



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

**Liziane Maria Castro Brito**

**De Transportador a Barqueiro: a tradução e os atos tradutórios do Português para Libras no espetáculo *A Busca* do Grupo Moitará**

Florianópolis

2026

**Liziane Maria Castro Brito**

**De Transportador a Barqueiro:** a tradução e os atos tradutórios do Português para Libras no espetáculo *A Busca* do Grupo Moitará

Dissertação submetida ao programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de mestra em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Emilie Genevieve Audigier.

Florianópolis

2026

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.  
Dados inseridos pelo próprio autor.

Brito, Liziane Maria Castro

DE TRANSPORTADOR A BARQUEIRO: a tradução e os atos tradutórios do Português para Libras no espetáculo A Busca do Grupo Moitará / Liziane Maria Castro Brito ; orientador, Emillie Genevieve Audigier, 2026.  
89 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2026.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Libras . 3. Recriação. 4. Teatro. I. Audigier, Emillie Genevieve . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

**Liziane Maria Castro Brito**

**De Transportador a Barqueiro: a tradução e os atos tradutórios do Português para Libras no espetáculo *A Busca* do Grupo Moitará**

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 25 de outubro de 2025, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Emillie Genevieve Audigier  
Universidade Federal do Maranhão

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Morgana Aparecida de Matos

Prof. Dr. Rayron Lennon Costa Sousa  
Universidade Federal do Maranhão

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestra em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.



Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Emillie Genevieve Audigier  
Orientador(a)

Florianópolis, 2025

*Nenhum texto está, a priori, excluído do campo do teatro por falta de teatralidade.*

*(Jean-Pierre Ryngaert)*

## RESUMO

Esta dissertação analisa a tradução da Língua Portuguesa para a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) no espetáculo bilíngue *A Busca*, do Grupo Moitará, compreendendo os atos tradutórios como processos de (re)criação de sentidos da linguagem teatral. O estudo insere-se no campo dos Estudos da Tradução, em diálogo com os Estudos Teatrais e da LIBRAS, considerando a cena como um espaço em que corpo, língua, visualidade e discurso se articulam na produção de significação. A pesquisa é de natureza qualitativa e analítico-interpretativa e tem como corpus os registros audiovisuais do espetáculo *A Busca*, disponibilizados no canal oficial do Grupo Moitará na plataforma Youtube. A análise foi realizada a partir da observação sistemática de cenas selecionadas, nas quais a Libras se apresenta como elemento estruturante da dramaturgia. Foram considerados, nesse processo, o uso do espaço, a direcionalidade, as configurações de mãos, os movimentos, as expressões faciais, o ritmo da sinalização e a interação entre atriz e tradutor/intérprete de Libras, em articulação com os demais elementos cênicos, como máscaras, iluminação e figurino, dessa forma, os recortes de imagens extraídos dos vídeos utilizados apenas como apoio e à interpretação dos atos tradutórios. Os resultados demonstram à luz de referenciais dos Estudos da Tradução, da semiótica teatral e das teorias da enunciação, especialmente Patrice Pavis (2015), Álvaro Rojo (2017), Koch (2022) e Silva Neto (2017), que sustentam a compreensão da tradução como prática discursiva, intermodal e cultural. A análise não se limita a correspondências lexicais entre línguas, mas como todo um discursivo e cênico, entendidos como operações de produção de sentido que reescrevem o texto teatral em Libras no contexto da cena. A observação das cenas revela que, no espetáculo *A Busca*, a Libras não atua apenas como recurso de acessibilidade, mas como linguagem estética que integra a dramaturgia, configurando o tradutor/intérprete como participante ativamente da criação cênica. Assim, a tradução teatral para Libras produz um novo texto performativo, no qual os sentidos são (re)criados pela integração entre língua, corpo e espaço.

**Palavras-chave:** tradução; recriação; linguagem teatral; Libras. *A Busca*.

## ABSTRACT

This dissertation analyzes the translation from Portuguese into Brazilian Sign Language (Libras) in the bilingual performance *A Busca*, by Grupo Moitará, understanding translational acts as processes of (re)creation of meaning within theatrical language. The study is situated in the field of Translation Studies, in dialogue with Theatre Studies and Libras studies, considering the stage as a space in which body, language, visuality and discourse are articulated in the production of meaning. The research adopts a qualitative and analytical-interpretative approach and takes as its corpus the audiovisual records of the performance *A Busca*, available on Grupo Moitará's official YouTube channel. The analysis is based on the systematic observation of selected scenes in which Libras functions as a structuring element of the dramaturgy. The analytical process considers the use of space, directionality, hand configurations, movements, facial expressions, the rhythm of singing, and the interaction between the actress and the Libras translator-interpreter, in articulation with other scenic elements such as masks, lighting and costume. Image stills extracted from the videos were used only as support for the description and interpretation of the translational acts. The results demonstrate, in the light of theoretical frameworks from Translation Studies, theatrical semiotics and theories of enunciation, especially Pavis (2015), Rojo (2017), Koch (2022) and Silva Neto (2017), that translation is understood as a discursive, intermodal and cultural practice. The analysis is not limited to lexical correspondences between languages, but approaches translation as a discursive and scenic whole, understood as an operation of meaning production that rewrites the theatrical text into Libras within the performance. The observation of the scenes reveals that, in *A Busca*, Libras does not function merely as an accessibility resource, but as an aesthetic language integrated into the dramaturgy, configuring the translator-interpreter as an active participant in the scenic creation. Thus, theatrical translation into Libras produces a new performative text, in which meanings are (re)created through the integration of language, body and space.

**Keywords:** translation; re-creation; theatrical language; Libras; *A Busca*.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Identidade Visual do Grupo Moitará.....	12
Figura 2 - Abelha policial.....	23
Figura 3 - Códigos para construção discursiva.....	30
Figura 4 - <i>A Busca</i> - Grupo Moitará.....	32
Figura 5 - Direcionamento da iluminação.....	33
Figura 6 - Tradutor/Intérprete de Libras em espetáculo teatral.....	45
Figura 2 - Quadro de posicionamento e descrição.....	45
Figura 8 - Quadro de posicionamento e descrição.....	46
Figura 9 - Tradução - sombra.....	47
Figura 10 - Quadro de multimodalidades em espetáculos teatrais.....	48
Figura 11 - Perfis do corpo tradutório.....	50
Figura 12 - O Tradutor/Intérprete de Libras atuando no teatro.....	52
Figura 13 - Polissistema de Tradução de Libras no teatro.....	53
Figura 14 - Construção do corpo tradutório.....	54
Figura 15 - Ator e tradutor/Intérprete de Libras, Jhonatas Narciso e a atriz Erika Retzl com a máscara das velhas, momento na cena de interação com o público.....	66
Figura 16 - Máscara Maria no espetáculo <i>A Busca</i> .....	68
Figura 17 - Máscara das velhas no espetáculo <i>A Busca</i> .....	69
Figura 18 - Representação do terceiro aspecto - humano.....	69
Figura 19 - Cena do desabrochar com uso da máscara Maria.....	70
Figura 20 - Máscara Maria.....	71
Figura 21 - Máscara das velhas.....	72
Figura 22 - Máscara das velhas.....	74
Figura 23 - Noite de loba.....	76
Figura 24 - Hora do chá.....	77
Figura 25 - Sem máscara.....	78
Figura 26 - Semente crioula.....	79

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ASL - Língua Americana de Sinais

CISACEN - Centro de Integração de Artes Cênicas

CLs- Classificadores

CM - Configuração das mãos

EPC - Expressão Corporal

EPF - Expressão Facial

ET - Estudos da Tradução

INES - Instituto Nacional de Educação de Surdos

Libras - Língua Brasileira de Sinais

LP - Língua Portuguesa

M - Movimento

NTD - Fundação de Teatro Nacional dos Surdos

O - Orientação

PA - Ponto de Articulação

UFMA - Universidade Federal do Maranhão

UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte

UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina

VV - Visual Vernacular

## SUMÁRIO

<b>1 PRÓLOGO</b> .....	9
<b>2 ATO I</b> .....	22
2.1 CENA I – VONTADE DE PRESENÇA EM CENA.....	22
2.2 CENA II – CAMINHOS (IM)POSSÍVEIS NA RECRIAÇÃO DA TRADUÇÃO PARA CENA.....	35
<b>3 ATO II</b> .....	44
3.1 CENA I – O DRAMA DA CENA E DO SENTIDO ENUNCIADO AO SENTIR DO CORPO ÀS MÃOS SINALIZANDO.....	44
<b>4 ATO III</b> .....	60
4.1 CENA I – O ATO DA ESCRITA E A PRÁTICA DA REPRESENTAÇÃO.....	60
4.2 CENA II - FORA DO GRANDE GUARDA-CHUVA: A RECRIAÇÃO NA TRADUÇÃO DO ESPETÁCULO TEATRAL PARA LIBRAS.....	65
<b>5 EPÍLOGO - CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	80
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	83

## 1 PRÓLOGO

O início desta pesquisa se dá em função das barreiras linguísticas e culturais, fenômenos cada vez mais visíveis no campo da tradução, que revelam a complexidade da interseção entre língua e cultura. Tais dimensões, muitas vezes subestimadas ou esmaecidas em discursos mais superficiais, são centrais para a reflexão sobre a tradução, que, em sua essência, é o reflexo das múltiplas formas de comunicação humana.

Neste momento da introdução, apresenta-se o contexto em que esta dissertação se insere, bem como meu lugar a partir do qual a pesquisa é construída. Assim, esta pesquisa nasce, em parte, de minha experiência acumulada nos últimos anos como Tradutora/Intérprete de Libras em museus e em instituições de ensino de nível médio técnico. A proposta deste trabalho relaciona-se, ainda, à participação nas discussões e pesquisas do grupo de pesquisa Núcleo de Tradução Literária (Versa/UFMA), que, desde a graduação, tem oferecido pressupostos teóricos, leituras, análises e debates no campo da tradução, fundamentais para a produção de trabalhos acadêmicos.

Em função de leituras em literaturas já consolidadas e disponíveis sobre a tradução, destacando aqui para as discussões, a tradução na linguagem teatral, a escolha pela temática decorre pelo fato de, particularmente, pensar na tradução na perspectiva geral dessa linguagem teatral do texto dramático, para uma língua sinalizada na totalidade, mas também como um “novo” texto. A escolha para o título inspira-se no autor Henri Meschonnic, em sua obra *A tradução como desafio da língua* (2007), na qual ele explica a metáfora do tradutor como “barqueiro”, escolhida para o título deste trabalho, indo além do simples transporte de palavras entre línguas.

Considerando que o tradutor é representado como barqueiro, não apenas faz passar e/ou transportar de uma língua para outra, mas conduz, decide rotas e enfrenta desafios durante a travessia. A tradução no contexto teatral adquire, especialmente na tradução para Libras, não apenas como mediador linguístico, pois à medida que o tradutor mergulha na tradução, suas escolhas se tornam relevantes, lidando com diferentes modos de significação: oralidade, gestualidade, espacialidade e visualidade, e destacando a recriação cultural e linguística que realiza ao transpor o texto dramático. Não se restringe à substituição de signos, mas envolve decisões culturais e discursivas que afetam a construção da cena.

A linguagem teatral, nesse contexto, torna-se um campo de negociação entre o verbal e o visual, entre culturas e modos de expressão, a tradução para Libras evidencia a transposição intermodal e intersemiótica, que transforma o texto dramático como um novo

texto, como um palimpsesto, no qual ressoam as marcas do original, mas também as especificidades culturais e expressivas da língua de sinais. Portanto, problematiza-se a linguagem teatral na tradução, criando a partir do corpo tradutório, sensível e performativo diante da cena.

Com base nas dimensões culturais e linguísticas que se entrelaçam no processo de tradução, especialmente em contexto teatral, no qual o texto transposto (nessa pesquisa será o discurso proferido pelos atores) não é apenas verbal, mas discursivo e performático, ao estar no entremeio dessas duas dimensões, surge a necessidade de abordar a tradução como um espaço de mediações culturais.

É fundamental destacar que o surgimento da Libras na linguagem teatral constitui um processo gradual e em constante desenvolvimento histórico, político e artístico no âmbito da comunidade surda brasileira, não podendo ser delimitado por uma única data específica. Ainda assim, é possível afirmar que os primeiros movimentos ocorreram a partir da década de 1980, com o surgimento de grupos teatrais formados por pessoas surdas. Nesse período, contudo, o uso da Libras não se encontrava plenamente integrado à linguagem cênica, estando voltado predominantemente à acessibilidade do público surdo, por meio da presença de intérpretes posicionados no palco.

Foi somente após o reconhecimento oficial da Libras como língua, por meio da Lei nº 10.436, de 2002, que se observaram avanços mais significativos nas discussões sobre acessibilidade cultural e inclusão, inclusive no âmbito teatral. Esse marco legal abriu novos horizontes para a presença da Libras, não apenas enquanto recurso tradutório, mas também como possibilidade estética e expressiva na dramaturgia e na performance.

Como desdobramento dessas reflexões, o espetáculo intitulado *A Busca*, do grupo Moitará, do Rio de Janeiro, fundado em 1988 por Erika Retzl e Venício Fonseca, tem o objetivo de desenvolver pesquisa continuada sobre o trabalho do ator com base na Linguagem da Máscara Teatral, consolidando uma metodologia própria, cuja recepção tem sido amplamente positiva, destacando-se os elogios consistentes à sua estética inovadora e à abordagem performática do grupo. O grupo teatral Moitará adotou essa palavra indígena para enfatizar seu objetivo e metodologia artística. Acreditam que a máscara teatral, enquanto linguagem expressiva, promove a escuta, aflorando os sentidos e convidando a uma conexão genuína. O nome “Moitará” representa um movimento de troca, compartilhar, desenvolver e construir juntos.

Durante os anos 1990, o grupo estabeleceu uma importante conexão com o Centro Maschere e Strutture Gestuali de Donato Sartori, participando de seminários internacionais na

Itália e promovendo no Brasil exposições de máscaras, oficinas e intervenções urbanas com essa linguagem. O Moitará construiu um repertório sólido de espetáculos e projetos multimídia, como *Imagens da Quimera* (2003), contemplado com prêmios e reconhecido nacionalmente, e *Quiprocó* (2007), um espetáculo que se inspira na cultura popular brasileira e na *Commedia dell'Arte*.

Nesse sentido, o Grupo Moitará tem realizado inúmeras apresentações ao longo de sua trajetória, circulando por diversas cidades brasileiras e conquistando reconhecimento em importantes festivais de teatro. O espetáculo *A Busca* estreou em 2018, com uma versão online apresentada em 2021 e retomada presencialmente em 2022. A partir desse período, já foi encenado mais de 50 vezes, em contextos variados, desde teatros convencionais até eventos alternativos e espaços não tradicionais, como centros culturais, escolas, universidades e espaços públicos. Seu alcance tem sido significativo, e cada apresentação configura-se como uma experiência singular, na qual o público não apenas acompanha uma narrativa, mas é convidado a vivenciar uma experiência sensorial e filosófica que ressoa mesmo após o término da performance, provocando reflexões e emoções profundas. É uma experiência para ser sentida.

Em *A Busca*, os personagens são construídos por meio de arquétipos, expressões simbólicas e experiências sensoriais. A atuação não se baseia em papéis tradicionais, com funções, posições e responsabilidades rígidas, mas sim na evocação de presenças e sentidos, transformando a cena em uma proposta poética e ritualística. O espetáculo é conduzido pela atriz e uma das criadoras, Erika Rettl, sob a direção de Venício Fonseca. A atuação em Libras fica a cargo de Jhonatas Narciso, enquanto o ator surdo Ricardo Boaretto atua como assessor na construção do processo de tradução, com estudos da Visual Vernacular - VV em algumas cenas. Essa técnica artística, que utiliza recursos visuais e corporais para narrativas expressivas, começou a se desenvolver entre as décadas de 1970 e 1980, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, na comunidade surda e o Moitará tem realizado estudos aprofundados e aplicado a teoria do Visual Vernacular em seus trabalhos, especialmente no espetáculo *A Busca*, essa prática contribui para ampliar a expressividade cênica e a acessibilidade, integrando a linguagem visual e corporal própria da comunidade surda ao universo teatral, promovendo uma rica troca cultural e estética entre ouvintes e surdos.

Nos últimos 10 a 15 anos, há um amadurecimento artístico do uso da Libras no teatro, a partir de Grupos teatrais como por exemplo o Grupo Moitará do Rio de Janeiro, apresentada na Figura 1, a identidade visual do grupo teatral, que realiza pesquisas sistemáticas sobre a dramaturgia do autor com a linguagem da máscara teatral desde 1988,

mas lançou olhares a novos projetos para Libras, como Palavras Visíveis, criado em 2008, com objetivo de capacitar tecnicamente atores surdos a partir da linguagem da máscara teatral, sendo selecionado pelo Ministério da Cultura para ser um ponto de cultura, no âmbito das políticas públicas de valorização e difusão cultural.

Figura 1 - Identidade Visual do Grupo Moitará



Fonte: Grupo Moitará, Quem somos (2026)

O projeto configurou-se como uma iniciativa inédita no panorama cultural brasileiro. Nesse contexto, a Libras passou a ser dramatizada e utilizada como expressão poética e performativa. A partir disso, a pergunta que norteia esta pesquisa é: quais recursos linguísticos, corporais e cênicos são utilizados na recriação tradutória do discurso teatral em espetáculos da Língua Portuguesa para a Libras?

Pesquisadores das artes cênicas como Yan Mishalski (1985) Helena Katz (2005) e Valmir Santos (2013), destacam como a peça consegue fundir teatro e dança de uma forma coesa, usando o corpo e a performance como elementos centrais para a construção de sentidos. A expressão corporal desempenha um papel crucial na narrativa, substituindo muitas vezes as palavras, e criando uma atmosfera visceral que conecta diretamente o público à experiência dos personagens. É uma obra que vai além das convenções artísticas e culturais que são estabelecidas, tal como histórias com começo, meio e fim claros e personagens com funções estabelecidas, visto que utiliza o corpo, proporcionando uma imersão sensorial, como um veículo usando as emoções dos espectadores.

No campo dos estudos do teatro, esse movimento se torna ainda mais complexo, por envolver não apenas a tradução, mas também o roteiro do texto teatral. Sendo o ponto de partida, o teatro encenado adiciona camadas de significados à obra, as quais são expressas através do corpo dos atores, da direção de cena, do design de iluminação, do som, e, muitas

vezes, de outras formas semióticas, como a mídia visual. A tradução, portanto, deve se aproximar não apenas das palavras do texto, mas também da performance e do contexto cultural no qual o espetáculo será recebido, um jogo de subjetividade da própria cena e da linguagem performática, o que nos leva a pensar na tradução e na relação com a língua, pois ao lidar com o texto de origem, atravessa as dimensões da língua e da cultura, situando-se em um espaço de interseção entre diferentes significados e códigos. Desse modo, circunda o interdiscurso da própria língua, interseccionando entre línguas diferentes e em meios semióticos diferentes, como afirma Amanda E. Scherer (2014, p. 11), “viver a tradução é viver eternamente no convívio de várias línguas: a língua do tradutor, do texto, do leitor e cada uma delas em várias outras no entremeio de tantas outras”.

Desse modo, ao considerar as múltiplas formas de “redizer” um enunciado em outra língua, especialmente no campo artístico e teatral, emerge a necessidade de compreender como se entrelaçam os diferentes campos linguísticos e semióticos na passagem da língua oral, a Língua Portuguesa, para a língua sinalizada, a Libras. A tradução teatral, nesse sentido, não se restringe à simples conversão de palavras ou frases, mas envolve uma articulação que, segundo Pavis (2015), compreende o corpo como veículo de comunicação, o ritmo como componente temporal da dramaturgia e da encenação, o gesto como signo que pode funcionar de forma autônoma ou integrado ao texto proferido, e a intenção comunicativa. Esta última, conforme destaca Ingedore Koch (2022), é fundamental para a compreensão da intencionalidade presente no enunciado.

Mediante essas linguagens não verbais citadas anteriormente, o processo do ato da tradução se vê atravessado por uma bagagem ideológica, cultural e estética, que influencia nas escolhas e atua diretamente na construção de sentidos na cena. O que está em jogo, portanto, é uma tradução que transcende o plano linguístico, tocando o campo da performance e da recriação artística. Diante disso, a questão “o que é tradução?” se torna ainda mais intrincada e desafiadora no contexto da linguagem teatral, a tradução participa ativamente da (re)construção do discurso cênico, produzindo novos sentidos a partir das especificidades culturais e expressivas de cada língua. Assim, conforme apontam Guerini e Costa (2014), traduzir não é tão somente sair de sua língua em direção a outra língua, como uma operação mecânica, mera transposição, mas como uma ponte e caminho indispensável, é sair de uma língua, passar pela outra e voltar à primeira e assim sem cessar, unindo universos distintos e pondo-os em contato.

Essa visão da tradução como prática discursiva, atravessada por ideologias, encontra respaldo na perspectiva teórica de Pêcheux (1991), para quem o sujeito está inserido

em uma rede de sentidos sociais, históricos, culturais e ideológicos, e a língua, enquanto sistema de signos que possibilita a comunicação e o discurso, é igualmente atravessada por ideologias a partir de um determinado lugar de enunciação. Nesse sentido, a tradução implica um processo de recontextualização socialmente construído.

Nessa mesma direção, Lefevere (2003) contribui para a compreensão da tradução como um processo igualmente atravessado por ideologias, no qual os sistemas sónicos são reorganizados na obra de chegada. Ambos os autores ressaltam a dimensão singular do acontecimento tradutório, que possibilita uma experiência no espaço entre duas línguas, em que os sistemas não se fundem, mas se correlacionam, permitindo a produção de sentidos no entre-lugar das línguas e das culturas.

Dessa maneira, amplia-se o campo de discussão e evidencia-se a noção de (re)criação, advinda da inter-relação dialógica entre o discurso de partida e o discurso de chegada. A tradução passa a ser concebida como um exercício que se constrói no percurso, uma reescrita do ato de (re)dizer o já dito em outra língua, o que confere ao fazer tradutório uma dimensão singular, focalizada no espaço de produção de sentidos.

Nesse sentido, ao traduzir uma fala carregada de ironia da Língua Portuguesa para a Libras, não basta converter palavras em sinais; é necessário (re)criar o efeito cênico por meio de expressões faciais, pausas rítmicas e marcações corporais específicas. Esse processo tradutório recria o discurso em outro corpo e em outra língua, revelando a tradução como uma prática estética, e não apenas funcional.

Para discutir o processo de mediação que envolve a tradução, a subjetividade e a cultura, considerando suas semelhanças e diferenças culturais e linguísticas, e ao mesmo tempo, evidenciando a língua enquanto um sistema de significados, como pontua o autor Meschonnic (2010), em sua obra *A tradução: Entre Língua e Discurso*, postula que o ato tradutório é o elo entre língua e discurso, em contrapartida, não é uma sucessão originada à luz de uma língua ou um discurso de origem.

