



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – POSLIT

AMARILDO JOÃO ESPÍNDOLA

A ACESSIBILIDADE COMUNICATIVA E DE CONTEÚDO NA
CONSTRUÇÃO DO TEATRO SURDO: Adaptação intercultural da peça *A mãe cedo demais* de Gustave Akakpo



Foto: Bruno Frauzino/2024

BRASÍLIA/DF
2025

AMARILDO JOÃO ESPÍNDOLA

**A ACESSIBILIDADE COMUNICATIVA E DE CONTEÚDO NA
CONSTRUÇÃO DO TEATRO SURDO:** Adaptação intercultural da peça *A mãe cedo
demais* de Gustave Akakpo

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Literatura da Universidade de Brasília, como
requisito para a obtenção do título de Doutor em
Literatura.

Área de Concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães
dos Reis.

BRASÍLIA/DF
2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ea Espindola, Amarildo João
A ACESSIBILIDADE COMUNICATIVA E DE CONTEÚDO NA CONSTRUÇÃO
DO TEATRO SURDO: Adaptação intercultural da peça A mãe cedo
demais de Gustave Akakpo / Amarildo João Espindola;
orientador Maria da Glória Magalhães dos Reis.. Brasília,
2025.
125 p.

Tese(Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília,
2025.

1. Teatro. 2. Adaptação teatral. 3. Povo Surdo. 4.
Acessibilidade. 5. Gustave Akakpo. I. Magalhães dos Reis.,
Maria da Glória , orient. II. Título.

Ativar o Windows

AMARILDO JOÃO ESPÍNDOLA

**A ACESSIBILIDADE COMUNICATIVA E DE CONTEÚDO NA
CONSTRUÇÃO DO TEATRO SURDO:** Adaptação intercultural da peça *A mãe cedo
demais* de Gustave Akakpo

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Literatura da Universidade de Brasília, como
requisito para a obtenção do título de Doutor em
Literatura.

Data da defesa: 02/12/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Maria da Glória Magalhães dos Reis
Presidente
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Claudio Henrique Nunes Mourão
Membro Externo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^a Dr^a Rosana de Araújo Correia
Membro Externo
Secretaria de Estado de Educação (SEEDF)

Prof^o Dr^o Edeilce Aparecida Santos Buzar
Membro Interno
Universidade de Brasília

Prof. Dr. André Luís Gomes
Membro Suplente
Universidade de Brasília

BRASÍLIA/DF
2025

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela oportunidade de enfrentar mais um desafio acadêmico e alcançar novos conhecimentos que venham a contribuir com a acessibilidade da comunidade surda.

Aos meus pais, por não terem desistido de mim e terem buscado alternativas de crescimento, o que me deu coragem para lutar por uma vida melhor.

Ao meu esposo Antonio Mateus Toledo, que sempre me incentivou, acompanhou e me fortaleceu afetivamente.

A minha orientadora Professora Doutora Maria da Glória Magalhães dos Reis, por ser uma excelente pessoa e profissional, por me acolher em todos os momentos da pesquisa, pelas trocas acadêmicas e pelo carinho e compreensão.

À banca examinadora, professores surdos e ouvintes, que tanto me inspiram a ser um profissional melhor.

A minha amiga/irmã Prof^ª Dr^ª Edeilce Aparecida Santos Buzar, pelo incentivo acadêmico, diálogos, estudos, orientação afetiva e especialmente pela forte amizade.

A todos os professores do Doutorado em Literatura que compreenderam e acolheram as especificidades dos doutorandos surdos, mostrando flexibilidade no campo da educação.

Aos intérpretes de Libras que compõem a equipe de Tradutores e Intérpretes de Libras da Secretaria de Acessibilidade da UnB-LIP, assim como, da Diretoria de Acessibilidade (DACES/UnB), por possibilitarem o asseguramento da acessibilidade durante as aulas do Doutorado e nas reuniões de orientação.

Em especial aos intérpretes que se dispuseram a interpretar e traduzir minhas produções acadêmicas de modo voluntário, sem os quais não conseguiria a escrita deste texto, como é o caso de Daniela Salazar, Janaina Almeida e Leoni Nascimento.

Ao Projeto Libras em Cena, por ter me reconhecido no lugar de diretor e adaptador de teatro. Vida longa!

A minha amiga Zifi Buzar Perroni, pelo carinho, cuidado e revisão atenta do texto.

Aos demais que também colaboraram e que, porventura, não fiz a menção nominal, meu muito obrigado!

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AASI – Aparelho de Amplificação Sonora Individual
ASL – Língua de Sinais Americana
DF – Distrito Federal
DMDTS – Ministério Francês da Cultura
EUA – Estados Unidos da América
CISACEN – Centro de Integração dos Surdos nas Artes Cênicas
CNL – Centro Nacional do Livro
FESTHEF – Festival de Teatro da Fraternidade
IL – Instituto de Letras
INES – Instituto Nacional de Educação de Surdos
INOSEB – Instituto Nossa Senhora do Brasil
INJS – Instituto de Jovens Surdos
LBI – Lei Brasileira de Inclusão
LDB – Lei de Diretrizes e Bases de Educação Nacional
LIBRAS – Língua Brasileira de Sinais
LIP – Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas
LSB – Língua de Sinais Brasileira
ONU – Organização das Nações Unidas
UnB – Universidade de Brasília
RS – Rio Grande do Sul
SADC – Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques
UFGRS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UNIR – Universidade Federal de Rondônia

LISTA DE FIGURAS E TABELAS

Figura 01 – Foto de minha infância.....	11
Figura 02 – Foto de desfile teatral aniversário da cidade.....	12
Figura 03 – Foto de professor de crianças surdas.....	13
Figura 04 – Foto representando Herodes na Via Sacra.....	14
Figura 05 – Mestrado na UNIR.....	15
Figura 06 – Foto de produção teatral A mãe cedo demais.....	16
Figura 07 – Capa de livro.....	36
Figura 08 – Companhia de Teatro Mãos Livres.....	45
Figura 09 – Cena da Via Sacra (INOSEB).....	46
Figura 10 – Cena da Via Sacra (INOSEB).....	46
Figura 11 – Cena da Via Sacra (INOSEB).....	47
Figura 12 – Proposta inicial de Storyboard feita pelo autor.....	67
Figura 13 – Oficina de expressões facial e corporal.....	89
Figura 14 – Atividade Massagem coletiva.....	90
Figura 15 – Atividade Caminhadas dramáticas.....	90
Figura 16 – Atividade Expressão Corporal.....	91
Figura 17 – Atividade Livre expressão.....	91
Figura 18 – Ficha Técnica.....	93
Figura 19 – Reunião antes da apresentação do espetáculo.....	94
Figura 20 – Renata Rezende enfatizando a performance de Negócio-Coisa	94
Figura 21 – Figurinos com cores neutras.....	95
Figura 22 – Elenco da peça A mãe cedo demais.....	96
Figura 23 – Tatiana Elizabeth traduzindo a atriz surda Adriana Marcondes.....	97
Figura 24 – Cartaz da peça.....	99

A ACESSIBILIDADE COMUNICATIVA E DE CONTEÚDO NA CONSTRUÇÃO DO TEATRO SURDO: Adaptação intercultural da peça *A mãe cedo demais* de Gustave Akakpo

Resumo:

O presente estudo fundamenta-se na perspectiva sociocultural da surdez, na qual as pessoas surdas são compreendidas como minoria linguística e cultural, e no direito de acesso às artes, notadamente ao teatro. A partir daí, problematizam-se as dificuldades de acesso dos surdos à cultura e adapta-se, para o teatro, o texto de Gustave Akakpo *A mãe cedo demais*, tanto no que diz respeito ao argumento, quanto às questões de formato. Nesse sentido, por meio de uma abordagem qualitativa, fizemos uma releitura do texto original a partir de uma ótica visual, adotando a modalidade de desenhos no roteiro e acrescentando ao conteúdo a problemática e a temática da política linguística relacionada ao povo surdo. Em um segundo momento, produzimos e encenamos a peça, com a participação de atores surdos e ouvintes, em encontros sistemáticos nos quais foram trabalhadas as expressões não-manuais e o texto articulado ao teatro, a fim de identificar e desenvolver conceitualmente a importância do bilinguismo e das expressões faciais e corporais na constituição de um teatro criativo, a partir da singularidade espaço-visual expressiva dos sujeitos surdos. Este estudo visa contribuir para a reflexão a respeito da importância do acesso à cultura pelo povo surdo, por meio da adaptação de enredo (material e trama) e de formatos acessíveis na apresentação da dramaturgia. A adaptação também é uma forma de atuar criativamente na arte; ela nunca é uma mera repetição, e o texto de Akakpo, assim como a adaptação, reflete a polifonia anunciada por Bakhtin, no encontro de vozes, ações, línguas e sentimentos.

Palavras-chave: teatro; teatro surdo; adaptação; acessibilidade; expressões não-manuais.

