

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:

35 ANOS DO TEATRO LAMBE-LAMBE NO BRASIL

Florianópolis, v. 2, n.30, p. 238-260, outubro 2024

E - ISSN: 2595.0347

Circo dos Pés e das Mãos: Em busca de caminhos possíveis para uma acessibilidade no teatro de animação

Suzi Daiane da Silva

Laço Cia. de Arte. (Jaraguá do Sul, Brasil)



Figura 1 – foto do espetáculo *Circo de Los Pies*

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034702302024238>**Circo dos Pés e das Mãos: Em busca de caminhos possíveis para uma acessibilidade no teatro de animação¹**Suzi Daiane da Silva²

Resumo: Neste artigo apresenta-se apontamentos e desvios no que concerne à acessibilidade da obra de palhaçaria e animação "Circo de Los Pies", bem como encontra possibilidades na relação intérprete de Libras e cena teatral de animação. Compreende-se a relação estética e intersemiótica dessas figuras, colocando-os em confronto e em possibilidade de criação na cena.

Palavras-chave: Acessibilidade; Estética; Teatro de animação; Intérprete de Libras.

Circus Of The Feet And Hands: Searching for possible ways for accessibility in puppet theatre

Abstract: This article presents notes and deviations regarding the accessibility of the clowning and puppets "Circo de Los Pies", as well as finding possibilities in the relationship between the interpreter of Libras and the theatrical scene of animation. The aesthetic and intersemiotic relationship of these figures is understood, placing them in confrontation and in the possibility of creation on stage.

Keywords: Accessibility; Aesthetics; Animation theater; Sign language interpreter.

¹ Data de submissão do artigo: 29/03/24 | Data de aprovação do artigo: 19/08/24.

² Atriz, professora, intérprete de Libras. Integrante da Laço Cia. de Arte. Possui graduação em Letras Licenciatura (Português/Inglês) pelo Centro Universitário de Jaraguá do Sul - UNERJ (2007). Pós Graduação em Línguas Modernas pela FAFIPA (2010) e, ainda, em Contação de Histórias e Literatura pela ACE (2011). Formação em Palhaçaria pela Escola de Palhaças de Andrea Macera SP. Atuou por nove anos no Grupo Artístico Teatral Scaravelho e na Cia. Artística Avenida Lamparina como atriz e professora de teatro para pessoas surdas e ouvintes. Integrou o Olaria Coletivo de Artes da cidade de Canelinha entre os alunos de 2018 a 2021. Dentre suas principais pesquisas estão: teatro lambe-lambe, teatro de objetos, teatro playback com objetos e acessibilidade artística. Autora dos livros "Tonalidades" (2012) e "Uma Estrela no Jardim de Estela" (2013). Em seu processo de formação no teatro teve contato com: Pepe Nuñez (Cia. Pé de Vento), Júlio Adrião, Bárbara Biscaro, Laércio Amaral (Cia. Andante), Reveraldo Joaquim (Cirquinho do Revirado), Clara Lee Lundberg (Suécia), Karla Concá (As Marias da Graça), Sandra Vargas (Grupo Sobrevento), Troupp Pás D'Argent/RJ, Cia. Almalpaso (Buenos Aires), Andrea Macera ? Palhaça Mafalda (São Paulo) e Gaus (Solar da Mímica). Se apresentou, através de festivais, em 10 estados brasileiros, além de apresentação no Chile e na Argentina. Realizou Intercâmbio na Itália em 2012 com o Grupo Is Mascaredas. De 2011 a 2014 ministrou cursos de Teatro para Surdos e fundou um Grupo (formado exclusivamente por pessoas surdas) Grupo Teatral Mãos Vivas na cidade de Jaraguá do Sul. E-mail: lacociadearte@gmail.com / ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6551-3136>.

Introdução

O teatro e a acessibilidade são tópicos que tiveram diversos atravessamentos na minha trajetória formativa de atriz, pesquisadora e intérprete de Libras. Enquanto atriz, o tema sempre foi uma pauta constante, pois, por um lado, cutucava-me a um posicionamento e uma criação artística com valoração acessível e, por outro, incutia noções artísticas nas instâncias do meu trabalho como intérprete de Libras. Assim, imbuída desses entornos, fui pautando espetáculos teatrais que circunscrevessem esses polos e contribuíssem a nível formativo e artístico para o meu repertório. De forma que passei a atuar em companhias teatrais na função de atriz e intérprete de Libras. Sobretudo, estudos com enfoque em acessibilidade e teatro de animação se mostram restritos e carentes de investigação. O termo acessibilidade neste artigo faz referência específica à esfera artísticocultural, um recorte cujo objeto é estudado em ecos com o espetáculo Circo de Los Pies da La Luna Cia. de Teatro (Canelinha – SC). Havia pois o desafio de correlacionar a intérprete com a palhaça Asmeline do espetáculo e correlacionar também a relação da intérprete também com os pés de Asmeline, bonecos antropomorfos, no qual a sola dos pés indicam rostos neutros, imbuídos de narizes vermelhos, tornando-os bonecos palhaços. Deste modo, este artigo vai discorrer alguns procedimentos adotados para esta relação bem como discutir o termo da acessibilidade nas artes, compartilhando percursos e alçando possíveis caminhos para um espetáculo acessível.