Todavia, a palavra e o sentido estão de forma simultânea relacionados, o signo é o resultado de um significado e significante, portanto, o tradutor precisa jogar as possibilidades que contém em uma língua, explorando as múltiplas nuances dos significantes e subjetividade presentes nas palavras, buscando melhores equivalências para a língua de chegada. Dessa forma, pensar a linguagem e tudo aquilo que se encontra implícito e explícito na dimensão cênica, isto é, os elementos visíveis, espaciais e performáticos que compõem a experiência teatral, significa compreender que a própria tradução se constitui como um ato cênico. Nesse processo, evidencia-se a construção da linguagem para além de uma estrutura fixa,

entendendo-a como prática viva e em constante diálogo. No contexto teatral da tradução da Língua Portuguesa para a Libras, o traduzir e o atuar se entrelaçam, apresentando ao leitor não apenas o conteúdo traduzido, mas o próprio movimento de criação de sentidos. Assim, traduzir implica também dramatizar a linguagem, corporificando-a e tornando visível a potência significativa do dizer.

A língua é o sistema da linguagem, é o que transforma e possibilita essa relação entre cultura, literatura e sociedade no processo tradutório para passar o que é dito em uma língua para outra, interseccionando as relações interculturais. Logo, a língua, como sistema de linguagem, é fundamental para estabelecer uma relação dinâmica entre essa relação no processo de tradução, funcionando como um elo que conecta esses três elementos essenciais. No contexto brasileiro, a língua reflete não apenas a estrutura linguística, mas também a cultura e as dinâmicas sociais que a compõem, criando um espaço de intercâmbio e transformação cultural.

Essas operações e possibilidades tornam-se particularmente relevantes no contexto da tradução teatral para Libras, além das questões linguísticas, gestuais e elementos semióticos que entram em cena, criando uma nova realidade cênica que precisa ser entendida como parte de um diálogo cultural e linguístico. A tradução, por sua vez, nesse contexto, traduzir implica integrar verbalidade, corporalidade e elementos culturais, considerando-os como partes de um sistema independente de produção de sentidos, ou seja, para construir uma nova forma de comunicação que envolve o público surdo de uma maneira única, imersiva e significativa. Portanto, o bom jogo dos significantes se torna essencial para transformar o texto original em uma nova experiência de significação para um novo público, respeitando as dimensões culturais e linguísticas que permeiam esse processo.

Sob essa ótica, compreende-se a própria língua(gem) como um espaço de diálogo que possibilita a criação do inédito. Segundo Meschonnic (2010), a literatura opera em permanente transformação, suscitando uma pluralidade de operações. Nesse contexto, as operações tradutórias, as práticas de tradução, a tradução de textos, bem como as escolhas de métodos tradutórios e de atividades práticas diversas, evidenciam não haver uma receita única, uma forma fixa, um caminho pré-determinado ou um manual quando se trata das operações da tradução.

Evidencia-se, portanto, que a tradução não é apenas um ato tradutório como resultado dele próprio, mas é a aproximação do objeto ao indivíduo, sendo todo tradutor autor de sua tradução em sua própria língua. Salienta-se a complexidade e a inerente diversidade artística do fazer teatral, culminando a mobilização discursiva de língua oral (Língua

Portuguesa) para a língua sinalizada (Libras) e, no teatro, com a interface da tradução intersemiótica, por partir de um texto escrito (roteiro do espetáculo) para estudos, e, as particularidades do enunciado encenado, ou seja, a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.

Todavia, à luz das contribuições do renomado teórico francês do teatro Patrice Pavis, especialmente no que se refere à teoria da encenação, à semiótica teatral e à tradução para a cena, o ato tradutório em espetáculos teatrais não se restringe a um texto escrito ou falado, mas envolve uma enunciação específica, a de um texto proferido por um autor em um tempo e espaço concretos, dirigido a um público que o recebe no entrelaçamento do texto e da encenação (Pavis, 2015, p. 123). Para o autor, traduzir teatro não consiste apenas em verter palavras de uma língua para outra, mas em reconstruir o texto cênico em outro contexto cultural, o que implica considerar a realidade do palco e o público, uma vez que o teatro atravessa fronteiras culturais e evidencia, sobretudo, as diferenças entre culturas.

Desse modo, observa-se uma crescente demanda por acessibilidade e inclusão no campo das artes cênicas, o que evidencia a importância da tradução de uma língua oral, a Língua Portuguesa, para uma língua sinalizada, a Libras, especialmente no contexto teatral. Torna-se, assim, fundamental destacar as possibilidades de construção de sentido a partir das múltiplas categorias da linguagem que constituem o discurso dramático, bem como dos diferentes elementos visuais e extralinguísticos que compõem as culturas envolvidas.

Diante disso, evidencia-se a necessidade crítica de refletir sobre a tradução teatral para Libras sob uma perspectiva discursiva e performativa, capaz de propor um novo olhar sobre o processo tradutório. Nesse sentido, consideram-se os processos de recriação entre a língua fonte e a língua alvo, atentando para as especificidades das reformulações que ocorrem na enunciação discursiva da cena teatral. A subjetividade do tradutor manifesta-se na forma como interpreta o texto e recria a cena, não apenas como produção ou representação artística, mas como discurso que atravessa o teatro, amplia e desloca o texto, interagindo em uma cadeia de sentidos e possibilitando a emergência de novas significações. Dessa maneira, o trabalho do tradutor possibilita o deslocamento e a ampliação do texto original, interagindo com a cadeia de significações e produzindo novas experiências estéticas e comunicativas para o público.

Apesar do crescimento das pesquisas acadêmicas na última década, com importantes contribuições ao campo dos estudos da tradução e da interpretação da Língua Brasileira de Sinais (Libras), observa-se que ainda são incipientes as produções que abordam a tradução teatral da língua oral para a língua sinalizada (Língua Portuguesa–Libras). Em

especial, são escassos os estudos que não se limitem à constituição isolada do texto escrito, isto é, da dramaturgia, nem à tradução de uma produção teatral centrada exclusivamente na apresentação do texto sinalizado, na categorização dos sinais a partir de seus parâmetros constitutivos ou no uso do *signwriting*, sistema de escrita visual para línguas de sinais criado por Valerie Sutton e desenvolvido no Brasil a partir de 1996 para representar diferentes elementos da linguagem gestual.

Trata-se, portanto, de ir além do enfoque restrito à representação dos sinais, buscando evidenciar os elementos enunciativos que constituem a tradução na linguagem teatral, com ênfase em sua função comunicativa, a qual assume papel central ao articular linguagem, corpo e cena, visando não apenas à compreensão linguística, mas à produção de sentidos cênicos que possibilitem ao público surdo o acesso pleno à narrativa, às emoções e à experiência estética do espetáculo.

A valorização da acessibilidade no campo da tradução teatral em Libras se justifica, sobretudo, pela necessidade de garantir o direito à participação cultural de pessoas surdas. A princípio, essa urgência se manifestou com mais força na esfera educacional, mas, como aponta Fomin (2018, p. 19), rapidamente se expandiu para outras áreas sociais, como os contextos jurídico, midiático, da saúde, conferências e o artístico-cultural. No Brasil, essa expansão tem se evidenciado cada vez mais, criando novas demandas por produções e serviços que tornem efetiva a presença da Libras nesses espaços. Nesse cenário, destaca-se o direito assegurado pela Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, da Organização das Nações Unidas (ONU), que reconhece a importância do acesso das pessoas com deficiência à vida cultural e aos bens culturais em formatos acessíveis, incluindo o direito de ir ao teatro. Assim, torna-se fundamental investir em pesquisas que abordem a tradução teatral em Libras, visto que os espaços teatrais não apenas promovem a diversidade linguística e cultural, mas também funcionam como potentes ambientes de produção simbólica em línguas de sinais.

Torna-se necessário, portanto, lançar novos olhares sobre a produção tradutória, marcada pela riqueza e pelas particularidades do contemporâneo em diálogo com a tradução. As formulações teóricas de Pavis<sup>1</sup>, no campo das artes cênicas e da semiótica teatral, bem como as contribuições de Rojo<sup>2</sup>, no que se refere às interações entre tradução e processos de

---

1 Jean-Pierre Pavis é um teórico e especialista em estudos de teatro, com grande contribuição na análise das práticas de tradução teatral e sua relação com o palco, conhecido por seu trabalho sobre o papel da tradução na recepção e na recriação das obras no contexto teatral. A Tradução no Teatro: Da Teoria à Prática (*La traduction théâtrale: De la théorie à la pratique*).

2 Teatro e Tradução: O Jogo de Espelhos entre Linguagens (*Teatro y Traducción: El Juego de Espejos entre Lenguas*) da autora Liliana Rojo é uma pesquisadora e tradutora que tem se dedicado ao estudo da tradução no

criação teatral, oferecem fundamentos relevantes para refletir sobre os múltiplos sentidos e atravessamentos que permeiam o fazer tradutório na cena.

O espetáculo teatral *A Busca*, objeto de análise desta pesquisa, propõe uma reflexão sobre a importância do feminino para o equilíbrio da vida, revelando aspectos de uma trindade constituída pelas dimensões divina, animal e humana do ser. A obra desperta os sentidos do espectador para experiências que dialogam com sua natureza mais íntima. Sua estrutura cênica e a linguagem da máscara teatral conduzem o público a uma percepção de tempo e espaço situada em uma dimensão atemporal e metafísica da personagem, tornando visível o ser sensível que atravessa uma experiência mítica em um espaço de caráter ritual.

Nesse contexto, o texto teatral, ao ser traduzido e encenado em Libras, não é apenas lido ou assistido, mas produz novos sentidos, moldados pela relação com o público-alvo e pelas especificidades da língua de sinais. Diante desse processo, impõe-se a seguinte questão: trata-se de uma simples transposição ou de uma efetiva recriação cênica em outra língua e cultura?

Em vez de se fixar na busca por efeitos de sentido equivalentes a um único texto sinalizado, esta pesquisa propõe um olhar voltado para a tecedura de um novo texto, no qual a tradução é compreendida como um ato criativo, performativo e discursivo, capaz de construir novos significados a partir da cena e da língua que a constitui.

Esta pesquisa tem como objetivo geral apresentar os percursos da tradução compreendida como um processo de (re)criação na linguagem teatral, na passagem da língua oral, a Língua Portuguesa, para a língua sinalizada, a Libras. O estudo insere-se no campo dos Estudos da Tradução e dialoga com diferentes campos epistemológicos, como os Estudos Culturais, o dialogismo linguístico e as contribuições dos Estudos de Teatro, especialmente no que se refere à enunciação na cena teatral.

**Em consonância com o objetivo geral apresentado, a pesquisa define como objetivos específicos:**

- a)
- b)
- c)

À luz dos objetivos estabelecidos, a presente pesquisa fundamenta-se em uma abordagem metodológica de natureza qualitativa, de natureza exploratória e analítico-  

---

contexto das artes cênicas, em particular, nas interações entre a tradução e o processo de criação teatral. Sua abordagem enfatiza a tradução como um processo dinâmico, onde o texto se recria continuamente ao ser lido ou encenado por um público.

descritiva, por se tratar de um estudo que investiga como se dá a construção de sentido na cena teatral da Língua Portuguesa para Libras. Para tanto, por meio dos atos tradutórios, orientados pelos pressupostos teóricos, especialmente aqueles que compreendem o ato tradutório como prática discursiva, cultural e performativa.

A metodologia fundamenta-se na análise interpretativa do espetáculo *A Busca*, do grupo Moitará, buscando compreender os processos de (re)criação presentes na tradução do texto teatral da Língua Portuguesa para a Libras, considerando os aspectos discursivos, corporais e visuais que compõem a cena. A análise concentra-se em cenas específicas nas quais a tradução em Libras apresenta estratégias de recriação, incluindo registros audiovisuais do espetáculo e o roteiro dramaturgicamente sinalizado pelos tradutores-intérpretes de Libras. Tais resultados permitem observar como os elementos linguísticos e extralinguísticos da Libras, como o movimento, a direcionalidade, a configuração de mãos, as expressões faciais e uso do espaço, contribuem para a composição estética e performática da tradução teatral.

O percurso metodológico foi organizado em três etapas principais e complementares:

a) Inicialmente, realizou-se o levantamento bibliográfico de autores que discutem a tradução teatral e a tradução para Libras, como Pavis (2015), Brito (2010), Silva Neto (2017), Monteiro (2023), entre outros, além das contribuições teóricas de Hall (2003, 2016), Pound (1934) e Bense (1990) sobre representação, cultura e recriação estética;

b) em seguida, procedeu-se à observação e descrição analítica das cenas do espetáculo, destacando os elementos tradutórios empregados e os efeitos de sentido produzidos na interação entre a Língua Portuguesa (fala) e a Libras (sinalização), observando especialmente os recursos corporais, espaciais e visuais na construção do discurso cênico;

c) por fim, a análise permitiu interpretar as formas de significação emergentes na tradução, evidenciando a articulação entre linguagem, corpo e performance, com resultados à luz dos aportes teóricos de autores como Pavis (2015), Rojo (2017), Meschonnic (2010) e Pêcheux (1991), articulando a tradução como um espaço de enunciação e recriação estética;

O corpus é constituído exclusivamente pelos registros audiovisuais do espetáculo *A Busca*, disponibilizados no canal oficial do Grupo Moitará no YouTube, uma vez que o acervo original de fotografias do espetáculo foi perdido e não foi autorizada a realização de novos registros fotográficos e filmagens durante as apresentações. Os vídeos disponíveis permitem acompanhar de forma contínua e integrada a atuação da atriz Erika Rettl, a performance do tradutor-intérprete de Libras Jhonatas Narciso, a organização espacial, o uso das máscaras, a iluminação e a dinâmica cênica.

A partir desses vídeos, foram extraídos frames (recortes de imagens) que aparecem ao longo da análise apenas como apoio ilustrativo, auxiliando a descrição e a interpretação dos atos tradutórios observados, sem constituírem um corpus independente. Assim, o espetáculo registrado em vídeo é compreendido como fonte primária empírica, adequada à análise dos processos tradutórios, por permitir observar simultaneamente os códigos verbais, visuais, corporais e espaciais que estruturam a cena.

Foram realizadas múltiplas visualizações dos vídeos do espetáculo *A Busca*, com foco em cenas selecionadas nas quais os atos tradutórios em Libras desempenham papel central na construção da dramaturgia. Esses elementos foram observados como partes integrantes do discurso cênico-tradutório.

A observação concentrou-se nos seguintes aspectos: uso do espaço e da direcionalidade; configuração das mãos, movimento e expressões faciais; articulação entre corpo, máscara e sinalização; ritmo, pausas e intensificação visual; interação entre atriz e tradutor-intérprete em cena.

Esta pesquisa não se dedica à descrição gramatical ou lexical dos sinais em Libras, nem à avaliação de fidelidade linguística. O foco recai sobre os atos tradutórios, entendidos como operações discursivas, estéticas e culturais que produzem sentido no interior da cena teatral. Portanto, o estudo concentra-se na tradução como prática discursiva, considerando o modo como o texto teatral é reinscrito na Libras por meio do corpo, da visualidade e da performance no espetáculo *A Busca*.

Desse modo, a metodologia pretende compreender a tradução teatral a partir dos atos tradutórios em sua totalidade estética, cultural, criadora, reconhecendo que a tradução teatral para Libras não se limita à mediação linguística, mas constitui um ato criativo e performativo capaz de gerar novos sentidos e experiências em cena.

A pesquisa encontra-se organizada em três atos. Após a introdução, o primeiro ato, “Um roteiro para perplexidades”, aborda questões sobre a dimensão cultural, apresentando e discutindo a ideia das inter-relações existentes que formam o contexto social. No segundo ato, “(Re)criando o sentido”, elencamos os conceitos que compõem a enunciação em cena ainda não conhecida, centrada nos múltiplos processos da linguagem na tradução em Libras em espetáculos, para constituição do teatro, evidenciando os elementos visuais e extralinguísticos. Por fim, o terceiro ato, nomeado *A Busca*, assume o título da própria peça analisada e configura-se como o espaço de análise do corpus da pesquisa, no qual investiga-se a inter-relação entre culturas e narrativa na cena teatral, bem como, seus efeitos na construção da experiência cênica e comunicativa do público surdo.

Diante do exposto, é importante ratificar que não serão analisados os sinais em si, mas os atos tradutórios globais enquanto recriação, visto que nesta pesquisa trabalharemos com texto para cega, entre uma língua oral (Língua Portuguesa) e língua sinalizada (Libras), por conseguinte, as considerações finais seguidas das referências bibliográficas.

## 2 ATO I

Um roteiro para perplexidades explorando o estudo teatral em Libras.

### 2.1 CENA I – VONTADE DE PRESENÇA EM CENA

A acessibilidade comunicacional para pessoas surdas cresce em diversas esferas da atividade humana principalmente a partir do reconhecimento legal da Língua Brasileira de Sinais (Libras), como meio de comunicação da comunidade surda brasileira, legalizada pela Lei Federal 10.436 de 2002 e oficializada pelo Decreto 5.626 de 2005, trata-se de um movimento que assume características específicas no Brasil, embora diversos países tenham avançado no reconhecimento da língua de sinais, como a França em 2005, Reino Unido em 2003, Irlanda no ano de 2017, entre outros países que ainda tramitam para reforço, como a Alemanha e Japão. O modelo brasileiro é singular em sua amplitude, a legislação não é apenas um reconhecimento da Libras como uma língua com estrutura gramatical própria, mas também institucionaliza sua difusão obrigatória em formações profissionais, em serviços públicos e nos sistemas de ensino, implementação essa que ainda não se encontra em outros países.

Essa demanda se deu inicialmente na esfera educacional, para então ganhar força nos espaços e cenários sociais, como: esferas jurídicas, midiáticas, saúde, conferências e artístico-cultural, como se evidencia aqui. Por isso, a escolha deste título, *vontade de presença*, nasce justamente da inquietação desse movimento para além da acessibilidade no âmbito legal, mas pela participação efetiva e visibilidade. Essa vontade de presença é, portanto, transformação que se observa.

Torna-se necessário, portanto, lançar novos olhares para a produção tradutória na Libras, pois refere-se ao processo de criação de traduções, que envolve decisões linguísticas, culturais e contextuais. Essa dinâmica se evidencia, por exemplo, na tradução de humor ou trocadilhos em língua portuguesa, em que é preciso pensar em sinais na Libras que possam criar um recurso visual para evocar o humor ou apenas uma configuração de mão como recurso narrativo principal, como apresenta o autor Rodrigo Custódio na poesia “Abelha Policial”, apresentada na Figura 2, que não utilizou os sinais em Libras, mas representou todas as personagens, objetos e situações apenas com a configuração de mão (CM 90) (Barreto, 2015). As demais sinalizações geram um tipo de jogo de sinais, criando o tom de humor e brincadeira com o uso de imagens, elementos próprios que se inter-relacionam e dialogam.

Figura 2 - Abelha policial



Fonte: Rodrigo Custódio (2020)

Já na tradução de metáforas, uma frase que diz “meu coração é um tambor”, pode-se utilizar o ritmo corporal, batidas no peito com apoio das expressões faciais e espacialidade para criar o sentido desejado. Dessa forma, busca-se refletir tanto o contemporâneo quanto as marcas da tradição, da produção tradutória à produção de enunciações, essenciais para a construção de significados no processo de tradução e da interpretação de textos teatrais, especialmente no caso das línguas sinalizadas.

Como ilustração desse processo de construção de significados, destaca-se a peça *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, escrita em 1959 e encenada pela primeira vez em 1960, posteriormente traduzida para Libras pelo grupo Cia. Gesto, de Pernambuco. Reconhecido por seu trabalho voltado à acessibilidade e à inclusão, o grupo busca proporcionar ao público surdo o acesso e a compreensão da narrativa por meio da visualidade dos sinais, das expressões corporais e faciais, transmitindo os conflitos e as emoções da obra. Trata-se de um exercício criativo e performático que reconstrói significados a partir do corpo, do espaço e do olhar.

Em diálogo com a tradução, como pontua Silva (2017), os estudos linguísticos das línguas de sinais no mundo não emergiram de forma espontânea, evidenciando a importância do agenciamento na área da tradução e interpretação em Libras. No contexto teatral, essa perspectiva contribui de enunciados como processos situados, atravessados por escolhas discursivas performativas que demandam reflexão.

É digno de observação também que ainda são incipientes os trabalhos que envolvem a temática da tradução teatral da língua oral para a língua sinalizada (Língua

Portuguesa para Libras), que não implica na construção isoladamente de espetáculos teatrais (roteiro) e nem na tradução de uma produção teatral em si, mas que se debruçam sobre os elementos constitutivos enunciativos da tradução na linguagem teatral em sua dimensão tradutória e performática. Porém, alguns estudos mais recentes<sup>3</sup> já vêm sendo realizados, como os de Silva (2025), Fomin (2018), Xavier Neta (2023), Sutton-Spence (2023) e Resende (2019), que apontam para essa perspectiva, ao tratarem a tradução teatral em Libras na integração do tradutor/intérprete à cena como agente enunciadador e cocriador do espetáculo.

Essa área encontra-se em significativa expansão e mantém estreita relação com os Estudos da Tradução (ET). Logo, a intensificação do crescimento de pesquisas acadêmicas voltadas à investigação da tradução para língua de sinais projeta existência para além, emergindo como uma profícua área interdisciplinar de investigação dos atos tradutórios (Rodrigues; Beer, 2015, p. 43). Tal expansão é evidenciada nos estudos como os de Silva Neto (2017), cuja dissertação sobre a formação de tradutores de teatro para Libras discute competências estéticas e poéticas necessárias à profissão, e os de Ferreira Brito (2010), que aborda as especificidades linguísticas e culturais da tradução para a Libras. Além disso, pesquisas mais recentes, como as de Monteiro (2023), têm contribuído para a consolidação teórica e metodológica da Visual Vernacular, demonstrando o entrelaçamento entre a performance e expressividade visual na tradução/interpretação para Libras.