ACCESSIBILITÉ COMMUNICATIVE ET ACCESSIBILITÉ DES CONTENUS DANS LA CONSTRUCTION DU THÉÂTRE POUR LES SOURDS: Adaptation interculturelle de la pièce *Une mère trop tôt* de Gustave Akakpo

Résumé:

Cette étude s'appuie sur la perspective socioculturelle de la surdité, considérant les personnes sourdes comme une minorité linguistique et culturelle, ainsi que sur le droit d'accès aux arts, notamment au théâtre. Dans cette optique, elle problématise les difficultés d'accès à la culture rencontrées par les personnes sourdes et propose une adaptation de la pièce *Une mère trop tôt*, de Gustave Akakpo, tant sur le plan de l'intrigue que du format. Dans cette perspective, à travers une approche qualitative, nous avons réinterprété le texte original d'un point de vue visuel, en adoptant la forme du dessin dans le scénario et en intégrant au contenu les enjeux et les thèmes de la politique linguistique relative aux personnes sourdes. Ensuite, nous avons produit et mis en scène la pièce, avec la participation d'acteurs sourds et entendants, lors de réunions régulières où nous avons travaillé les expressions non manuelles et le texte articulé au jeu théâtral. Cette étude visait à identifier et à développer conceptuellement l'importance du bilinguisme et des expressions faciales et corporelles dans la création théâtrale, en s'appuyant sur la singularité expressive spatio-visuelle des sujets sourds. Elle vise également à contribuer à la réflexion sur l'importance de l'accès à la culture pour les personnes sourdes, à travers l'adaptation de l'intrigue (contenu et narration) et l'accessibilité des formats de représentation théâtrale. L'adaptation est aussi une forme d'action créative en art : elle n'est jamais une simple répétition. Le texte d'Akakpo, tout comme son adaptation, reflète la polyphonie évoquée par Bakhtine, dans la rencontre des voix, des actions, des langues et des émotions.

Mots-clés: théâtre; théâtre pour sourds; adaptation; accessibilité; expressions non manuelles.

“Repetir o texto não é buscar sua identidade, mas afirmar sua diferença; é pensar o próprio nome, usando o nome do outro”.

Roberto Machado, filósofo, autor de *Deleuze, a arte e a filosofia*, referindo-se ao pensamento de Deleuze sobre recriação no teatro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	18
Objetivo geral.....	21
Objetivos específicos.....	21
CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E POVO SURDO: impactos sobre a acessibilidade ao teatro	22
1.1 – Breve análise das circunstâncias históricas do povo surdo	22
1.2 – Acessibilidade: conceitos e classificação	28
1.2.1 – Acessibilidade e cidadania surda	30
1.2.1.1 – <i>A literatura como campo de construção da acessibilidade surda</i>	32
1.2.1.2 – <i>A construção da literatura surda.....</i>	35
1.3 – O teatro como expressão da literatura.....	40
1.3.1 – Acessibilidade e Teatro para Surdos	44
CAPÍTULO 2 – GUSTAVE AKAKPO E A MÃE CEDO DE MAIS	49
2.1 – Gustave Akakpo: Entrando em cena.....	50
2.2–Correlações Akakpo e Cultura Surda.....	57
CAPÍTULO 3 – <u>A MÃE CEDO DE MAIS</u>: Adaptação a partir da temática do povo surdo.....	62
3.1 – Texto adaptado de <u>A mãe cedo demais</u>	63
3.2 – Transformação do texto narrativo em texto dramático e Ilustração do Roteiro	67
3.3 – Proposta prática de encenação: <u>A mãe cedo demais</u>	87
3.3.1 – Oficina: A expressividade facial e corporal na constituição do teatro surdo	87
3.3.2 – Projeto Libras em Cena	93
3.3.3 – Apresentação teatral: <u>A mãe cedo demais</u>	100
CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DE TEXTO TEATRAL	113
4.1 – Análise da adaptação do texto <u>A mãe cedo demais</u>	113
4.2 – Análise da adaptação a partir do dialogismo de Bakhtin	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO.....	124
ANEXO 01 – Lista de Peças Publicadas	129

PREÂMBULO

Nasci ouvinte e aos sete anos, por conta de uma pneumonia e uso de antibióticos, fiquei surdo. A partir daí, enfrentei idas e vindas a consultórios médicos e fonoaudiológicos em busca da suposta cura, contexto sustentado por médicos, fonoaudiólogos e, conseqüentemente, por minha família. Dessa forma, durante todo o restante da infância, o propósito da minha família foi buscar a reabilitação da minha audição, bem como o desenvolvimento da oralização, o que provocou a mudança de cidade com a minha mãe à capital, onde encontraríamos recursos mais desenvolvidos para alcançar tal objetivo.

Figura 1 – Foto de minha infância



Fonte: Acervo Pessoal

Estudei em escolas voltadas para estudantes ouvintes, nas quais a língua portuguesa era a primeira e única língua. Também era obrigado a usar prótese auditiva, mas mesmo assim não conseguia compreender e acessar a aprendizagem como os demais alunos, e essa situação era muito difícil. Principalmente porque a língua portuguesa é de modalidade oral-auditiva, que é onde se encontra a minha diferença biológica e a língua que me possibilitaria um desenvolvimento igualitário aos demais, seria a língua de sinais, que não havia nessa escola.

Na época lembro que havia na escola diversas atividades artísticas, entre elas teatro e coral, principalmente em datas comemorativas, como dia das mães, dia dos pais,

dia dos índios, entre outras. Eu não entendia nada do que estavam falando ou cantando, às vezes, imitava-os, mas sem saber o que estava fazendo. A sensação era muito difícil, não havia comunicação, não havia acessibilidade, os estudantes e a professora somente oralizavam.

Figura 2 – Foto de desfile teatral aniversário da cidade



Fonte: Acervo Pessoal

E eu me sentia excluído, mesmo em um contexto dito de inclusão, eram atividades apartadas do mundo surdo e da língua de sinais e eu não me sentia bem em participar desses momentos festivos, teatrais, pois não havia como oralizar as palavras e as músicas. Além disso, a cultura surda não era reconhecida.

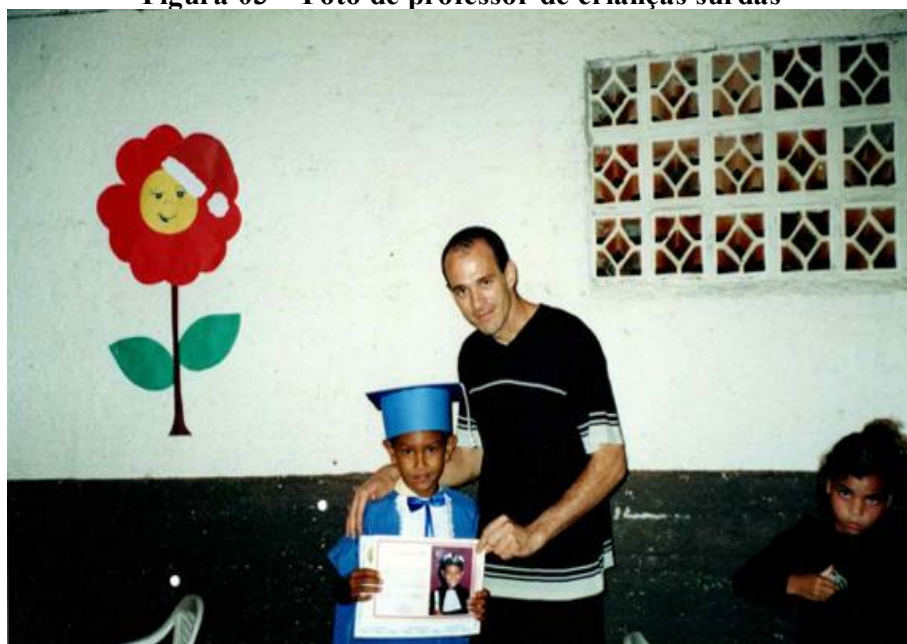
Mesmo quando eu ia com a minha mãe assistir a um espetáculo, não conseguia entender muita coisa. Havia palhaços, personagens interessantes, mas eu não compreendia o que estava acontecendo e o que falavam.

À medida que cresci, especialmente na pré-adolescência, dei-me conta de que o mundo não era composto somente por pessoas ouvintes e, muito menos, somente pelos falantes da língua portuguesa. Ao encontrar adolescentes surdos pela primeira vez que utilizavam a Língua Brasileira de Sinais – Libras/LSB, fui completamente atraído por essa língua e pela cultura surda. No entanto, minha família adiou esse encontro por mais algum tempo.

Somente aos 12 anos pude, de fato, ter contato com pessoas surdas e aprender a Libras/LSB. Desde então, definitivamente, me senti com amigos, e melhor, amigos surdos. Minha identidade surda começou sua construção, minha autoestima e meu empoderamento como sujeito surdo, não assujeitado ao mundo ouvinte, tal como o percurso que vinha fazendo até então. Sentia-me livre e completo, pertencente a uma comunidade e feliz.

A partir desse momento iniciei minha reflexão, o sonho de possuir minha autonomia e o desejo, cada vez mais profundo, de integrar verdadeiramente à comunidade surda crescia em mim. Passei a conviver com amigos surdos, me aprofundei na Libras, me formei no Magistério e, posteriormente, comecei a trabalhar como professor de crianças surdas. Pouco a pouco, adentrei no debate linguístico/político sobre as questões que envolvia o povo surdo¹, isto é, sua língua, identidade e cultura.

Figura 03 – Foto de professor de crianças surdas



Fonte: Acervo Pessoal

Nesse período também tentei ir ao teatro por diversas vezes e em diferentes contextos, e, mais uma vez, o teatro era voltado somente para ouvintes, o público era somente formado por ouvintes, os personagens eram ouvintes e os atores também. Aquilo não me dava emoção, não conseguia entender o que os atores estavam falando, não havia

¹ Povo Surdo – refere-se aos sujeitos Surdos que não habitam o mesmo local, mas que estão ligados por uma origem, um código ético de formação visual, independentemente do grau de evolução linguística, tais como a língua de sinais, a cultura Surda e quaisquer outros laços. (Strobel, 2008).

nem mesmo intérpretes, em suma, também não era acessível. E foi aí que resolvi abandonar o teatro e voltar para o meu mundo, sentindo-me triste, mas com um sonho: de alguma forma contribuir para que no futuro o teatro acolhesse também as pessoas surdas, ou como público, ou como profissionais do teatro. Os surdos sabem se expressar muito bem, possuem facilidades com a expressão facial e corporal, elementos fundamentais para a atividade dramática.