Quando a acessibilidade é parte da animação

Desde que tomei consciência das possibilidades criativas ao entremear acessibilidade e teatro, passei a pesquisar e experimentar caminhos cênicos que pudessem angariar a acessibilidade em amparo estético. Assim, pensar em tornar um espetáculo de formas animadas em acessível começou a parecer desalinhado em alguma medida, não porque queria desvincular a responsabilidade de garantia do acesso, mas justamente pelo conceito de “tornar algo em”, pois notadamente, tornar significaria converter algo já instituído a um

outro estado. Essa estranheza se dá quando compreendo a acessibilidade não mais como um elemento que se adiciona ao final da tessitura do espetáculo, mas percebendo que ela é parte do processo de criar, de forma que ao iniciar uma nova proposta, se inaugura, em concomitância, o processo do acesso. Isto posto, os trabalhos que venho construindo, não dizem respeito unicamente a adaptar, contornar, transformar uma obra sem acessibilidade em uma obra com acessibilidade, ora veja, ela passa a alçar o status de poética, artística, estética. De modo que não é exterior ao espetáculo, tampouco desvinculada do processo de conceber. Sobremaneira, diante dessas agruras, não estou pressupondo dizer que espetáculos não devam ser acessibilizados, ou que a acessibilidade é desnecessária, tampouco que ela só pode acontecer quando instituída desde o início da montagem, ora veja, acredito realmente na sua potência de existir.

O que desejo exprimir, em primeira medida, é uma propositiva de alavancar a acessibilidade desde o início processo de montagem, tomando-a como possível durante a criação. De forma que um espetáculo que se pretende acessível, deva compreender a acessibilidade como possibilidade. Singularmente, tomar acessibilidade como um elemento é um ponto que me parece necessário abordar ao discutir a temática nas artes. A acessibilidade é um ingrediente importante e elementar na construção dos sabores teatrais. A acessibilidade é estética. Nestes estudos compreende-se a responsabilidade da arte, do teatro de animação não somente em tornar algo em, ou em construir um espetáculo com um intérprete que esteja distante do movimento teatral, mas compreendendo sua constituição visual, e sua não neutralidade na esfera da cena. Nesses pressupostos este artigo vai abordar possibilidades de um intérprete na cena e como esta figura se estabelece como um novo elemento que pode “ser” Libras, mas que também acaba “manipulando” a obra e sendo também “manipulado” pelo espetáculo ao ser direcionado ou construído em conjunto com a montagem, sob um friso estético.

Relação do intérprete com o teatro de animação

O teatro de animação é uma linguagem que agrupa desde objetos de uso cotidiano às técnicas mais sofisticadas de confecção de bonecos, formas, máscaras e outros, como nos explica Ana Maria Amaral (2018), lembra também que é “uma arte a serviço de ideias e emoções que não querem permanecer a nível consciente apenas, mas, em tomando formas materiais, transcendem a própria matéria e revelam uma realidade invisível.” (Amaral, 1996, p. 304). A animação é uma arte pautada pela alma que é desencadeada pela energia vital corpórea do ator-manipulador.

É possível também traçar um paralelo entre o intérprete e a Libras, pois esta “ganha vida”, ao ser sinalizada ou ao perpassar o corpo daquele que sinaliza. De forma que o intérprete e todos os outros falantes dessa língua oral, tornam-se simbolicamente “manipuladores”, ao darem energia vital para que Libras aconteça. Este manipulador é visível na cena, tal qual seu objeto de existência, a língua que este manipula, por se tratar de uma língua visual. Lembrando que o boneco é visto pela plateia da mesma maneira como o ator é visto. Ambos estão sob a visualização da plateia. O TILS (Tradutor Intérprete de Libras) e a língua Libras aparecem nas dimensões do palco. O TILS é um corpo visível, embora muitas vezes seja solicitado que sua presença possa ser minimizada, para que não comprometa o todo do espetáculo. O fato é que enquanto corpo presente é parte integrante da estética do palco. De forma que diante da tradução em Libras não é possível ocultar a presença deste manipulador. A neutralidade da intérprete indica a neutralidade de Libras. Pois ambos se interdependem para uma presença viva da tradução. Eles dividem a cena. De mesmo modo que a intérprete divide o palco com todos os elementos cênicos. No âmbito do teatro de surdos ou teatro bilíngue, Libras aparece dentro do conceito da cena, então a presença de falantes da Língua é que darão vida à ela. Não necessariamente “manipulada” pela intérprete. Sobretudo para o enfoque crucial desta escrita, estuda-se basicamente a intérprete à cena. Beltrame fala discorre sobre a neutralidade:

Este princípio [da neutralidade] tem gerado muitas controvérsias, porque é difícil conceber a idéia de presença neutra na cena, uma vez que tudo o que está no palco adquire significado. A “neutralidade” é aqui concebida como predisposição do ator-animador para estar a serviço da forma animada, tornar-se “invisível” em cena, atenuar sua presença para valorizar a do boneco. (Beltrame, 2008, p.36).

