – Favela. Desta forma, o real e o ficcional se conectam na cena através das imagens/vídeos pré-gravados que dialogam com os atores que estão ao vivo em cena. A inserção das imagens que simbolizam o não ficcional, pode direcionar os olhares da plateia para o enredo, causando uma aproximação entre o público e a encenação. Além disso, a utilização das projeções no espetáculo potencializa o imagético na Libras, tendo em vista o caráter visual das línguas de sinais, pois, como afirma o ator e cineasta surdo Nelson Pimenta (2012, p. 49), “Surdos ‘veem’ a língua enquanto ouvintes ‘ouvem’ a língua”. Abaixo algumas imagens dos espaços projetados em cena.

Figura 20: Cena do espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, espaço 1: Praia do Rio de Janeiro



Fonte: (ESPETÁCULO, 2017).

Figura 21: Cena do espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, espaço 2: Casa na comunidade



Fonte: (ESPETÁCULO..., 2017).

Figura 22: Cena do espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, espaço 3: Rua na comunidade



Fonte: (ESPETÁCULO..., 2017).

Figura 23: Cena do espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, espaço 4: Festa Baile Funk



Fonte: (ESPETÁCULO..., 2017).

Considerando a apresentação deste espetáculo realizada no Festival Clin D'oiel (Reims, França), por exemplo, estas imagens projetadas auxiliam na construção desse imaginário, do espaço descrito na encenação, sob o ponto de vista de artistas surdos

brasileiros compartilhando com artistas e público surdos de outros países. A localidade Cidade de Deus ficou mundialmente conhecida, devido ao filme homônimo, dirigido em 2002 por Fernando Meirelles. Apesar do espetáculo não se basear no filme, de qualquer modo é uma interpretação sobre a comunidade do ponto de vista desses artistas surdos. Essa perspectiva temática e de escolha estética e conceitual confronta, por exemplo, a ideia de que os espetáculos feitos por artistas surdos tendem a abordar estritamente a questão da surdez, os obstáculos e vivências neste âmbito. *Cidade de Deus – Casos e Conflitos* nos apresenta o oposto ao expor na encenação a discussão de temáticas acerca de questões sociais e políticas, que são comuns a surdos e ouvintes na nossa sociedade, assim como as questões estéticas próprias do teatro contemporâneo.

No quesito iluminação, o espetáculo citado se preocupa em utilizar refletores que não dificultem a projeção das imagens ao fundo do palco, ao mesmo tempo em que utiliza uma luz mais geral com focos dispostos em lugares estratégicos, onde os atores realizem os diálogos. Por exemplo, na primeira cena os atores estão na praia e em cada guarda sol disposto cenicamente há um foco de luz, marcando os espaços de diálogo e representação dos atores. O mesmo ocorre na segunda cena que se passa na comunidade, que tem disposta no palco uma mesa com objetos que representam drogas e armas. Há um foco de luz na mesa para dar visibilidade a tais objetos, e marcar a representação dos atores Bruno Ramos e Leonardo Castilho. Estes focos de luz utilizados no espetáculo, dão destaque para as expressões faciais e sinalização dos atores durante os diálogos propostos, facilitando assim, a visualidade para o público surdo.

A cada mudança de cena há um *blackout* de poucos segundos, como já foi citado anteriormente, para a troca de objetos/móveis cênicos. Observa-se certa prioridade para que as cenas ocorram ao centro do palco, o que pode ser entendido como uma escolha para facilitar a visualidade da plateia que, apesar de distribuída também à direita e à esquerda, pode concentrar o olhar ao centro, dentro do formato do palco italiano. Mas, apesar disso, alguns diálogos entre os atores ocorrem de forma simultânea, não necessariamente ao centro do palco. Salienta-se que, ainda que simultâneos, todos os diálogos são visíveis e não impedem a comunicação visual para a plateia surda.

Devo destacar que por ser um recurso principalmente visual, é de extrema importância que a iluminação possa auxiliar na percepção da obra pelas pessoas surdas (atores e espectadores), inclusive sendo utilizado como indicador na transição das cenas. Entretanto, em *Diferente* a iluminação atrapalha em muitos momentos a visualidade da sinalização entre os atores. Numa tonalidade semelhante ao âmbar, não é perceptível nenhuma troca de cores

durante o espetáculo, apenas algumas mudanças de intensidade na transição das cenas. Vale ressaltar que esta observação sobre a iluminação do espetáculo *Diferente*, tem como base a apresentação do espetáculo disponível em vídeo na íntegra, pois não tivemos acesso ao mapa de luz, para verificar se no projeto cênico original a questão levantada se modifica.

Em *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, a iluminação também auxilia na forma como os atores surdos se orientam cenicamente, envolvendo também as nuances e objetivos de interpretação dos personagens, bem como a memória visual dos atores surdos. Conforme Sacramento (2019),

[...] o ator conduz e é conduzido pelo movimento de cada parte de espaço iluminado e se desloca conforme o foco iluminado também se movimenta. Com a vantagem da percepção visual aguçada, o ator surdo rapidamente consegue traduzir esses movimentos em ações que precisam ser realizadas. Através da visualidade, o artista pode correlacionar o que está no roteiro com a realização das cenas e identificar os papéis a serem representados.

Desta forma, compreendemos aqui a criação de metodologia para o teatro de surdos, já que lida com a construção de procedimentos aliando teoria e prática, partindo à princípio da visualidade, não só do ponto de vista do processo criativo que abrange técnicas teatrais para o corpo do ator, como relatamos no capítulo anterior, mas também do próprio modo de encenação no palco.

Durante a análise dos espetáculos, percebemos a utilização de um mesmo recurso de forma diferenciada: a campainha luminosa. Este recurso é utilizado geralmente na residência de pessoas surdas, para indicar de forma visual a presença de alguém externo a este espaço, função desempenhada pela campainha sonora comumente utilizada na residência de pessoas ouvintes. O espetáculo *Diferente* expõe de forma didática a presença da campainha luminosa, para que, possivelmente, o público ouvinte consiga compreender e diferenciar esse elemento no cotidiano das pessoas surdas. Em muitos momentos, este espetáculo apresenta didaticamente a relação entre o “mundo dos surdos” e o “mundo dos ouvintes” ou vice-versa. Já o espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos* apresenta, na encenação, a campainha luminosa de forma corrente, sem dar foco a este elemento, pois como está direcionado ao público surdo que já vivencia e compreende a utilização deste objeto, não há necessidade em “explicar” didática e explicitamente sua função em cena.

4.1.3 Sonoplastia

Neste estudo, entendo por sonoplastia todos os elementos sonoros que compõe cada

obra, sejam eles instrumentos musicais, voz e/ou ruídos. Isto amplia o sentido deste elemento na compreensão da sonoridade que permeia os espetáculos. Em *Diferente*, a música – instrumental, em estilo pop/rock – é utilizada apenas para marcar a transição das cenas. Em *Ninguém mais vai ser Bonzinho*, a música auxilia na contação de histórias em determinados momentos e na temporalidade das cenas, indicando a transição entre passado e presente. Algumas músicas possuem letras e outras são apenas instrumentais. Nestes dois espetáculos, o público ouvinte possivelmente consegue identificar essas transições, esses códigos que são estabelecidos pela sonoplastia de cada obra. Mas e o público surdo? Como eles conseguem identificar essa sonoridade? Para responder a esta pergunta, trago a minha experiência no Festival Despertacular³⁷, em Brasília (DF).