No sentido de enquadramento teórico para tradução em espetáculos teatrais (a partir de um texto ou roteiro do espetáculo), mas que, no momento em que o processo de recriação na cena acontece, o tradutor realiza a recriação da enunciação em Libras, tornando-o um novo texto, portanto, a tradução no teatro não é unicamente tradução. Por isso, neste estudo, observamos os atos tradutórios de textos dramáticos e a interface da característica plural dos Estudos da Tradução, destacada por Bassnett (2005)<sup>4</sup>, a pluralidade das áreas linguísticas, estudos literários, história da cultura, filosofia e antropologia, na perspectiva

---

3 Outras pesquisas recentes que fundamentam a importância da tradução teatral: Oliveira (2023) mostra que a preparação da tradução em teatro é interdisciplinar e enriquecida pela participação de tradutores surdos; Fomin (2018, 2023), em sua pesquisa *O tradutor intérprete no teatro: a construção de sentidos a partir de enunciados cênicos*, aprofunda no caráter dialógico da tradução em teatro, incluindo perspectivas dos intérpretes, espectadores surdos e programadores, destacando tensões e experiências performativas; Albres e Santos (2020) no artigo intitulado *Luz, Palco e Caracterização de Tradutores e Intérpretes de Libras-Português em uma peça teatral*, analisam a caracterização visual dos intérpretes como personagens; Ramos e Albres (2022) discutem as competências cognitivas exigidas do tradutor-intérprete; e Albres e Fomin (2023) abordam a integração de linguagens na performance em Libras.

4 Na obra *Translation Studies*, Bassnett (2005) explora a teoria da tradução, enfatizando a pluralidade e complexidade do processo tradutório. A autora discute como a tradução envolve não apenas a transferência de palavras, mas também uma troca cultural, histórica e filosófica, fatores que são decisivos na tradução de textos dramáticos, como no caso da tradução teatral.

histórica relacionada ao desenvolvimento da tradução e à evolução das práticas de tradução teatral ao longo do tempo.

A tradução no teatro, especialmente para Línguas de Sinais, envolve uma linguagem performática, aquela que vai além do verbal ou textual. Para Fischer-Lichte (2013), é realizada por meio da ação do corpo, da presença e do contexto cênico. Simultaneamente, como propõe Jakobson (1959), a intersemiótica, aquela que incorpora elementos expressivos que recriam a obra original no espaço visual. Trata-se de transposição de significados, de sistemas linguísticos para outro diferente, ou seja, traduzir um poema para pintura, música, dança ou filmes. Nessa perspectiva, para Libras, o tradutor realiza a recriação de enunciados em um novo sistema linguístico, exigindo habilidades linguísticas complexas, mas também uma compreensão das dinâmicas teatrais e culturais envolvidas no processo.

Essas duas perspectivas, histórica e linguística, encontram-se intrinsecamente interligadas no contexto da tradução teatral, especialmente quando se trata da Libras. Essa interseção ganha contornos ainda mais significativos, pois não apenas resgata o percurso histórico da presença da língua de sinais no teatro, mas também evidencia as dimensões da acessibilidade linguística e cultural nas artes cênicas, articulando memória, prática tradutória e produção de sentidos no espaço teatral.

Ao possibilitar a inserção da Libras no teatro, esse processo amplia a discussão sobre diferentes aspectos de tradução também em outras culturas. Evidencia-se, portanto, um campo fértil para discutir identidade, acessibilidade e a própria natureza da linguagem e da performance.

Partindo dessa perspectiva, a dimensão cultural reconfigura os processos tradutórios, cunhados aspectos culturais da obra de partida e os elementos socioculturais do contexto de chegada, concebendo um dialogismo, nesse contexto evidencia como a tradução no teatro para Libras é um processo dinâmico e interativo, que conversa com os diferentes discursos, culturas e modalidades de expressão, mas não é apenas uma troca de palavras entre línguas, mas um processo de recriação de significados, onde a interação entre textos fontes e textos alvos e as culturas interligadas, levam a uma transformação criativa e cultural.

Sobre as relações com a tradução e o cruzamento entre culturas, Richardson (2017, p. 50) comenta,

[...] é importante para a atuação em espetáculos teatrais em que lidamos com mais do que a mobilização de um texto escrito a um texto falado. Um texto em cena normalmente incorpora informação auditiva através da música, efeitos sonoros e sotaques, que requer uma tradução intersemiótica para a língua de sinais assim como uma possível transposição cultural (sons e eventos baseados no ouvir ou são

representados por ele, por exemplo, o som de uma campainha não faz parte da experiência de muitos surdos).

Todavia, os desafios e atos tradutórios para Libras em espetáculos teatrais, versa pela responsabilidade às distintas dimensões relacionados ao conceito de tradução destacado por Jakobson (1959), o autor classifica em três tipos: a tradução interlingual (reformulação na mesma língua), intermodal (reformulação de uma língua para outra) e intersemiótica (entre sistemas de signos diferentes), visto que nesta pesquisa trabalharemos com texto para cena, entre uma língua oral (Língua Portuguesa) e língua sinalizada (Libras), à luz disso, toda atividade de uso da língua que aplique a reformulação da obra linguística pode assumir o caráter de um processo tradutório.

No âmbito da tradução teatral para Libras, os três níveis (linguístico, visual e performático), não são excludentes, mas frequentemente se entrelaçam. Dessa forma, toda atividade de reformulação do espetáculo pode ser compreendida como componentes de um ato tradutório mais amplo, no qual a linguagem, cultura, corpo e cena se articulam para produzir sentido e configurar a experiência ao público surdo.

Dessa forma, a tradução exige um profundo conhecimento das culturas, tanto da cultura de partida quanto da cultura de chegada, como explica Hunt (1999)<sup>5</sup>, ao caracterizar a tradução como um conjunto de histórias, trazendo à tona um aspecto mais profundo que atravessa e revela identidades. Essa visão explicita a interpretação de culturas, dos povos em questão, se refere a valores, contextos históricos, tradições, e até nuances emocionais que são exclusivos de cada cultura, contadas uns aos outros sobre os próprios sujeitos, ou seja, isso implica o diálogo entre a cultura ouvinte, majoritária e oralizada, e a cultura surda, visual e gestual, como aponta o autor, o que é essencial em uma cultura não é o enunciado que se comunica, mas aquilo que excede a comunicação.

É nessa perspectiva cultural que, a noção de agenciamento da cultura surda pode ser aprofundada a partir das reflexões de Cláudio Mourão, para quem a Libras constitui não apenas um sistema linguístico, mas uma linguagem cultural e estética, capaz de organizar modos próprios de perceber, narrar e representar o mundo. Segundo Mourão (2013), a experiência surda produz uma epistemologia visual que se materializa no corpo, no espaço e no gesto, configurando poéticas visuais específicas que atravessam a produção artística em Libras. Nessa perspectiva, a cultura surda se constrói por meio de práticas de significação que não derivam da oralidade, mas da visualidade e da espacialidade próprias da língua de sinais,

---

5 A importância de compreender as culturas de origem e de destino para uma tradução eficaz, a tarefa do tradutor não apenas de realizar uma troca de palavras, mas como um processo dinâmico, envolvendo a transferência de significados, valores culturais e contextos históricos (Hunt, 1999).

o que implica compreender a tradução para Libras não como mera transposição de conteúdos da cultura ouvinte, mas como um processo de reinscrição cultural, no qual a obra é reorganizada a partir de uma lógica visual e corporal.

Esse entendimento dialoga com as proposições do autor Gabriel Vidinha (2021), que analisa as produções artísticas em Libras como formas de agenciamento político da experiência surda no espaço público. Para Vidinha (2021), as narrativas, performances e criações em língua de sinais operam como práticas de autoria cultural, nas quais sujeitos surdos afirmam suas identidades, memórias e modos de existir por meio da visualidade, do ritmo e da corporeidade. Ao articular Libras, corpo e cena, essas produções deslocam a centralidade da oralidade e instauram outras formas de fruição e participação, configurando o que o autor denomina de poéticas visuais surdas.

Assim, no campo da tradução teatral, o tradutor-intérprete em Libras não atua apenas como mediador linguístico, mas como agente de produção cultural, cuja presença reescreve o texto teatral em uma lógica estética e discursiva própria da cultura surda.

Pois, em toda linguagem, existe um conteúdo implícito, subentendido, que muitas vezes não é verbalizado de forma direta. Nesse sentido, os atos tradutórios, para Hunt (1999), vão muito além de um simples processo linguístico, uma vez que o tradutor enfrenta o desafio de compreender e transmitir significados que não estão explícitos, o que requer aproximação cultural e social. Para tanto, é necessário interpretar nuances intenções e a carga expressiva do discurso. Além disso, o tradutor recria estratégias cênicas e linguísticas que é permitido pelas manifestações dos significados, considerando os elementos visuais, corporais e performáticos.

No campo do teatro em Libras, por exemplo, ao se traduzirem cargas emocionais, recorre-se à ampliação do espaço na sinalização, ao aceleração do ritmo e ao uso de expressões faciais mais tensas, sobretudo em situações de medo ou desespero, criando um impacto visual equivalente à emoção expressa. As metáforas, nesse contexto, assumem caráter visual e especializado, sendo, muitas vezes, icônicas e performativas. A ironia, por sua vez, é construída por meio de expressões faciais exageradas, mudanças no ritmo da sinalização e uso expressivo do corpo e do olhar.

Desse modo, torna-se necessário ir além da literalidade, empregando os recursos visuais e espaciais próprios da língua. Para Rodrigues e Beer (2015, p. 43), os atos tradutórios “projetam existência para além”, no sentido de emergirem como uma profícua área interdisciplinar, ao mobilizarem saberes linguísticos, culturais e cênicos.

Atrelado a esse pensamento, Stuart Hall (1997), conforme citado por Fomin (2018), compreende a cultura como elemento constitutivo das práticas sociais ao mesmo

tempo em que estas são orientadas pela cultura. Sob essa perspectiva, para produzirem impacto de sentido, as práticas sociais discursivas se enredam em uma cadeia de discursos, de modo que “que toda prática social tem possibilidade cultural ou discursiva de existência” (HALL, 1997, p. 34).

Mediante as concepções de Hall (1997) e Hunt (1999), evidencia-se que o diálogo entre outras culturas é constitutivo dos processos de produção de sentido, uma vez que tais culturas não se apresentam de forma isolada, mas se entrelaçam. Todavia, o tradutor atua em um sistema de mão dupla, tornando-se mediador sociocultural para outros públicos-leitores, possibilitando ao texto de origem enredar barreiras.

Dessa forma, essa perspectiva é essencial para essa pesquisa, por permitir compreender os percursos e processos da tradução entre diferentes línguas, mas também amplia o entendimento intercultural, criando novas possibilidades de recriação, portanto, não só enriquece a tradução, mas também realiza a inter-relação como ponte entre culturas distintas, pondo-as em contato.

Diante dessas discussões, ao se trabalhar com línguas em um processo de compreensão de uma língua para outra, como na passagem do Português para a Libras, torna-se imprescindível considerar o universo cultural no qual essas línguas estão inscritas. Retomando o pensamento de Hall (1977), a cultura pode ser compreendida como um processo de produção e intercâmbio de significados entre os membros de uma sociedade, mediado por práticas simbólicas, entre elas a linguagem. Nesse contexto, a linguagem articula-se com os diferentes modos pelos quais essas línguas concebem e interpretam o mundo, estabelecendo uma interação entre mundo e obra. É por meio do ato tradutório que se concretiza a inter-relação entre a língua e a cultura de origem, possibilitando a circulação e a resignificação dos sentidos.

Em contrapartida, implica uma reconfiguração com auxílio de elementos da obra de partida e aspectos socioculturais; os sistemas sígnicos implicados na obra de partida, transmitindo no contexto de chegada e movendo ora linguagem ora cultura, a partir de uma releitura, uma interdisciplinaridade, visto que os sistemas são socialmente constituídos e constituem simultaneamente o meio no qual estão inseridos. Essa concepção de tradução no espetáculo teatral, oferece base teórica fundamental para essa pesquisa, sustentando a ideia de tradução como recriação (discutida e pormenorizada separadamente no Ato III desta pesquisa), por meio dessa perspectiva, entende-se a tradução como um ato criativo, como uma ponte indispensável, que une universos linguísticos e culturais distintos, no caso, o universo

da língua portuguesa e da cultura ouvinte brasileira, e o da Libras e da cultura surda, pondo-o em contato.

Essa inter-relação evidencia que traduzir, especialmente no contexto do espetáculo teatral bilíngue, é também traduzir experiências, visões de mundo e modos de significar. É interessante destacar que a dinâmica cultural e suas inter-relações são vividas criando e conectando passado e presente, tornando parte da necessidade, devido a dimensão cultural, que facilita o processo de negociações linguísticas nas atividades tradutórias, como no caso do objeto de pesquisa deste trabalho, o espetáculo bilíngue *A Busca*: o contato entre as línguas de modalidades distintas, oral e sinalizada, sendo possível trazer a questão do rompimento das barreiras linguísticas e culturais por meio da tradução.

À luz disso, o processo tradutório no teatro, conforme Pavis (2015), na obra *O teatro no cruzamento de culturas*, constitui-se como um campo de interesse analítico voltado ao acontecimento cênico. Nesse sentido, a tradução de espetáculos teatrais para a Libras exige a consideração das múltiplas camadas de linguagem que compõem o teatro, incluindo os diferentes elementos visuais, extralinguísticos e os sentidos produzidos pelos textos em cena.

Trata-se do que o autor chama de tradução para cena, que transcende a ideia tradicional de tradução literária, refere-se a um processo mais amplo, sensorial e performativo, por exemplo, como na peça *Cidade de Deus* de Lucas Sacramento Resende (2019), que até chegar à tradução final da peça, os atores precisaram estudar gêneros como poesias, contação de histórias, classificadores na Libras e a técnica da visual vernacular, bem como histórias das comunidades surdas do Rio de Janeiro, com objetivo de vivenciar o contexto da criação do enredo e por fim realizar os ensaios teatrais. A apresentação teatral demandou a integração da constituição cenográfica, em sintonia com a iluminação sobre o palco, tornando a cena acessível e esteticamente coerente para todos os públicos.

Diante dessas considerações, uma contribuição relevante para o embasamento teórico desta pesquisa é a Teoria da Tradução Audiovisual (TAV), embora tenha sido originalmente desenvolvida para a análise de produtos como cinema e televisão, seus pressupostos oferecem contribuições relevantes para a compreensão da tradução no âmbito teatral, sobretudo, quando se considera a cena como um espaço multimodal de produção de sentidos. Essa perspectiva dialoga com outros estudos no campo da TAV, como os de Gambier (2018), Remael (2010), Gouttieb (2005) e Diaz Cintas (2012), compreendem a tradução como processo intersemiótico e multissemiótico, no qual diferentes códigos verbais, visuais e sonoros, coexistem e se articulam na construção do discurso.

Entre seus aspectos centrais, destacam-se os elementos cênicos envolvidos nas atividades tradutórias, bem como os recursos visuais e sonoros que influenciam diretamente as escolhas do tradutor. Nessa perspectiva, a cena passa a ser compreendida como um espaço de coexistência de múltiplos códigos, cuja interação exige atenção à relação entre imagem, som e demais elementos constitutivos do discurso cênico<sup>6</sup>.

Figura 3 - Códigos para construção discursiva

	Canal auditivo	Canal visual
<b>ELEMENTOS VERBAIS (signos)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- códigos linguísticos (diálogos, monólogos, comentários/vozes extradiegéticas, leitura)</li> <li>- códigos paralinguísticos (desempenho, entonação, sotaque)</li> <li>- códigos literários e teatrais (enredo, narrativa, sequências, progressão dramática, ritmo)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- códigos gráficos (formas escritas: letras/cartas, manchetes/notícias, cardápios, nomes de ruas, cartelas, legendas)</li> </ul>
<b>ELEMENTOS NÃO-VERBAIS (signos)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- códigos de efeitos sonoros especiais/arranjo sonoro</li> <li>- códigos musicais</li> <li>- códigos paralinguísticos (qualidade de voz, pausas, silêncio, volume de voz, barulho vocal, choro, grito, tosse etc.)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- códigos iconográficos</li> <li>- códigos fotográficos (luz, perspectiva, cores, etc.)</li> <li>- códigos cenográficos (signos visuais do ambiente)</li> <li>- códigos fílmicos (gravação, enquadramento, montagem, convenções do gênero etc.)</li> </ul>
		<ul style="list-style-type: none"> <li>- códigos cinestésicos (gestos, modos, posturas, expressões faciais, olhares etc.)</li> <li>- códigos proxêmicos (movimentos, uso do espaço, distância interpessoal etc.)</li> <li>- códigos de figurino (incluindo-se o penteado/estilo de corte, maquiagem etc.)</li> </ul>

Fonte: Códigos semióticos, Gambier (2018, p. 73)

Entre esses signos, destacam-se os elementos cênicos que se inserem nos diferentes códigos propostos por Chaume (2013). O código icônico refere-se àquilo que se relaciona à imagem, como os gestos, as expressões faciais, os figurinos e a composição da

<sup>6</sup> A sistematização dos 14 códigos que coexistem no discurso audiovisual mencionados neste trabalho e ilustrados na figura 3, é proposta por Gambier (2018), a partir de um mapeamento dos elementos que atuam simultaneamente na construção de sentido em produtos audiovisuais.

cena. Já o código cinematográfico diz respeito à forma como o conteúdo é apresentado, envolvendo aspectos como a montagem, o enquadramento, as transições e o ritmo da cena. Além desses, o autor menciona outros códigos interligados que impactam diretamente a construção cênica, como o código verbal oral, referente ao que é dito; o código verbal escrito, que engloba legendas e textos em cena; o código sonoro, relacionado à trilha musical e aos efeitos sonoros; e os códigos paralingüísticos, que compreendem a entonação, o tom de voz, os risos e os suspiros. Todo esse conjunto de códigos interage com os elementos cênicos, formando um sistema semiótico cuja tradução exige articulação e harmonia.

Essas concepções implicam a necessidade de analisar a cena teatral como um todo, a partir de um amparo multimodal de significados que devem ser considerados no ato tradutório. Chaume (2013) ressalta que a negligência desses elementos pode comprometer a imersão do público-alvo. Desse modo, a abordagem semiótica proposta por Chaume (2013), ao defender que os atos tradutórios devem respeitar não apenas o texto falado, mas também os elementos visuais e sonoros da cena, dialoga com a perspectiva de Pavis (2015), que compreende a encenação como um processo cultural e corporal. Assim, a intersecção entre os dois autores reconhece que a tradução ultrapassa a dimensão estritamente verbal.

Com base nas predicções de Pavis (2015), considera-se que a palavra escrita ou falada ganha outros significados no corpo do autor, colocando o teatro como um campo específico de atuação da linguagem verbal, que interage com outros elementos sensoriais para criar uma experiência imersiva. Nessa perspectiva, a tradução realizada em cena envolve um processo de inter-relação de sentidos discursivo e performático, considerando fatores como corpo, espaço, tempo, as sensações, movimentação de palco, ritmo, efeitos sonoros, cenário, figurino e a própria enunciação dos atores.

Tentando contextualizar aos leitores deste trabalho, buscamos apresentar conceitos de alguns elementos estruturantes presentes no espetáculo *A Busca*, na Figura 4, para auxiliar na compreensão e esclarecer as discussões levantadas nesta pesquisa, que podemos observar, tais como:

Figura 4 - *A Busca* - Grupo Moitará

Fonte: Grupo Moitará (2025)

#### a) Corpo

Nesse sentido, trago à tona o papel do corpo, que na dramaturgia pode ser entendido de diversas formas, dependendo do contexto em que é abordado, seja no teatro tradicional ou no teatro contemporâneo, mas de acordo com Pavis (2011), em seu *Dicionário de Teatro*, o corpo se refere a presença física e expressiva do autor em cena, em seus estudos o autor reconhece como instrumento de narrativa e comunicação, como signo que parte da dramaturgia visual e cênica. Nessa mesma linha, Silva Neto (2017) parte da ideia para tradução teatral em Libras, considerando que o corpo pode ser movimentado conforme a busca pela similaridade estética e expressiva no fazer cênico de forma sinérgica.

#### b) Gesto

É entendido como uma forma de linguagem que transcende a simples movimentação corporal, é carregado de sentido, essencial na construção de significados. Conforme aponta Silva Neto (2017), o gesto é uma unidade de produção de sentido e é primordial na construção de sentidos em Libras. O gesto torna-se, por sua vez, um ato social passível de exprimir relações estabelecidas como o corpo e a função de esclarecimentos ao espectador.

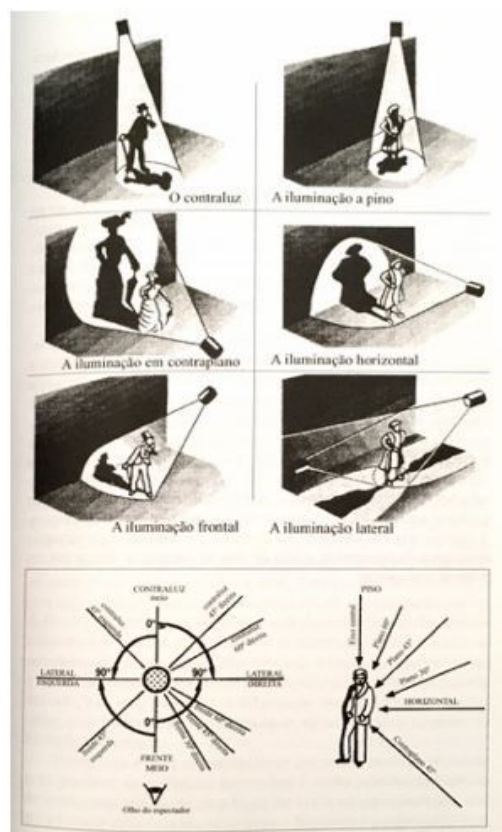
#### c) Figurino

O figurino integra a composição visual da cena e dialoga com a cenografia, a iluminação e o movimento cênico. Ele contribui para a localização da ação no tempo e no espaço, respondendo visualmente à época em que a narrativa se desenvolve e ao ambiente em que se passa. Planejado de forma coerente com o contexto do espetáculo e com a linguagem estética da montagem, o figurino, segundo Pavis (2011), atua como um enunciador do personagem, podendo aproximar-se ou opor-se a ele, na medida em que “emite signos” a partir de sua relação estética com o conjunto do espetáculo.

#### d) Cenário

Contribui para a experiência estética e sensorial, conduzindo todos os elementos visuais e espaciais que compõem o ambiente cênico, permitindo as ações dos atores em cena. O cenário pode ser móvel, transformável ou interativo e, com a iluminação, corpo, figurino e som, influencia nas escolhas estéticas para ambientação e funcionalidade.

Figura 5 - Direcionamento da iluminação



Fonte: *O Tradutor intérprete de Libras no teatro: a construção de sentidos a partir de enunciados cênico* (Fomin, 2018, p. 50)

#### e) Iluminação

Vai muito além de simplesmente “iluminar” atores ou cenário, é considerado um elemento dramaturgico, Pavis afirma que contribui diretamente para contar histórias, criar atmosferas, orientar a atenção do público, sugerir emoções e sensações como medo, alegria, tensão, mistério, por exemplo, luzes frias e sombras criam um clima sombrio, já luzes quentes e difusas evocam aconchego ou nostalgia, de forma semelhante, a iluminação, na Figura 5 ilustra a ideia, esse elemento cênico ajuda a indicar mudanças de tempo ou de espaço, como passado ou presente, sem a necessidade de mudar o cenário. Segundo Silva Neto (2017), é um fator de suma importância para a tradução na Libras, visto que necessita da visualidade para realização e incorporar o sentido do espetáculo.