Diante do que expõe Beltrame e tentando compreender que Libras é este “objeto manipulável”, ele é perceptível a partir do manipulador. Este que não pode ficar invisível na manipulação. Sua presença não será neutra. Balardim (2004) no âmbito do teatro de animação, explica que

Não existe um procedimento padrão que deva vigorar entre o ator, seu personagem, e o objeto personagem. Existem possibilidades e coerência de propostas. O modo como essas relações se sucedem cabe ao senso estético-artístico de cada diretor. No entanto, cabe frisar que tais relações, esse jogo de presença e ausência implica um subtexto no imaginário do espectador. (Balardim, 2004, p. 92).

A relação Intérprete, Libras e Cena implicam num jogo de presença e ausência que também podem ser frisadas pelo senso estético-artístico do diretor. Embora não se caracterize animação, por não ser uma forma animada instituída, pode-se estudar como a intérprete e a Libras reagem no espaço cênico, ao manipular e serem manipulados em cena como aparato estético.

Sobretudo, o teatro “de atores” e o teatro de animação podem se figurar outro a partir da presença do intérprete no palco. É a partir de uma acessibilidade estética que pensa teatro e acesso de formas imbricadas que se estabelece possíveis caminhos por uma relação que adentra ao teatro e ao teatro de animação. Não como uma informação do exposto pelos atores, tendo em vista que teatro não é só texto e que um intérprete pode amplificar toda a relação visual com a cena. Assim, Kastrupp (2008) discorre sobre a ampliação da perspectiva de informação e, também, de uma experiência. Na esfera artística o intérprete de Libras deve propor uma relação de ampliação da informação, mas um contato mais intenso com a experiência estética.

Tem-se assim um material capaz de produzir um campo múltiplo de possibilidades. É permitir que forças externas ao teatro possam invocar pluralidade, quando tomadas por arranjos multireferenciais.

Deste modo, diante das possibilidades do TILS na cena como elemento estético, compreende-se que há distintas relações deste profissional com a cena. Para compreender essa presença, é preciso compreender os estudos já realizados por Fomin (2019 e 2023) que vai estudar o entrelaçamento da intérprete com a obra artística.

Fomin baseada nos estudos de Frishberg caracteriza os principais tipos de interpretação no palco do teatro, sendo: “fixa e posicionada”, “interpretação – sombra” e a “interpretação por áreas”. Fomin também traz à reflexão os estudos de Gebron (1996) que compreende essas nomenclaturas, mas angaria outras, também pensando os posicionamentos da intérprete na cena. Este define como “interpretação na plataforma”, “interpretação na linha de visão” e “interpretação sombra”. Essas posições cabem tanto ao teatro de atores como ao teatro de animação, pois dizem respeito a posição da intérprete.

A cada uma dessas nomenclaturas, há um direcionamento há uma “geografia da intérprete. Este ponto de atuação, que entendo também ser como socioideológico, vai ditar a relação estética da intérprete na cena e quiçá a relação com a própria obra.

A interpretação “fixa no fosso” (Frishberg) e “interpretação em plataforma” (Gebron) conforme citados por Fomin (2023) referem-se ao posicionamento do intérprete mais afastado da cena, “que gera maior concorrência entre a cena e a interpretação”. Neste tipo de ação o TILS está fixo em cena, não necessitando grande interações e mudanças na produção e constituição teatral. Esta forma de interação nos espetáculos acontece, geralmente, quando o intérprete não tem uma efetiva participação na cena. E engata num efeito ping-pong, no qual é necessário malabarismos no público, em pontos de visão que dificultam a relação com o espetáculo.

O posicionamento é ponto crucial para ao estudar sua presença no palco, pois deve garantir a visualização tanto do TILS como do todo da cena. Sobretudo os diversos elementos do palco, não somente os detalhes auditivos, mas todo o conjunto da cena, em confluência com o intérprete devem ser assegurados durante o acontecimento teatral.

Frishberg (1990, p. 141) argumenta sobre o “efeito ping-pong”, referindo-se ao movimento de cabeça e direcionamento do olhar dividido entre a cena e a interpretação. É este efeito que pode invalidar a relação do espectador com a cena. Numa posição desfavorável. Quando compreendidas essas questões dentro do espetáculo, a intenção é correlacionar a obra de modo que possa ser assistida por todos. A responsabilidade do intérprete e sua visualidade na cena é parte do conjunto do espetáculo, geralmente ditada pelo diretor e, portanto, deve ser elaborada diante de suas prerrogativas.

Fomin (2018) diz que há uma diferença entre os sentidos produzidos com as escolhas visuais do espectador ouvinte e os temas que surgem a partir das enunciações que ali acontecem e os sentidos decorrentes da falta de possibilidades do público surdo de visualizar as enunciações devido às questões de logísticas e de posicionamento do TILS. Esse contrassenso leva a questionar a fazedura da obra teatral, que não sendo construída com a presença do profissional acarretará numa visualidade parcial do público surdo. A forma como as intérpretes estarão posicionados terá relação direta com as estratégias utilizadas em sua tradução.