Em 2008, fui selecionado para o curso de Letras-Libras. Nesse contexto, meu percurso científico-acadêmico dentro da Libras ganhou corpo. Deparei-me com diversas pesquisas e pesquisadores que trabalhavam com essa temática e suas particularidades. Assim, o meu compromisso discente-pesquisador se firmou cada vez mais. Participei de diversos seminários, cursos e apresentei trabalhos em eventos científicos. Havia também o teatro da Via Sacra do Instituto Nossa Senhora do Brasil (INOSEB), Brasília/DF, o qual fui convidado a participar representando Herodes.

Figura 04 – Foto representando Herodes na Via Sacra



Fonte: Acervo Pessoal

Continuei a estudar e pesquisar no Curso de Especialização em Libras, o qual concluí em 2012. A partir daí, comecei a trabalhar como professor universitário em diversos cursos, nos quais ministrei a disciplina Língua Brasileira de Sinais.

Em 2014, fui aprovado em primeiro lugar como professor da disciplina Libras na Universidade de Rondônia (UNIR), na qual permaneci por 04 anos ministrando em

diversos cursos. Nesse período, também fui selecionado no Mestrado em Letras dessa universidade, o qual concluí em 2018.

Figura 05 – Mestrado na UNIR



The image is a screenshot of a news article from the website of the Universidade Federal de Rondônia (UNIR). The article is titled "Primeiro surdo a receber o título de mestre em Rondônia é diplomado na UNIR". It features a photograph of two men standing together; one is holding a diploma. The text of the article describes the achievement of Amarildo João Espíndola, a deaf student who has just completed his Master's degree in Letters at UNIR. The article includes social media sharing icons for Facebook and Twitter, and a publication date of 01/06/2018 at 10:34:52.102.

Fonte: Trecho de página da UNIR

Logo após solicitei redistribuição para a Universidade de Brasília (UnB), para o Instituto de Letras (IL), Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas (LIP). Atualmente sou professor das disciplinas: Língua de Sinais Brasileira – Básico, e Língua de Sinais e Expressões Corporais. Nestas disciplinas venho descortinando o valor das expressões faciais e corporais, tanto para a gramática da Libras, quanto para a expressividade artística.

No ano de 2020 fui aprovado para cursar o Doutorado em Literatura, e vislumbrei a possibilidade de colocar em prática o meu antigo sonho de contribuir para tornar o teatro acessível à comunidade surda. E foi aí que pensei no projeto *A expressividade facial e corporal na constituição do teatro surdo*, sob a orientação da Prof^a Maria da Glória Magalhães dos Reis.

Como ponto culminante do meu doutorado produzi e dirigi a adaptação da peça de Gustave Akakpo *A mãe cedo demais*, a partir da perspectiva surda, seus contornos, sua história, sua língua de sinais, como veremos nesta tese.

Figura 06 – Foto de produção teatral *A mãe cedo demais*



Fonte: Bruno Frauzino/2024

INTRODUÇÃO

A arte é de suma importância ao desenvolvimento de todo e qualquer ser humano, tanto em seus aspectos cognitivos como subjetivos. Sendo assim, o povo surdo tem direito a acessar as atividades artísticas, à emoção, à reflexão, às transformações conceituais e expressivas que a arte promove. Ou seja, direito à expressão, à constituição e fortalecimento de sua identidade. No entanto, este ainda é um espaço carente de acessibilidade comunicacional, materiais específicos e políticas públicas que deem suporte à sua ação.

De maneira geral, historicamente as produções artísticas têm excluído diversas minorias, como é o caso dos surdos, que precisam se aproximar e adentrar a esse mundo, suas linguagens, expressões e temáticas, como também, a emocionalidade, postura crítica e política que apresentam sobre o mundo.

Diante da inacessibilidade da pessoa surda aos espaços considerados literários, especialmente, os teatrais, que em sua maioria adotam um modelo oral-auditivo em sua estética, o povo surdo é continuamente impedido de aceder o campo das expressões e interpretações artístico-culturais. Mediante esses percalços e entraves mantém-se uma barreira, que por vezes, impede e dificulta a aproximação da pessoa surda aos benefícios da linguagem teatral, por exemplo.

Além disso, o teatro adquire grande importância também, por ser mais um veículo de apresentação e reapresentação de temáticas que precisam ser acolhidas, compreendidas e discutidas por todos. E quando esse espetáculo acrescenta a possibilidade de lidar com sentimentos, com coisas que dizem respeito ao povo surdo ou que falam de sua relação com o outro, promove ainda mais o “arrebentar das correntes” que o aprisiona a um estado de subalternização diante dos ouvintes.

Um teatro que contribui para o ato reflexivo, mas também para a força expressiva do que pensamos, do que sentimos (dores e amores), de nossas posições ou dos outros, colabora decisivamente para a construção e fortalecimento da cultura e da identidade surda.

Dessa forma, a ideia com esta adaptação é trazer aos espectadores e atores, sujeitos do espaço teatral, a possibilidade de adentrar nesta discussão que engloba o sujeito surdo, bem como se identificar e se diferenciar, por meio de um teatro acessível, de uma temática coletiva, a partir de um novo formato por meio de expressões, imagens, luz e

representações, com todas as potencialidades que isto possa ter: provocações, reflexões, aprendizados, sentimentos e posições diante do mundo.

Sendo assim, a nossa hipótese é que se o teatro for adaptado com elementos culturais surdos e estratégias de acessibilidade comunicativa (como Libras, expressões não-manuais, legendas e recursos visuais), então ele se tornará um espaço mais aberto aos surdos(as), porque a mediação entre as subjetividades surdas e a linguagem teatral promoverá uma interlocução temática efetiva, ampliando a participação e o reconhecimento dessa cultura no campo artístico.

A adaptação de peças teatrais tanto no que diz respeito ao enredo, quanto ao uso de recursos de acessibilidade (como Libras e elementos culturais surdos) tende a democratizar o teatro, transformando-o em um espaço de representação e interlocução para o povo surdo, pois aproxima suas especificidades comunicativas do universo cênico.

Dessa forma, o que se pretende com este trabalho é enfatizar a importância de uma estratégia metodológica, por meio de uma abordagem qualitativa, em formato de pesquisa-ação, no qual ocorre uma adaptação do teatro em formato acessível com surdos, tendo dois caminhos: o debruçamento sobre o conteúdo e a produção de material didático correlacionado, assim como, a produção e encenação de um teatro acessível às pessoas surdas. Que se traduz pelos seguintes passos: a formulação do enredo sob a temática da cultura surda; a transformação do texto em formato visual; a construção de encontros para ensaios, tendo em conta o lugar das expressões faciais e corporais, das línguas de sinais e oral e a concretização do espetáculo teatral acessível.

Nesse sentido, por meio da adaptação do texto *A mãe cedo demais*² de Gustave Akakpo, e posterior trabalho coletivo e sistemático de produção e encenação deste texto, que favoreceu a expressividade de atores, surdos e ouvintes, pretendeu-se saber se a constituição de um teatro a partir das especificidades culturais do povo surdo poderia contribuir com o alcance desse povo à linguagem artístico-teatral.

O primeiro capítulo remete à “Contextualização histórica e povo surdo: impactos sobre a acessibilidade ao teatro”. Trata-se de uma breve imersão no processo histórico do povo surdo no mundo, na qual procuro demonstrar as correlações entre determinadas perspectivas e suas consequências no que diz respeito à acessibilidade, buscando enfatizar os impactos sobre a cidadania surda e o direito de acesso à literatura, especialmente ao

² A fim de diferenciar o título original de Gustave Akakpo do título de nossa adaptação, será utilizado itálico para se referir ao texto e sublinhado quando estiver se referindo à adaptação e à montagem.

teatro. Em seguida, abordo o teatro surdo, suas especificidades, exemplificando com alguns casos.

No segundo capítulo, apresento os principais fatos da história de vida pessoal, acadêmica e profissional do escritor e dramaturgo togolês Gustave Akakpo, dando ênfase à peça produzida por ele e adaptada nesta tese: *A mãe cedo demais*. Além disso, neste capítulo exponho as correlações entre a vida e o modo de escrita de Gustave Akakpo e os enfrentamentos e resistências do povo surdo.

No terceiro capítulo, inicio com a tipologia do teatro surdo e posteriormente, detenho-me a expor sequencialmente o processo metodológico de adaptação do texto de Gustave Akakpo. Apresento a versão adaptada do texto *A mãe cedo demais* sob o viés cultural do povo surdo, em seguida, a versão ilustrada do roteiro com ênfase nas questões visuais. A partir daí, passo a apresentar a proposta prática de encenação da peça, desde a execução da oficina de expressões faciais e corporais, a descrição do Projeto Libras em Cena e sua parceria com a montagem do espetáculo, mas acima de tudo, com a valorização e o princípio de acessibilidade linguística como ferramenta de produção, ensaios e encenação da peça. Por fim, neste capítulo atribuo realce à apresentação final da peça teatral *A mãe cedo demais*, com a fábula e uma série de fotografias, que a partir do jogo de imagens e luz permitem ao leitor compreender ainda mais a importância da visualidade no teatro surdo.