#### f) Performance

A performance resulta da articulação dos elementos anteriormente mencionados, envolvendo o corpo do ator/tradutor, a voz, a gestualidade, os figurinos, a iluminação, o ritmo e a interação com o público. Nesse processo, a performance constitui-se simultaneamente como objeto e como meio, uma vez que o tradutor traduz a performance, ao mesmo tempo em que a própria performance traduz o texto. Nesse sentido, Pavis (2015) defende que a performance exige do tradutor uma atenção cuidadosa às nuances dos elementos cênicos nos atos tradutórios voltados ao palco.

A tradução teatral, portanto, implica uma recriação viva e dinâmica, na qual o corpo do ator, a relação com o público, assume um papel central na construção discursiva do sentido. Com base nessa concepção, é possível analisar como essas ideias se aplicam à tradução e encenação de textos clássicos, como os de William Shakespeare (2016), cuja complexidade textual e cênica impõe desafios específicos à performance em diferentes contextos culturais.

Ao analisarmos o conceito desses elementos, recorro ao exemplo das peças de William Shakespeare, para discutir a aplicação prática na tradução, porque suas obras foram escritas originalmente para serem encenadas, e não apenas lidas. Ou seja, dependem não só do conteúdo verbal, mas também da entonação, dos gestos, do ritmo e da interação entre os personagens para construção de sentido. É expressivo o número de significados presentes em suas falas que só se revelam quando posto em cena.

Shakespeare é um autor bastante encenado em todo o mundo e suas obras já foram traduzidas e montadas em diversos contextos. Em *Hamlet*, por exemplo, o tradutor não está apenas voltado a traduzir as falas do Rei Claudius, mas também a como essas falas serão encenadas no palco, considerando o tom, a emoção, os gestos e a interação com os outros

personagens e público. Ainda que as palavras de Shakespeare possam ser mantidas em uma produção atual, podem ser mantidas, mas a aplicação de cenografia, iluminação e música pode criar uma interpretação diferente do texto.

A linguagem verbal, neste caso, é complementada por esses outros aspectos sensoriais que contribuem para a criação do significado na leitura do público, exemplifica o quanto a tradução teatral é um processo criativo, que envolve a recriação sensorial, cênica e cultural da obra.

Portanto, cabe destacar que, um aspecto central no teatro é a forma como os atores não apenas dizem suas falas, mas como interpretam com o corpo, a voz ritmo, o olhar, o gesto, essa dimensão performativa, que acrescenta significados e perpassam o conteúdo de forma escrita, a enunciação, nesse sentido é a maneira como os atores expressam suas falas e como as expressam fisicamente no palco, considerando como o tempo e o espaço (seja ele contemporâneo, histórico, ou mesmo futurista) no palco se relacionam com o contexto cultural da língua de chegada.

Assim, o tradutor e o texto da tradução não procuram e nem definem uma função de equivalência, mas a de mediação e dinamização de línguas, culturas e performance em consonância com a intersecção de dois âmbitos pertencentes de texto e de cultura, mas também como o texto se manifestará através da enunciação dos atores, do espaço cênico e do tempo dramático, pondo em evidência o discurso.

## 2.2 CENA II – CAMINHOS (IM)POSSÍVEIS NA RECRIAÇÃO DA TRADUÇÃO PARA CENA

Ao longo da história da tradução de teatro, os primeiros passos que configuram as traduções entre línguas orais remontam a períodos muito antigos, mudanças e transformações que modificaram efetivamente a concepção do que compreendemos sobre tradução. O conceito moderno de tradução em termos de transposição de textos para outras línguas se consolidou mais recentemente. Desse modo, as práticas de adaptar e transformar obras teatrais para diferentes línguas ou contextos culturais sempre foram uma parte importante da história do teatro, o que se reflete no processo atualmente.

No entanto, é importante apresentar um histórico das primeiras traduções na língua de sinais no mundo. Vale ressaltar que o presente contexto histórico deste capítulo não tem por objetivo suprir abordagens nem dar conta dessas injunções, mas somente uma leitura da linha do tempo desse passado.

Para dar continuidade ao encadeamento desta reflexão, destaca-se a história da comunidade surda, marcada pela luta pelo reconhecimento linguístico e cultural das línguas de sinais em diferentes contextos ao redor do mundo. A história do teatro em línguas de sinais mostra-se inseparável da trajetória dessa comunidade, uma vez que, durante séculos, pessoas surdas foram colocadas à margem do acesso à vida cultural e artística, especialmente em atividades expressivas que, naquele período, eram concebidas como dependentes da oralidade.

Mediante o desenvolvimento da consolidação identitária e de espaços de ensino filantrópico, a área do teatro para línguas de sinais ganhou visibilidade, a partir da criação do Instituto Nacional de Jovens Surdos, no século XVIII, em Paris, por Charles Michel de l'Épée, que ficou conhecido como “pai de surdos”. Foi um clérigo francês e pioneiro na educação de surdos, ensinando o que é conhecido hoje como Língua de Sinais Francesa e fundou a primeira escola pública para crianças surdas em 1771.

Posteriormente, durante o século XIX e início do século XX, o cenário mudou, segundo Skliar (2016). Após o Congresso de Milão, que foi uma conferência realizada na Itália entre 6 e 11 de setembro de 1880, decidiu-se que a educação oralista era obrigatória para o método de comunicação. Isso resultou na proibição do uso das línguas de sinais em várias instituições. Com esse movimento, o atraso no desenvolvimento de outras esferas como o teatro em línguas de sinais, foi significativo, pois as expressões visuais e faciais foram reprimidas.

Com base, sobretudo, no processo de tradução entendido não apenas como transposição de palavras de uma língua para outra, mas como prática que envolve contextos culturais inclusivos, o teatro torna-se uma expressão universal conectada por meio de palavras e performances. Nessa época, eram raras as apresentações acessíveis para surdos, especialmente no final do século XIX e início do século XX, quando o teatro ainda era predominantemente voltado às línguas orais.

Somente a partir da segunda metade do século XX, com as contribuições dos estudos pioneiros do linguista William Stokoe sobre a *American Sign Language* (ASL), a Língua de Sinais Americana passou a ter seu status linguístico reconhecido como o de uma língua natural. Conforme afirma Stokoe (1960), a ASL possui estrutura linguística e gramatical próprias, com sintaxe e gramática de uso funcional, assim como qualquer outra língua falada no mundo.

Paralelamente a esse reconhecimento, intensificaram-se os movimentos culturais protagonizados por pessoas surdas, inclusive no campo teatral. Em 1967, nos Estados Unidos, foi fundado o *National Theatre of the Deaf* (NTD), marco na história das línguas de sinais,

com o objetivo de promover uma nova estética teatral para atores surdos, baseada no uso da Língua de Sinais Americana, aliada às expressões corporais e aos elementos cenográficos.

Nesse sentido, começa-se o investimento em novas formas de comunicação, ao longo dos séculos XIX e XX, com desenvolvimento do teatro moderno, as traduções teatrais passaram a ter grande importância, principalmente em lugares que mantinham as tradições teatrais consolidadas. Passou-se a compreender as adaptações e traduções no teatro como práticas que iam da simples comunicação em si de conteúdos, representando o contato e relação entre culturas, línguas e tradições teatrais diferentes.

Um dos primeiros marcos que influenciaram mudanças nesse cenário foi a fundação do *National Theatre of the Deaf* (NTD), em 1967, nos Estados Unidos, com o objetivo de criar um teatro voltado especificamente para pessoas surdas, utilizando a Língua de Sinais Americana (ASL). A partir dessa iniciativa, consolidou-se um novo modelo de realização de espetáculos.

No Brasil, segundo Sacramento (2019), as traduções e produções teatrais em línguas de sinais tiveram início a partir da década de 1980, com a atuação de companhias como a Companhia Surda de Teatro (1993-1997), o Teatro AbSurdo (2001-2003) e o Teatro Brasileiro dos Surdos (2005-2008). Nesse contexto, obras como *Auto de Natal*, de Patativa de Nazaré (2005), *Mestre da Paciência* (2006) e *Meu caro jumento* (2005) ganharam destaque.

Posteriormente, em 2008, o Grupo Moitará criou o projeto *Palavras Visíveis*, com o objetivo de promover capacitações técnicas para atores surdos no Rio de Janeiro. O projeto mantém suas atividades até o presente momento, envolvendo grupos de atores surdos e ouvintes, e utiliza máscaras como recurso expressivo para a transmissão de experiências por meio de um canal exclusivamente visual, sem apoio na oralidade, privilegiando uma linguagem construída corporalmente.

A partir desse marco histórico, vários surdos puderam realizar formação de curso técnico para atores surdos, segundo Resende (2019), Nelson Pimenta, bastante reconhecido no Brasil, realizou estudos no Teatro Nacional de Surdos (NTD) em 1977, outro ator profissional que teve participação, foi o Carlos Alberto Góes, que atualmente é representante na área teatral, seus estudos do NTD trouxeram inspiração e suporte teórico e prático para realizar a inauguração do Centro de Integração de Artes Cênicas (CISACEN) em 1989 e teve como acesso a participação em espetáculos como *Bar da Quitandinha*, *A Metamorfose*, *O Jornaleiro sofredor*, *La Bohème* e *A criação*.

Nessa perspectiva, a tradução de teatro para línguas de sinais parte da necessidade do público surdo, sendo uma forma de conscientização crescente sobre a importância de

atender todas as pessoas nas artes, na cultura e, especialmente, no teatro. A história da educação dos surdos foi marcada muitas vezes sem acesso a recursos básicos de direitos do ser humano e, conseqüentemente, eram excluídos de eventos culturais, bem como o teatro, que por sua vez, durante muito tempo, era lugar exclusivamente para ouvintes, uma vez que as representações se davam em línguas orais.

De acordo com Hall (2003), destaca-se que o teatro com participação de surdos hoje é uma forma de arte autêntica, que rompe com a lógica da inclusão meramente compensatória e se afirma como linguagem artística própria. Não se trata mais de adaptação de espetáculos teatrais para um determinado público, mas sobre criar novas dramaturgias, encenações e estéticas baseadas na visualidade e na experiência linguística e sensorial dos surdos. Assim, a linha do tempo do teatro em Língua de Sinais apresenta a reflexão não apenas da evolução de uma forma artística, mas também das transformações políticas, sociais e culturais vividas pelas comunidades surdas ao redor do mundo.

De forma semelhante, a trajetória do teatro em Libras no Brasil vem se consolidando como forma artística e cultural de suma importância e assume contornos específicos. A primeira foi a fundação do Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), fundado em 1857, no Rio de Janeiro, que foi um espaço para desenvolverem as expressões visuais e artísticas, mesmo com a metodologia de ensino oralista anunciada.

No mesmo movimento, em 1980, após o Congresso de Milão, houve um fortalecimento no Brasil e passaram a reivindicar o reconhecimento da Libras e da cultura para a comunidade surda, nesse período, vários grupos de teatros por e para pessoas surdas começaram a surgir, segundo os estudos de Pimenta (2008), um dos primeiros registros formais de grupo teatral no Brasil foi do Teatro Mãos de Fada, fundado no Rio de Janeiro em 1989, formado por apenas atores surdos e com apresentações para o público ouvinte e surdo; Grupo Mãos que Encantam, da Bahia, com espetáculos voltadas para crianças e jovens surdos; Grupo Signatores, do Ceará, que mistura teatro, Libras e cultura nordestina; Cia Teatro Surdo, de São Paulo, com encenações baseadas na experiência e identidade surda; Grupos universitários, como o da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que produzem espetáculos bilíngues com foco na Libras como linguagem cênica. E todo esse avanço teve como principal destaque a valorização da Libras como linguagem cênica e não como recurso tradutor, ampliando a visualidade, o corpo e espaço de múltiplas formas.

A partir do final do século XX e início do século XIX com o reconhecimento da Língua Brasileira de Sinais (Libras) por meio da Lei 10.436 de 2002, teve como foco da

tradução de espetáculos teatrais já existentes, criar experiências inclusivas, promovendo o uso da Libras, possibilitando a acessibilidade em todos os campos culturais, especificamente no teatro, isso envolve não apenas as traduções das falas, mas também o olhar para os elementos culturais incluídos na encenação, preservando toda a expressão artística na língua de sinais e não apenas a tradução de palavra por palavra, mas o dialogismo linguístico e cultural, no qual as diferenças conduzirão ao uno e o uno ao diverso.

A tradução não é uma atividade centrada na unidade da palavra, mas centrada no discurso e na produção discursiva em meio ao sistema cultural, e no teatro reforça-se a necessidade de uma abordagem que considere a situação comunicativa de enunciação em cena ainda não conhecida. Observa-se no contexto atual uma crescente produção de espetáculos bilíngues (Libras e Português), possibilitando o diálogo entre públicos surdos e ouvintes. Entretanto, conforme ressalta Hall (2003), é fundamental respeitar a independência artística da Libras como linguagem cênica e não reduzi-la a uma mera ferramenta de acessibilidade.

É importante ressaltar que o teatro em Libras no Brasil, não é apenas uma adaptação do teatro tradicional, mas uma forma de arte visual própria, que expressa a experiência vivida pela comunidade surda, incluindo suas narrativas, memórias culturais, valores, estéticas, percepções sensoriais, performance, pois essa prática cria novas linguagens cênicas, que contribuem para a pluralidade cultural brasileira.

Portanto, é possível pensar em uma tradução na qual o ponto de inter-relação entre língua e discurso é o mais frequente. Um dos principais desafios da tradução reside na tentativa de preservar o sentido (o que o texto pretende comunicar) de um texto sem perder sua forma (a estrutura do texto). Isso pode gerar um ponto de contato entre o significado de uma expressão e sua forma discursiva. O processo de tradução envolve muito mais do que a simples conversão de palavras. A dificuldade surge quando o tradutor tenta preservar a estrutura linguística e as expressões idiomáticas da língua de partida, buscando manter intacto o significado das palavras e construções gramaticais, sem considerar que o significado de uma frase, muitas vezes, está profundamente vinculado à forma como ela é construída em sua língua de origem.

Portanto, se estivermos traduzindo um poema que utiliza uma metáfora, o tradutor deve recriar de maneira que tenha o mesmo impacto emocional no público de chegada, mesmo que a forma exata da metáfora não seja possível de ser traduzida, mas preservando o sentido do texto.

Nas considerações de Rojo, é possível perceber os percursos e processos nos atos tradutórios para o palco, com a ideia de que não se conceba o engessamento no traduzir, como um transporte de cargas linguísticas, mas como uma recriação, e ainda,

[...] se o destino da tradução é o palco em outra língua, já nesse movimento deve haver as condições necessárias para se refazer, se repensar de acordo com as energias e as forças dos tempos em que a obra for ser apresentada. A base para uma tradução não pode se dar meramente por um texto escrito, já que o teatro é composto de “outras linguagens (luz, corpo, figurino, cenário, sonoplastia e sonoridade (Rojo, 2017, p. 265).

A tradução e a sua relação com a enunciação acontecem entre a cultura-fonte e a cultura-alvo. Pavis (2015) explica que um texto é muito mais do que uma sequência de palavras, por ser um dos elementos que representa um todo na relação que enuncia, visto que a tradução é um texto inencontrável que anseia pela inter-relação cultural. A maneira como o discurso é estruturado e apresentado no contexto de uma cultura está profundamente enraizada na enunciação, e a tradução, portanto, não pode ser vista apenas como uma técnica linguística, mas como um ato cultural que requer uma inter-relação entre as duas culturas envolvidas.

Como postula Pavis, é uma atividade dinâmica que envolve um diálogo entre culturas, logo, envolve um movimento de mediação, na qual o tradutor precisa considerar as nuances culturais e, ao mesmo tempo, a estratégia de enunciação que se alinha ao contexto cultural. Para ilustrar essa ideia, podemos pensar na tradução de um espetáculo teatral: essa enunciação não se dá apenas no nível da linguagem escrita, mas também através do corpo do ator, o espaço de cena, os gestos e as expressões faciais. Da mesma forma, em uma tradução de peça, o tradutor não apenas se torna o transportador das falas, mas como barqueiro, aquele que precisa entender como a estrutura discursiva da peça influencia a experiência do público.

Portanto, faz-se necessário, na tradução dos espetáculos em Libras, evidenciar os elementos visuais e extralinguísticos na composição das diferenças culturais envolvidas, com os sentidos dados em cena, elencando os signos verbais e não verbais que produzem sentido e estão intrínsecos à teatralidade e devem ser considerados na tradução.

No teatro, ao trabalhar com o texto, o tradutor precisa considerar como o conteúdo será comunicado por meio de outros sentidos, como a visão, a audição e o tato, visto que a obra teatral não se limita à leitura do texto. Logo, é necessário considerar os elementos cênicos e outras enunciações no teatro para a criação de uma experiência rica e imersiva, tanto para o público quanto para o ato de tradução. Esses são recursos que vão para além de suporte

narrativo, sendo também dinamizadores discursivos entre as línguas, sobretudo no processo de tradução de textos cênicos.

As definições de muitos conceitos da linguagem teatral são discutidas sob a luz sócio-histórica da semiótica, linguística e da comunicação. A partir do século XVII, a peça tinha por definição um musical ou uma obra literária e, posteriormente, foi designada pelo termo “texto dramático”, dando sentido à cena, ao texto, à montagem e à reescritura.

Dessa forma, é de suma importância que o fazer teatral possa ser compreendido para além das características tradicionais de produção, ou seja, como um discurso, colocando em deslocamento as possibilidades teatrais. Emerge o momento de repensar as práticas, evidenciando o discurso teatral, o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num “outro lugar” (Gonçalves; Gonçalves, 2018, p. 141).

Evidencia-se, portanto, o dialogismo com a dimensão linguística, descrevendo a palavra ou expressão dentro de um texto com múltiplos significados. Um texto plurissignificativo, é aquele em que as palavras ou expressões podem gerar vários significados ou interpretações, sem que estejam necessariamente relacionadas entre si; pode ter diferentes sentidos, dependendo do contexto em que são usadas. Pavis (2015), no teatro, refere-se à pluralidade de interpretações possíveis no texto, geralmente ligada ao estilo ou à intenção do autor.

Logo, compõem um todo na relação em que enuncia, por isso, para a tradução de uma língua oral (Língua Portuguesa) para uma língua sinalizada (Libras) em espetáculos teatrais, faz-se importante considerar as múltiplas camadas de linguagens que constituem o teatro, e os diferentes elementos extralinguísticos que abordam as diferentes culturas envolvidas.

Em espetáculos teatrais, há uma interface com a tradução, pois, a partir do roteiro e/ou texto do espetáculo, acontece a cena mediante uma tradução simultânea, realizando a enunciação em Libras, convertendo um texto escrito em um texto falado. Nesses termos, as cenas incorporam informações auditivas mediante efeitos sonoros, músicas e sotaques – uma transposição cultural, como explica Pavis (2015, p. 153), “em um texto enxertam as dimensões ideológicas, etnológicas e culturais”.

Diante disso, torna-se significativo, no contexto contemporâneo, compreender que o sentido emerge do espírito da obra, de sua essência, intenção e das interações que se estabelecem em um contexto cultural dinâmico, e não da mera literalidade ou de um sentido engessado do texto. A tradução passa, assim, a apresentar ao público-alvo a flexibilidade de seu percurso, no qual as escolhas tradutórias são realizadas de forma dialógica, isto é, a partir

do diálogo entre diferentes culturas e distintas formas de compreensão do texto. Desse modo, reforça-se a ideia de cruzamento e de globalização das culturas, bem como de transformação e circulação de significados, em um processo que ultrapassa os limites da palavra escrita.

As culturas se encontram e se cruzam, e o sentido de um texto se molda conforme a interpretação e a tradução que o público-alvo faz dele, considerando a complexidade e a diversidade cultural que ele representa.

No entanto, os atos tradutórios caracterizam-se por um percurso essencialmente flexível, vivo, aberto e em constante transformação, refletindo as trocas culturais e a multiplicidade de sentidos que emergem de escolhas dialógicas, e não de posicionamentos rígidos ou fundamentalistas.

Um exemplo expressivo desse movimento dinâmico da tradução no campo teatral é o espetáculo *Romeu e Julieta*, encenado pelo Grupo Signatores, fundado em 2010, em Porto Alegre. O texto original de Shakespeare, escrito em inglês no século XVI, foi recriado não apenas no plano linguístico, mas também nos âmbitos cultural e estético. O grupo não se limitou à tradução literal do enredo para a Libras; ao contrário, gestos, expressões faciais e corporais, bem como configurações espaciais, foram cuidadosamente trabalhados para transmitir a intensidade emocional da obra por meio da gramática visual e espacial da língua de sinais.

Como aponta Oustinoff (2011), o aspecto central da tradução reside na noção de movimento. Nesse sentido, a tradução configura-se como um espaço de recriação, não se tratando apenas de uma “versão” do espetáculo, mas de uma efetiva recriação cênica, o que reforça a compreensão da tradução como prática criativa.

Deste modo, Valóchinov (2017)<sup>7</sup> afirma que a linguagem se dá por meio de enunciados socialmente organizados; portanto, não podemos isolar os enunciados de suas formas de produção e do contexto em que foram realizados. Devemos pensar a linguagem como produto da interação e comunicação social, entre sujeitos atravessados historicamente, pois a linguagem está intrinsecamente ligada a um contexto histórico específico. Não podemos desvincular do momento histórico em que foram produzidos, e por ideologias, isto é, a linguagem nunca é neutra, os enunciados estão sempre atravessados por conceitos já existentes. A forma como nos expressamos é influenciada por fatores políticos, sociais e culturais, ou seja, são os interlocutores que constituem o enunciado, envolvendo as escolhas tradutórias não apenas linguísticas, mas sobre as relações presentes na sociedade.

---

<sup>7</sup>Marxismo e Filosofia da Linguagem de Volochinov foi publicada em 1929 na União Soviética, intitulada em russo: *Марксизм и философия языка* (Marksizm i Filosofiya Yazyka). A obra foi publicada pela Editora da Academia de Ciências da União Soviética (URSS).

Todavia, a língua é compreendida como um sistema abstrato, sendo analisada não apenas pelo aspecto puramente linguístico – a tradução da palavra e/ou da forma isolada, mas pela constituição da língua como forma de enunciados, proferidos pelos integrantes do campo da atividade humana (Bakhtin, 2016, p. 11).