No efeito ping-pong, o foco do público acaba por se tornar instável, de modo que o foco na cena, com uma intérprete de Libras está diretamente relacionado aos pontos de visão que são impressos para a plateia. Beltrame (2008) aborda sobre este foco da cena, e discorre sobre o “centro das atenções” de cada ação. Segundo o autor, “isso dá a noção de foco, define o lugar para onde o público deve concentrar seu olhar. O foco é um dos principais meios de comunicação entre as personagens, e isso se dá entre elas mesmas ou com a plateia” (Beltrame, 2008, p. 29).

Esse “ponto de visão”, “esse centro de atenções” na cena, acontece tanto com teatro de atores como no teatro de animação. Se consideramos a intérprete de Libras nesta relação com os personagens, ou ainda a relação do boneco com o intérprete, há sim um impacto do efeito ping-pong, haja vista, percebe-se este jogo de olhares, uma vez que Libras é uma língua corporal-visual, na qual a comunicação acontece exclusivamente pelo canal visual. Podendo tanto conversar com a obra ou entrar em alguma medida de conflito.

Vale ressaltar que a combinação dos elementos visuais “incorporados” pela tradução, bem como uma perspectiva consciente de sua própria visualidade na cena pode potencializar o foco para as personagens. Se a intérprete manipula Libras com friso do teatro, sua visualidade acaba por ser concebida de forma mais integrativa. “O centro de atenções” (Beltrame) não será apenas a figura do intérprete, mas o espetáculo, angariando uma acessibilidade estética.

Em Circo de Los Piés a palhaça Asmeline e a tradu-atriz jogam com esse foco, direcionando o público ao centro de atenções em cada cena.



Figura 1: Tradu-atriz direciona o olhar do público para Asmeline.



Figura 2: Asmeline direciona o olhar do público para a tradu-atriz.

Este foco também acontece com Pézinho que olha para a intérprete, passando o foco para ela. Ou ainda também Asmeline sinaliza em Libras, no qual a intérprete para o foco para Asmeline, para que a tradução aconteça não por si, mas pela própria palhaça.



Figura 3: Pézinho passando o foco para a intérprete



Figura 4: Asmeline sinalizando “espetáculo” e intérprete passando foco para ela.

Ressalta-se conforme Beltrame, a importância da triangulação para um entendimento que auxilia no diálogo com o espectador. Trata-se de um ‘truque’ efetuado com o olhar para mostrar ao espectador o que acontece na cena, evidenciar a reação de uma personagem, destacar a presença de um objeto” (Beltrame, 2008, p. 30). Esta triangulação acontece em diversos momentos do espetáculo Circo de Los Pies, potencializando o olhar do público tanto entre as personagens, como para potencializar Pézinho e Pézão.

Essa triangulação acontece no espetáculo, quando intérprete e a Palhaça (em conjunto com Pézão) estão dando o foco para Pézinho.



Figura 5: Sequência: Primeiro movimento, intérprete e palhaça (e Pézão) olham para o Pézinho.



Figura 6: Segundo movimento: Intérprete, Palhaça (e Pézão) olham para o público.



Figura 7: Terceiro movimento Intérprete e Palhaça (Pézão) se olham.

Entender essas questões sob a perspectiva da acessibilidade estética é compreender a importância de um estudo da visualidade do intérprete dentro da cena. De forma que não inviabilize nem a tradução, nem a estética do espetáculo, encontrando recursos para uma provocação da experiência.

Neste ponto, peço licença para contar uma história que aconteceu comigo quando eu estava interpretando um outro espetáculo de teatro. Minha posição na cena, era justamente a de um intérprete fixo no fosso. No caso, havia

uma menina surda na plateia e assim que chegou, se posicionou na primeira fileira, disposta a apreciar aquele espetáculo com acessibilidade em Libras. Eu havia estudado o espetáculo, a dramaturgia, ensaiado com o grupo. Eu já havia realizado, inclusive, outras apresentações desta mesma peça, porém naquele dia específico, a moça da plateia optou por se sentar justamente nas primeiras fileiras. O teatro era muito pequeno e isto não contribuía com a visualidade da cena. Naquela oportunidade eu ainda não sabia exatamente como me colocar diante dos grupos, tampouco me posicionar sobre a área restrita a mim no palco. Contudo ao observar o público e perceber que a iluminação e que o local no palco não ajudaria na visualidade, tentei me comunicar com a menina e sugeri que se sentasse em outro lugar. Ela, todavia, quis manter-se onde estava, haja vista, essas definições marcadamente estabelecidas quando há um intérprete em cena e as concepções do espaço destinado à comunidade surda no espaço teatral.