Durante as apresentações de algumas performances teatrais neste festival, uma espécie de tambor fazia toda a trilha da performance apresentada. Este instrumento possuía um amplificador que propagava o som grave no espaço e na plateia. Eu pude sentir a vibração do som, experimentando, até certo ponto, sensação semelhante aos surdos com relação à sonoridade. Desta forma, podemos identificar que os surdos ouvem os sons com todo o corpo, através da vibração. Alguns teóricos retratam este fato nos seus estudos, porém o que trago nesta análise é que o volume (alto) e o tipo de som – neste caso, um som grave – são essenciais na percepção sonora dos surdos.

Em 2018, a Companhia Flutissonante, estreou o espetáculo *Quando a chuva cai*, dirigido por Claudete Pereira Jorge e Nautilio Bronholo Portela. No elenco, Helena de Jorge Portela, atriz ouvinte e Igor Augusto, ator ouvinte, representavam duas crianças – uma surda e outra ouvinte – inseridas num contexto de destruição do seu país, devido à Guerra, e que tentam atravessar as barreiras linguísticas entre a Língua Portuguesa e a Libras para se comunicar. A encenação conta com a presença da atriz surda, Gabriela Grigolom, que substituiu a atriz ouvinte Helena Portela em algumas apresentações. Em entrevista sobre o processo criativo, o autor da trilha sonora original, Chico Paes afirma que

É muito diferente pensar numa trilha de uma peça para surdos, porque a chegada do som é bem diferente, e segundo, pensar como essa trilha pode ser. Então eu tentei trabalhar algumas coisas de som mais graves, eu conversei com alguns surdos; o que se houve mais dos hertz das frequências sonoras, o que chega para o surdo. E isso também é muito específico para cada um, então alguns têm um nível diferente de surdez, ele houve aqui um som mais grave, o outro sente mais a vibração dentro de si. (CENA..., 2018).

³⁷ O Festival Despertacular reuniu os principais artistas surdos de todo o país em Outubro de 2018, em Brasília (DF). No primeiro capítulo descrevo as experiências vividas neste festival e sua importância no mapeamento das obras artísticas.

Neste espetáculo citado, a trilha sonora fez parte da construção, sendo pensada para contemplar tanto o público ouvinte quanto o público surdo, dentro das suas particularidades, para que ambos passassem pela experiência neste ambiente de guerra já descrito no enredo do espetáculo.

Retornando para os espetáculos que analiso nesta pesquisa, verifiquei que *Diferente* e *Ninguém mais vai ser Bonzinho*, obras citadas anteriormente, aparentemente não utilizam os critérios citados acima, ao incluir a sonoridade na encenação. Desta forma, as transições e códigos, que a sonoplastia propõe realizar, são compreendidos possivelmente apenas pelo público ouvinte. Apesar disso, em *Diferente*, há um momento em que é levantada a questão da relação dos surdos com os sons. Especificamente, na cena em que o personagem Victor, interpretado pelo ator surdo Leonardo Alves, está comemorando o seu aniversário em casa e coloca uma música para tocar no aparelho de som, em volume bem alto e grave. Neste momento, surge a personagem Daniele, interpretada pela atriz ouvinte Cássia Domingos, e explica didaticamente para uma terceira personagem como os surdos sentem os sons.

Entretanto, nesta cena é perceptível, através da gravação em vídeo do espetáculo, que o alto volume do som propagou por todo o espaço do teatro, o que possivelmente dificultou que o público ouvinte conseguisse compreender a fala da personagem Daniele, além de gerar – mesmo que momentaneamente – como efeito cênico, certo incômodo auditivo para estes espectadores. O espetáculo *Ninguém mais vai ser bonzinho* não apresenta alterações de volume do som nestas proporções durante a encenação e alterna o som ao vivo (guitarra, violão) e o som mecânico (trilha pré-gravada). No final do espetáculo, os atores cantam em Português e traduzem em Libras, simultaneamente, uma música temática sobre acessibilidade. Mas este é o único momento no espetáculo em que a música é direcionada para o público surdo, sem a presença do intérprete e de forma apenas linguística (tradução em Libras) e não sonora (vibração, volume, intensidade).

O espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos* utiliza trilha/música/sonoridade em momentos específicos, como por exemplo, numa cena em que há uma roda de samba na comunidade. Dois atores utilizam dois instrumentos (pandeiro e tambor), que não estão amplificados, pois há uma trilha pré-gravada de um samba tocando que faz esta simulação sonora. Outro momento é na cena em que há um baile funk, também sendo utilizada trilha pré-gravada na ambiência cênica. Nas cenas de violência, em que há simulação da utilização de arma de fogo, ocorre o efeito de som de tiro. Devo destacar que, nesta cena em específico,

o som dos tiros ecoa após a queda dos atores surdos atingidos, ou seja, o som não foi o estímulo para execução da ação, mas sim o gesto do disparo com o objeto que já foi previamente ensaiado. Nas cenas da roda de samba e baile funk, os atores surdos dançam no ritmo da trilha pré-gravada. Em muitos momentos a música permanece em alto volume enquanto os atores estão em diálogo, já que eles utilizam a língua de sinais e não a oralização. Possivelmente, o alto volume presente na trilha do espetáculo provocou reverberações na plateia surda, através das vibrações já citadas. Num contexto de atores/plateia ouvintes, o alto volume concomitante às vozes dos artistas causaria problemas na comunicação e falta de compreensão da cena/obra.

Ainda no estudo dessa sonoplastia que permeia estes espetáculos, ocorreu-me questionar a afirmação de que o teatro de surdos é um teatro de silêncio. Logo no início desta subsecção, afirmo que compreendo a sonoplastia como algo amplo que vai além da voz e/ou instrumento musical. Em todas as apresentações artísticas realizadas por surdos às quais presenciei, no próprio espetáculo *Diferente* ou *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, não identifico que o silêncio permeie estas obras, ao contrário, a todo o momento sons são produzidos através da respiração, na execução dos movimentos, gestos e na própria utilização da língua de sinais. As mãos produzem sons, o aparelho fonador produz sons³⁸, o corpo como um todo produz sons. Como afirma a atriz surda Emmanuelle Laborit (1998), “Nunca vivi no silêncio completo. Tinha meus barulhos pessoais. Inexplicáveis para quem escuta. Tenho minha imaginação, e ela tem seus barulhos em imagens. Imagino sons em cores. Meu silêncio tem, pra mim, cores, nunca é preto ou branco”. Desta forma, e em consonância com o afirmado sobre as trilhas sonoras anteriormente citadas, o silêncio não se aplica às performances artísticas surdas estudadas.