O último capítulo é dedicado a pensar a análise desta adaptação do texto teatral *A mãe cedo demais* de Gustave Akakpo a partir de dois enfoques: o conceito de adaptação de Linda Hutcheon e de dialogismo de Mikail Bakhtin. Nele, relaciono as adaptações realizadas no texto com o próprio ato de adaptar, no sentido de Hutcheon, ou seja, destacando que a adaptação não é apenas uma cópia do texto original, mas faz parte de sua característica, o elemento surpresa, a novidade, o que confere ao texto adaptado uma certa autonomia. E no que se refere à concepção de dialogismo bakhtiniano, enfoco a adaptação do texto com as categorias de discurso-apelo e polifonia, demonstrando que em toda a adaptação, mas também no original, há uma correlação de forças, sentimentos (internos e externos) e discursos que se sobrepõem, se encontram e desencontram. Enfim, há quem diga que o próprio processo de adaptação e o seu produto são também uma dialogia, no dizer bakhtiniano, na qual ocorre uma intertextualidade entre a obra original e a que está sendo adaptada.

Em suma, a tese objetiva demonstrar a circularidade entre o processo de adaptação de uma obra voltada para e com o povo surdo, a descrição e a análise desse percurso teórico e metodológico e a dramaturgia final como ato ou produto dessa engrenagem.

Para tanto, estruturamos a tese buscando alcançar os seguintes objetivos:

OBJETIVO GERAL:

✚ Problematizar o teatro como espaço de e para todos(as) e de suas subjetividades, como também, ampliar o conhecimento sobre os elementos culturais do povo surdo, em termos de acessibilidade comunicativa e de conteúdo, por meio da adaptação da peça *A mãe cedo demais* de Gustave Akakpo, a fim de aproximar as especificidades culturais surdas e o mundo do teatro, criando um campo de interlocução temática e de acessibilidade.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

✚ construir uma trilha metodológica, que sirva de referência para a adaptação de peças teatrais, nas quais o povo surdo e suas características singulares sejam protagonistas;

✚ criar um texto sobre as questões que dizem respeito ao povo surdo a partir da adaptação da peça *A mãe cedo demais* de Gustave Akakpo;

✚ ilustrar as cenas produzidas a partir da adaptação do texto do Akakpo, a fim de tornar o acesso ao roteiro mais visual, para atores e diretores surdos;

✚ aprimorar habilidades de dramaticidade por meio de práticas corporais e faciais, expressivas e interpretativas, na produção da encenação do texto, como um produto das possibilidades criativas de representação;

✚ criar uma peça teatral em formato acessível a partir das singularidades do povo surdo, pensada desde a produção do enredo até a construção dos personagens e o uso das línguas de sinais e oral no momento da encenação.

Capítulo 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E POVO SURDO: impactos sobre a acessibilidade ao teatro

Ao refletir a respeito da importância da acessibilidade para o povo surdo, é preciso considerar o contexto histórico a que foi submetido, devido às exclusões sofridas, assim como às restrições e imposições sociais, inclusive linguísticas, que impactaram decisivamente em seu desenvolvimento. Em outras palavras, é importante destacar a dimensão social, histórica e cultural de um povo, para que se compreenda seus direitos de acesso.

No caso do povo surdo, a história é sustentada sob privações de toda ordem, especialmente as de cunho comunicacional, com falta de reconhecimento e proibição de sua língua, ao mesmo tempo em que se impunha a língua dos ouvintes.

1.1 – Breve análise das circunstâncias históricas do povo surdo

De acordo com o estudioso da educação de surdos Carlos Skliar, em seu livro *La educación de los surdos* (1997), na Idade Antiga as pessoas surdas, assim como as demais pessoas com deficiência, eram consideradas uma maldição ou castigo para a aldeia. No contexto da Roma Antiga, não estavam de acordo com os padrões estéticos exigidos para a época, e em Esparta, por exemplo, não correspondiam aos ideais militares. Tudo isso servia para justificar atitudes de exclusão, abandono e até sacrifício.

Além disso, na Grécia, alguns filósofos defendiam a ideia de que o pensamento somente podia ser expresso por meio da palavra articulada e que a capacidade de falar era fruto de um instinto e não de uma aprendizagem (ibidem). Essas concepções serviam para condenar ainda mais o povo surdo, que não se comunicava oralmente.

É o caso do sofista e orador siciliano Gorgias (500-391 a.C.), que exaltando a capacidade humana de se expressar oralmente, afirmou: “a palavra é uma grande dominadora que, com um pequeno e invisível membro, a língua, sabe cumprir coisas diviníssimas: pode cessar o temor; aliviar a dor; produzir a alegria e acrescentar a compaixão” (MÜLLER *apud* SKLIAR, 1997, p. 18).

Nesse contexto, acreditavam que só havia uma possibilidade do ser humano se expressar: por meio da fala oral. Dessa forma, os sujeitos surdos encontravam-se

excluídos, inclusive, das características humanas, sendo impedidos de participar e integrar a sociedade como um todo.

Esse entendimento sobre a incapacidade dos sujeitos surdos em se expressar por via oral repercutiu também no campo jurídico, ao trazer restrições no que diz respeito ao direito de herança, casar, votar, entre outros aspectos. Da mesma forma, eram considerados desqualificados para os estudos e eram proibidos de se confessar.

Por outro lado, há uma citação em um dos livros do filósofo Platão sobre uma reflexão de Sócrates a respeito da comunicação humana, na qual este levanta a seguinte questão:

Suponha que nós não tenhamos voz ou língua, e queiramos indicar objetos uns aos outros. Não deveríamos nós, como os surdos-mudos, fazer sinais com as mãos, a cabeça e o resto do corpo?" Ao que Hermógenes respondeu: "Como poderia ser de outra maneira, Sócrates? (Platão, 368 a.C.).

Essa passagem tem servido de referência para o povo surdo atestar a presença de língua de sinais desde a Antiguidade. No entanto, o paradigma que mais se sustentou e reverbera até hoje, com relação à comunicação das pessoas, encontra-se fundamentado na percepção de que a língua oral é o principal componente da linguagem humana e isso tem servido para parametrizar a relação dos surdos com a sociedade. Até o século XV, por exemplo, os surdos eram impedidos de se confessar, casar ou receber heranças, a menos que recebessem um favor papal, conforme a pesquisadora surda Karin Strobel, 2007; o estudioso Carlos Skliar, 1998; e a escritora Márcia Goldfeld, 2002. Percebe-se, então, a ausência de acessibilidade e impactos sociais, civis e religiosos em suas vidas.

A partir da Idade Moderna, a questão dos surdos, além de uma ótica religiosa, começa a ser vista com base em uma posição clínica. E principia a reflexão sobre uma provável cura, ou seja, o que anteriormente era visto como maldição ou incapacidade, passa a ser visto como doença. Dessa forma, os estudos anatômicos começam a se desenvolver, inclusive o estudo da anatomia e do funcionamento do ouvido, na tentativa de se levantar uma hipótese de cura das pessoas surdas. Nesse contexto, a questão da língua torna-se secundária, pois o que está em foco é uma suposta regeneração da audição, a fim de possibilitar conseqüentemente o desenvolvimento natural da língua oral.

Os principais desenvolvedores desses estudos foram os médicos europeus. É o caso de Itard que, em 1822, dá início na França a um estudo sobre doenças do ouvido, o que ficou conhecido como medicina otológica. De acordo com o pesquisador e diretor

teatral francês Jean Grémion (*apud* Skliar, 1998), eram feitas inúmeras experimentações com humanos, que ficavam cobertos de bolhas, inchaços e cicatrizes em volta das orelhas.

Nessa mesma direção, segundo Skliar (1998), o filósofo Denis Diderot (1713-1784), interessou-se pelas questões do povo surdo e sua relação com o desenvolvimento do pensamento e da linguagem. Em seu livro *Cartas sobre os Surdos e Mudos* (1751), destaca que também chamaram grande atenção e causaram muita polêmica as pesquisas desenvolvidas pelo Dr. Blancher, expostas posteriormente no Tratado filosófico e médico da surdo-mudez, em 1853, devido à extravagância de seus métodos: abertura do crânio e colocação de um perfurador, cortes de bisturi no ouvido médio, entre outros procedimentos empíricos. Enquanto isso, na Itália ocorria a divulgação dos primeiros estudos sobre linguística comparada, fonética e o nascimento da foniatria.

Apesar da mudança de percepção, a perspectiva clínica sobre os sujeitos surdos também desencadeou diversos julgamentos e impedimentos sobre o povo surdo, pois observava-se ainda uma continuidade nas restrições e proibições, na falta de acesso aos bens sociais e culturais, especialmente na educação, na língua e nas artes.

Não por acaso, os primeiros educadores de pessoas surdas foram religiosos ou médicos. A maioria desses professores buscavam, segundo o seu método de ensino, curar os sujeitos surdos por meio do uso de técnicas de reabilitação do canal oral-auditivo e aprendizagem da língua oral. Alguns utilizavam o alfabeto manual no processo de ensino-aprendizagem, mas o principal objetivo continuava a ser o desenvolvimento da língua oral.

Cabe destacar a atuação de um abade francês na educação de surdos, Charles de L'Épée, que se diferenciou das demais ações “pedagógicas” naquele contexto. Ele recorria à comunicação utilizada pelos surdos, a língua de sinais, ainda que, assim como os outros, buscasse a oralização da pessoa surda. No entanto, a base da educação e do ponto de partida era sempre a língua de sinais, ainda que não soubesse que aquele tipo de comunicação era uma língua.