A peça em questão, tratava-se de um monólogo. Minha função de intérprete não se conectava com a dramaturgia, e aqui não vale questionar ou abordar esse ponto. Mas notifico que vez ou outra a atriz do espetáculo citava sobre a minha presença. Ora compreenda, a visualidade, a partir daquele ponto específico em que a moça estava, não oportunizava assistir à peça e a interpretação. Passados uns quinze minutos de espetáculo, entre vários movimentos de ping-pong e inquietações, ela olha para mim e sinaliza: “desculpe, não vou mais olhar pra você, está difícil de interagir com a peça, vou assistir ao espetáculo”. Fiquei alguns segundos interpretando para o vazio, até que comecei a caminhar lentamente em direção à cena, sabendo, pois, até o limite que poderia ir, para que a obra continuasse seguindo. Pergunto-me hoje qual deveria ter sido minha ação diante daquela cena ou até mesmo diante de toda a construção que se estabeleceu antes do espetáculo iniciar. Todavia, por sorte, a equipe de iluminação viu meu deslocamento e acompanhou com o canhão de luz. Acontecimento específico, diante daquela oportunidade de uma iluminação específica. A atriz em cena, seguiu o espetáculo. Por fim, esse

deslocar-se durante a cena virou pauta e a moça da plateia acabou agradecendo esse caminhar, pois conseguiu vislumbrar o espetáculo e a tradução. Este é um exemplo do efeito ping-pong, mas que não se restringe à esta história, ora senão acontece sempre essa luta por uma visualidade.

Tendo me aproximado do local central da apresentação, a moça da plateia tinha tanto a minha presença como a presença da atriz no monólogo como o “centro da atenção”. Naquele momento, procurei manipular minha presença ao passo que manipulava Libras em favor da tradução. Contudo, não sendo uma perspectiva do espetáculo e sobre a noção que tinha como atriz da minha localização na cena, era possível que comprometesse a obra de alguma forma.

Em Circo de Los Pies, estou em cena posicionada logo ao lado da palhaça Asmeline e me desloco em cena para outros pontos do palco. Esta maleabilidade cênico-tradutória, diz respeito ao que Gebron propõe como interpretação na “linha de visão”. Esse caminho escolhido pelo espetáculo diz respeito ao posicionamento da intérprete de Libras, mas também como a tradu-atriz que se coloca em cena, numa perspectiva maior de relação com a palhaça Asmeline. Fomin (2023) argumenta que essa forma de interpretação evita o “efeito ping-pong” o que pode gerar uma melhor visualização da cena.

No espetáculo, esses posicionamentos da intérprete foram tomados como uma opção estética. Ao tomar consciência que a “geografia” da tradu-atriz deveria por indicar o foco do público e o “centro de atenção”. Quando pezinho e pézão são o destaque da cena, quando estão sendo iluminados, opta-se por deslocar a intérprete. Esse posicionamento na cena e essa escolha de colocar a intérprete em proximidade com a cena, precisa acontecer com comunhão com o espetáculo, para que não venha a comprometer a obra, ou ainda que deixe de dialogar com a proposição do espetáculo.

Havia nessas personagens um foco específico, assim como na tradu-atriz para aprimorar a constituição visual. Pézinho e Pézão aparecem no plano baixo da cena. De modo que a intérprete se direciona ao plano baixo também. Ora veja, ao estar de pé, aumentaria o efeito ping-pong dentro da própria cena.

Assim, a intérprete realizou a interpretação-relação sentada e, também, no plano baixo. Compreende-se que esta opção aconteceu tanto por uma questão de construção visual da cena, pensando em uma perspectiva estética, mas também como forma de ampliar a relação da intérprete com a cena. Essas questões são basais para definir a priori uma relação de intérprete com a cena que potencialize a cena. Ora veja, o foco também precisa ser direcionado para também potencializar.



Figura 8: Foco nos pés de Asmeline e foco da tradu-atriz sentada em cena

Há na interpretação na “linha de visão”, também intitulada de “interpretação por áreas”, possibilidades distintas de se relacionar com a cena. Fomin lembra que essa forma, facilita a incorporação de elementos cênicos na interpretação. Mas para além da construção desenvolvida pelo intérprete junto à cena, há também a construção do espetáculo junto ao intérprete. Assim, não somente intérprete incorpora os elementos cênicos na tradução, como também o espetáculo incorpora esteticamente o intérprete dentro de sua narrativa. É neste tipo de interpretação que Fomin sugere que o intérprete precisa estar integrado à equipe, participando dos ensaios e passagens de luz, pois:

Necessita se preocupar tanto com questões relacionadas à tradução como com questões relacionadas à sua movimentação em cena, os diferentes posicionamentos que assumirá no palco: saber entrar e sair na hora correta, manter-se nos focos de luz, não atravessar outras cenas que estão acontecendo simultaneamente, dentre outros aspectos. (Fomin, 2023)

Em questões de visualidade, esta posição do intérprete pode caminhar em ecos com a acessibilidade, mas também em ecos com as definições artísticas propostas. Tem-se na intérprete uma ferramenta, um elemento que está presente no palco de forma intencional. Esta intérprete tem uma relação dialógica e verbo-visual com a cena. Uma forma de caracterizá-la é concebê-la como a marionetista que pode conversar com todos os elementos da cena e propor uma possibilidade na cena através da Libras. Adiante, vale ressaltar que entre a intérprete de Libras e o espetáculo há uma mediação oferecida pela acessibilidade numa ponte comunicativa, porém, conforme Fomin “assumimos que os interlocutores TILS não apenas como um “recurso de acessibilidade”, mas como sujeito no fazer tradutório e interpretativo numa atividade enunciativa-discursiva”. Essa presença do profissional pode ser analisada sob o prisma de uma ferramenta do ato tradutório, mas também como sujeito componente da obra teatral. Uma vez que conforme lembra também Silva-Neto (2017, p. 48): “o tradutor não traduz apenas o texto, mas o faz a partir do olhar e da enunciação do ator”.