4.1.4 Corpo em Cena

Lehmann (2007, p. 332) afirma que

O corpo vivo é uma complexa rede de pulsões, intensidades, pontos de energia e fluxos, na qual processos sensório-motores coexistem com lembranças corporais acumuladas, codificações e choques. Todo corpo é diverso: corpo de trabalho, corpo de prazer, corpo de esporte, corpo público e privado.

³⁸ Grande parte da comunidade surda afirma que o termo “surdo-mudo” é incorreto, pois os mesmos têm voz. Apesar de não ouvir através do aparelho auditivo, os surdos emitem sons através do aparelho fonador, prova disso é que alguns utilizam o Português de forma oral, tendo ou não conhecimento da Libras.

Neste trabalho verifico a importância em discutir sobre o corpo do ator que é primordial no seu trabalho. O corpo do ator na cena enquanto persona/personagem, e o corpo do ator fora de cena enquanto pessoa/indivíduo. A autora Sônia Machado em seu livro *O Papel do Corpo no Corpo do Ator* (2009), explica que “Esse duplo enfoque: corpo-realidade do eu, corpo-ficção do ator fundem-se numa mesma concretude, dois modos de ser que são e não são a mesma coisa” (MACHADO, 2009, p. 135).

Como foi referido anteriormente, os gestos estão presentes na comunicação de pessoas surdas na utilização da língua de sinais, aliados às expressões faciais, configurações de mão e outros parâmetros importantes. Entretanto, ao analisar o teatro de surdos questiono como esses gestos utilizados no cotidiano se transformam em gestos cênicos no corpo do ator surdo?

O primeiro destaque é a potencialidade do corpo que está em cena. O gesto produzido pelo ator que se relaciona com o tempo e o espaço, o interior e o exterior. O gesto se apresenta aqui com o papel de ampliar para o externo àquilo que está no interior e de relacionar diretamente corpo e mente,

Um ator é seu próprio corpo e seu corpo não pode jamais ser tratado como uma entidade apartada de si, suprimida e castrada em suas sensações, emoções e pensamentos. Ele não será um invólucro, mas a concretude que torna visível e palpável a invisibilidade interior (MACHADO, 2009, p. 136).

Durante o processo de criação do espetáculo *Diferente*, os atores surdos e ouvintes tiveram uma preparação baseada nos princípios da Mímica Corporal Dramática (MCD), desenvolvida pelo teórico Etienne Decroux e aplicada durante o processo criativo pela professora Déborah Moreira³⁹.

Em entrevista, disponibilizada no trabalho de conclusão de curso (TCC) de Cássia Domingos, Déborah Moreira relata como foi essa experiência em realizar oficinas de MCD para atores surdos:

Eu me lembro de uma improvisação que a resolução dela aconteceu em sala de aula mesmo, que se chama ‘O chamado’. Essa improvisação, eu não sei se você lembra... que chama o nome de pessoas... O modo como se chama, através do volume da voz, através das entonações diferentes, é o que dá a maneira de deslocamento da pessoa na cena. Então, o estímulo é a voz, o ritmo, tudo isso...E como é que isso foi acontecendo em sala de aula? Eu pensei até em fazer alguma coisa com gestos antes, um gestual livre obviamente, não ligado aos sinais, mas também não funcionava, porque tinha hora em que eles precisavam correr daqui pra lá, e não dava pra ver, pra

³⁹ Déborah Moreira é Mestre em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) e Bacharel em Interpretação Teatral (UFBA). Diplomada em mímica corporal dramática no Brasil (2004).

ficar de olho no sinal da pessoa... Ai pelas tantas, a gente foi desenvolvendo com eles um modo de bater no chão. Isso foi o que eu vi que funcionou mais: bater no chão, desenvolver o som pelo chão, o ritmo no chão, o modo, a intensidade com que se bate... Não só o ritmo, mas a intensidade, a dinâmica daquilo (MOREIRA apud DOMINGOS, 2012, p. 36).

Mesmo com as adaptações realizadas nos exercícios aplicados por Débora Moreira, tais modificações não alteraram o resultado que se pretendia alcançar na encenação. A Mímica Corporal Dramática (MCD) assim como as outras oficinas realizadas durante o processo criativo tiveram papel importante na construção do corpo dos atores em cena, auxiliando na transformação do movimento cotidiano para o cênico, não de forma icônica, pantomímica, mas metaforicamente, permitindo diversas interpretações dos espectadores acerca de tal ação:

Nesse trajeto de construção da metáfora decrouxiana, constitui-se o que ele chama de corpo pensante, que parte de uma ação cotidiana e a amplia, diminui ou distorce, utilizando-se de um jogo corporal com texturas, intensidades, dinâmicas, geometrias e dilatações para adentrar na esfera da cena, compondo metáforas e tecendo narrativas [...] A mímica decrouxiana deseja compor, por exemplo, ações que retratem o peso das ideias e dos sentimentos, em suas diversas intensidades, modos e ritmos para representar a aventura humana. Para tanto, inscreve, no corpo do intérprete, por meio dos jogos com as ações, o peso do imaginário e das relações (MOREIRA, 2011, p. 44-45).

As atrizes ouvintes Cássia Domingos e Cibele Lisboa, aparentam desenvoltura ao utilizar a Libras em cena, mas é perceptível que o corpo e a voz das atrizes estão condicionados à forma como o texto dramático é dito. As atrizes falam em Português enquanto estão sinalizando, para que o público ouvinte consiga compreender o que está sendo dito também em Libras. Enquanto realizam estas ações, apresentam um mesmo ritmo na fala que segue o corpo e a sinalização em Libras. Ou seja, o corpo das atrizes possivelmente estava condicionado a apresentar diálogos explicativos, justificando a abordagem didática adotada pelo espetáculo.

Outro fato a ser destacado, é que as frases ditas pelas atrizes em muitos momentos são sinalizadas numa construção sintática pensada no Português. Exemplo, na Cena 1 do espetáculo, os personagens Vitor (surdo) e Daniele (ouvinte) estão conversando sobre o término do namoro entre Vitor e Jamile. Observamos que os sinais realizados por Daniele seguem a ordem SVO (Sujeito + Verbo + Objeto) do Português. Quadros e Karnopp (2004), partindo da análise em relação à ASL (American Sign Language), afirmam que em Libras na maioria dos casos, a ordem básica da frase também se configura em SVO, com eventuais

construções em SOV (Sujeito + Objeto + Verbo) e OSV (Objeto + Sujeito + Verbo). Entretanto, alguns tradutores/intérpretes afirmam que na prática, as frases em Libras seguem OSV.

No Português sinalizado presente em alguns momentos no espetáculo *Diferente*, as atrizes realizam o sinal de cada palavra numa frase, ou seja, é atribuída uma gama de sinais para a construção da frase, mas não há sentido para o receptor da mensagem. Afinal, a Libras não é uma tradução do Português, mas sim, uma língua independente (GESSER, 2009, p. 33). A atriz Cássia Domingos (2012), afirma que este recurso foi utilizado para que tanto o público ouvinte quanto o público surdo pudesse compreender algumas informações que não foram assimiladas nas cenas em que há apenas Português e apenas Libras, mas confirma que algumas pessoas questionaram essa escolha. Vale ressaltar que, apesar das atrizes ouvintes em muitos momentos utilizarem o Português sinalizado, os atores surdos utilizam Libras, língua que já faz parte dos seus cotidianos.