Portanto, na tradução da língua oral para a sinalizada,

[...] o texto que deseja dar conta do texto-fonte, justamente sabendo que não tem sentido, de valor e existência, a não ser em função do público-alvo, como mediação entre diferentes expressões e sentidos culturais, a tradução não tem por caráter uma forma isolada, pois não se limita às palavras. A esta circularidade perturbadora acrescenta-se o fato de que a tradução teatral não está jamais ali onde se espera: não está nas palavras, mas nos gestos, nos corpos, nas entonações e não na letra, porém no espírito de uma cultura, inapreensível, porém onipresente (Pavis, 2015, p. 154).

O autor postula que, para o processo de tradução, não se deve ater à literalidade, mas à essência de uma cultura, sendo de difícil compreensão, porém, é a centralidade fundamental para a vivência e a comunicação da obra.

Assim, a tradução teatral se transforma em um processo interativo no emaranhado do jogo de significados que se dá na tradução, na performance e na interação entre o texto, os tradutores/intérpretes e o público-leitor. Ao assumir funções comunicativas, estéticas, culturais e políticas, a tradução teatral reflete a própria natureza da cultura, viva, plural e em constante transformação.

### 3 ATO II

(Re)criando o sentido para Libras.

#### 3.1 CENA I – O DRAMA DA CENA E DO SENTIDO ENUNCIADO AO SENTIR DO CORPO ÀS MÃOS SINALIZANDO

A seção intitulada “O drama da cena e do sentido enunciado” tem por objetivo refletir sobre os atravessamentos entre cena, corpo e linguagem no processo de tradução em Libras no teatro, a partir de uma perspectiva da tradução enquanto recriação, que recai sobre o trabalho do tradutor/intérprete de Libras que contribui para a construção de significação, ultrapassando a função técnica, pois Fomin (2018), explica que a comunicação humana possibilita construirmos sentidos para além de códigos linguísticos, reforçando a ideia de ser um fenômeno multimodal, ou seja, são muitas informações geradas e apresentadas no momento do espetáculo, e requer um direcionamento da tradução que assuma o desenvolvimento enquanto gênero discursivo ao público que assiste.

A escolha do termo “drama” no título da seção aponta tanto para a cena teatral em seu aspecto estético e corporal quanto para o campo de tensões que se instaura no ato tradutório: um espaço em que sentidos são negociados, ressignificados e, sobretudo, recriados à luz das materialidades envolvidas na encenação.

Embora sejam ainda incipientes as pesquisas científicas dedicadas à tradução teatral para a Libras, é possível discutir a temática mediante algumas contribuições relevantes nesse campo. Portanto, dedicamos este espaço para uma revisão de fundamentações teóricas que abordam a tradução em Libras no contexto do teatro brasileiro, tomando como principais referências os trabalhos de Rigo (2014), Fomin (2018), Albres (2020) e Xavier Neta (2023), para apoiar a análise desenvolvida nesta dissertação, de um espetáculo bilíngue que recorreu a palco, luzes, performance dos artistas ao mesmo tempo da atuação do tradutor/intérprete de Libras.

Esse agenciamento desencadeia-se, segundo Fomin (2019), por meio da aplicação da Lei Federal de Incentivo à Cultura nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, que contribui financeiramente para companhias de teatro que realizam espetáculos acessíveis para pessoas com deficiência. Logo, para o público surdo, é a contratação do profissional tradutor/intérprete de Libras, sendo que, na maioria das vezes, a contratação é realizada após a

organização e escolha de luz, cenário e dramaturgia já definidos, posicionando-se na lateral do palco, como apresenta a Figura 6, sem participar plenamente da construção.

Figura 6 - Tradutor/Intérprete de Libras em espetáculo teatral



Fonte: Projeto Acessibilidade no Teatro (2016)

Há uma ideia equivocada de que esses profissionais precisam ser discretos, quase invisíveis, ainda não se tem a compreensão de que a Libras não é apenas uma acessibilidade, sobretudo em contextos cênicos. Albres e Santos (2020) registram um quadro de possibilidades e com descrição dos posicionamentos e de como isso afeta a interação dos tradutores/intérpretes de Libras:

Figura 7 - Quadro de posicionamento e descrição

POSICIONAMENTO	DESCRIÇÃO
Intérprete fora do palco - abaixo do palco	Coloca-se o intérprete no nível da plateia para que ele interprete apenas para poucos surdos, que estiverem presentes na apresentação. Possui a mesma desvantagem do posicionamento anterior: o público precisa realizar um certo esforço para enquadrar o profissional e o palco no mesmo campo de visão.

Fonte: Albres e Santos (2020)

A atuação do tradutor/intérprete de Libras como sujeito enunciativo ganha força quando se colocam em diálogo as proposições de Albres e Santos (2020) e Xavier Neta (2023), que compreendem que o espectador, ao chegar ao teatro, pretende visualizar uma encenação, narrativa e possibilidade de discurso efetivo. Mas, por sua vez, ainda se encontram profissionais excluídos do contexto dramático do espetáculo. Gebron (2000) defende que o

tradutor de Libras faz parte de toda a construção do elenco, estando integrado à movimentação, ao posicionamento e ao figurino, para melhor composição do espetáculo e comunicação com o público.

Figura 8 - Quadro de posicionamento e descrição

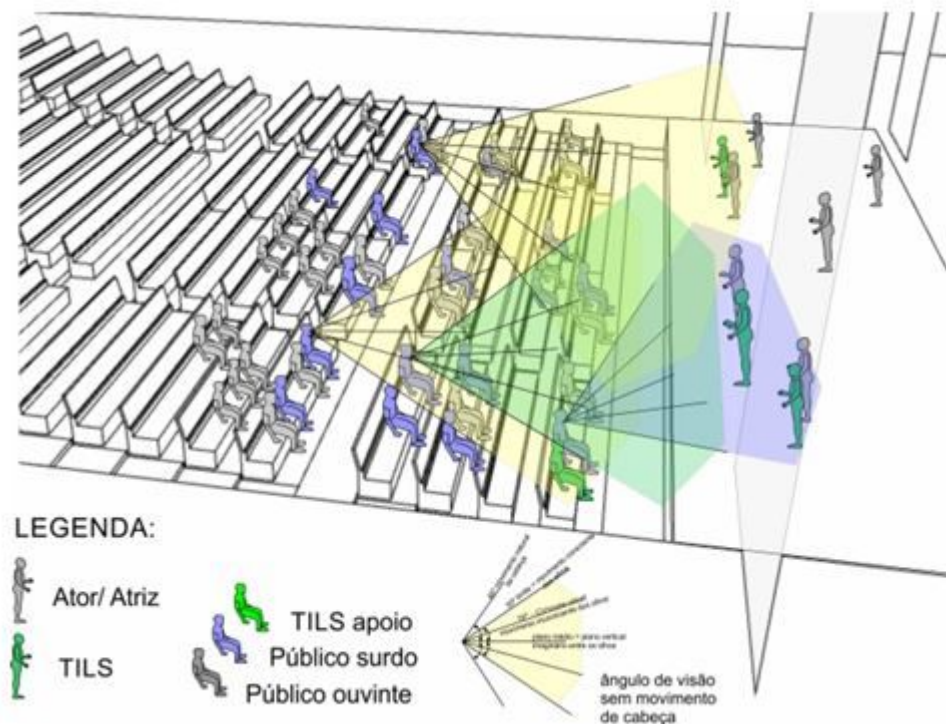
<b>POSICIONAMENTO</b>	<b>DESCRIÇÃO</b>
Intérprete-ator com movimento no palco	Esse intérprete pode ter seu próprio papel e mesmo interpretar todas as falas dos outros atores, fazendo interações na performance com o elenco, ou seja, desloca-se no palco para dar coerência cênica realizando a interpretação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

Fonte: Albres e Santos (2020)

Evidencia-se, portanto, com base nas predicções da autora, algumas possibilidades que o tradutor pode assumir no palco teatral, sendo a posição lateral, a interação total ou assumir a posição de tradutor sombra, apontada na Figura 8. A partir dessa tabela, podem ser estabelecidos níveis de interação e integração, mas, em todas as possibilidades, Albres e Santos (2020) apontam que o tradutor/intérprete é um elemento de interferência estética.

Esse tipo de atuação acontece no Brasil, segundo Fomin (2018), que descreve o tradutor-sombra que acompanha um ator em cena, movimentando-se no palco e enunciando conforme as ações semelhantes do ator. Essa ideia parte da concepção de Frishberg (1990), que destaca que essa atuação é a que mais demanda da direção do espetáculo e dos tradutores, porém, evita o efeito que o autor denominou de “*ping pong*”, quando bem executada.

Figura 9 - Tradução - sombra



Fonte: Fomin (2018, p. 86)

Ao abordar a tradução de textos teatrais para Libras, Fomin (2018), destaca elementos que não são apenas aspectos textuais e que podem estar relacionados aos elementos do espaço de sinalização, que contribuem para a construção dos sentidos dos espetáculos. São considerados elementos extraverbais. A autora apresenta um quadro de forma didática para problematizar que a compreensão não se restringe à expressão linguística, mas perpassa por múltiplas semioses. São eles:

Figura 10 - Quadro de multimodalidades em espetáculos teatrais

MULTIMODALIDADE	RECURSOS SEMIÓTICOS
Linguístico	Falas em língua vocal-auditiva (entonação, ritmo, tom volume, como também o silêncio), Língua de sinais (ritmo e entonação, velocidade, Escrita (tipo de fonte, tamanho, negrito, itálico, espalhamento, cores, disposição).
Auditivo e sinestésico	Som (música, efeitos sonoros, fala, vídeos, como também a vibração do som para as pessoas surdas.
Visual	Imagens estáticas e em movimento no auditório, no palco ou fora dele (fotografia, desenhos, animações, ícones). Luminosidade, cores, tamanho desses recursos, com também a ausência de luz total. Objetos, adereços que compõem as cenas, maquiagem e figurino. Intensidade dos sinais, expressões faciais.
MULTIMODALIDADE	RECURSOS SEMIÓTICOS
Gestual	Ações, descrições, movimento e direção do corpo, expressões faciais.
Espacial	Movimentação e posicionamento dos atores. Posicionamento do corpo do tradutor-intérprete no palco e dos personagens, como também dos objetos/ adereços da peça em cenas.

Fonte: Albres e Santos (2020)

Dessa forma, a partir da teoria da multimodalidade, entende-se que os sentidos são produzidos pelas diferentes combinações do sistema semiótico, em espetáculos com a tradução em Libras. Por se tratar de uma língua visuoespacial, o multimodal ganha fôlego pela própria essência da língua, que usa os próprios parâmetros que a constituem para compor os enunciados, como as expressões faciais, movimentos corporais, direções espaciais e configurações manuais, e apresenta ao teatro um novo modo de encenação concomitante aos recursos cênicos.

No teatro, como aponta Brait (2012), evidencia-se de forma exemplar que a linguagem não está centrada apenas no aspecto verbal ou, por sua natureza dialética, um gesto, uma iluminação ou um silêncio podem ser tão significativos quanto uma fala, por operarem no mesmo nível de produção de sentido e integrarem uma unidade comunicativa, sendo inter-relacionadas didaticamente. Albres e Santos (2020) também enfatiza que a construção de sentido é percebida pela imersão dialógica na cena com o público, especialmente porque, na tradução para Libras, há amplo uso desses recursos semióticos, e não apenas dos sinais da Língua Brasileira de Sinais.

Compartilhando da mesma linha de pensamento e levantando outras inquietações, a autora Xavier Neta (2023), em sua pesquisa de doutorado intitulada *O Corpo Tradutório Tradução e Interpretação de Língua Brasileira de Sinais (Libras) no teatro*, destaca que o teatro parte da essência da plateia, dos olhares do público e de representações sobre o assunto abordado no espetáculo, assim como do próprio lugar de atuação do tradutor/intérprete de Libras. A autora apresenta as representações, que fundamentam os perfis dos tradutores/intérpretes de Libras e sua presença no palco, sem estigmatizar ou engessar as práticas desses profissionais no processo do que ela caracterizou de corpo tradutório.

Para embasamento teórico dessa concepção, é importante beber da fonte dos Estudos Culturais, especialmente da perspectiva hermenêutica proposta por Hall (2016), segundo a qual a representação pode ser compreendida como um ato criativo, que emerge pelas interações culturais mediadas pela linguagem, na produção de atribuição de sentidos às coisas, tornando uma relação dinâmica possibilitada pelo acesso à linguagem.

Feita esta consideração com relação ao conceito de representação, alinho tal pensamento ao estudo proposto, tendo em vista que, em uma obra traduzida, há a presença de dois mundos culturais, por exemplo, da Língua Portuguesa e da Libras, línguas presentes no espetáculo *A Busca*. Portanto, para Xavier Neta (2023), é fundamental que o tradutor/intérprete de Libras tenha acesso prévio ao roteiro, uma vez que é por meio de seu corpo tradutório que as línguas entram em contato, aproximando ou distanciando os sistemas linguísticos e constituindo, nesse processo, um novo sistema de significação.

Nesse mesmo sentido, Pavis (2015), afirma que os atos tradutórios e a encenação, assim como a tradução interlingual e tradução intersemiótica, transformam em um novo texto, ou seja, o tradutor recria o texto, apresentando em sua sinalização aspectos não verbais que, durante a encenação, são implícitos, como, por exemplo, luz, movimentação e sons, que fazem a construção da linguagem teatral.

No entanto, com base em Haroldo de Campos (2013), a tradução não existiria para substituir a leitura do original da obra, mas para transmitir o que não está explícito e/ou incomunicável para aqueles que desconhecem a língua de origem. Dessa maneira, o processo de recriação é constituído por meio da tradução e do processo de criação, permitindo a realização de uma tradução.

Todavia, para discutir o processo da tradução no âmbito da linguagem teatral, da língua oral para a língua sinalizada, é necessário respaldo na tradução interlingual, ou reformulação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de uma outra língua

e, posteriormente, na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas não verbais (Jakobson, 2010, p. 81).

Nesse contexto, torna-se pertinente retomar as representações que categorizam os três perfis profissionais propostos por Xavier Neta (2023), uma vez que esses perfis contribuem para compreender a atuação dos tradutores/intérpretes de Libras em práticas que envolvem não apenas a tradução interlingual, mas também elementos cênicos, corporais e visuais próprios da linguagem teatral em Libras.

Xavier Neta (2023) identifica e analisa, com base nos Estudos Culturais de Hall (2016), os diferentes modos de atuação, reconhecendo, a partir de entrevistas de campo com outros profissionais tradutores/intérpretes de Libras, as especificidades de cada perfil diante dos desafios da tradução para a cena teatral em uma língua visual-espacial, neste caso, a Libras, apresentando conceitos sobre a atuação, conforme ilustrado na Figura 11.

Figura 11 - Perfis do corpo tradutório



Fonte: Xavier Neta (2023, p. 69)

Nesse cenário, a pesquisa de Xavier Neta (2023) contribui significativamente ao identificar, por meio de entrevistas, três perfis distintos de atuação na confluência entre o corpo tradutório e a tradução teatral em Libras, como a representação do fazer tradutório. No primeiro perfil, didático, a atuação remete à relação com o grupo artístico, a equipe técnica e todo o elenco envolvido para a produção da montagem do espetáculo. Um ponto que a autora destaca é que, nesse momento, há pessoas que não utilizam a Libras, sendo necessário explicar, mostrar ou até mesmo ensinar sobre o trabalho da tradução em Libras para indivíduos fora desse contexto.

O segundo perfil profissional está ligado ao desempenho da atividade profissional, um exemplo dessa atuação são os termos mencionados pelos entrevistados, relacionados à competência, habilidade, ética e comprometimento. Os tradutores/intérpretes de Libras devem conhecer e consumir a linguagem que circula no ambiente cultural.

Terceiro e último perfil das representações, é o ativista, corresponde ao profissional participativo na cultura dos indivíduos surdos, marcado pelo papel social, direito e inclusão. Tal atuação pode ser ilustrada por meio de ações, práticas e discursivas que garantem os direitos linguísticos estabelecidos pela legalidade.

É necessário ressaltar que esses perfis didático, profissional e ativista, identificados pela autora Xavier Neta (2023), não se colocam como categorias superiores ou inferiores, mas sim como dimensões que ajudam e podem coexistir na atuação do tradutor/intérprete de Libras no teatro.

Dando continuidade a essa perspectiva, a autora apresenta o conceito de corpo tradutório como sendo um aspecto indispensável para compreender a atuação em espaços cênicos. Trata-se não apenas de um suporte de forma física da língua de sinais, mas um agente de performance, sendo capaz de dialogar com a cena, construir sentidos ao público, o que ela chama de multiplicidade, pois o corpo tradutório se mostra múltiplo em suas ações e atribuições de intersecção discursiva. A autora nos ajuda a compreender essas pontuações por meio da ilustração do artista surdo Diogo Madeira<sup>8</sup>, feita especialmente para sua pesquisa de tese, apresentada na Figura 12.

---

<sup>8</sup> Diogo Madeira é docente do Instituto Federal Rio Grande do Sul - Campus Pelotas, possui Doutorado em Letras, é escritor e tem experiência nas áreas de linguística e literatura com foco em linguística, atua em temas como: jornalismo literário e cultural, em quadrinhos, memória e autobiografia. E-mail: madeira.azrael@gmail.com.

Figura 12 - O Tradutor/Intérprete de Libras atuando no teatro

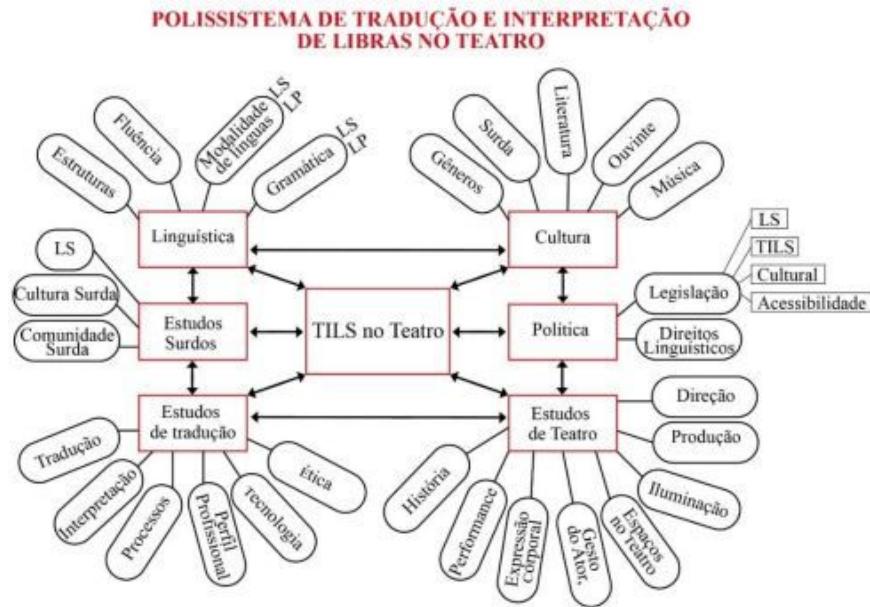


Fonte: Ilustração autoral para pesquisa de tese O Corpo Tradutório de Xavier, Neta (2023, p. 71)

Na sequência de sua análise, Xavier Neta (2023) exemplifica a quantidade de informações que o corpo tradutório precisa consumir, visto que os tradutores/intérpretes de Libras não conseguem fazer consultas durante a apresentação. Essas múltiplas informações, acionam os sistemas inseridos no polissistema, linguístico, cultural, ideológico, educacional, literário e tradutório, como exemplificado na Figura 13, que são acionados durante a encenação do espetáculo.

A imagem inserida abaixo tem como objetivo visualizar o conceito que a autora chama de construção do corpo tradutório, o qual pode apresentar desdobramentos e prolongamentos. O polissistema, nesse formato, é a representação que tenta capturar a atuação do tradutor de Libras por meio dessa construção. Xavier Neta (2023) também destaca que as setas em duplo sentido indicam possibilidades de movimento, seja de aproximação ou distanciamento entre os sistemas e o tradutor.

Figura 13 - Polissistema de Tradução de Libras no teatro



Fonte: Sistema desenvolvido nos estudos do Corpo Tradutório de Xavier Neta (2023, p. 163)

Outra contribuição relevante do estudo está na discussão sobre as três perspectivas de análise estabelecidas do corpo tradutório no teatro, apresentadas na pesquisa de tese da autora. As três perspectivas apresentadas não pretendem ser respostas ao estudo, mas os enfoques têm como objetivo apresentar a dinâmica de um corpo em sua atividade, composta por múltiplas camadas de tarefas e responsabilidades. Além disso, apresentam a materialidade desse corpo, buscando evidenciar os aspectos culturais envolvidos na tradução de um espetáculo em Português para Libras, que também constitui objeto de análise deste estudo, e dar visibilidade à prática de atuação na aproximação e relação entre os sistemas linguísticos e culturais envolvidos na tradução para o teatro.

Nesse processo, a autora ainda evidencia, a partir dos estudos de Horwitz (2024), um elemento fundamental para a mediação desses sistemas citados no parágrafo anterior, envolvidos na tradução teatral, o roteiro, que não se caracteriza como um texto fixo, mas como suporte à atuação para o corpo tradutório, possibilitando realizar escolhas tradutórias de forma prévia, mapear nuances da performance cênica e considerar as especificidades da Libras no teatro.

A prática de elaboração e uso do roteiro, portanto, contribui para organizar e facilitar a incorporação de elementos culturais, expressivos e espaciais necessários à tradução, por meio da participação nos ensaios juntamente com o grupo de teatro, visando compreender as demandas do espetáculo, no intuito de adquirir maior quantidade de informações e potencializar a prática de tradução para o público-alvo. Xavier Neta (2023), a partir das

entrevistas realizadas, aponta que o tradutor produz e registra corporalmente, incluindo o conceito de construção do corpo tradutório, com base na análise de suas estratégias tradutórias, para que posteriormente sejam apresentadas durante a encenação do espetáculo.

Entre os exemplos possíveis, destaca-se a realização de tradução do espetáculo, produzindo enunciados de uma língua para outra, interseccionando os sistemas semióticos-ideológicos envolvidos no texto. A autora ilustra que o tradutor/intérprete de Libras realiza o processo de (re)criação do texto, o qual não deve ser entendido como prática que altera ou modifica o texto, mas embarca nas possibilidades semânticas na Libras. Albres (2014) compartilha desse mesmo pensamento, no corpo tradutório o tradutor de Libras registra a dramaturgia do espetáculo a partir dessa reescrita do roteiro, de uma modalidade visual, sendo seu corpo o suporte para estudos das movimentações cênicas das possíveis mudanças.