Todo surdo-mudo enviado a nós já tem uma linguagem. Ele tem o hábito de usá-la e compreende os outros que o fazem. Com ela, ele expressa suas necessidades, desejos, dúvidas, dores etc. e não erra quando os outros se expressam da mesma forma. Nós desejamos instruí-los e assim ensiná-los o francês. Qual é o método mais simples e mais curto? Não seria nos expressando na sua língua? Adotando sua língua e fazendo com que ela se adapte a regras claras, nós não seríamos capazes de conduzir a sua instrução como desejamos? (L'Épée *apud* Moura, 2000, p. 23).

Conforme apresentado anteriormente, L'Épée acreditava que a linguagem utilizada pelos surdos deveria servir de ponte para sua educação. Entretanto, muitos professores de surdos, naquela época, discordavam veementemente dessa perspectiva e defendiam que o único caminho a ser adotado para sua educação deveria ser o da língua oral, o da suposta normalidade. Desde então, se instaurou na Europa um grande debate a respeito de qual a melhor forma de se educar os surdos, via língua oral ou via língua natural dos surdos. Os professores, então, se dividiram entre oralistas e manualistas, respectivamente.

A começar do fato mencionado, o pensamento oralista se desenvolveu cada vez mais com o apoio da tecnologia e da medicina nesse âmbito. A Itália passou a organizar diversos congressos pedagógicos a fim de debater e tomar uma posição em relação à temática. Entre esses, o VII Congresso da Sociedade Pedagógica Italiana, em 1872, o I Congresso de Professores Italianos de Surdos, em 1873, e o Congresso de Milão, em 1880.

De todos, o Congresso de Milão foi o que ficou mais conhecido, pois nele educadores de diversos países da Europa e da América do Norte, por volta de 200 participantes, discutiram a melhor língua a ser utilizada na educação de surdos. Após diversas manifestações a favor ou contra o uso da língua de sinais na educação de surdos, foi realizada uma votação que elegeu a língua oral como a única possibilidade de desenvolvimento linguístico na educação de surdos.

Uma das resoluções desse Congresso foi a seguinte:

Considerando a indubitável superioridade da palavra sobre os gestos para restituir ao surdo-mudo a sociedade e dar-lhe um mais perfeito conhecimento da língua, o Congresso declara que o método oral deve ser preferido ao da mímica para a educação e instrução dos surdos-mudos [...] (Skliar, 1997, p. 48).

Vale destacar que os professores surdos presentes no Congresso foram impedidos de votar. A partir de então, a língua de sinais passou a ser proibida, e os estudantes surdos foram submetidos a técnicas clínicas, com o fim de aprender a língua oral. Desse modo, conforme o pesquisador e dicionarista em Libras, Fernando Capovilla (2001, p. 101):

A educação do surdo reduziu-se ao ensino da oralização, os professores surdos foram expulsos, a língua de sinais foi banida e a comunidade

surda foi excluída da política das instituições de ensino, por ser considerada um perigo para o desenvolvimento da linguagem oral.

Durante quase um século, o uso da língua de sinais ficou restrito à clandestinidade, e as escolas impedidas de a utilizarem. Há diversos relatos de pessoas surdas sobre como vivenciaram a proibição de sua língua, especialmente na educação. Skliar (1997) sintetizou esse período da seguinte forma:

As transformações das instituições escolares em clínicas da palavra pura; Substituição de estratégias pedagógicas por estratégias clínico-terapêuticas; Deslocamento, discriminação, repressão e expulsão dos surdos adultos fora do âmbito da escola; Não existem dados da participação de pessoas surdas no debate cultural e científico desde o Congresso de Milão até a década de 60 de nosso século³. (Skliar, 1997, p. 52).

Todo esse contexto serviu para que a educação de surdos assumisse uma postura clínica e de reabilitação, e a língua de sinais ficasse proibida. Em 1960, o linguista William Stockoe, dos Estados Unidos (EUA), realizou o que ficou conhecido como primeiro estudo linguístico das línguas de sinais. Esse estudo trouxe uma análise comparativa entre o inglês e a língua de sinais americana (ASL) e comprovou que as línguas de sinais possuíam o mesmo status linguístico que as línguas orais, o que confirma seus aspectos gramaticais. Como resultado, Stockoe publicou o primeiro dicionário de ASL, e essa obra serve de referência até hoje para a mudança de paradigma com relação às línguas de sinais.

Desse momento em diante, inúmeras pesquisas têm sido desencadeadas em relação aos estudos das línguas de sinais nos mais diversos países ao revelar seu status linguístico e sua importância para o desenvolvimento identitário, cultural e social dos sujeitos surdos.

Nas últimas décadas, a tecnologia aliada à medicina introduziu o uso de aparelho de amplificação sonora (AASI) ou próteses auditivas, como costuma-se chamar, ou a cirurgia de implantes cocleares (IC) como solução para a questão surda, com o propósito

³ *La transformación de las instituciones escolares en clínicas de la palabra pura; Reemplazo de estrategias pedagógicas por estrategias clínico-terapéuticas; Desplazamiento, discriminación, represión y expulsión de los sordos adultos fuera del ámbito de la escuela; No existe datos de la participación de personas sordas em el debate cultural y científico desde el Congreso de Milán hasta la década del '60 de nuestro siglo'.*

de contribuir para o aprendizado da língua oral. O uso do AASI tem por objetivo amplificar os sons, a fim de que as pessoas surdas desenvolvam a oralidade. A outra intervenção criada pelos médicos diz respeito ao implante coclear, que conforme as fonoaudiólogas Michelle Carmozine & Samanta Noronha, 2012, p.79:

Trata-se de um dispositivo inserido cirurgicamente na cóclea, o órgão responsável pelo recebimento do estímulo auditivo e transmissão desta informação ao nervo auditivo e estruturas corticais. Esses dispositivos implantados cirurgicamente são conectados aos ossos da orelha média, criando vibrações no crânio e transmitindo essas vibrações diretamente até a cóclea através de um processo chamado condução óssea direta.

Infelizmente, essas interferências médicas sempre dão um jeito de renascer o Oralismo e, ao lado das prescrições clínicas no uso do AASI ou do implante coclear, determinam a proibição da língua de sinais e a separação do surdo implantado dos surdos sinalizadores.

Ao lado disso, presencia-se um crescente aparato legislativo em nosso país com relação ao direito das pessoas com deficiência, assim como, das pessoas surdas, como é o caso da Lei de Acessibilidade (10.098 de 19/12/2000), da promulgação da Convenção da ONU (Decreto 6.949 de 25/08/2009), da Lei Brasileira de Inclusão (13.146 de 06/07/2015), da Lei de Libras (10.436/2002), da regulamentação da Lei de Libras (Decreto nº 5.626/2005), da alteração na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (14.191 de 03/08/2021), entre outras.

Da mesma forma, nota-se um progressivo desenvolvimento acadêmico no tocante às línguas de sinais como resultante do Decreto 5626 de 23/12/2005, como a criação do curso Letras-Libras (bacharelado e licenciatura), do curso de Pedagogia bilíngue (Libras-Língua Portuguesa), além das inúmeras pesquisas que têm sido realizadas nesses âmbitos.

Em suma, até os dias atuais testemunha-se uma relação entre os sujeitos surdos e a sociedade de maneira geral, baseada em falta de reconhecimento, imposições e proibições de sua língua, que tem sido contraposta à expansão e ao fortalecimento do movimento social surdo e das pesquisas científicas nessa área.

Esse efêmero retorno na história dos sujeitos surdos e sua relação com o contexto social teve por objetivo criar uma sustentação para a adaptação teatral do texto *A mãe cedo demais*, de Gustave Akakpo. Antes, vale refletir um pouco mais sobre a questão da importância da acessibilidade como direito humano.

1.2 – Acessibilidade: conceitos e classificação

Como se viu anteriormente, toda a história traz como fio condutor a clássica divisão entre pessoas que se consideram superiores, os ditos normais, e os que são taxados de inferiores, denominados de anormais. No contexto da pessoa com deficiência, foram historicamente apartados do mundo considerado normal, portanto impedidos de se desenvolverem educacional, jurídica, e no caso dos surdos, também linguisticamente, o que acarretou impactos profundos sobre o seu desenvolvimento cultural e social – exceto se aceitassem ser “curados”, adaptados a um modo de vida considerado normal, padrão, referência.

Para a antropóloga e pesquisadora Débora Diniz (2007), evidencia-se assim uma relação sobre os corpos vistos como anormais e cria-se toda uma parafernália medicinal, tecnológica e educacional a fim de tornar esses sujeitos aceitos pela sociedade. Por outro lado, cada vez mais um paradigma sustentado em um viés humanista levanta a tese de que não são as pessoas com um desenvolvimento diferenciado que devem se adequar ao mundo, mas o contexto social que deve ser plural e flexível o suficiente para acolher todos em suas diversas formas de ser e estar no mundo.

É um fenômeno recente compreender a deficiência como um estilo de vida particular. Mas, diferentemente de outros modos de vida, a deficiência reclama o "direito de estar no mundo". E o maior desafio para a concretização desse direito é o fato de que se conhece pouco sobre a deficiência. (Diniz, 2007, p.32)

Um dos impactos diz respeito à ausência de acessibilidade, pois as pessoas consideradas inferiores, com problemas, anormais, foram e são impedidas cotidianamente de acessar o contexto social no mesmo patamar que as demais pessoas.