Ainda sobre a utilização do Português e da Libras, verificamos que o espetáculo *Diferente* divide as atenções de cada público (ouvinte e surdo) de acordo com as situações. Por exemplo, existem alguns momentos cômicos que são compreendidos apenas pelo público ouvinte e outros apenas pelo público surdo. Na Cena 2, o personagem Rui, ouvinte, surge na casa de Dadma e Daniele, também ouvintes. O personagem Vitor também está presente na cena, e demonstra que não gostou do temperamento e comportamento de Rui, que mostra ser prepotente e preconceituoso. Didaticamente, a personagem Dadma explica para Rui que cada pessoa tem um sinal em Libras, no qual a identifica perante as pessoas surdas, como uma espécie de nome. Rui questiona qual seria o seu sinal, enquanto o personagem Vitor sinaliza a palavra “ruim” em Libras, o que nitidamente é uma referência à estrutura da palavra “Rui” e à personalidade do personagem em questão.

O episódio descrito acima, possivelmente só é compreendido pelo público surdo e pelas pessoas que têm conhecimento da Libras, já que o sinal “ruim” não é traduzido oralmente em cena, sendo inviabilizada essa relação cômica entre o sentido das palavras para quem desconhece Libras. Em outros momentos o mesmo ocorre na forma inversa, no qual o público surdo não consegue identificar as piadas destinadas ao público ouvinte. Para minimizar essas incompreensões, o espetáculo utiliza o recurso de cenas espelhadas. Funciona da seguinte forma: a cena que ocorre apenas numa língua é realizada em paralelo e/ou simultaneamente com a outra língua. Por exemplo, no final da Cena 7, os personagens Vitor e Daniele, cada um na sua casa, são consolados pelas mães Janete e Dadma respectivamente.

Neste momento, a partitura corporal dos atores é semelhante e acontece de forma simultânea: sentam no sofá com corpo arqueado representando tristeza, desilusão amorosa; as mães entram em cena, oferecem colo a seus filhos. Os movimentos e gestos cênicos realizados simultaneamente dão pistas ao espectador surdo e ouvinte do que está acontecendo, qual a relação entre as cenas. O diálogo também é realizado de forma simultânea em Libras (atores surdos) e em Português (atrizes ouvintes), obtendo o mesmo conteúdo para os dois públicos. Este é um recurso que, por um lado, facilita o entendimento dos dois públicos sobre o que está acontecendo na história encenada e, simultaneamente aproxima as realidades entre ouvintes e surdos.

Em *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, que é interpretado por atores surdos, apenas a Libras é utilizada em cena. No palco, os sinais e gestos utilizados em cena ganham uma amplitude, uma espécie de lente de aumento, afinal, os gestos e os sinais cotidianos postos no palco se transformam também em performance teatral. É importante considerar o corpo do ator surdo em cena e o que ele representa. As autoras Márcia Berselli e Marta Isaacsson (2018), apontam como o corpo construído socialmente e considerado deficiente, ao estar em cena, influencia o olhar do espectador. Segundo elas:

As artes da cena têm como característica intrínseca o contato entre a dimensão do acontecimento cênico (do espaço concreto, dos atores em sua corporeidade, ou seja, daquilo que faz o jogo cênico) e a dimensão ficcional (do jogo em si, existente tanto no que tem se denominado teatro dramático como no não dramático). Desse modo, em cena a presença da pessoa com deficiência pode estar conectada à espetacularização da deficiência, assim como pode ser potente para levantar questionamentos e fomentar a reflexão sobre a deficiência enquanto construção social. (BERSELLI; ISAACSSON, 2018, p. 375).

Apesar do enfoque de Berselli e Isaacsson (2018) nesta discussão se referir mais precisamente à deficiência física e/ou motora, podemos considerar esta reflexão para os artistas surdos. É preciso salientar que nenhuma peça analisada nesse estudo procede ao uso dos corpos ali presentes de forma a explorá-los pela via da “estranheza”, “desencaixe” ou exotismo, como sinaliza a autora. Ao contrário, são obras que trabalham com os sujeitos surdos sem sua objetificação, tratando de elaborar as subjetividades da sua condição de surdos, visibilizando suas questões e explorando suas potencialidades.

O corpo surdo em cena representa potência e possibilidades variadas de expressão/comunicação, diferentemente do olhar social de incapacidade. São corpos que se orientam através dos sentidos visuais, do tato, da vibração.

Se nossos padrões de leitura de corpos, influenciados pelo nosso contexto e meio cultural, são pautados pelos pressupostos de eficiência, beleza e virtuosismo, os corpos das pessoas com deficiência provocarão leituras de estranheza, de desencaixe. Porém, ultrapassando tal leitura, o espectador pode ser confrontado com os padrões rígidos que fixam nossas noções de capacidade, habilidade e eficiência (BERSELLI; ISAACSSON, 2018, p. 385).

Como foi citado no capítulo anterior, o espetáculo *Cidade de Deus – Casos e Conflitos* foi traduzido em Sinais Internacionais por escolha da equipe, para proporcionar maior compreensão e diálogo entre os surdos de vários países presentes no Festival Clín D’oeil, em que este espetáculo teve participação. Segundo Jakobson (1992 apud CAMPELLO, 2014, p. 154 apud SACRAMENTO, 2019, p. 72)

Ao trabalhar entre duas línguas temos a interpretação interlingual, de uma língua de sinais para outra língua de sinais, e intramodal, ou seja, duas línguas diferentes de mesma modalidade (visual-espacial), de uma língua de sinais nacional para Sinais Internacionais, ‘uma interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua’.

Neste processo de tradução, foi importante considerar os aspectos culturais da comunidade surda brasileira, para a compreensão da comunidade surda mundial sobre como essa cultura se apresenta, suas características e relações. Como exemplo de como se deu esta tradução, Sacramento (2019) organiza em quadros alguns sinais que foram modificados durante este processo. Para o sinal correspondente à palavra “mar”, na tradução de Libras para Sinais Internacionais, por exemplo, “os sinais não possuem alteração de ordem e cultural. A iconicidade⁴⁰ que faz referência ao movimento que as ondas do mar fazem está contida no contexto de partida e contexto de chegada” (SACRAMENTO, 2019, p. 74). Já o sinal que corresponde à palavra “sol” passou por modificação na tradução, pois possui configuração de mão diferenciada. Outro fato deve ser destacado é a forma como o sinal é realizado, de acordo com o contexto cultural. Segundo Sacramento (2019), “o sinal realizado em SI (Sinais Internacionais) pretende explicitar a beleza do sol carioca, da orla do mar e do movimento de se ir à praia em dias ensolarados. Traz, portanto, características culturais demarcadas pela realização do sinal e expressão facial de “quente, calor” da cidade carioca” (SACRAMENTO, 2019, p. 75). O mesmo ocorreu com as gírias presentes no espetáculo,