Entende-se que há uma mobilização entre línguas que se apresentam, entre uma língua de partida e uma língua de chegada, sem pressupor que essa relação seja pautada apenas no texto escrito ou no texto oral, mas nos elementos visuais extralinguísticos dessa construção. Fomin (2018, p. 116) continua no argumento que “o ato interpretativo deve considerar não apenas um texto proferido por atores, mas a cena composta por um conjunto de textos inter-relacionados, formando um todo que entra em diálogo com seus interlocutores”.

Nos estudos de Rocks (2011) compreende-se que o objetivo final de uma interpretação na esfera artística é o de entregar interpretação que contemple tanto o sentido quanto o aspecto estético. Ora pois é o que defende também Kastrup

(2008) sobre a ampliação da perspectiva de informação e, também, de uma experiência. Na esfera artística o intérprete de Libras deve propor uma relação de ampliação da informação, mas um contato mais intenso com a experiência estética. Pode-se encontrar uma forma de ditar esse movimento como aquele que é um “Bom Encontro” argumentado por Deleuze (2002), este acontece quando dois corpos se compõem de tal forma que a partir de sua relação há um aumento de potência, e, por consequência, um aumento da capacidade de existir”.

Do ponto de vista da invenção, e da perspectiva de uma acessibilidade estética que parte de um intérprete de Libras na cena, é importante ressaltar que a informação precisa estar recheada da experiência. “Ela é uma prática de invenção de regimes cognitivos diversos, co-engendrando, ao mesmo tempo, o si e o mundo, que passam à condição de produtos do processo de invenção”. (Kastrup, 2008).

Fomin ainda resalta que os intérpretes que atuam nessa esfera, além de ter proficiência em ambas as línguas envolvidas, devem se sentir confortáveis com grandes auditórios, ter presença de palco, saber trabalhar em equipe e ter uma competência referencial linguística para fazer escolhas de conteúdo (sentido) e estética equivalentes ao que foi apresentado na língua de partida.

Rocks (2011) direciona a tradução como essa intenção fiel ao sentido da obra, sem perder a essência do texto dramático e do que apresentam os personagens. Ainda que, conforme cita Fomin (2023) essa tradução deva ser flexível para responder as circunstâncias e ao instante em que ela acontece”. “A tradução é um problema da ordem do interstício: Traduzir não é se ater a um sistema simbólico, mas permanecer na diferença entre o seu próprio sistema e a alteridade – a outra língua, a outra teoria, o outro psiquismo, ou seu próprio outro que é o inconsciente” (Amorim, 2004, p. 46).

Nessa passagem fronteira, intérprete e cena, há uma consistente relação dialógica que amplia o discurso do espetáculo, é medida valorosa também na presença do profissional TILS que está em favor da tradução, e que indubitavelmente aparece na perspectiva estética do palco.

Por fim, Frishberg e Gebron argumentam sobre a interpretação – sombra, no qual um TILS acompanha um ator/personagem em cena. “Essa forma de atuação é a que mais demanda da direção do espetáculo e dos intérpretes, mas quando bem-sucedida, é uma experiência compensadora que evita o “efeito ping-pong”. Esta atuação se assemelha à dos atores, embora Silva-Neto (2017) lembre que “mesmo ao lado do ator, a sua voz não é a própria, mas acompanha a voz do ator a quem faz sombra”.

Rigo vem estudar a relação intérprete-cena e a função tradução- interpretação. Neste friso Rigo (2020, p. 36) correlaciona os estudos do teatro de animação e Libras, abordando sobre um processo que chama de tradução- animação. A autora explica a relação ator-animador e boneco e que acontece “por meio de um processo criativo e comunicativo tradutório de transposição da língua, que parte do corpo humano real do ator-animador como referência (corpo de partida) para um corpo ficcional matéria do boneco (corpo de chegada)” Ela defende a ideia de uma tradução-animação porque nessa atividade, criativa e comunicativa, é demandado do ator-animador encontrar caminhos e soluções técnicas e linguísticas para animação de um novo corpo, híbrido ou externo ao seu”. Que intitula como uma tradução intercorporal ou intercanal.

No caso destes estudos, Rigo vai apontar sobre dois corpos distintos na cena, corpo do intérprete e corpo do boneco. No qual o intérprete, neste caso, é o manipulador da Libras através do boneco. Nestes estudos o tradu-animador está munido do boneco (ou das diferentes formas de animação). Diante desses estudos de Rigo, a relação acontece fundamentalmente pelo conhecimento da Libras, como também pelo conhecimento da animação. Embora esses estudos sejam cruciais para entender essa relação imbricadíssima de Libras ao teatro e, por conseguinte, ao teatro de animação.