Com os avanços nas discussões a respeito da temática da acessibilidade, existem atualmente legislações e estudos que fundamentam a acessibilidade e seus diversos tipos. Desde 1980, o termo Acessibilidade tem tomado fôlego a partir do Movimento Internacional de Inclusão Social das Pessoas com Deficiência que, inicialmente, estava voltado à eliminação de barreiras físicas e arquitetônicas. À medida que os estudos e discussões a esse respeito se ampliaram, a própria concepção de acessibilidade também se tornou mais abrangente.

Na atualidade, o termo acessibilidade não está voltado somente à questão física ou arquitetônica, mas inclui o acesso aos direitos civis, sociais e políticos. Em suma, ao

exercício da cidadania e participação social em todo e qualquer âmbito que assim se fizer necessário, isto é, trata-se de uma forma de assegurar o direito de participação em igualdade de condições às demais pessoas.

No entanto, ainda há obstáculos atitudinais e sociais e uma dificuldade imensa da sociedade, de maneira geral, compreender que a acessibilidade deve se fazer presente de forma transversal em tudo o que diz respeito à cultura e sociedade, independentemente de haver pessoas com deficiência naquele contexto ou não. Em outras palavras, a acessibilidade deve ser uma característica intrínseca a todos os projetos culturais e sociais, conforme recomendações do Comitê de Deficiência e Acessibilidade da Associação Brasileira de Antropologia (2020).

Para tanto, torna-se necessário revisitar e fortalecer a legislação pertinente à acessibilidade, assim como ampliar o seu poder de atuação e cobrar do poder público e concessionárias sua implementação. Também é preciso que os governantes construam políticas públicas com suporte na acessibilidade, tanto no que concerne às questões físicas e arquitetônicas, quanto no que diz respeito ao tornar o transporte, a informação e a comunicação acessível a todos (BRASIL, 2015; UNITED NATIONS, 2015).

Nesse sentido, o pesquisador da educação inclusiva Romeu Sassaki (2009, p.1) classificou os tipos de acessibilidade em seis dimensões:

[...] arquitetônica (sem barreiras físicas), comunicacional (sem barreiras na comunicação entre pessoas), metodológica (sem barreiras nos métodos e técnicas de lazer, trabalho, educação etc.), instrumental (sem barreiras, instrumentos, ferramentas, utensílios etc.), programática (sem barreiras embutidas em políticas públicas, legislações, normas etc.) e atitudinal (sem preconceitos, estereótipos, estigmas e discriminações nos comportamentos da sociedade para pessoas que têm deficiência).

Em outras palavras, para que toda e qualquer pessoa com deficiência tenha acesso amplo aos direitos humanos, torna-se necessário que tratemos de eliminar as barreiras físicas, propiciar que todo e qualquer tipo de comunicação seja acessível, incluir diferentes métodos no que diz respeito ao lazer, trabalho e educação, promover o acesso a instrumentos, utensílios e outros, eliminar barreiras no que tange às políticas públicas, legislativas, normativas, assim como, combater preconceitos, estereótipos, estigmas e discriminações.

Além dessas, acrescenta-se a acessibilidade de conteúdo, ou seja, tornar acessível temáticas, conhecimentos e teorias a respeito da pessoa com deficiência à sociedade de maneira geral.

1.2.1 – Acessibilidade e cidadania surda

No que concerne à acessibilidade para o povo surdo, é preciso considerar suas singularidades de desenvolvimento e suas demandas comunicativas e de conteúdo, pois, historicamente, lhes foi negado o acesso à educação, proibida sua língua e sua forma peculiar de desenvolvimento. Essa falta de acesso apresentou impactos em sua cognição, em seu emocional, e em sua inserção no mercado de trabalho, em suma, em todo o seu contexto social.

Pensar na acessibilidade para o povo surdo então, implica considerar sua língua, sua cultura, sua produção de conhecimentos, suas identidades, suas comunidades, entre outras. Pois, todo serviço e/ou atividade que é ofertado somente em língua portuguesa, especialmente em sua versão oral, exclui *a priori* pessoas surdas, que se desenvolvem por meio do canal visuoespacial e se comunicam por meio das línguas de sinais. É o caso de atividades desenvolvidas na própria família, igreja, escola, trabalho ou comunidade de maneira geral, além de serviços de lazer e cultura.

Quando isso ocorre, só resta às pessoas surdas recorrerem a pessoas ouvintes fluentes em língua de sinais para lhes permitir o acesso a esses ambientes, serviços ou atividades. Como na maioria das instituições não há profissionais da tradução em língua de sinais, a pessoa surda fica dependente de um amigo ou familiar que possui conhecimentos básicos em língua de sinais ou, simplesmente, fica completamente excluído do acesso a esses bens e serviços.

É claro que os surdos apresentam diferentes tipos de desenvolvimento, que provocarão diversas demandas de acordo com suas singularidades. Por exemplo, se a pessoa surda for oralizada, necessita de um tipo de acessibilidade diferente de um surdo que é sinalizador, isto é, que possui domínio completo da língua de sinais, mas o mesmo não ocorre no que diz respeito à língua portuguesa. Neste estudo, o foco está na situação dos surdos sinalizadores, visto que compõem a maioria dos surdos no Brasil e são os que mais sofrem com a ausência de acessibilidade de maneira geral.

A língua de sinais é uma língua tão completa quanto as línguas orais, e, no caso do Brasil, são reconhecidas por legislações específicas, como apontado anteriormente,

além de possuírem estudos robustos a respeito de sua gramaticalidade e importância no desenvolvimento linguístico, cognitivo, emocional e social do povo surdo. Portanto, essa deve ser a principal forma de acessibilidade promovida ao povo surdo.

No Decreto nº 5.626/05, é assegurado às pessoas surdas o acesso aos serviços públicos e concessionárias de serviços públicos com a presença constante de profissionais da área de tradução e interpretação em Libras, bem como recursos de comunicação adequados a essa comunidade.

Sendo assim, falar de acessibilidade para surdos é destacar principalmente a importância da eliminação das barreiras comunicacionais.

A língua de sinais é uma das principais marcas da identidade de um povo surdo, pois é uma das peculiaridades da cultura surda, é uma forma de comunicação que capta as experiências visuais dos sujeitos surdos, e que vai levar o surdo a transmitir e proporcionar-lhe a aquisição de conhecimento universal. (Strobel, 2018, p. 23)

E para que isto ocorra, torna-se fundamental assegurar a presença de profissionais fluentes em língua de sinais em todos os âmbitos nos quais a comunicação se fizer necessária. É sabido que o número destes profissionais ainda é baixo no mercado, desse modo, constata-se a necessidade de mais investimento em formação e contratação desses especialistas.

Além disso, considerar que os surdos podem utilizar a língua portuguesa tal como os ouvintes, principalmente os surdos sinalizadores, é desconhecer as pesquisas acadêmicas que deixam claro que a língua portuguesa é sua segunda língua, ou seja, é uma língua instrumental que requer habilidades orais-auditivas, justamente em que se caracteriza mais profundamente a singularidade das pessoas surdas. A língua portuguesa pode ser utilizada como língua instrumental, mas a sua primeira língua, a língua na qual ocorre uma comunicação fluida e natural com os surdos sinalizadores é a língua de sinais, no caso do nosso país, a Libras ou LSB.

(...) uma língua natural adquirida de forma espontânea pela pessoa surda em contato com pessoas que usam essa língua e se a língua oral é adquirida de forma sistematizada, então as pessoas surdas têm o direito de ser ensinadas na língua de sinais. A proposta bilíngue busca captar esse direito. (Quadros, 1997, p. 27)

Assim, falar de aquisição de uma primeira língua para surdos é admitir que a acessibilidade à língua de sinais é um direito linguístico, é, portanto, um direito humano.

1.2.1.1 – A literatura como campo de construção da acessibilidade

O primeiro passo rumo a este projeto vai ao encontro da fala do crítico literário Antônio Cândido (2004) quando apresenta suas reflexões sobre o direito à literatura: reconhecer que aquilo que se considera indispensável para mim, pesquisador do presente estudo, é também indispensável para o próximo. É uma questão de direitos humanos. É dessa forma que Antônio Cândido vai trazer a questão da literatura como um direito humano. E, se é assim, ninguém pode ser excluído do seu acesso.

Dessa forma, Cândido (2004, p. 174) traz o questionamento: “Mas a fruição da arte e da literatura estaria mesmo nesta categoria?” E ele mesmo responde que elas só poderão ser consideradas assim “(...) se corresponderem a necessidades profundas do ser humano, a necessidades que não podem deixar de ser satisfeitas sob pena de desorganização pessoal, ou pelo menos de frustração mutiladora”.

É nesse sentido que as pessoas surdas têm o mesmo direito à literatura que as demais pessoas. E que ao longo do tempo sofreram toda ordem de privações e preconceitos pelo fato de não ouvirem ou de ouvirem parcialmente, o que acarreta impactos na aquisição e aprendizagem da língua oral, como se viu de forma resumida anteriormente.

Da mesma maneira, Terry Eagleton (2006, p. VIII), em seu livro *Teoria da Literatura*, diz: “O que há de verdadeiramente elitista nos estudos literários é a idéia (sic) de que as obras literárias só podem ser apreciadas por aqueles que possuem um tipo específico de formação cultural”.

Esse pensamento assim, exclui todos aqueles que se desenvolvem de forma diferente, tem origens e acessos diferenciados no contexto social e também coloca a literatura como única via de desenvolvimento individual, sem considerar que em muitas vezes ela é coletiva e ocorre entre pares.

Mas o que seria a literatura então? De acordo com Cândido (2004), a literatura compreende:

Todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos de folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (Cândido, 2004, p. 174).