A expressão ‘maneiro’ corresponde a um cumprimento, um ‘oi’, porém no contexto

⁴⁰ A iconicidade refere-se à reprodução e exatidão do movimento em questão.

da cultura carioca. Assim como a gíria ‘suave’, que também denota um cumprimento positivo em ‘carioquês’. Para achar um correspondente em Sinais Internacionais, foi realizado um cumprimento com expressão potencializada e com a mesma lógica de repetição de movimento e alternância das mãos de modo a atrair a atenção do interlocutor, de quem vê (SACRAMENTO, 2019, p. 76). Além da tradução do roteiro como um meio de aproximação e comunicação de maior alcance para o público surdo internacional, em *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, observamos que a encenação tem o foco voltado para este público. Apesar de Sacramento (2019) considerar a presença do público ouvinte e afirmar que a construção cenográfica, por exemplo, propicia a este público a compreensão das diferenças e identidades surdas, através da visualidade disposta cenicamente (SACRAMENTO, 2019, p. 51), ao assistir o vídeo na íntegra deste espetáculo e verificar os elementos que o compõe, e principalmente, a língua utilizada, notamos que a atenção da encenação está voltada para o público surdo. Os diálogos, os gestos, a disposição dos atores nos espaços, são construídos a partir da necessidade destes artistas e deste público específico.

A construção dos personagens se assemelha a métodos utilizados por atores ouvintes, sem peculiaridades, porém com algumas adaptações técnicas já relatadas no capítulo anterior. Em *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, os atores surdos retratam personagens de um local específico (Rio de Janeiro), com classe social específica (pobres e moradores da favela Cidade de Deus), que passam por situações diversas como tráfico de drogas, violência, dentre outros. Entretanto, como os atores afirmam em entrevistas realizadas sobre o processo criativo, a maioria deles não possuía vivência no local a ser retratado, não fazia parte deste ambiente aqui descrito, e por isso, não julgavam ter propriedade para representar tal discurso. Apenas o ator surdo Marcelo da Silva, tinha convívio mais direto com uma favela. Em entrevista realizada em 2017 pela TV Brasil, ele comenta como foi seu cotidiano no contexto de violência: “Eu sempre saía da escola e ia para casa, minha rotina do dia a dia; quando num dia a polícia estava fazendo uma ação na comunidade. As pessoas normalmente sabem disso porque elas ouvem os tiros, e para mim isso não foi possível”.

Ao contrário do ator surdo Marcelo da Silva, a atriz surda Renata Rezende⁴¹, que não tinha essa vivência direta numa comunidade, afirma que realizou trabalho de observação indo até o Morro, conheceu as pessoas que vivem lá, além de pesquisas na internet. Os personagens apresentados em cena não tinham relação pessoal com os atores. Leonardo Castilho que também fez parte do elenco do espetáculo, afirma que teve muito trabalho em

⁴¹ (CIDADE..., 2017).

apresentar uma postura mais rígida, agressiva, devido ao seu personagem ser um traficante de drogas.

É importante salientar que apenas os atores surdos do espetáculo *Diferente* não tinham contato com o teatro antes de fazerem parte deste projeto de encenação. Eles passaram por uma seleção de atores através de inscrição e oficinas, como já foi citado anteriormente. Os atores e atrizes surdos de *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, na sua grande maioria, não tinham experiência em teatro e outras artes, porém, através do diretor Lucas Sacramento, os atores tiveram uma vivência profissional desta atividade, desenvolvendo em coletivo uma metodologia para o teatro de surdos, como já foi comentado. Essa criação metodológica das práticas teatrais para os atores surdos influencia no modo como esses atores interpretam as cenas, e fica nítida na desenvoltura que eles desempenham no espaço cênico, influenciando no modo como atuam.

Ninguém mais vai ser bonzinho conta com a presença de tradutor/intérprete no palco junto aos atores ouvintes. É necessário discutir sobre a função do tradutor/intérprete nos espetáculos teatrais na atualidade. Já existem pesquisas dedicadas a este profissional no âmbito artístico, dando ênfase na sua função para além de apenas traduzir e/ou interpretar. Nesta perspectiva, encontramos o pesquisador Virgílio Soares, que discute o termo *Traduator* desenvolvido por Barros (2015). Soares (2017) afirma que a função do *Traduator* ultrapassa a ação de traduzir, pois se faz necessário “dramaticidade nos movimentos e estruturação textual que não se restrinjam ao significado, mas a forma [...]” (SOARES, 2017, p. 77). Apesar dessa característica diferenciada atribuída para esta forma de tradução/interpretação, Soares (2017, p. 7) afirma que

[...] Não há uma intenção de competir com o ator. É inclusive descabido esse pensamento. Não nos propomos a atuar. Mas para traduatuar. Como foi dito no capítulo dois, a criação da personagem, ou das personagens e suas enunciações bem como os modos de dizerem não ocorrem diretamente a partir do texto, mas da elaboração e criação dos atores que conceberão gestos, movimentos, trejeitos, sotaques e formas de enunciarem que somados, serão material para a produção destes discursos em Libras imbuídos no fazer artístico em harmonia com os atores. A intenção se dá em recontar esta história numa outra língua.

Na sua pesquisa, Soares apresenta propostas para a formação de tradutores/intérpretes que desejam desempenhar este papel de *Traduator*, de acordo com a estética do espetáculo, o espaço no qual ele está sendo encenado (palco italiano, arena, semiarena, entre outros), o enredo e outros elementos essenciais nesta atividade. Adriana Somacal (2014), desenvolve

outra perspectiva com relação à presença do tradutor/intérprete na cena: o *narrador-personagem*. A partir dos seus estudos junto ao grupo *Signatores*, foi desenvolvida a função de *narrador-personagem* que segundo ela, trata-se de

[...] Recurso cênico de personagem paralelo à história da peça (áudio em português), encenado por um ator profissional que acompanha o público ouvinte durante a peça. O ator fica na cabine, junto com o iluminador, e segue um roteiro próprio de narração, com diferenças do roteiro da peça sinalizada (SOMACAL, 2010, p. 107).

Esta definição do narrador-personagem inverte o direcionamento de acessibilidade, pois conforme aponta Somacal (2014) as peças do *Signatores* “são criadas para o público surdo com acessibilidade para ouvintes” (SOMACAL, 2014, p. 106). Ainda segundo a autora, o ator “é um personagem à parte que, inclusive, brinca com a plateia no prólogo das peças se apresentando como ‘A Voz’” (SOMACAL, 2014, p. 106).