Este artigo vai abordar uma relação “externa”, não como quem manipula o boneco, mas como alguém que manipula a Libras, como ator, e manipulação acontece à vista do público. Estes estudos de Rigo são fundamentais e inovadores no campo do teatro de animação, que ela vem chamar de TALS (Teatro de

Animação em Libras). Sobretudo, nestes estudos, a intérprete de Libras em Circo de Los Piés não está presente como um tradutora-animadora, mas como uma tradutor-atriz. O boneco do espetáculo não é manipulado pela intérprete de Libras, mas pela palhaça. Estes estudos, podem angariar caminhos que desbravam para além do espetáculo “Circo de Los Piés”, servindo de ferramenta para um estudo da intérprete de Libras em relação ao boneco, em relação à animação.

Por voltas ao que Rigo aprofunda e ao que este artigo procura prescrever, é importante destacar que em um mesmo espetáculo é possível, uma tradução-animação e uma tradução-atuação. Compreendendo nesses estudos que um intérprete pode ser tanto ouvinte como surdo. Que o intérprete ocupar também a função de um ator. Que o espetáculo pode acontecer de forma bilíngue. Que essas relações são múltiplas pois no palco a criação é infinda, também quando se trata de um intérprete de Libras numa cena.

Este artigo procurou trazer alguns pontos sobre como a figura intérprete pode “manipular”, e como este pode ser manipulado ou ainda atuar na esfera teatral.

É preciso lembrar, mais uma vez, a importância dos trabalhos constituídos para surdos e este artigo não vem desconstruir o teatro feito pela comunidade, uma vez que pesquisas nessa área de teatro de animação e teatro feito por surdos carecem de serem ainda mais aprofundados. Sobretudo, compreendendo a necessidade de um descortinamento do olhar ouvintista e até mesmo das ações de “cripface” que acontecem âmbito do teatro, esses estudos visam elaborar como o intérprete ocupa sua função, age com prerrogativas de alguém que integra a comunidade surda e se coloca numa relação altera, sem prescrever ou substituir o teatro feito por surdos.

Diante de Circo de Los Pies no qual a relação intérprete com a cena tem o boneco e a Libras como protagonistas. A palhaça Asmeline é a manipuladora de seus pés. Suas pernas erguem-se para cima e na sola de seus pés são adicionados narizes de palhaço. O que eleva esses pés a personagens, e ainda que tenham seus “rostos” neutros, eles indicam o foco da cena e ganham âni

Seus próprios braços completam o boneco, mimetizando o humano, e é através deste empréstimo de membros que pezinho e pezão passam a existir.

Esses pés são figuras cruciais no espetáculo, pois o corpo de Asmeline com suas características próprias são protagonistas e autores do seu próprio discurso. Asmeline dá vida e apresenta ao público seus dois pés sem conserto: Pezão e Pezinho, duas personalidades que dividem juntas um mesmo corpo.

A intérprete neste espetáculo, não “incorpora” os bonecos, ora veja eles são autônomos e desprovidos e melhor conversam visualmente com a plateia, com a atriz manipuladora e com a própria intérprete. Nessa relação a tradução não acontece “incorporando” os bonecos, mas pelo trabalho visual que a peça propõe.

Essa relação No teatro de animação, conseguir potencializar esses bonecos, sem deixar de lado a intérprete, sem jogá-la para fora do acontecimento cênico, nesse local de “fixa no fosso” ou de uma “interpretação em plataforma”, parecem ser os maiores desafios. Pensar que o “centro de atenção” do palco está geralmente no boneco ou naquele que o anima, ou em ambos é uma equação complexa.

Compreender como descortinar este intérprete é compreender como pensar esteticamente essa relação, por isso da necessidade de uma acessibilidade estética. Assim alguns questionamentos e apontamentos podem direcionar esse processo, abordados neste artigo.

1. Função da intérprete/tradu-atriz na cena. O que representa em termos estéticos e o que representa em termos dramatúrgicos. Qual a relação entre a profissional e os principais elementos do teatro como figurinos, iluminação, cenografia, sonoplastia, espaço, tempo, público, encenação e atuação.

2. Área de atuação da intérprete//tradu-atriz. A considerar uma melhor visualização do espetáculo ou até mesmo como este ponto pode configurar uma escolha estética em detrimento a proposta da obra. Esta localização vai ditar os “centros de atenção” se consideramos que o profissional é parte integrante do palco. E não um artifício exclusivo para o público surdo.

3. Montagem e Ensaios. Em que momento a intérprete entra na proposta. Quando inicia o processo, durante o processo de montagem ou ao final do processo. Se participa de alguma dessas instâncias, se realizou ou não ensaios com o grupo.

4. Relação: De que forma acontece a relação intersemiótica da intérprete/tradu-atriz. Como estabelece dramaturgicamente e cenicamente essa relação. Neste ponto também se ressalta a questão do foco colocando numa relação dialógica intérprete/tradu-atriz e personagens, sejam estes bonecos ou atores.