Figura 14 - Construção do corpo tradutório



Fonte: Xavier Neta (2023, p. 140)

O terceiro aspecto que contribui para a construção do corpo tradutório, como pode ser observado na Figura 14, é o espaço, apresentado por Xavier Neta (2023) enquanto perspectiva material. Outra perspectiva é de que o corpo tradutório, no teatro, constitui um espaço discursivo de narrativas sobre acessibilidade. Neste estudo, entende-se o corpo tradutor como um elemento tangível em cena, cuja presença ocupa espaço e contribui visualmente para a construção do espetáculo, a partir de diferentes possibilidades discursivas. Uma passagem que evidencia essa discussão é “o corpo tradutório mobiliza discursos e sistemas durante a apresentação do espetáculo e mesmo após a encenação ter concluído, não

se trata, portanto, de fechar cortina, apagar as luzes e ir embora, mas sim de interagir e promover linguisticamente a essência do teatro: o encontro” (Xavier Neta, 2023, p. 140).

Ainda que esta pesquisa dialogue com discussões sobre o corpo tradutório e sua presença na cena teatral, é importante destacar que esses apontamentos não constituem o foco principal do estudo. As reflexões acerca do corpo, do roteiro, dos elementos cênicos e da mediação cultural entre os sistemas linguísticos funcionam, neste estudo, como caminhos que colaboram para a construção do olhar analítico proposto, o qual se concentra na forma como o discurso é recriado na tradução do Português para Libras, especificamente no contexto do espetáculo bilíngue *A Busca*, do Grupo Moitará.

Não se trata então de uma investigação da estrutura dos sinais em Libras nem da performance corporal em si, mas de uma análise que considera o processo tradutório como prática discursiva situada, marcada por escolhas, estratégias e interações com a cena. Ao delimitar esse recorte, a pesquisa busca contribuir para uma perspectiva de análise da tradução teatral na Libras como um campo que atravessa por múltiplas camadas de sentido, sem, contudo, esgotar suas dimensões mais amplas.

Todavia, o texto teatral não imita a realidade, ele propõe uma construção dela, uma réplica verbal prestes a se desenrolar em cena, mesmo aqueles que se mostram impenetráveis. É nesse espaço que o teatro estabelece um jogo entre o que está oculto e o que é apresentado, contribuindo para a construção de sentido.

A concepção de conhecimento transmitido pelo ensino tradicional, que remonta ao século XIX, rompeu com uma certa rigidez e desregramento. Os semiólogos Roland Barthes e Umberto Eco (1985) apresentam uma nova concepção que trabalha de forma articulada. O autor Barthes argumenta que o significado de um texto não se limita à intencionalidade do autor, mas se torna disponível à interpretação do público-leitor. O pensamento dos autores é semelhante em relação ao texto e à elaboração de sentido. Eco (1985) afirma, ainda, que o ato da leitura, para o público, configura a construção do próprio texto, destacando múltiplas camadas de sentido.

Eco (1972)<sup>9</sup>, em sua obra *A Estrutura Ausente: introdução à semiótica*, aponta que a informação considerada insuficiente é dificilmente aceita pelo leitor. Ele compara como um quebra-cabeça cujas peças necessitam de complementos, uma vez que o leitor parte de seu conhecimento prévio, e o sentido tem o papel de atuar nessas ausências e no vazio da escrita, a fim de produzir nela seu próprio imaginário.

---

<sup>9</sup> Discussão no campo da semiótica e discute como a interpretação dos textos é um processo ativo, no qual o leitor preenche as lacunas deixadas pelo autor, criando seu próprio sentido a partir de seu conhecimento prévio e da interação com o texto (Eco, 1972).

A leitura de um texto teatral perpassa por uma cena imaginária, na qual o texto é compreendido pelo leitor. Isso não significa que ele seja incompleto, por ser completo enquanto texto que encaminha para a próxima cena. A cena não explica o texto, ela propõe uma materialização transitória.

Evidencia-se, portanto, com base nas proposições de Jean-Pierre Ryngaert (1998), que, na cena, “tudo é representável”, ou seja, nenhum texto está fora do campo do teatro por falta de teatralidade. O leitor trabalha para construir imagens na relação entre o que se lê e a bagagem de imagens que detém. Considerando que a melhor estratégia para se chegar ao teatro é passar pela leitura, tem-se a representação do sistema de signos que refundem o texto em um conjunto de significantes, no qual o processo sensível da encenação ocupa amplamente o espaço.

Não há, portanto, nenhuma razão para que o teatro não possa se apropriar dos fragmentos do texto único escrito pela sociedade. A cena é cada vez menos pensada como uma totalidade, todos se interessam pela linguagem e pelas singularidades dos códigos existentes, os quais se entrecrocaram e se transformam.

Todavia, o verbal e o visual encontram-se amalgamados no texto em que é analisado e, também, os enunciados se inserem em uma cadeia discursiva em constante diálogo com outros enunciados, integrando o texto e a cena teatral.

Evidencia-se, desta forma, que a produção de linguagem constitui uma atividade altamente complexa de construção de sentidos, que se realiza não apenas com base nos elementos linguísticos selecionados e sua forma de organização, mas requer dos interlocutores a mobilização de um vasto conjunto de saberes, de ordem sociocognitiva, cultural, histórica, de todo o contexto, da forma que a reconstrução no momento da interação verbal (Koch, 2012, p. 140).

Com isso, não esgotamos o assunto, ao contrário, partimos de uma reflexão para abrir novos campos de discussão. No diálogo da tradução para Libras, será possível perceber os processos de retomadas, empréstimos e trocas linguísticas, culturais e discursivas, os quais serão fundamentados no lançamento do olhar para a dimensão extraverbal, verbal e verbo-visual dos enunciados, considerando a recriação tradutória que se dá no conjunto de textos inter-relacionados. Como explicam Pavis e Barthes (1964), teatralizar um acontecimento ou um texto é interpretar cenicamente, usando cenas e atores para construir a situação, pois o elemento visual da cena e a colocação dos discursos são as marcas da teatralização, compostos tanto pelo que se foi proferido pelos atores, como pelo cenário, movimentação de palco, elementos cênicos, projeções, efeitos sonoros, entre outros elementos a serem

analisados nesta pesquisa, por meio da inter-relação dialógica entre o texto de partida (Língua Portuguesa – língua oral) e texto de chegada ( Libras – Língua de Sinais).

Toda tradução é uma busca de equivalência, como postula Arrojo (1986), a tradução é um palimpsesto, onde a cada nova tradução são apagadas traduções anteriores, criando uma interpretação original, ou seja, a tradução se diversifica criando novas formas.

A intimidade é entendida como uma forma de recuperar a história no processo tradutório, mostrando-se, nesse sentido, especialmente pertinente ao processo criativo e produtor do tradutor. Na criação, manifestam-se procedimentos históricos sob a forma de palimpsesto, nos quais a própria história se reconfigura, articulando relações entre passado, presente e futuro, ao mesmo tempo em que transforma essas relações. Assim, a criação passa a abordar a história como linguagem no que se sucede à tradução. A tradução configura-se, portanto, como um intervalo que oferece a imagem do passado como ícone, ao recortar esse passado e apresentar dele uma nova configuração de originalidade.

Visto que,

O tempo das obras não é o tempo definido do ato de escrever, mas o tempo indefinido da leitura e da memória. O sentido dos livros está à frente e não atrás, está em nós: um livro não é um sentido acabado, uma revelação que devemos receber, é uma reserva de formas que esperam seu sentido, “é a iminência de uma revelação que não se produz” e que cada um deve produzir por si mesmo (Genette, 1972, p. 129).

Nesse sentido, o ato tradutório é dar ao outro o pensamento da linguagem e tudo o que está implícito e explícito no texto, pois a linguagem procede mostrando ao leitor o que é construído a partir dela, sobretudo ao colocar em diálogo o ato de traduzir e a própria linguagem, bem como as atividades que geram produtos.

Portanto, toda e qualquer comunicação pressupõe o exercício dessa virtude, a tradução vai para além da passagem de uma língua para outra, estando ela presente no seio de toda língua, por meio da reformulação (Oustinoff, 2011, p. 9).

Segundo Pavis (2015), os atos tradutórios, sejam interlinguais ou intersemióticos, transformam-se em um novo texto na encenação e tradução. O tradutor, nesse movimento, recria o texto apresentando em sua sinalização aspectos não verbais que durante a encenação são implícitos, como luz, movimentação, sons, que fazem a construção da linguagem teatral.

Desse modo, a tradução se aplica como um processo de recriação, bem como nas palavras de Pound (1954), criação e tradução se confundem num único objetivo, que é renovar; assim, surge uma nova modalidade de crítica: crítica pela tradução. A criação lida, principalmente, com singularidades; a tradução de textos criativos será sempre recriação.

Quanto mais conteúdo se obtém, mais recriável se torna o texto e maiores são as possibilidades abertas à recriação, como postula Bense (1990), vai além do horizonte do observado, acrescentando algo que, em si mesmo, não é observável, um novo elemento. Essa dinâmica torna-se visível, por exemplo, na tradução teatral para Libras, quando o tradutor recria o texto falado por meio de recursos corporais, espaciais e visuais, gestos, ritmo, expressão facial, de modo que a tradução expande e produz uma nova obra cênica.

Nesse contexto, a injunção de Ezra Pound (2006), tornar “novo” implica uma lógica, e uma lógica de substâncias comparativas. Toda troca, todo diálogo de culturas, consiste em uma tradução de uma relação de força; não seria lícito nem oportuno retirar as formas literárias de seu contexto social e cultural.

Na mesma linha de pensamento, Haroldo de Campos (1994) em *A tradução como Crítica Literária*<sup>10</sup>, destaca que toda tradução é crítica, pois, não se traduz apenas o que é linguagem num texto, mas também o que é não linguagem. No teatro, isso não se reduz apenas a trocas de palavras, mas envolve as nuances de linguagem, gestos, cadência e significados não verbais, que desempenham papel crucial na expressão dramática.

Max Bense (1990) com sua obra *Das Existenz Problem der Kunst*<sup>11</sup> e o autor Alberth Fabri (1958) em *O texto e o tradutor*<sup>12</sup>, acreditam que, uma vez que traduzir envolve leitura (recepção), interpretação (decodificação) e produção (reescritura), isso se realiza enquanto crítica. Por outro lado, a tradução do que é estrangeiro/estranho, em outras línguas, permite, portanto, explorar e formular emoções e conceitos que, de outra forma, não poderiam ser vivenciados nem experimentados. O ato tradutório amplia continuamente as fronteiras linguísticas e culturais de cada linguagem, visto que a tradução teatral não é apenas um movimento técnico, mas também um gesto cultural e social.

Portanto, a tradução também é transformação, recriação. O ato de recriar a linguagem, a partir da interpretação idiossincrática pelo processo de leitura, constitui, em si, uma nova possibilidade de tradução, ampliando as suas determinadas fronteiras.

---

10 Haroldo de Campos nasceu no ano de 1933, foi um dos maiores teóricos e tradutores brasileiros e tem diversas obras que tratam sobre a tradução como uma forma de crítica, como *A Tradução como Crítica Literária* (1994). Campos defendia que a tradução não é uma simples transposição, mas um processo criativo e crítico de reinvenção do texto.

11 Max Bense foi um filósofo e teórico literário que tratou de tópicos relacionados à semiótica e estética, é conhecido por seus trabalhos sobre a estética da linguagem e semiótica, áreas em que a tradução também se insere.

12 Um importante teórico e tradutor brasileiro, foi um dos principais estudiosos da tradução no Brasil, faz uma análise sobre o papel do tradutor e da tradução, abordando o processo de reinterpretação e os desafios enfrentados ao traduzir não apenas palavras, mas também culturas e contextos. Essa obra é fundamental para os estudos de tradução no Brasil e oferece uma perspectiva crítica sobre como a tradução deve ser vista não apenas como uma transferência de palavras, mas como um ato de mediação cultural, comunicação e interpretação.

Antes de avançar para o próximo Ato III, na análise do espetáculo *A Busca*, do Grupo Moitará, é necessário pontuar e levantar algumas questões que contextualizem e orientem a leitura proposta. É fundamental discutir certos aspectos relacionados à tradução teatral na Libras, as implicações culturais envolvidas nesse processo e os elementos cênicos que permeiam essa construção. Além disso, é importante considerar o lugar que o espetáculo ocupa no repertório clássico e os desafios específicos que ele impõe em termos de linguagem, ritmo e construção dramática. Esses apontamentos iniciais são essenciais para a análise posterior poder se desenvolver com maior precisão, alinhando os referenciais teóricos apresentados às especificidades de tradução enquanto recriação.

## 4 ATO III

A busca.

Proponho, neste momento, que nos imaginemos em um teatro, minutos antes de as cortinas serem abertas, os três toques soam e o espetáculo começa. Após encontrarmos nossos assentos, ansiamos pelo início, para conhecer a trajetória de seus atores, diretores, tradutores de Libras, roteirista e todos que compõem a ficha técnica.

No primeiro sinal, convidamos os leitores (espectadores) a partilharem de teorias e (re)criações, com o intuito de compreender as possibilidades da tradução. No segundo sinal, observamos os elementos composicionais constituintes da sinalização, que auxiliam na produção prática, ensaiados até chegar a este palco. Portanto, chega o terceiro sinal, as cortinas são abertas, as luzes se apagam e o devir cênico entra para proferir o prólogo.

### 4.1 CENA I – O ATO DA ESCRITA E A PRÁTICA DA REPRESENTAÇÃO

A análise do processo tradutório do espetáculo bilíngue, *A Busca*, do grupo Moitará, em Língua Portuguesa e Libras, será realizada partindo da concepção já apontada teoricamente, da tradução como reescrita, em que o texto traduzido reflete e se apresenta como um novo texto, atendendo às condições da tradução que exige a união dos dois componentes: a forma e o sentido. Assim, em uma leitura, é possível distinguir características unicamente formais de características unicamente semânticas, enquanto os conceitos são associáveis ao significado e significante. Portanto, o signo (palavra, frase, texto) existe apenas em conjunto, estão paralelamente interligados, e a informação estética só é possível ser absorvida enquanto leitura desse conjunto, e o tradutor precisa se deter à língua e ao jogo dos significantes.

A ideia da palavra é apenas ponte para que, por meio da língua de chegada, sejam consideradas as relações internas ao texto em que se está inserido, sejam elas de forma rítmica ou simbólica, bem como suas características semânticas, sonoras e visuais, que estão correlacionadas ao texto de origem. Deve-se ter como base a conservação das lacunas, vazios, abismos abertos pelo significado tangenciado, considerando que “o sentido tocado pela língua como uma harpa eólia pelo vento” (Benjamin, 2001, p. 213).

Desse modo, deve-se manter a tradução em um processo de recontextualização socialmente construída, como aponta Lefevere (2003), na qual os sistemas sónicos propostos na obra de partida dialogam com os da obra de chegada. Tais sistemas não se fundem, mas se

correlacionam, partindo do deslocamento da mera transposição de uma língua para outra, “literatura em prosa ou verso”, mas entendendo a tradução como ponte indispensável, como teatro, em que é possível um leque de informações que passam por outros sentidos, unindo universos linguísticos e culturais distintos, pondo-os em contato.

Sendo assim, com base nos estudos, a regra básica de um texto teatral propagada pelos dramaturgos gregos, tendo como a imediaticidade de entendimento, ritmo ligeiro, sonoridade, visualidade, brechas verbais para preenchimento com signos não-verbais, espacialidade e mobilidade. De um lado, existem elementos da encenação que complementam a construção do significado, por outro, a palavra oralizada é efêmera, irre recuperável. Sobretudo, o limite entre o significado e a incompreensão é mais tênue, acresce que, no texto teatral, existe uma avidez por natureza, as lacunas do texto devem ser preenchidas pela cultura.

Acreditando na possibilidade de aproximarmo-nos de uma tradução como um processo de criação, queremos dizer com isso é que, intentamos, em nosso exercício de traduzir, buscamos uma tradução que não seja unicamente baseada nos parâmetros clássicos de tradução, que dizem respeito muito mais ao conteúdo, em detrimento da forma, que trabalham com os conceitos de fidelidade e infidelidade, e que, no caso dos textos dramáticos, desconsideram tais textos foram criados para serem apenas encenados e conseqüentemente, oralizados.

Segundo Pound (1934), criação e tradução se confundem num único sentido, que é renovar; surgindo, assim, uma nova modalidade de crítica: a crítica pela tradução. A tradução de textos criativos sempre será recriação, quanto mais conteúdo o texto obtiver, mais recriável e mais possibilidades abertas à recriação.

Antes de começar propriamente a análise, é importante tratar da presença de traços da linguagem cinematográfica que utiliza a modalidade visual (técnica) com o público, para as expressões narrativas na Libras, com ênfase nos espaços visuais que constroem as expressões imagéticas. As narrativas em Libras se multiplicam pelas expressões compostas na tradução intersemiótica, estimulando os canais visuais.

A tradução intersemiótica, conforme Vieira (2016)<sup>13</sup>, é a utilização de um signo verbal para sistemas de signos não verbais. A chave da questão é que existem sistemas de

---

<sup>13</sup> Importante contribuição para a área de estudos da tradução, principalmente no que diz respeito à tradução intersemiótica, que envolve a transposição de significados entre diferentes sistemas de signos (como linguagens verbais e não-verbais, como a Libras). A obra discute a utilização de signos visuais na tradução e como a semiótica é aplicada para entender a comunicação nas línguas de sinais, propondo uma reflexão sobre a construção da narrativa visual na Libras (Vieira, 2016).

signos linguísticos que empregam a comunicação através dos signos visuais, ou seja, serve como base para a compreensão do sinal pela semiótica, possibilitando o processo linguístico e o entendimento visual do significado nas línguas de sinais.

É de grande problematização definir um texto dramático em relação a outros tipos de textos, pois, na contemporaneidade, o que importa não é o tipo de texto, mas a possibilidade de encenar a tendência da escritura dramática. Acredita-se que o texto dramático é criado essencialmente para ser encenado, e a característica mais latente está no fato de representatividade, pois:

Muitas obras dramáticas foram escritas não para serem encenadas, mas simplesmente para serem lidas. Mais importante ainda é o fato de que todas as obras dramáticas, não só as obras para leitura, são lidas pelo público da mesma forma que os poemas e os romances. O leitor não tem diante de si os atores, nem o cenário, só a linguagem (Veltrusky, 1990, p. 15).

Embora o texto dramático e o texto teatral, isto é, o texto utilizado para encenação e o texto à leitura em páginas impressas, sejam diferentes, eles não existem com a funcionalidade de substituição, ambos possuem marcas da teatralidade e o objeto em comum entre eles é o próprio texto que pode facilmente ser aplicado à tradução desses mesmos textos.

De certa forma, é interessante e proveitoso levantar essa discussão em respeito às diferenças que se complementam. Ressalta-se que adotarei a utilização de termos mencionados na pesquisa da Cláudia Soares Cruz em “*Tradução teatral - entre teoria e prática*”, baseada nos estudos da pesquisadora Susan Bassnett (2011), que propõe pensar nos termos tradução para página e tradução para cena, e no presente trabalho, analisaremos a tradução dita para cena.

O texto levado à cena é disponível de flexibilidade, moldando-se para a encenação e suas possibilidades. Nas línguas de sinais, sinalizar é uma arte visual, que carrega a expressão corporal que se aproxima da linguagem cinematográfica para o entendimento entre cenas e evidenciar as informações ou o personagem. Consoante a Bauman (2006)<sup>14</sup>, a Libras, por si só, consegue ter manifestações linguísticas, permitindo diferentes perspectivas, podendo chamar de cena. Essa construção imagética e a caracterização do personagem, as características visuais utilizadas, denotam assim, a imagem que o autor quer transmitir suas subjetividades na história.

---

14 Bauman (2006) discute as particularidades e a riqueza da Libras, incluindo suas características linguísticas, culturais e visuais, destacando como a expressão corporal e os aspectos visuais são fundamentais para a construção de significado e para a narrativa, o que se relaciona com a comparação entre Libras e a linguagem cinematográfica.

Mediante as colocações, faz-se necessário explicar as unidades mínimas que compõem os sinais na Libras, à luz dos estudos de William C. Stoke, realizados na década de 1960, são constituídos por 5 (cinco) elementos fundamentais, chamados de parâmetros, sendo eles: **1- Configuração de mãos (CM)**, **2- Ponto de Articulação (PA)**, **3- Movimento (M)**, **4- Orientação (O)** e **5- Expressões Faciais e Corporais (EF/EC)**, é por meio desses parâmetros os sinais são constituídos, possibilitando a comunicação e, cada um tem a sua funcionalidade necessária gramaticalmente, se faz necessário, por sua vez, questionarmos se: Durante a sinalização na linguagem teatral esses parâmetros sofrem alterações?

Pois, o primeiro parâmetro refere-se à configuração de mãos, tem a função da forma das mãos, assume a responsabilidade pelo formato e estética do sinal, dependendo da forma do sinal à ideia que se pretende transmitir, a configuração de mãos pode ser alterada.

O segundo parâmetro está relacionado ao espaço de sinalização, que corresponde ao local onde os sinais podem ser realizados (parte do corpo ou no espaço neutro quando é executado em frente ao corpo sem tocar). Pode ser necessário ajustar a localização dos sinais, uma vez que a Libras usa o espaço tridimensional de maneira importante para denotar diferentes significados, como distâncias, posições e relações espaciais.

Já o terceiro parâmetro refere-se ao movimento produzido pelas mãos, cuja trajetória pode variar mediante necessidade. A trajetória desses movimentos pode alterar-se, se ao contexto da narrativa, prática essencial para dinamizar a comunicação e denotar conceitos de ação e transição de forma eficiente.

O quarto parâmetro refere-se à orientação das mãos, isto é, indica a direcionalidade em que as mãos estão voltadas. Por fim, o quinto parâmetro corresponde às expressões faciais e/ou corporais, que caracterizam a demonstração das emoções aplicadas ao contexto, bem como a marcação de sentenças afirmativas, interrogativas e/ou negativas durante a sinalização, que podem ser exploradas não apenas pelo sinal, mas também pela expressão facial e pela postura do corpo.

Ademais, possui outros elementos constituintes em sua organização, tendo como aspectos linguísticos visuais a iconicidade e arbitrariedade, que refletem no referencial dos sinais, visto que a iconicidade são sinais que possuem semelhança existente em certos signos linguísticos entre a forma e a coisa representada. Por sua vez, a arbitrariedade não possui nenhuma semelhança com a realidade, portanto, os sinais icônicos têm uma maior abrangência de ter a capacidade visual.

Dito isso, os usuários da Libras recorrem à iconicidade e aos classificadores (CLs). Segundo Pellin (2019), esses elementos contribuem para que a compreensão se torne

mais eficaz no momento enunciativo. Os classificadores estabelecem os elementos na Libras com função de levar ao discurso uma imagética dos sinais produzidos e o entendimento concomitante à iconicidade na língua visuoespacial.