Tanto o *Tradutor* quanto o *Narrador-personagem* são possibilidades para a presença do intérprete/tradutor nos espetáculos teatrais voltados para surdos e/ou ouvintes. A diferença entre essas abordagens é que o *Narrador-personagem* é um personagem paralelo à peça que acompanha o público ouvinte, narrando e/ou traduzindo a história que é encenada em Libras com atores surdos, e o *Tradutor* está voltado para a tradução/interpretação para o público surdo, considerando a dramaticidade dos movimentos, o enredo para além do significado textual. Independente destas escolhas, observamos que a presença do tradutor/intérprete não é neutra, ela é uma presença notável e necessária neste processo de mediação entre o espetáculo e o público surdo. O tradutor/intérprete que geralmente tem um foco de luz num canto do palco – no caso do palco italiano, por exemplo – também é um corpo cênico que está compondo a encenação.

Em *Ninguém mais vai ser bonzinho*, observamos que o tradutor/intérprete em muitos momentos tem que dar conta de todas as vozes que estão em cena, ou seja, nas cenas em que os personagens falam simultaneamente, o tradutor/intérprete agilmente traduz/interpreta as falas dessas personagens. Isto pode comprometer a compreensão sobre quem está falando o quê, como está falando, gerando uma barreira na comunicação da plateia surda. Em algumas situações como entrevistas, bate-papos, há presença de dois tradutores/intérpretes, um representando o(a) entrevistador(a) e outro(a) representando o(a) entrevistado(a), durante a realização do diálogo e respectivas traduções/interpretações. Entretanto, em se tratando de teatro, esta atitude possivelmente não resolveria essa barreira na comunicação, já que a plateia surda teria que focar na presença de dois tradutores/intérpretes, e, além disso, na visualidade

cênica em geral (ações dos atores e outras visualidades).

Os elementos teatrais discutidos acima nos proporcionam uma visão sobre as possibilidades que envolvem o teatro de surdos e para surdos, através das particularidades apresentadas em cada obra. Percebemos que os procedimentos realizados em cada encenação, bem como seu público alvo, influenciam de forma direta no produto final. Produto este inacabado, levando em consideração que uma obra teatral continua em processo, desenvolvimento, durante as apresentações e pelo olhar da equipe e do espectador que não é passivo a suas recepções (RANCIÈRE, 2012). É importante ressaltar que este é apenas um olhar dos muitos olhares que venham a surgir sobre as análises dos espetáculos, a partir da discussão aqui apresentada, pois, segundo Camargo (2007, p. 13)

Faz parte da natureza de qualquer objeto, e sobretudo do artístico, impedir que seja desvelado, descoberto e desvendado em todas as suas instâncias. Por mais minuciosa ou inovadora que seja uma abordagem, ficarão sempre pontos de vista a serem atingidos, sendo esta limitação não uma incapacidade, mas uma qualidade da profissão crítica.

Desta forma, as análises sobre a temática aqui discutida, bem como sobre os espetáculos e suas escolhas cênicas, continuarão reverberando em outros caminhos a serem trilhados por outros pesquisadores, ampliando ainda mais a discussão.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando até aqui, percebemos o quanto as discussões apresentadas são amplas e passíveis de transformação. Assim como um espetáculo teatral não se encerra na sua última apresentação, ao contrário, reverbera no espectador e perdura por muito tempo, esta pesquisa também não acaba aqui.

Destaco a importância em diferenciar os termos teatro de e para surdos, pois, trata-se de uma questão identitária e, principalmente de resistência. Entendemos que o teatro é complexo, amplo, mas essas definições são necessárias para reafirmar que existem sim particularidades no teatro feito por diversos grupos sociais e culturais, seja de surdos, de mulheres, negros, LGBTQI, dentre outros. Estes termos deixam nítidas as inúmeras possibilidades das linguagens teatrais, e do quanto essa arte tem participação direta nas transformações sociais.

É necessário também desmistificar a ideia de que os espetáculos produzidos por artistas surdos apresentam única temática, voltada apenas para a surdez. Durante esta pesquisa, como vimos no Capítulo 2, percebemos que os artistas surdos falam sobre si, sobre o seu cotidiano e as barreiras que enfrentam na nossa sociedade, mas também falam sobre amor, humor, violência, gênero, sexualidade etc. O campo é inesgotável, assim como as formas artísticas produzidas por estes artistas. Já em alguns casos, em que as produções artísticas realizadas por ouvintes são destinadas ao público surdo, notamos que as temáticas giram em torno da acessibilidade, da surdez e da vivência dos surdos na sociedade, ou mostrar o que seria o “mundo dos surdos” x o “mundo dos ouvintes”, o que possivelmente tenha relação com algumas práticas do ideal de uma sociedade inclusiva.

Sobre os espetáculos para espectadores surdos, em termos de acessibilidade, percebemos a importância da construção dos elementos cênicos como cenografia, iluminação, sonoplastia, em consonância com a concepção da encenação. Cada um desses elementos é importante para a visualidade e sonoridade destinadas a este público e qualquer desajuste entre esses elementos pode causar problemas na recepção da obra, na comunicação com este público. Durante a pesquisa, percebemos que muitos espetáculos são construídos sem levar em consideração esses pontos essenciais, e só após a finalização da obra, o tradutor/intérprete de Libras ou a legendagem são inseridos para garantir que haja acessibilidade. Entretanto, entendemos que apenas a presença destes recursos acessíveis no espetáculo, sem a devida relação com o processo criativo e desenvolvimento da encenação, possivelmente não garanta de fato a inclusão dos espectadores surdos.

Como vimos no Capítulo 3, apesar da escassez de recursos financeiros presentes nas produções artísticas em geral, ainda persiste o desejo dos grupos e artistas em desenvolver seus projetos, alcançando o seu público onde quer que ele esteja. Os espetáculos *Diferente*, *Ninguém mais vai ser bonzinho* e *Cidade de Deus – Casos e Conflitos*, são exemplos motivadores para construção de uma sociedade mais igualitária, inclusiva, através da arte. Cada espetáculo desenvolveu sua própria metodologia de processo criativo, apresentando particularidades nos enredos, público-alvo, linguagem e línguas, abordagem cênica, porém com um objetivo em comum: inclusão e valorização da diversidade identitária e cultural.

O teatro de surdos é amplo, requer estudos e registros teóricos e práticos de seus procedimentos, criações e adaptações metodológicas, investimento financeiro, assim como o teatro feito por ouvintes. Como já foi dito, não cabe aqui comparação, mas sim observações sobre as particularidades de cada obra, que são necessidades cênicas. Ou seja, assim como o teatro produzido por ouvintes tem a necessidade de concepção da iluminação, sonoridade, texto dramático/roteiro – nos casos convencionais – figurino, adereços etc., o teatro produzido por artistas surdos também tem essa necessidade, partindo do foco do que se deseja encenar e público alvo. A partir das descrições que apresentamos no Capítulo 4, compreendemos que o teatro de surdos é tão teatro quanto os ‘outros teatros’, ou seja, apresenta particularidades e formas diversas assim como outras encenações e modalidades teatrais. Não defendemos que o teatro de e para surdos apresente escassez desses elementos cênicos, ao contrário, buscamos a compreensão de que tais elementos são necessários para desenvolvimento e execução dos espetáculos, atentando-se para as formas em que a visualidade e sonoridades estejam inseridas de acordo com a necessidade das obras e não apenas como ferramenta ilustrativa, ou que venha a comprometer a comunicação entre os artistas e a plateia. De todo modo, é necessário que o público-alvo e os artistas estejam inseridos durante a criação destas obras, sejam escutados e possam compartilhar experiências.