Em outras palavras, a literatura abrange toda a produção artístico-cultural dos seres humanos. É inerente ao ser humano o uso da linguagem com fins criativos. Para Cândido (ibidem), a literatura é, assim, a “manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação”.

Dessa forma, ela abarca toda a criação linguística dos povos, desde os contos, poemas, sermões, anedotas, cantos, teatros, desenhos, romances, entre outros. E nesse sentido, Cândido (2004) retrata a necessidade de fruição dessa dimensão humana, ao mesmo tempo em que a coloca como um direito inalienável de todas as pessoas, independentemente de cor, credo, raça, religião, localização geográfica e, eu acrescentaria, de condições físicas e intelectuais diferenciadas.

Nesse sentido, Cândido (2004, p. 175) destaca que a literatura: “(...) é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente”.

É evidente que, apesar desse critério universalista de necessidade de criação do ser humano, essa criação encontra-se impregnada nos fatores sociais, culturais, políticos e estéticos que dizem respeito a cada povo.

Em conformidade com o pesquisador surdo Guilherme Nichols (2016, p. 30), “nas obras literárias, muitas vezes, a fantasia traz importantes questões da condição humana, como sentimentos, conflitos psíquicos, relacionamentos, medos, frustração, entre outros”. A literatura, assim, é vista como fundamental na sustentação subjetiva de um povo, logo, de sua cultura e de sua educação, além de trazer a possibilidade de o ser humano se ver em uma posição nunca experimentada, mas se reconhecer vivo nela.

Ainda de acordo com Nichols (2016, p.30):

Através da literatura, o sujeito pode perceber que não está sozinho, pois a leitura pode contribuir de forma significativa para a vida na sociedade e favorece o exercício da cidadania e a formação do desenvolvimento intelectual.

Sendo assim, a literatura é fundamental para toda e qualquer pessoa, inclusive para os surdos. Para Eagleton (2006, p. 1), “muitas têm sido as tentativas de definir literatura. É possível, por exemplo, defini-la como a escrita “imaginativa”, no sentido de ficção – escrita esta que não é literalmente verídica”. No entanto, o próprio autor questiona essa definição ao afirmar que essa perspectiva não procede. E para ele:

Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou “imaginativa”, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar. (...) A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana (Eagleton, 2006, p. 3).

Nessa perspectiva, a literatura altera o curso comum da linguagem. Revira-a do avesso, muda o seu ritmo, o seu estilo, seus significantes, e por vezes seus significados. Sendo assim, para Eagleton (2006, p. 4-5), “a literatura, impondo-nos uma consciência dramática da linguagem, renova essas reações habituais, tornando os objetos mais ‘perceptíveis’”.

E o mais importante, para Eagleton (2006), é o fato de a literatura ser relacional, no sentido de ser interdependente, ou seja, ao mesmo tempo que é produzida, escrita, por alguém, precisa ser vista, lida, interpretada, em suma, fazer sentido por outros. Dessa forma, “a definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido” (Eagleton, 2006, p. 12).

No caso da literatura surda, é preciso considerar que o sistema de escrita dessa língua ainda não é muito difundido, conhecido e nem reconhecido legalmente no Brasil, apesar de vários estudos científicos a seu respeito e da utilização dessa escrita, inclusive na literatura. Nesse sentido, mais do que nunca, a definição de literatura precisa abranger a sinalização, ou seja, a produção direta em língua de sinais, com todo o conjunto cultural surdo que esse tipo de saber constrói.

Para Nichols (2016, p. 26), “a palavra ‘Literatura’ é uma expressão muito abstrata, difícil para compreender, porém, na realidade, a literatura tem um objetivo subjacente, podendo manifestar o movimento cultural da história da humanidade”. Exatamente com essa compreensão de que não há como se fazer literatura surda sem considerar os aspectos históricos dessa comunidade é que se propõe uma literatura que seja amparada linguisticamente, fortalecida visualmente e referenciada no processo de construção do povo surdo.

E, por fim, para Cândido (2004, p.176), a literatura pode ter três faces:

1- Ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; 2- Ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão de mundo dos indivíduos e dos grupos; 3- Ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente.

Em outras palavras, não há como se compreender a literatura apenas por um viés, pois ela engloba diversas facetas, que não significa que estejam separadas, mas fazem

parte de um todo complexo, com diferentes perspectivas. Assim, a literatura é um complexo global com diferentes perspectivas.

A partir desses princípios, o estudo será um pouco mais atentamente direcionado às características da literatura surda, como tem sido construída e o que ainda pode ser feito para avançar.

1.2. 1.2 – A construção da Literatura Surda

Durante muito tempo, a pessoa surda apareceu na literatura de forma caricata e sob uma perspectiva de doença, ou seja, de um olhar clínico e terapêutico. Conforme o doutor surdo, Claudio Mourão (2016, p.38), pesquisador e escritor da área de literatura surda:

A literatura sobre os surdos produz representações em espaços sociais e educacionais, produzem “o espetáculo do outro”, (HALL, 2002), muitas vezes sem estarem relacionados com o que nos acontece, com o que nos passa na diferença, comunidade e minoria linguística.

Assim, com esse patamar de construção, a literatura surda tenta se contrapor a esse viés deficientista sobre a pessoa surda, ou seja, a partir de um viés sociocultural no qual a língua, a cultura e os valores sociais dessa comunidade sejam destacados. Conforme Nichols (2016, p.51):

O campo da literatura surda reflete a necessidade de o surdo definir a sua própria identidade e construir uma consciência do que é ser surdo. No contexto literário isso se realiza a partir do momento em que o surdo se assume como sujeito da enunciação de sua própria história e como ser que se constitui pela experiência visual, libertando-se da imagem estigmatizada de que suas manifestações sejam “coisa de surdo”, forma como são denominadas pelos ouvintes.

Em outros termos, para além da importância estética, intelectual e emocional que a literatura promove em qualquer ser humano, a literatura surda se acresce como fundamental no desenvolvimento e na sustentação de uma identidade surda positiva, autônoma e empoderada, a partir de sua cultura e com a sua comunidade.

É preciso destacar ainda que, a literatura surda propriamente dita era inicialmente ágrafa, passada de geração em geração por membros surdos por meio da língua de sinais ou gestualização do corpo. Somente com o acesso à educação, as pessoas surdas passaram a adotar também como mecanismos de produção literária a escrita. Primeiramente, a escrita da língua portuguesa e, atualmente, também, a escrita da língua de sinais. De

acordo com Nichols (2016, p. 53), “antes do advento da tecnologia que pudesse registrar em vídeo as histórias contadas pelos surdos, a literatura sinalizada surda se desenvolveu pela tradição”.

E a esse processo Mourão (2016) denominou de Mãos Literárias, ou seja, mãos surdas, sinalizadoras, produtoras de um conhecimento singular, visual, facial e corporal e também linguístico. Nesse sentido, para o autor:

[...] a partir do modelo das mãos literárias, foram produzindo efeitos e se tornam contadores de histórias, humoristas, poetas, enfim, diferentes performances em vários gêneros. São mãos literárias atraindo os olhos dos sujeitos surdos, e dessas experiências surgem invisíveis lágrimas interiores na emoção da forma artística de sinalizar (Mourão, 2016, p. 38).

Atualmente há alguns livros de literatura que são adaptações de clássicos da literatura infantil ouvinte. É o caso de Cinderela Surda (Hessel; Rosa; Karnopp, 2003) e Rapunzel Surda (Hessel; Rosa; Karnopp; 2003). Esses livros trazem em seu bojo desenhos que buscam retratar também as expressões faciais dos personagens, aspecto fundamental da comunicação dos surdos, além disso, conta com a Libras em sua forma escrita (*sign writing*) e a escrita da língua portuguesa. Também, nota-se a introdução de aspectos da cultura surda, como é o caso da Cinderela Surda, que ao invés de perder o sapato, perde a luva. Outro detalhe, a Cinderela é fluente em Libras, assim como o príncipe.

No contexto da literatura surda brasileira, há ainda o livro Curupira Surdo, de minha autoria em parceria com Larissa Pissinatti e Eielza Reis da Silva, com a ilustração das surdas Suzana Frota e Leila Sena. De acordo com Cei (2018, p. 12), “a narrativa infanto-juvenil, adaptação da lenda amazônica, foi o primeiro livro de literatura surda publicado em Rondônia”.

Figura 07 – Capa de livro



Fonte: Espindola; Silva; Pissinatti (2016).

No caso desse livro, *Curupira Surdo*, a história foi totalmente ressignificada. Foi mantido o mote principal da relação intrínseca do curupira com as questões ambientais, mas foram acrescentados recursos culturais surdos para que essa história fizesse sentido também para as crianças surdas. A floresta foi atravessada, ou seja, pintada por ingredientes culturais visuais e linguísticos da Língua Brasileira de Sinais (Libras) que, para além do curupira, era uma prática utilizada pelos animais da floresta, com a presença, inclusive entre eles, de uma arara-intérprete, elemento cultural do povo surdo.

Assim como foi o fato de os caçadores terem visto o uso daquela língua que os espantou e provocou uma atitude reflexiva sobre o ato de exterminar os animais, em suma, a adaptação, o reconto e a reconstrução da literatura por meio da cultura surda é um estilo estético visual intercultural que apresenta uma passagem notória dessa arte entre o povo surdo e o povo ouvinte.