5. Cultura e Diversidade: De que forma o espetáculo constrói relação com a cultura e com perspectivas diversas do seu público. O espetáculo apresenta ou não temática no campo da deficiência. Qual a relação de pessoas com deficiência em nível de assessoria, protagonismo e presença nas obras. Libras entrando como aparato linguístico, recurso, língua, pesquisa, diálogo, tradução.

6. Libras como potencial criativo. De que forma, Libras em toda a sua conjuntura linguística se torna material de criação. Configurando Libras enquanto aparato visual e material de pesquisa e ação ao teatro.

7. Acessibilidade estética. As escolhas estéticas do espetáculo podem angariar possibilidades e propostas criativas entre os diversos agentes da cena e a acessibilidade. De forma que esta poderá acontecer através do recurso de Libras, através da comunicação em Libras, através de uma comunicação bilíngue, através dos agentes da cena, através da tradu-atuação ou da tradução animação, através da relação entre intérprete com a cena. Através de cenas que por si só são acessíveis.

Esses pilares são pontos encontrados tanto no espetáculo Circo de Los Piés como no estudo das potencialidades da estética acessível em um espetáculo. A relação intérprete-cena acontece tanto no quesito de apreciação do quadro visual do palco, como da relação deste intérprete imbuído dos processos criativos e que aparece indubitavelmente na dramaturgia e na cena.

Por fim, é preciso frisar que a relação do intérprete com a cena acontece de forma interdependente, prevalecendo um jogo de visualidade que leva em

consideração o palco e a estética da cena e que, o trabalho criativo pode encontrar nuances que extrapolem os limites do teatro, quando a acessibilidade se presta criativa e estética.

Considerações finais

Em um teatro de animação que se pretende acessível, pensando na prerrogativa de um intérprete na cena, é possível angariar uma força mostriz a partir de uma acessibilidade que se pretenda estética, pois a presença do profissional TILS na cena diz respeito à uma construção conjunta e intersemiótica dessa conjuntura ideológica e necessária no âmbito do teatro contemporâneo.

Em Circo de Los Pies a perspectiva de uma intérprete que conseguisse se correlacionar em presença e em figura importante do constructo teatral, pareceu ser um caminho de estreitar as relações e de funcionar como possibilidade de criação que não estivesse focada na acessibilidade direcionada a um público específico, mas que preconizasse atender a todos, enquanto estética a todos. Ao compreender a importância de perceber a intérprete de Libras, num aparato visual visível e ao compreender que a tradu-atriz também está em função da visualidade, da estética e da construção da obra, será possível entender que ambos são disponíveis, não invisíveis como criadores e atuantes no teatro.

Por fim, perceber o teatro como um caminho revolucionário que não só possibilita o acesso, mas como também um espaço de autotransformação a partir de constituições de acesso. Fundamentalmente espetáculos acessíveis são parte da de nossa constituição humana e são parte da constituição das criações e das humanidades.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. 3a ed. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. AMARAL, Ana Maria. O inverso das Coisas. **Revista Móin-Móin** Revista de estudos sobre teatro de formas animadas, 2018.
- AMORIM, M. **O pesquisador e seu outro**: Bakhtin nas ciências humanas. 1a. edição, 2a reimpressão. São Paulo, Musa Editora, 2004.
- BALARDIM, Paulo. **Relações de vida e morte no teatro de animação**. Porto Alegre: Edição do autor, 2004.
- BELTRAME, Valmor. Princípios Técnicos do Trabalho do Ator-animador. In: **Teatro de Bonecos**: Distintos Olhares Sobre Teoria e Prática. Florianópolis: UDESC, 2008.
- DELEUZE, G. (2002). **Espinosa**: filosofia prática. São Paulo: Escuta. 2002 FRISHBERG, N. Interpreting: an introduction. Alexandria, VA: RID Publications, 1990.
- FOMIN, Caroline Fernandes Rodrigues. **Teatro com interpretação para Libras**: redes e relações discursivas. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2023.
- _____, Carolina Fernandes Rodrigues. **O tradutor intérprete de Libras no teatro**: a construção de sentidos a partir de enunciados cênicos. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2018.
- GEBRON, J. **Sign the speech**: an introduction to theatrical interpreting. Hillsboro, OR: Butte Publications, Inc., 199.
- KASTRUPP, Virgínia. **O lado de dentro da experiência**: atenção a si mesmo e produção de subjetividade numa oficina de cerâmica para pessoas com deficiência visual adquirida. (2008) Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932008000100014. Acesso em 10 de março 2024.
- RIGO, N. S. **Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS)**. Florianópolis: UFSC, 2020. Tese (Doutorado) - Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, 2020.
- ROCKS, S. The Theatre Sign Language Interpreter and the Competing Visual Narrative: the Translation and Interpretation of Theatrical Texts into British Sign Language. In: MARINETTI, C.; PETERGHELLA, M. BAINES, R. (Orgs.). **Staging and 17 performing translation**: text and theatre practice. Great Britain, Palgrave MacMillan: 2011. p.72-87.
- SILVA NETO, Virgílio Soares. **A formação de tradutores de teatro para Libras**: questões e propostas. 2017. 121f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília – Brasília, DF