Outro ponto a se considerar é que estas produções também são um ato político e fazem parte da busca pela representatividade surda na nossa sociedade, do reconhecimento, memória e resistência do povo surdo. No teatro de surdos, a relação entre corpo e língua é muito presente e envolve as mais variadas formas de expressão artística, não limitando-se à poesia ou ao teatro. A cada dia novos artistas surdos e linguagens estão surgindo, fortalecendo ainda mais a rede de conexões entre as comunidades surdas espalhadas no Brasil e no mundo, num processo de empoderamento linguístico, cultural, criando modos de resistência.

Durante essa pesquisa, outras questões foram se apresentando, ainda que não fosse o

objetivo ou que o tempo não nos permitisse respondê-las ao longo desses dois anos. Dentre essas indagações, que fazem surgir outras possibilidades de pesquisas, despontaram interesses em adentrar com mais profundidade em outras temáticas mais específicas como os procedimentos metodológicos desenvolvidos com atores surdos, e/ou análise direcionada para a performance do gesto do corpo do ator surdo em cena. Acreditamos que estes sejam temas e questões podem ser de grande interesse para pesquisas futuras e que podem também ser preenchidas por outros pesquisadores, que se interessem no trabalho que já foi desenvolvido até aqui.

Através do mapeamento realizado para esta pesquisa, pude conhecer o *Slam do Corpo* e, conseqüentemente, as suas influências do “original” *Slam Poetry*. Performance do corpo, poesia e resistência. A partir dessas características que me instigaram durante essa pesquisa, desenvolverei futuramente, um estudo sociocultural e estético sobre o movimento *Slam Poetry* na América Latina, realizando um recorte para os grupos e/ou artistas dos seguintes países: Brasil, México, Peru e Chile. Para o desenvolvimento do estudo aqui no Brasil, escolhi o *Slam do Corpo* como um dos grupos a serem pesquisados, por toda a questão da performance poética que envolve gesto, poesia, resistência e todos os elementos já citados neste trabalho. Espero que esta pesquisa contribua para os fazeres artísticos da comunidade surda, bem como desejo que outros pesquisadores possam continuar a desenvolver projetos com os apontamentos que surgiram aqui e outros que venham a surgir. Que nós, surdos e ouvintes, possamos caminhar juntos em defesa da acessibilidade para todos, sem julgamentos de valores e sem esquecer a importância de ouvir as vozes que saem através da boca e através das mãos.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Soraya Fonseca. **A companhia teatral Mãos em Cena: a criação coletiva de territórios existenciais no centro suvag de Pernambuco**. Recife, 2012.

BARBOSA, Bárbara. [Entrevista cedida a] Natielly de Jesus Santos. Brasília, 2018. 1 arquivo mp3 (20 min e 59 seg.).

BARBOSA, Enio. O efêmero eternizado pelos novos registros eletrônicos. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 65, n.1, p. 58-60, 2013. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252013000100023. Acesso em: 05 out. 2018.

BARROS, Thatiane do Prado. **Experiência de transmutação poética de português para Libras: três poesias de Drummond**. 2015. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BERTHOLD, Margot. Mímica/pantomima. *In*: BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 162.

BERSELLI, Márcia; ISAACSSON, Marta. A presença de pessoas com deficiência na cena contemporânea desestabilizando construções sociais a respeito do corpo. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 30, p. 365-387, 2018.

BINOONO, Paula. **Você é surdo ou ouvinte?: etnografia com surdos em Juiz de Fora-MG**. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

CAMARGO, Robson. A crítica genética e o espetáculo teatral. **Gestos**, n. 43, p. 13-32, abr. 2007. Versão revista e ampliada em dezembro de 2008. Disponível em: <http://ufg.academia.edu/RobsonCamargo/Papers/78081/A-Critica-e-a-Critica-Genetica--Dialogos-sobre-o-entendimento-do-espetaculo-teatral->. Acesso em: 23 jan. 2020.

CAMPELLO, Ana Regina. Intérprete surdo de língua de sinais brasileira: o novo campo de tradução/interpretação cultural e seu desafio. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 33, p. 143-167, jul. 2014.

CENA e processo ep. 01: Enquanto a Chuva Cai. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (12 min e 6 seg). Publicado pelo canal .VÍDEO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g-Bt5Q-9yZ0>. Acesso em: 16 set. 2019.

CENTRO DE SAÚDE AUDITIVA – SUVAG. [Site da Instituição]. Natal, [2018]. Disponível em: <http://suvagn.org/>. Acesso em: 22 out. 2018.

CIDADE DE DEUS – DIREÇÃO TEATRAL DOS SURDOS. [Cidade de Deus – direção teatral dos surdos]. [S. l., 2017]. Facebook: Cidade de Deus. Disponível em: <https://www.facebook.com/353504131672433/videos/417216578634521/>. Acesso em: 24 set.

2019.

CULTURA SURDA. [Site da Instituição]. [S. l., 2018]. Disponível em: <https://culturasurda.net/>. Acesso em: 22 out. 2018.

D'ALVA, Roberta Estrela. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entra em cena. **Synergies Brèsil**, São Paulo, n. 9, p 119-126, 2011.

DOMINGOS, Cássia. **Ensino-Aprendizagem em teatro para pessoas surdas**: análise do processo criativo de diferente. 2012. Monografia (Graduação) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

DORNELES, Patrícia. *et al.* Do direito cultural das pessoas com deficiência. **Revista de Políticas Públicas**, São Luís, v. 22, n. 1, p. 137-154, 2018.

ENCONTRO de dois_clip. [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (1 min e 37 seg). Publicado pelo canal quase9teatro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1lsJu9ENIIA>. Acesso em: 25 out 2018.

ESCOLA DE GENTE. **Os inclusos e os sisos**. Rio de Janeiro, [2019]. Disponível em: <http://www.escoladegente.org.br/os-inclusos-os-sisos>. Acesso em: 11 dez. 2019.

ESPETÁCULO: Cidade de Deus - Casos e Conflitos. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (1h, 1min e 37 seg). Publicado pelo canal Cidade de Deus Casos e Conflitos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzw&t=459s. Acesso em: 11 dez. 2019.

ESPETÁCULO Diferente (Parte 01) - Projeto Vozes em Gesto. [S. l.: s. n.], [2017?a]. 1 vídeo (28 min e 36 seg). Publicado pelo canal Leandro Rocha. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vKMYn_AWX7U&t=1400s. Acesso em: 19 dez. 2019.

ESPETÁCULO Diferente (Parte 02) – Projeto Vozes em Gesto. [S. l.: s. n.], [2017?b]. 1 vídeo (16 min e 25 seg). Publicado por Leandro Rocha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tyHLV-2lqbM>. Acesso em: 11 dez. 2019.