Todavia, os classificadores possibilitam que o contexto seja expresso de maneira mais específica, por serem formados por morfemas constituídos por configuração de mãos que designa classes específicas, de tamanho e forma; de entidade (pessoa, animal, veículo); manipulação; conhecidos também como descritivos visuais ou descritivos imagéticos.

A partir dessa visão, Lidell (2003) e Campello (2008) destacam ainda que os classificadores envolvem alterações dos movimentos, flexão de concordância, funções gramaticais analisadas em conjunto de verbos de concordância, bem como a marcação de números em substantivos nos classificadores.

Outro ponto a ser observado para a discussão das traduções ditas para cenas é a presença de construções metafóricas, conforme Sutton-Spence (2010), com sua linha de pesquisa em torno de aspectos culturais, linguísticos e semiótica das línguas de sinais, identificadas em momentos em que há personificação ou antropomorfismo-incorporação de atributos às entidades humanas; é um aspecto em que pode alterar o tipo de discurso a depender dos movimentos, de forma direta ou indireta.

Nesse sentido, a VV é uma propriedade presente na peça a ser analisada, que está interligada à percepção dos classificadores, como um novo componente artístico que promove um recurso aos tradutores para a performance, compreendendo o processo de narração. Vale ressaltar que ainda é incipiente o número de pesquisas que abordam essa forma estética.

Sua contribuição estabelece um ato criativo para a tradução de textos como uma recriação de produção estética com características específicas da comunidade surda, estabelecendo um desafio para ambas as culturas e contribuindo para a compreensão, pondo-as em contato, na ideia de que:

[...] a arte conhecida como Visual Vernacular, é uma forma estética que mescla em sua estrutura a narrativa, a dramatização, a dança e a imagem e que se desenvolve a partir de uma construção linguística visual e motora, composta por elementos dramáticos, movimentos corporais e de expressões faciais ligada às línguas de sinais, trazendo consigo a mímica e a poesia, não utilizando, propositalmente, sinais padronizados (Abrahão, 2017, p. 5078).

Com o desenvolvimento das novas teorias, com base, sobretudo, na iconicidade que permite na sinalização de imediato ter um acesso ao objeto em que se refere, devolvendo um novo recurso pela verossimilhança, por contar um fato, uma nova narrativa, a

compreensão vai para além, é internacionalmente compreendida por usuários das línguas de sinais e pessoas ouvintes, capturando o mundo em toda a sua complexidade visual.

Segundo Monteiro (2023), a construção da Visual Vernacular é caracterizada por 9 (nove) critérios de produção, sendo: Expressão Facial/Corporal - são movimentos ou expressões realizadas com o rosto, por meio da testa, sobrancelhas, olhos, nariz, bochechas e língua e a cabeça, ombros e tronco; Personalidade - conjunto de características marcantes que uma pessoa incorpora descrevendo aspectos físicos de pessoas ou animais; Personificação - incorporar coisas ou pessoas com o corpo; Ritmo-movimento executado pelo corpo podendo ser com avanços, paradas e recuos durante o enredo (suspensão), movimento criado pela repetição, ampliação ou diminuição do movimento (tamanho) e o rítmico acelerado ou demorado (duração); Zoom-enquadramento do ator a direita ou à esquerda para criações de sinais ressaltando parte do corpo; Centro Exterior e Interior-elemento em tela à frente e ao lado do sinalizador; 3D - movimento do corpo de virar em todas as direções, criando ângulos para o espectador; Espaço de Posição-espço definido pelos personagens referenciando para identificação no cenário; Metáfora Visual-expressão poética a partir das experiências reais.

É mediante todos os elementos abordados que o Visual Vernacular se torna notável e singular, possibilitando a capacidade criativa de provocar o imagético a cada encenação, tornando-o um novo texto.

Vale ressaltar que todos os aspectos e elementos apresentados anteriormente ainda há discussão acerca de incorporação às línguas de sinais, portanto, aqui não iremos levantar comparação ou inferiorização, apenas apresentar os mecanismos linguísticos para disposição do leitor, pois irão fundamentar o diálogo demarcando o processo de reescrita da tradução.

#### 4.2 CENA II - FORA DO GRANDE GUARDA-CHUVA: A RECRIAÇÃO NA TRADUÇÃO DO ESPETÁCULO TEATRAL PARA LIBRAS

Diante de um cenário nacional com a porcentagem de 5 (cinco) por cento da população do Brasil se considera surda, o espetáculo *A Busca*, tem forte temática voltada ao feminino, ancestralidades femininas, o título do espetáculo, carrega um sentido simbólico e multifacetado que se desdobra tanto no campo estético quanto no existencial e convida o espectador a se conectar com a natureza ligado ao íntimo do aspecto humano e a refletir sobre a qualidade das relações com o mundo ao redor um ponto sociocultural, em que atravessa dimensões simbólicas do ser.

O espetáculo é a versão bilíngue (Libras e Língua Portuguesa), coordenado pelo grupo Moitará<sup>15</sup>, com objetivo que visa entrelaçar experiências teatrais entre surdos e ouvintes, buscando fortalecer e ampliar a atuação da produção artística da comunidade surda, através da formação de monitores e da introdução da linguagem da máscara teatral para público surdo, propondo sua inserção no teatro de forma possível e utilizando a cultura como canal de socialização e integração.

Todavia, contempla de forma artística o encontro de duas culturas: surda e ouvinte, através da linguagem da máscara teatral sobre o destino, propõe uma acessibilidade cultural diferenciada, pois a Libras ganha enfoque em cena, por meio do Tradutor/Intérprete Jhonatas Narciso<sup>16</sup>, que ocupa a cena juntamente com a atriz Erika Rettl<sup>17</sup>, uma das fundadoras do espetáculo, tornando o espaço mais inclusivo, apresentado no excerto abaixo (Figura 16). É importante ressaltar que não conseguimos fotos originais, pois o acervo de fotos desse espetáculo foi perdido, e não conseguimos realizar registros próprios, pois não pode ser fotografado ou filmado, logo o único registro que temos é do canal do Grupo Moitará no YouTube.

Figura 15 - Ator e tradutor/Intérprete de Libras, Jhonatas Narciso e a atriz Erika Rettl com a máscara das velhas, momento na cena de interação com o público



Fonte: Máscara das Velhas (2025)

15 O Grupo Teatral Moitará desenvolve pesquisas desde 1988, sobre as atividades desenvolvidas pelo autor, buscando compreender o embasamento à sua arte, com ênfase nos estudos dos aspectos e funções da Máscara Teatral e a base para a elaboração de uma metodologia própria.

16 Jhonatas Narciso é tradutor/intérprete de Língua Brasileira de Sinais - Libras, com experiência em diversos contextos educacionais e culturais, é reconhecido por sua atuação na promoção da inclusão de pessoas surdas, especialmente na tradução de conteúdos acadêmicos, culturais e midiáticos.

17 É uma importante integrante do Grupo Moitará, que é um coletivo de pesquisa, criação e difusão de saberes voltados para o teatro e a tradução/interpretação para Libras, por sua atuação na criação de uma estética do teatro acessível, promovendo a inclusão de pessoas surdas nas artes cênicas.

A temática do espetáculo *A Busca*<sup>18</sup> originou-se pela amplitude e questionamento sobre o que é o destino? O que fez a atriz Erika Rettl percorrer alguns caminhos práticos e teóricos, desta forma, bebeu da fonte das 3 (três) Parcas, que na mitologia grega eram filhas de Têmis, são três deusas: Nona (tece o fio da vida), Décima (cuida da sua extensão e caminho) e Morta (corta o fio), ou seja, o nascimento, a vida, o seu desenvolvimento, e a morte.

Portanto, esse ciclo que se transforma e transmuta constantemente, existe uma relação de interligação entre o nascer ao morrer, o morrer propicia o nascer, e esse processo de vida-morte-vida, surgiu-se necessidade de leituras para aprofundar o pensamento sobre a vida em termos individual e coletivo, o que levou a relação do micro ao macro, dependendo do ponto de vista no processo, a atriz partiu da teoria de Gaia, para entendê-la como organismo vivo que se autorregenera, posteriormente a leitura da **Fábula do Mito e do Cuidado** do autor Leonardo Boff, levando-a mudança de perspectiva e fez com que chegasse cada vez mais próximo do pensamento arquétipo do feminino para chegar a centralidade do espetáculo, o gestar, o cuidar, alimentar a vida e o momento em que estamos, o não cuidado da vida, o não cuidado do planeta, o não cuidado das gerações, germinando a trajetória da *A Busca*, o pensar sobre a sustentabilidade da vida, resgatando a alma do feminino, no sentido da matriz arquetípica, de um sentido que nos pertence e gradualmente acabamos deixando a cada dia.

É importante salientar para esta construção da análise que o Grupo Moitará tem uma pesquisa sobre a dramaturgia que chama de cena-poema, seria pensar a palavra-poema a cena-poema, onde a narrativa será construída através da experiência do espectador, indo com o desenvolvimento da cena, construindo a narrativa, sendo convidado a ser coautor do texto. Segundo a atriz Erika Rettl, pensar nessa experiência poética é pensar que o poema se anima a partir do leitor, a cena forma a partir de cada espectador, pois, a cena é mais sugestiva do que indicativa, solicitando participação do espectador de forma sensória, sensível e ativa.

Na prosa a palavra tende a se identificar com um de seus possíveis significados, em detrimento dos outros: pão, pão; vinho; vinho. Essa operação é de caráter analítico e não se realiza sem violência, já que a palavra tem vários significados latentes, tem uma certa potencialidade de direções e sentidos, o poeta jamais, em contrapartida, atenta contra ambiguidade do vocal, no poema, a linguagem de permitir, mutilada pela redução que lhe impõe a prosa e a fala cotidiana, a reconquista de sua natureza e afeta os valores sonoros e plásticos, tanto quanto os valores significativos, a palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos (Paz, 2012, p. 29).

---

18 O projeto foi contemplado pelo edital Cultura Presente pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do estado do Rio de Janeiro pela Lei Aldir Blanc.

Nessa perspectiva, a cena, a palavra, além do significado, o som, a textura, a sua música e a ação do que ela compõe, dentro de um contexto de sugestão do instigar o espectador a querer ir a diante ou a incrementar a ação do ator, logo, a dramaturgia a fez ter uma novo conceito sobre as máscaras durante as apresentações dos espetáculos, tendo como estudo dos aspectos e funções da máscara teatral a base para elaboração de uma metodologia própria, no intuito de contribuir para a reflexão do trabalho do ator e da linguagem da máscara no teatro contemporâneo com efetiva participação na cena teatral brasileira, prossegue em suas pesquisas iniciadas em 1988 até o presente dia, contribuindo para o desenvolvimento cultural do país.

A título de exemplo, alguns dos aspectos femininos, evidenciando a qualidade arquétipo feminina, foram representados da seguinte maneira: divino, ligado ao espiritual sutil usando a máscara Maria, criada pelo diretor Donato Sartori; animal, ligado ao aspecto instinto, usando a máscara das velhas, criada por Venício Fonseca e pela atriz Erika Retzl e humano, que a pedido do diretor Venício Fonseca, fosse mostrado o rosto da atriz, delineando a trajetória do espetáculo e a representação das 3 (três) Parcas da mitologia grega.

Figura 16 - Máscara Maria no espetáculo A Busca



Fonte: Máscara Maria (2018)

A escolha da máscara Maria, apresentada na Figura 16 no espetáculo A Busca, teve como objetivo evidenciar o aspecto maternal do afeto, representado pela figura da mãe que cuida, alimenta e sustenta a vida por meio do ato de cuidar, persistindo apesar das adversidades. A utilização da máscara Maria não teve como propósito a criação de um personagem propriamente dito, mas a exploração dos significados que a máscara propõe

enquanto expressão do feminino, percorrendo a cena em consonância com o contexto do espetáculo, sem a intenção de atribuir-lhe um enquadramento sociocultural específico.

Figura 17 - Máscara das velhas no espetáculo *A Busca*



Fonte: Portal Bafafa (2018)

A figura da velha, pode-se observar, no excerto apresentado acima (Figura 17), aquela que vinha para provocar e instigar, assumindo muitas formas, que tem um saber que sentimos, mas às vezes não sabemos expressar, ela se relaciona diretamente com o público em momentos, tendo visões ou interagindo com o seu toque imaginário, ela provoca um passo seguinte, referindo-se “a velha que sabe”.

Figura 18 - Representação do terceiro aspecto - humano



Fonte: Portal Bafafa (2018)

A terceira imagem, também retirada do espetáculo (Figura 18), é representada pelo próprio rosto da atriz Erika Rettl e tem como objetivo resgatar o feminino a partir dos aspectos da gestação, do cuidado e do afeto, articulados à busca de reconexão com a natureza, seja em uma dimensão individual, coletiva, social ou planetária. Na cena, a imagem simbólica que representa esse processo é a semente crioula, compreendida como herança de uma sabedoria ancestral. Mesmo diante de terrenos áridos, a natureza revela sua força, e a semente crioula permanece, podendo estar oculta, ainda não germinada ou em processo inicial de desenvolvimento, mas sempre necessitada de cuidado. Essa ideia expressa uma busca contínua, que constitui a essência do espetáculo, ao propor que tais ações de cuidado e afeto sejam incorporadas nas relações humanas. Assim, a semente crioula emerge como símbolo central dessa essência, compreendida em sua totalidade.

Desta forma, as operações realizadas permeiam a criação cênica a partir de uma estrutura semiótica retratando a profundidade visual no palco cênico, construindo um expressivo texto dramaturgico sinalizado mediante os atos em cena, as marcações do espaço visual, segundo Pavis (2011), explicações e comentários do roteiro na em que busque uma similaridade estética e expressiva para a sinergia do fazer cênico e ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submergem o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior.

A sinalização do espetáculo começa com o posicionamento no centro do palco somente com a presença do ator/tradutor/intérprete de Libras, Jhonatas Narciso, onde

frequentemente se encontra o foco da ação sob interação com a luz no aspecto upstage - o posicionamento em uma área com luz suave refletindo em um papel secundário, realizando o papel neste momento de Tradutor/Intérprete para explicação da narrativa marcada no palco por uma distância emocional da voz da atriz Erika Rettl que não está em cena fisicamente.

Figura 19 - Cena do desabrochar com uso da máscara Maria



Fonte: Grupo Moitará (2023)

Na próxima cena, na Figura 19, observa-se o texto em Língua Portuguesa, que não há uma apresentação dos personagens no início e nem no final do espetáculo. Na sinalização, o tradutor faz uma inserção, segundo Koch (2012), obtendo uma macrofunção, adicionando o sinal de posicionamento para fazer alusão ao clamor expresso na fala da atriz. Outro ponto a se observar é a presença da iconicidade que faz referência ao movimento em que: rio deságua está contido pela visual vernacular, que também está presente por intermédio pelo ritmo, referendando a aceleração e repetição em: que o meu coração nunca se perca, bem como, a personificação presente para incorporar ao seu corpo: grito alcoolizante do medo, observamos a derivação morfológica com sufixo ante, que explica a palavra alcoolizante (algo que causa a alcoolização) e não alcoolizado (que indica estado) e uso de configuração de mãos de forma desordenada como função de reformulação interacional para manifestar o sentido de agonia.

Figura 20 - Máscara Maria



Fonte: Grupo Moitará (2023)

O segundo ato no excerto, indicado acima (Figura 20), inicia apenas com a atriz em cena com uso da técnica de posicionamento sob o nome de isolamento, que denota solidão, rejeição ou conflito interno. Esse método é abordado em momento de tensão ou crise na narrativa, como postula Vsevolod (1973)<sup>19</sup>, o palco é, para além de uma apresentação dos personagens, um espaço dinâmico que transmite significado e o contexto dramático em cena. Revela-se neste ato, a representação da 1ª (primeira) filha de Têmis, que se chama Nona, aquela que tece o fio da vida, reescrita pelo uso da máscara Maria, que está ligada ao divino.

É importante destacar que, a atriz em nenhum momento deste ato recorre à linguagem verbal e nem uso da língua sinalizada (Libras), tudo se encaixa com harmonia, sem sobrecarga de informação visual, dialogando entre si, a cena contemporânea aponta que “tudo é representável”, a priori, parafraseando Jean-Pierre Ryngaert, o espectador se não compõe a ficha técnica do espetáculo, logo, ele trabalha, no entanto, para construir imagens na relação entre o que lê e o estoque de imagens pessoais que detém, ousando a recorrer a um imaginário não convencional a subjetividade desmesurada que lhe atribui para um diálogo com o texto, ou seja, é uma dança com os sentidos que se constrói e se desconstrói.

Nesse sentido, acontece um deslocamento no imagético, quebrando toda a linearidade em cena, mas possibilitando a organização, esse percurso trata-se de uma maneira não de cultivar a comparação, mas de ver de outro modo e de assim criar um “espaço outro”, portanto, explorar e formular emoções e conceitos que outra forma não poderiam ser vivenciadas tampouco experimentadas, na mesma linha de pensamento, Haroldo de Campos

---

<sup>19</sup> Famoso diretor de teatro russo. Ele foi um dos mais importantes e inovadores nomes do teatro moderno, conhecido principalmente pelo seu trabalho sobre a **biomecânica** e o uso da **expressão física** no teatro.

(1962), Max Bense (1990), Alberth Fabri (1958) afirmam que, o ato tradutório amplia as fronteiras linguísticas e culturais das linguagens de cada um, logo, tradução também é transformação, recriação. O ensejo de recriar a linguagem, a partir da interpretação idiossincrática pelo processo de leitura.

Figura 21 - Máscara das velhas



Fonte: Grupo Moitará (2023)

A iluminação desta cena (Figura 21) é suave e quente, possibilitando parecer acolhedora e íntima com a posição de luz de fundo, dialogando com a definição do espaço cênico, sugerindo uma profundidade de perspectiva ou local onde a cena ocorre, desta forma, ecoa diferentes sentimentos de uma cena dramática. Como podemos observar, esse espetáculo tece narrativas mediante o Teatro de Máscaras, em que modifica a identidade do ator, e que requer uma nova postura física e emocional para cada personagem, e, neste terceiro ato, a atriz troca pela máscara das velhas, simbolizando a 2ª (segunda) filha de Têmis, Décima, aquela que cuida da sua extensão e caminho da vida, interpretando o lado animal, ligado ao aspecto instintivo do ser. A partir da iluminação, é estabelecido um sistema de signos precisos e uma organização segundo uma sintaxe que possa se articular com a encenação, e com isso, a maneira de narrar, pois a cena é cada vez menos pensada como uma totalidade.

Na presente cena, notamos uma criação de hierarquia e relacionamento em função da posição da atriz, que se encontra à frente do tradutor, mostrando ser predominante neste momento para configurar o nascimento do lado animal ao tirar parte de cima do figurino,

utilizando apenas da linguagem não verbal. Buscou-se contemplar com o figurino não apenas o embelezamento ou até mesmo a desfiguração, mas uma relação estética com a obra, fazendo com que os seus elementos carregassem conceitos da personagem e enuncie-os ao público.

Já a escolha do figurino do tradutor apresenta uma concepção de tradução anacrônica e apontam para o aspecto subjetivo e discursivo, mas não houve apagamento do ator, assumindo uma concepção estética ao devir cênico, e para sinalização, que apresenta um formato espelhado da atriz, o tradutor recorre a presença de constituições metafóricas no momento do antropomorfismo, incorporando atributos às entidades não humanas, exigindo, portanto do tradutor procurar maneira como as coisas são ditas, nas hesitações, nos silêncios, nos suspiros e no exercício performativo da linguagem, pois, a respeito do que pontua Pêcheux (1991), durante o processo tradutor, há uma tessitura entre os fios discursivos, ou seja, o tradutor dá possibilidades às formulações, instituindo uma relação de discurso como acontece nessa cena.

Figura 22 - Máscara das velhas



Fonte: Grupo Moitará (2023)

Sob outra perspectiva, na Figura 22, observa-se que, a partir do desenvolvimento em cena, o movimento relacional entre os dois atores se altera pela proximidade no palco, indicando uma relação íntima e de igualdade, quando a atriz compartilha um alimento de forma imaginária ao tradutor, que a narrativa classifica como medo. No primeiro discurso desse ato, observa-se a reescrita por meio da mudança do tipo de função comunicativa, na passagem de terras mortas, em L1 para L2, a tradução é feita de forma literal pelo processo de modulação, o tradutor optou na sinalização de “mortas”. Desse modo, a função conotativa é substituída pela denotativa, ficando o efeito conotativo a cargo do receptor pelo conjunto da narração.

Posteriormente, emprega a construção da Visual Vernacular, aplicando o elemento ritmo, sinalizando de maneira mais acelerada na fala de tanto medo, as línguas de sinais têm ritmo, assim como as línguas orais têm na sua velocidade da fala. As diferentes áreas do palco podem ter diferentes conotações emocionais ou psicológicas para o leitor, bem como indicar mudanças na narrativa. O desenvolvimento na trama é alterado quando ambos os atores se posicionam à frente do palco, prendendo o foco da ação, explorando a luz básica, que ilumina o palco de maneira uniforme, permitindo que todo o espaço seja visível.

Em outra linha do contexto da cena, observa-se a reescrita da tradução por meio das escolhas do tradutor para mar escuro para oceano escuro e profundo para dentro de ti, nesse sentido acontece um deslocamento, quebrando toda a linearidade da fala da atriz em L1, mas possibilitando a organização do discurso espacial em L2. Logo, no trajeto tradutor, o texto de partida se desorganiza, submetendo-se a um novo processo de ordem discursiva, pois o tradutor não apenas está transportando cargas linguísticas de uma língua para outra, mas esse processo de escrita não repousa no interesse ou na clareza dos enunciados, mas nos rituais sociais, nas relações de força e nos movimentos da consciência que constrói a enunciação (Ryngaert, 1998, p. 145).

Ainda conforme citado pelo autor acima, o interesse se desloca do que é dito para o que leva o personagem a tomar a palavra, trata-se efetivamente de reconstruir na encenação ou na leitura do texto do teatro todo o conjunto extralinguístico que acompanha o discurso propriamente dito, a partir disso o tradutor descreve **afogar nos seus desejos** utilizando a personificação ancorada ao seu corpo explica o sentido da fala, unindo a L1 e L2 não é o simples fato de ser língua, mas sim a recriação dos significados e os sentidos.

Esboça-se a dinâmica do texto o fazer permanecer e o repetir das palavras **bonito bonito; lama lama; peleja, peleja,peleja**; no discurso permite abrir criações de categorias linguísticas, de modo que, a repetição de cognição possibilita convencionalizar o sentido de

uma expressão para uma compreensão automática, outro processo de reformulação, como pontuado, do texto fonte para o texto alvo é a mudança de discurso indireto e indireto livre no trecho *vem filha, vem; nós te chamamos, não foi filha?*, o tradutor faz isso por meio de criação de diálogo, tal construção é realizada a partir da marcação com o corpo inclinado para trás, a terceira pessoa é evidenciada por meio de apontação.