FEDERAÇÃO NACIONAL DE EDUCAÇÃO E INTEGRAÇÃO DOS SURDOS – FENEIS. [Site da Instituição]. Jabaquara, [2019]. Disponível em: <http://www.libras.com.br/feneis>. Acesso em: 11 nov. 2019.

FERREIRA BRITO, Lucinda; LANGEVIN, R. Sistema Ferreira-Brito e Langevin de Transcrição de Sinais. *In*: FERREIRA BRITO, Lucinda. **Por uma gramática de Língua de Sinais**. Rio de Janeiro: Babel, 1995.

GESSER, Audrei. **Libras? Que língua é essa?** São Paulo: Parábola, 2009.

GRANADO, Leticia. Sinais Internacionais e a formação para intérpretes de Sinais Internacionais. **Belas Infiéis**, Brasília, v. 8, n. 1, p. 211-228, 2019.

GRUPO TEATRAL MOITARÁ. [Site da Instituição]. Rio de Janeiro, [2018]. Disponível em: <http://www.grupomoitara.com.br/>. Acesso em: 22 out. 2018.

- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KARNOPP, Lodenir. Aquisição da Linguagem de Sinais: uma entrevista com Lodenir Karnopp. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem: ReVEL**, v. 3, n. 5, p. 1-12, ago. 2005.
- KARNOPP, Lodenir. Literatura surda. **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, v. 7, n. 2, p. 98-109, 2006.
- LABORIT, Emmanuelle. **O grito da gaivota**. Portugal: Editorial Caminho, 1998.
- LEHMANN, Hans Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MACHADO, Sônia. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MASCARENHAS, George. O espírito travesso na mímica corporal dramática de Etienne Decroux. **Urdimento**, Florianópolis, n. 11, p. 79-88, dez. 2008.
- MCNEILL, David. **Hand and mind: what gestures reveal about thought**. Chicago: University Chicago Press, 1992.
- MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.
- MOREIRA, Débora. **Drama Decrouxiano: uma forma dramática para uma escritura mímica**. 2011. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- MOURÃO, Cláudio. Adaptações na literatura surda: construção de produções culturais em língua de sinais. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO, 7., 2011, São Leopoldo. **Anais [...]**. São Leopoldo, 2011.
- MOURÃO, Cláudio. **Literatura surda: produções culturais de surdos em língua de sinais**. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- O QUE é slam do corpo? [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (2 min e 54 seg). Publicado por Guilherme Martins Batista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yjp1TWEI0q0&t=28s>. Acesso em: 14 set. 2018.
- O SILÊNCIO e a fúria: poetas do corpo. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (7 min e 37 seg). Publicado pelo canal Trip TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=20dovmD3Y1A&t=33s>. Acesso em: 14 set. 2018.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PERLIN, Gladis. As diferentes Identidades Surdas. **Revista da FENEIS**, Jabaquara, ano 4, n. 14, p.15-16 abr./jun. 2002.
- PIMENTA, Nelson. **A tradução de fábulas seguindo aspectos imagéticos da linguagem**

cinematográfica e da língua de sinais. 2012. Dissertação (Mestrado) - Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

QUADROS, Ronice. **O tradutor e intérprete de Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa.** Brasília: MEC, 2004. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/tradutorlibras.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2019.

QUADROS, Ronice; KARNOPP, Lodenir. **Língua de sinais brasileira: estudos linguísticos.** Porto Alegre: Artmed, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SACRAMENTO, Lucas. [Entrevista]. *In: ITAÚ CULTURAL.* Brechas Urbanas: a cidade, o mover-se e os sentidos. [S. l., 2017]. Facebook: Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.facebook.com/itaucultural/videos/10155797745894369/UzpfSTM1MzUwNDEzMTY3MjQzMzo0NjEzODIyMzA4ODQ2MjI/>. Acesso em: 19 jan. 2020.

SACRAMENTO, Lucas. **Tradução teatral: produzindo em Libras no teatro surdo.** 2019. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

SANTOS, Natielly. O Slam do corpo e a representação da poesia surda. **Revista de Ciências Humanas,** Viçosa, v. 18, n. 2, p. 1-10, 2018.

SILVA, Fernanda. **Acessibilidade cultural: uma leitura sobre experiência e plenitude.** 2015. Trabalho de conclusão de curso (Especialização) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SUELI Ramalho fala 32 línguas de sinais - Identidade Geral. [S. l.: s. n., 2015]. 1 vídeo (24 min e seg). Publicado pelo canal Revista Novo Tempo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kYG5bijFQyY&ab_channel=RevistaNovoTempo. Acesso em: 27 set. 2020.

SKLIAR, Carlos. Os estudos surdos em educação: problematizando a normalidade. *In: SKLIAR, Carlos (org.). A surdez: um olhar sobre as diferenças.* Porto Alegre: Mediação, 1998.

SLAM do corpo no manos e minas: empatia. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (2 min e 7 seg). Publicado por Samid Reis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jP3Qt67Ua2o>. Acesso em: 14 set. 2018.

SLAM: Voz de Levante. Direção: Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D'alva. Brasil/Estados Unidos: Pagu Pictures, 2017. Documentário (95 min).

SOARES, Virgílio. **A formação de tradutores de teatro para Libras: questões e propostas.** 2017. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SOMACAL, Adriana. **Memória na ponta dos dedos: sistematização de teatro com surdos**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2014.

TEATRO Brasileiro de Surdo – TBS. [S. l.: s. n.], 2007. 1 vídeo (2 min e 15 seg). Publicado por Bruno Ramos – LOTADO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dcQWhYBJhwI&t=31s>. Acesso em: 20 nov. 2018.

TEATRO NACIONAL DE SURDOS – TBS BRASIL. [**Site da Instituição**]. [S. l., 2007]. Disponível em: <http://tbsbrasil.blogspot.com/>. Acesso em: 20 set. 2018.

TEATRO os inclusos e os sisos 1. [S. l.: s. n., 2013]. 1 vídeo (49 min e 13 seg). Publicado pelo canal Humanidade2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uAOdqpKLtI8&t=761s>. Acesso em: 11 dez. 2019.

TEATRO os inclusos e os sisos 2. [S. l.: s. n., 2013]. 1 vídeo (24 min e 11 seg). Publicado pelo canal Humanidade2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OkXEjEbcdfg&t=84s>. Acesso em 11 de dezembro de 2019.

TEMPO de poesia – Todas as manhãs (em Libras), de Conceição Evaristo. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (3 min e 10 seg). Publicado pelo canal TV CES. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yOh-uU-BIEk>. Acesso em: 27 out. 2018.

UNIVERSIDADE DA LIBRAS – UNILIBRAS. **Preciso usar luvas brancas para interpretar em Libras?** [S. l.], 24 jun. 2017. Facebook: Universidade da Libras. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1394225223993847>. Acesso em: 22 out. 2019.

WERNECK, Cláudia. **Ninguém mais vai ser bonzinho na sociedade inclusiva**. Rio de Janeiro: Wva, 1997.