Em seguida, temos o que é denominado de fase da queda, é o momento em que os conflitos e as fases dos personagens começam a se desenrolar, o tradutor encerra o processo espelhado da atriz e brinca desbravando o cenário em direção a outras marcações e utiliza da linguagem não verbal, isso pode simbolizar a relação entre os dois enquanto personagens.

A atmosfera do palco nesse ato é caracterizada por uma luz de fundo na cor azul e os recursos de sonoplastia são bastante presentes. Já a sonorização que a atriz faz com alguns instrumentos musicais durante a peça é para criar emoções. O tradutor marca esses elementos utilizando a personificação e trazendo para o seu corpo o ritmo. A luz, iluminando o fundo do palco, criando profundidade, sem separação entre os atores e o cenário, ajudou a sugerir a perspectiva da noite de lua cheia, ou como a atriz se refere à **noite de loba**, onde a cena ocorre.

Figura 23 - Noite de loba



Fonte: Grupo Moitará (2023)

A luz direcionada nesta cena (Figura 23) é utilizada para destacar uma área específica do palco na qual os atores realizam uma espécie de ritual/magia citado durante o desenrolar da ação, bem como a posição dos dois atores, de forma mais intensa e focada neles. Neste ponto da cena, podemos perceber uma teia de intenções reveladas mediante o uso do subtexto explorado pela interpretação dos atores, fornecendo ao público o que não é dito explicitamente, adicionando complexidade à narrativa.

No que postula Benjamin (2001), as línguas são incompletas, pois não compartilham do mesmo sentido, ou seja, a intenção de uma não vai ser a intenção da outra: é quando entra a língua ampla para fazer a intersecção, aplicando as possibilidades das duas línguas, como podemos observar no processo tradutor da cena, não há presença de fala dos atores, mas ocorre da necessidade do tradutor evidenciar o som ambiente sonoro que complementam a ação da noite, com uso de classificador de animal de sapo, de insetos e sinal de vento, bem como a personificação da visual vernacular para representar a árvore, as escolhas foi na tentativa de ambientar apresentando o elementos que se encontra a noite.

Figura 24 - Hora do chá



Fonte: Grupo Moitará (2023)

Agora, na cena (Figura 24), podemos notar o que é chamado de *Downstage* (ou "Frente do palco"), sendo a parte mais próxima ao público fisicamente. Personagens que estão *downstage* geralmente atraem mais atenção, esse posicionamento pode ser usado para cenas de maior intensidade emocional ou para momentos de destaque, bem como o uso da intervenção do público, o envolvimento para responder à ação. No processo tradutório do trecho esvaziando o que tá cheio e preenchendo o que está vazio, observa-se a descrição feita pelas metáforas visuais, a partir de um novo modo de criação, a construção visual advinda da expressão poética, marcando no próprio corpo o sentimento referenciado. Posteriormente, recorre ao ritmo pela repetição incorporada com a marcação não manual pelo corpo e pela performance para exprimir toda sonoridade, sonoplastia e iluminação dinâmica na ação, com mudanças rápidas de iluminação para transições rápidas de cena ou sublinhar momentos de surpresa ou ação intensa.

Em seguida, o tradutor evidencia a chegada do que chamam de “solombra” por meio de classificador de pessoa e animal, descrevendo que está cavalgando. Observam-se também as incorporações e antropomorfismo. Esse termo foi retirado, segundo a diretora e atriz Erika Rettl, do livro da autora Cecília Meireles. O vocábulo “solombra”, arcaísmo que significa sombra, poderia referir-se ao lugar onde não entra a luz, ao ambiente de trevas, angústia e conhecimento aparente das coisas reais. Por conseguinte, em Cecília Meireles, remeteria à consideração da vida como sonho, à melancolia, a ambientes de penumbra e dor.

Figura 25 - Sem máscara



Fonte: Grupo Moitará (2023)

Neste instante da cena (Figura 25), é notório o desabrochar do aspecto humano sem a necessidade da presença do tradutor e sem uso de máscara pela atriz, com o resgate ao feminino, a reconexão com a natureza, delineando a terceira filha de Têmis, a Morta, aquela que corta o fio, ou seja, aqui encontra-se o clímax da história, apresentando o nascimento, a vida, o seu desenvolvimento, e a morte, para realizar o processo de recriação, o tradutor se posiciona atrás da atriz dando efeito de espelho na encenação, no trecho mais uma vez nos perdemos no deserto do asfalto, observa-se a escolha dos sinais de “ ossos ”e “ limpo ”, intensificado pela expressão facial, garante ao texto traduzido demonstrar os efeitos de sentido dos diferentes sentimentos e comportamentos das personagens.

A tradução continua com o recurso da cinematografia e, para isso, utiliza o *zoom*, elemento da visual vernacular, compreendido não como um efeito técnico da câmera, mas como uma estratégia visual-corpórea constituída pelo corpo do tradutor-intérprete, por meio da aproximação ou do afastamento em relação ao espaço cênico. Associado a enquadramentos a direita e esquerda para sua criação representar o som produzido da sanfona no qual a atriz toca, executando também quatro categorias rítmicas dos movimentos, de acordo com Valli (1993, p. 68) para recriação do trecho “ **se a volta no céu passa pelo caminho árido, que nossos pés não desistam para além do horizonte visível, termos delicadezas do infinito em nós**”, sendo elas: movimento com avanços, paradas e recuos, movimento criado pela repetição, ampliação e diminuição do movimento.

Figura 26 - Semente crioula



Fonte: Grupo Moitará (2023)

No desfecho da narrativa, apresentado na Figura 26, o tradutor posiciona-se no centro do palco, utilizando todos os aspectos do visual vernacular para o desenvolvimento e nascimento da semente crioula incorporada em seu próprio corpo e uso da expressão facial e corporal, bem como uso de classificador de árvore, alternando a sinalização também no espaço neutro.

Assim, mediante os apontamentos comparativos entre o texto de partida e o texto de chegada, revela-se que o texto traduzido é um novo texto, como fios condutores de palimpsesto, elucidada, também, a tradução como reescrita, reformulação, consoante ao texto traduzido se comunica de maneira discursiva com o texto original, não havendo, portanto, evidências de superioridade ou inferioridade entre as relações das línguas.

A descrição do processo tradutório em L1 para o texto em L2, desenvolvida, evidencia uma compreensão da tradução que ultrapassa a correspondência direta entre palavra e sinal. A análise desloca o foco da apresentação dos sinais empregados para observação do processo tradutório em sua totalidade, considerando as decisões, articulações e recriações para cena sinalizada em Libras.

Nessa perspectiva, a tradução é compreendida como uma prática criativa e interpretativa, na qual o texto se entrelaça e dialoga demonstrando o processo performático do tradutor.

## 5 EPÍLOGO - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo central apresentar os percursos da tradução como processo de (re)criação na linguagem teatral, partindo da língua oral (Língua Portuguesa) para a língua sinalizada (Libras). Ao longo deste trabalho, partimos da metáfora do tradutor como “barqueiro”, inspirada na obra *A tradução como desafio da língua*, de Henri Meschonnic, metáfora essa que ultrapassa a imagem técnica da tradução como simples transporte de palavras, para pensá-la como travessia, deslocamento e reconstrução de sentidos. Nesse percurso, o tradutor não apenas leva um texto de uma margem a outra, mas modifica e é modificado no processo, recriando enunciados, reorganizando os modos de significar, e produzindo novas relações entre língua, corpo e cena.

Ao se debruçar sobre a tradução de um espetáculo teatral para uma língua visuoespacial como a Libras, a pesquisa propôs uma reflexão que vai além dos limites tradicionais da equivalência linguística. Consideramos a tradução não como um fim em si mesma, mas como parte integrante da criação artística, especialmente quando inserida no contexto dos elementos cênicos do teatro. O tradutor, nesse cenário, age também como criador da cena, sendo atravessado pelas especificidades culturais, linguísticas e expressivas de ambas as línguas trabalhadas nessa pesquisa e também pelas demandas estéticas e poéticas do fazer teatral.

Nesse percurso, abordou-se a dimensão cultural da tradução, destacando o contexto social, histórico e político que atravessa os processos tradutórios, sobretudo na relação entre línguas minoritárias e majoritárias. O tradutor atua como espaço de enunciação que entrelaça identidades, saberes e resistências. Esse olhar cultural permitiu entender a tradução como prática social, colocando as línguas e culturas em contato.

Refletiu-se, ainda, sobre os processos enunciativos e performativos implicados na tradução para Libras, considerando a especificidade da língua de sinais como uma linguagem gestual, corporal, performática, contribuindo para a construção dos sentidos. A tradução teatral, neste contexto, é atravessada por elementos extraverbais que impactam diretamente a constituição discursiva da cena. A enunciação sinalizada, ao recriar a cena dramática, não apenas representa os sentidos do texto, mas os ressignifica, reorganizando o tempo, o espaço e os modos de construção dos corpos em cena. Trata-se de um processo de transcrição que mobiliza o corpo do tradutor como agente discursivo, instaurando novos modos de presença e sentido.

A Libras, nesse contexto, é dramatizada, apropriada enquanto linguagem teatral, ou seja, apropriada enquanto linguagem teatral, dotada de ritmo, expressividade, gestualidade, movimentos, expressões, incorporações, espacialidade próprias. O tradutor, por sua vez, não se coloca à margem da cena, mas insere-se nela como agente criador, como corpo que enuncia, performa e reconfigura os sentidos.

Essa subjetividade do tradutor se evidencia no modo como ele interpreta e recria a cena, o corpo do tradutor, ao se inserir na cena, torna-se ele próprio enunciação, presença sensível e produtora de sentido. Todavia, a tradução para Libras deixa de ser um adendo ou uma adaptação acessível para se constituir como parte essencial da criação cênica. Por isso, defende-se aqui a importância de se pensar a tradução teatral para Libras não apenas como um recurso de acessibilidade, mas como uma prática discursiva, cênica e cultural. A perspectiva performativa da tradução aponta para a necessidade de se reconhecer o papel criador do tradutor, cuja atuação é fundamental para a recriação do espetáculo em sua plenitude discursiva.

A escolha do espetáculo se deu pela possibilidade de relação entre línguas, pois a tradução de um texto teatral em uma língua oral e sinalizada, permite analisar estratégias dos atos tradutórios, destacando como a expressão de um texto teatral pode ser recriável, bem como, os aspectos culturais e regionais é muito presente na construção na qual o Grupo Moitará busca, explorando aspectos culturais específicos em que torna a análise ainda mais rica, visto que, permite a compreensão de como a narrativa cultural local pode dialogar com questões universais.

Dessa forma, ao analisar o espetáculo bilíngue *A Busca*, do grupo Moitará, destaca-se os desafios e a riqueza do processo de tradução entre a Língua Portuguesa e a Libras, considerando não apenas os aspectos linguísticos, mas também os gestuais, visuais, culturais que permeiam a performance teatral e outras linguagens, como a luz, corpo, figurino, cenário, sonoplastia e sonoridade.

Embora o tema não tenha sido a proposta de analisar as experiências ou habilidades do profissional tradutor/intérprete de Libras, pois a fala do tradutor atravessa a percepção do analista, e sim a análise da tradução em si, reconhece-se a relevância e potencial em trabalhos futuros que se propunham a investigar e constituir um desdobramento relevante.

Nesse sentido, a partir do trabalho realizado, pode-se observar que o interesse pela tradução não se restringe aos profissionais e especialistas da atividade tradutória, e sim na desconstrução da ideia de um conflito entre obras de partida e de chegada. Por isso, objetiva-se reconhecer a inter-relação entre a dinamicidade das interações que promove modificação e

a transformação dos elementos envolvidos nessa troca e a não-hierarquização das obras ou das linguagens.

Logo, o trabalho foi elaborado na tentativa de apontar a importância da tradução como ponto de contato entre o texto teatral em português e o em Libras, observando como a tradução aciona o processo de recriação de uma língua para outra, salvaguardando as convergências e divergências entre língua fonte e língua alvo.

No que corresponde à escolha, a pesquisa se fundamenta no embasamento teórico da tradução como recriação, abordando a tradução interlingual e intersemiótica, visto que o texto cênico se constrói por meio de uma multiplicidade de movimentações, emoções e performance, a partir desse diálogo pode-se evidenciar o quão híbrido essa recriação pode ser, sem perder sua autenticidade e, sobretudo, desmistifica a ideia de literaturas inferiores e superiores, por ir além da mera equivalência verbal, capturando a essência do texto de partida e busca transmitir de forma que ressoe no público-leitor, respeitando suas particularidades culturais.

O espetáculo *A Busca*, do Grupo Moitará, exemplifica bem essa dinâmica, onde a tradução entre a língua oral e a língua de sinais se torna um processo de recriação narrativa, mais do que uma simples adaptação lexical. A interação entre os elementos verbais, extraverbais e verbos visuais cria uma nova camada de significados, que não apenas traduz, mas reinventa o conteúdo, adaptando-o à experiência sensorial e emocional do público surdo e ouvinte. Ao focar na performatividade e nas dimensões culturais do espetáculo, o trabalho propõe uma análise que reconhece o teatro como um espaço de mediação entre diferentes sistemas de comunicação, tornando a tradução um ponto crucial para a construção de sentidos no espetáculo.

A reforça que o interesse pela tradução não se restringe aos profissionais da área, mas reside na demonstração da ideia de conflito entre obras de partida e de chegada. Destaca-se a inter-relação entre a dinamicidade das interações, a modificação e a transformação dos elementos envolvidos, sem a hierarquização de obras ou linguagens.

Por fim, nesta perspectiva de recriação do texto teatral da língua oral para língua sinalizada, por meio de uma relação dialógica entre o texto escrito e o texto sinalizado, a pesquisa contribui para uma reflexão sobre a tradução no teatro, apresentando a sua relevância, os resultados abrem caminhos para investigações futuras sobre tradução, uma prática que permite novas experiências à inclusão e o enriquecimento teatral, bem como o olhar para pesquisas onde a comunicação vai além das palavras, mas pela pluralidade de formas e nuances para futuras partidas.

## REFERÊNCIAS

- ABRAHÃO, Bruno Ferreira. **Literatura surda em performance**: considerações em arte visual vernacular. [S.l.]: ABRALIC, 2017. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017\\_1522245161.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522245161.pdf). Acesso em: 22 dez. 2024.
- ALBRES, Neiva Aquino; SANTOS, Warley Martins dos. Luz, palco e a caracterização de tradutores e intérpretes de Libras-Português em peça teatral. **Fragmentum**, Santa Maria, n. 55, p. 119-148, jan./jul. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5902/2179219441826>. Acesso em: 22 set. 2025.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução**: a teoria e a prática. São Paulo: Ática, 1986.
- BARRETO, Marianne. Escrita de sinais sem mistérios. 2. ed. rev., atual. e ampl. v. 1. Salvador: Libras Escrita, 2015.
- BARTHES, Roland. **Écrits sur le théâtre**: sorties de secours. Paris: L'Arche, 1964. 2 v. (Os textos fundadores do teatro épico).
- BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- BASSNETT, Susan. **Reflections on translation**. Great Britain: MPG Books Group, 2011.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução: Suzana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: NUT, 2001. p. 66-81.
- BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- BRITO, Lucinda Ferreira. **Por uma gramática das línguas de sinais**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; UFRJ, DLF, 2010.
- CAMPELLO, Ana Regina e Souza. **Pedagogia visual na educação dos surdos**. 2008. 169 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: [https://cultura-surda.org/wp-content/uploads/2015/04/Tesis\\_Souza\\_Campello\\_2008b.pdf](https://cultura-surda.org/wp-content/uploads/2015/04/Tesis_Souza_Campello_2008b.pdf). Acesso em: 8 jan. 2026.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1962.
- CAMPOS, Haroldo. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: TÁPIA, Maria; NÓBREGA, Thereza Maria (org.). **Haroldo de Campos**: transcrição. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CHAUME, Frederic. The turn of audiovisual translation: new audiences and new technologies. **Translation Spaces**, v. 2, p. 105–123, 2013.
- ECO, Umberto. **A estrutura ausente**: introdução à semiótica. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Traduction de Myriem Bouzaher. Paris: Grasset, Livre de Poche, 1985.

FABRI, Alberth. **O texto e o tradutor**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1958.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estudos de performance**: uma introdução. Tradução de Jain Saskya. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

FOMIN, Carolina Fernandes Rodrigues. **O tradutor intérprete de Libras no teatro**: a construção de sentidos a partir de enunciados cênicos. 2018. 250 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21782>. Acesso em: 5 jan. 2026.

GAMBIER, Yves. Translation studies, audiovisual translation and reception. In: DI GIOVANNI, Elena; GAMBIER, Yves (org.). **Reception studies and audiovisual translation**. Amsterdam: John Benjamins, 2018.

GENETTE, Gérard. **Figuras**. Tradução de Ivone Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 121-130.

GONÇALVES, José Carlos; GONÇALVES, Maria Bernadete. Teatralidade e performance na pesquisa em educação: do corpo e da escrita em perspectiva discursiva. **Educar em Revista**, Curitiba, v. 34, n. 67, p. 139-155, jan./fev. 2018.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação e Realidade**, Porto Alegre: UFRGS/Faced, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1977.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2003.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda; William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HUNT, W. H. The cultural context of international business. Pearson Education, 1999.

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation. In: BROWER, Reuben A. (ed.). **On translation**. Cambridge: Harvard University Press, 1959.

KATZ, Helena. Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. Flagrantes da construção internacional dos sentidos. In: BRAIT, Beth; SOUZA-E-SILVA, Maria Célia (org.). **Texto ou discurso?** São Paulo: Contexto, 2012. p. 129-143.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. 10. ed., 8. reimpr. São Paulo: Contexto, 2022.

LEFEVERE, André. **Translation, history, culture**: a sourcebook. Taylor & Francis eLibrary Edition, 2003.

LIDDELL, Scott K. Sources of meaning in ASL. In: EMMOREY, Karen (org.). **Classifier constructions in sign languages**. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2003. p. 199-220.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MEYERHOLD, Vsevolod. **Meyerhold on theatre**. Translation by Edward Braun. London: Methuen, 1973.

MICHALSKL, Yan. O teatro sob pressão. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MONTEIRO, Cristiano José. **Um estudo da Visual Vernacular (VV): cultura e literatura surda em diálogo com a estética da recepção**. 2023. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2023.

OUSTINOFF, Michael. **Tradução: história, teorias e métodos**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011. 144 p.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2015a. (Estudos; 247. Dirigida por J. Guinsburg).

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PÊCHEUX, Michel. **Discurso: estrutura e acontecimento**. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: Pontes Editores, 1991.

PELLIN, Silvana; PACHECO, Rita. A relação entre a iconicidade e os classificadores na Língua Brasileira de Sinais. **Revista Papéis**, Campo Grande, MS, v. 23, p. 1-16, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/papeis/article/view/6276/5880>. Acesso em: 22 dez. 2024.

PIMENTA, Nelson. **A tradução de fábulas seguindo aspectos imagéticos da linguagem cinematográfica e da Libras**. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

POUND, Ezra. **ABC of reading**. London: Faber & Faber, 1934.

POUND, Ezra. **Literary essays**. London: Faber & Faber, 1954.

RESENDE, Lucas Sacramento. **Tradução teatral: produzida em Libras no teatro surdo**. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

RICHARDSON, M. Sing language interpreting in theatre: using the human body to create pictures of the human soul. **TranscUlturAl**, v. 9, n. 1, p. 45-62, 2017.

RIGO, N. S. **Tradução de canções de LP para LS: identificando e comparando recursos tradutórios empregados por sinalizantes surdos e ouvintes**. 2014. Dissertação (Mestrado em

Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2014.

RODRIGUES, Carlos Henrique; BEER, Hanna Beer. Os estudos da tradução e da interpretação de língua de sinais: novo disciplinar emergente? **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 35, n. 2, p. 17-45, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2015v3nesp2p17>. Acesso em: 31 jan. 2025.

ROJO, Sara. Aspectos estéticos e políticos na tradução teatral latino-americana. In: BARBOSA, Tânia V. R.; PALMA, Ana; CHIARINI, Andréa M. (orgs.). **Teatro e tradução de teatro: estudos**. v. 1. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução de Andréa Stabel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Coleção Leitura Crítica).

SACRAMENTO, Lucas Resende. **Tradução teatral: produzindo em Libras no teatro surdo**. Brasília, 2019.

SANTOS, Valmir. **Corpo em risco: a cena contemporânea brasileira**. São Paulo: Hucitec, 2013.

SCHERER, Amanda E. **A tradução como processo de mediação: entre línguas, culturas e dispositivos de comunicação**. 2014.

SILVA NETO, Virgílio Soares da. **A formação de tradutores de teatro para Libras: questões e propostas**. 2017. 121 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SILVA, Amanda Tamires dos Santos. **Traducenar: o percurso tradutor e interpretativo teatral para Libras no âmbito educacional**. 2025. 154 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2025.

SILVA, R. G. T. Torneios de Babel. In: BARBOSA, Tânia V. R.; PALMA, Ana; CHIARINI, Andréa M. (orgs.). **Teatro e tradução de teatro: estudos**. v. 1. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

SHAKESPEARE, William. **Obra completa**. Tradução e organização diversas. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016.

SKLIAR, Carlos. Os estudos surdos em educação: problematizando a normalidade. In: SKLIAR, Carlos (org.). **A surdez: um olhar sobre as diferenças**. 8. ed. Porto Alegre: Editora Mediação, 2016. p. 7-32.

SUTTON, Rachel; NAPOLI, Donna Jo. Anthropomorphism in sign languages: a look at poetry and storytelling with a focus on British Sign Language. **Sign Language Studies**, v. 10, n. 4, p. 442-475, 2010.

VALLI, Clayton. **Poetics of American Sign Language poetry**. 1993. Unpublished doctoral dissertation – Union Institute Graduate School, Cincinnati, 1993.

VIEIRA, Saulo Zulmar. **A produção narrativa em Libras: uma análise dos vídeos em Língua Brasileira de Sinais e da sua tradução intersemiótica a partir da linguagem**

cinematográfica. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017.

XAVIER, Celina Nair Neta; SUTTON-SPENCE, Rachel Louise. O corpo tradutório: tradução e interpretação de Língua Brasileira de Sinais (Libras) no teatro. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 43, n. esp. 1, p. 121–145, 2023.

XAVIER, Celina Nair Neta. **O corpo tradutório**: tradução e interpretação de Língua Brasileira de Sinais (Libras) no teatro. 2021. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2021.