Além do mais, *Curupira Surdo* trata de um tema pertinente à educação, ao trazer elementos tanto ecológicos quanto inclusivos, temáticas atualíssimas e indispensáveis à formação do sujeito. O fato de ser uma adaptação de um tema literário da comunidade ouvinte e ser retratado por meio de uma ótica visual acrescenta uma singularidade, ao mesmo tempo em que promove a verdadeira integração entre surdos e ouvintes com elementos biculturais e bilíngues. Os surdos se identificam com a obra por conter aspectos

de sua língua e de sua cultura, e os ouvintes, da mesma forma se ambientam ao conteúdo por tratar-se de tema da literatura infantil articulado às questões prementes do meio ambiente, conseqüentemente, do cuidado com o planeta, assim como o cuidado pessoal e da geração futura. Tanto adultos quanto crianças se interessam pela obra por meio de suas temáticas, mas também pela facilidade de inserção em temas tão fundamentais da formação humana que o seu uso ocasiona.

Além disso, nas últimas décadas foram lançados outros livros de literatura surda, como o Patinho Surdo (Rosa; Karnopp, 2005) e "Adão e Eva" (Rosa; Karnopp, 2005), mas que não são considerados adaptações de literatura ouvinte porque possuem um enredo próprio calcado na cultura surda e suas singularidades. De acordo com Rosa (2006, p. 62), “precisamos de materiais que discutam a cultura surda, identidade surda, a língua de sinais, o visual etc...”.

De fato, a cultura em relação ao povo surdo e a Libras avançou. Esse processo foi facilitado pelo reconhecimento da Libras por meio de leis e decretos, bem como pela inserção da disciplina de Libras nas licenciaturas, o que favoreceu o conhecimento e o contato com a língua e as especificidades do povo surdo. Isso é corroborado por Pissinatti em entrevista à Cei (2018, p. 12): “Com o reconhecimento da língua de sinais no Brasil, houve um aumento nas produções literárias do povo surdo”.

É importante destacar ainda que a literatura surda possui por principal característica a visualidade e o uso de elementos culturais do povo surdo na trama, ou seja, é de uma ética e estética visual que se trata quando se faz referência à literatura surda.

A literatura surda se caracteriza pelas representações dos valores linguístico-culturais do povo surdo. Nas narrativas encontramos personagens surdas, valorização das experiências e vivências do povo surdo, empoderamento do sujeito surdo em relação ao sujeito ouvinte, ênfase nas experiências visuais e na LIBRAS. Em algumas obras essas características são tão presentes que podemos considerar a obra, segundo os estudos pós-coloniais, como uma obra de caráter político, pois redimensiona o olhar do leitor conduzindo-o a perceber o surdo na sua diferença, ou seja, um sujeito com uma identidade positiva e atuante na sociedade (CEI, 2018, p. 14).

Enfim, não há como embrenhar pelo campo da literatura surda sem considerar as questões socioculturais que dizem respeito a esta comunidade. É preciso ir além de adaptações da literatura ouvinte, mas principalmente acrescentar elementos da cultura surda e enredos que possam representar a vivência e a sobrevivência dessa população, isto é, garantir a acessibilidade de conteúdo.

A partir do século XX, observa-se o crescimento de mídias produzidas por surdos, sobre os surdos e para os surdos. E é nesse contexto que se dá a origem da literatura surda até os dias atuais.

De acordo com Karnopp, (2010, p.161):

[...] a expressão “literatura surda” é utilizada no presente texto para histórias que têm língua de sinais, a identidade e a cultura surda presentes na narrativa. Literatura surda é a produção de textos literários em sinais, que traduz a experiência visual, que entende a surdez como presença de algo e não como falta, que possibilita outras representações de surdos e que considera as pessoas surdas como um grupo linguístico e cultural diferente.

É o caso da editora Arara Azul, que passou a disponibilizar a coleção Clássicos da Literatura em CD-R em LIBRAS/Português, em que uma equipe de tradutores faz a tradução da língua portuguesa para a Libras. Os clássicos traduzidos são para crianças: *Alice no País das Maravilhas* (Lewis Carroll, 2002), *As aventuras de Pinóquio* (Carlo Collodi, 2003), *A história de Aladim e a lâmpada maravilhosa* (autor desconhecido, 2004). Há também obras para jovens e adultos das literaturas de língua portuguesa, tais como: *Iracema* (José de Alencar, 2002), *O velho da horta* (Gil Vicente, 2004), *O Alienista* (Machado de Assis, 2004), *O Caso da Vara* (Machado de Assis, 2005), *A Missa do Galo* (Machado de Assis, 2005), *A cartomante* (Machado de Assis 2005) e *O Relógio de Ouro* (Machado de Assis 2005). No momento de pesquisa desse material, o conteúdo estava disponível em: <<https://editora-arara-azul.com.br/site/home>>.

Também há materiais produzidos pelo Ministério da Educação nos anos 2000, que incluíam histórias infantis em língua de sinais, por exemplo: *Chapeuzinho Vermelho, A raposa e as uvas, A lenda do guaraná, Branca de Neve e os sete anões, O curumim que virou gigante, A lebre e a tartaruga e o Hino Nacional em LIBRAS*. Tais produções foram realizadas pelo Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES) e contaram com a participação de surdos que realizaram a tradução dos clássicos da literatura e do Hino Nacional para a língua de sinais brasileira e legenda em português. Na publicação de *Contando histórias em Libras: Clássicos da Literatura Mundial (VHS/DVD)*, um grupo de atores surdos contam as histórias de *Patinho Feio, Os Três Ursos e Cinderela*, em uma realização que envolve cenário e produção cinematográfica.

Apesar de um dos grandes entraves linguísticos da pessoa surda ser a modalidade escrita das línguas, isso não inibiu a produção literária do povo surdo. Esse sempre teve

ao longo de sua existência uma literatura construída por meio de gestos, teatro visual, língua de sinais, artefatos culturais e caricaturas visuoespaciais que eram repassadas de uma geração para outra dentro da comunidade. Assim, o que ocorre nas últimas décadas é a possibilidade da transcrição da literatura surda, ou por meio da adaptação da literatura ouvinte com componentes culturais surdos – gravada em Libras ou escrita em língua portuguesa – ou por meio da escrita da Libras, em linguagem direta com o povo surdo.

Nesse sentido, Mourão (2018, p.63) indica que:

A Literatura Surda tem uma tradição face-a-face (BAHAN, 2006), no entanto, a internet e o desenvolvimento tecnológico têm favorecido outras formas de encontro, outras formas de registro, trazendo implicações para o modo de produção, circulação e consumo da Literatura Surda.

Um exemplo desse avanço, encontra-se na criação e produção de obras feitas por surdos, a partir de sua cultura, sua língua, mas também, de sua vivência bilíngue e intercultural em um mundo majoritariamente ocupado por ouvintes. É o caso do livro *Tibi e Joca* (2001), de autoria de Claudia Bisol em parceria com Tibiriça Maniere (surdo); *Mamadu – o herói surdo* (2007), de Marta Morgado, autora surda portuguesa; *Casal Feliz* (2010), de autoria do artista surdo Kleber Couto e *As Luvas Mágicas do Papai Noel* (2012), de autoria de Alessandra Klein e Claudio Mourão, entre outras.

Dessa forma, a cada dia torna-se mais evidente a importância de as pessoas surdas terem acesso à literatura e produções referentes à cultura surda, pois, por meio desse conteúdo, poderão desenvolver um autoconceito com relação às suas especificidades de desenvolvimento, assim como a habilidade de expressar emoções. Uma dessas produções artístico-culturais no campo da literatura é o teatro, o que será analisado a partir do próximo tópico.

1.3 – O teatro como expressão da literatura

O teatro apresenta uma relação muito forte com a literatura, pois seu ponto de partida é sempre um texto, uma produção literária. Esse gênero, em meu olhar, deve ser o primeiro a sofrer interferências quanto às características da cultura surda, com conteúdo e aspectos relacionados ao modo de vida do povo surdo, ou seja, a partir da adaptação ou criação do texto, a acessibilidade de conteúdo deve se fazer presente. Em outras palavras,

o próprio roteiro, costumeiramente produzido em língua portuguesa, precisa ser produzido também em Libras ou tornado visual, como é o caso da técnica de desenho, pois além de ser importante realizar uma análise do discurso, os personagens devem ser articulados de acordo com o gênero. Para a pesquisadora Natália Scheleder Rigo (2013), esse cuidado com o roteiro precisa ser criterioso também quando há necessidade da atuação de intérpretes de Libras durante a apresentação das peças teatrais.

A partir da adaptação do roteiro, o processo de encenação passa a ser construído, sustentado nas singularidades surdas, ao promover sensibilidades e interpretações tanto nos atores e atrizes, como nos espectadores. Esse processo intercultural e bilingue no teatro produz o encontro com a diferença, com a diversidade, com a acessibilidade.

Pode-se dizer então que o teatro se refere a uma manifestação artístico-cultural que, além da fruição artística, promove a troca cultural e a produção de conhecimentos (conteúdos, literatura). O teatro traz em seu bojo a essencialidade da democracia, pois sua direção deve ser em favor da pluralidade cultural e da diversidade dos povos, sem caber nenhum tipo de exclusão de língua, de cultura ou até mesmo de pessoas, no entanto, na prática nem sempre é assim que ocorre.

O teatro pode ser utilizado com fins elitistas e servir para promover conteúdos inadequados ao desenvolvimento de um povo ou até mesmo excluir comunidades com desenvolvimentos diferenciados. Desde o conteúdo veiculado por meio do teatro, a padronização de culturas ou línguas ou, até mesmo, a adoção de uma única perspectiva pode tornar o teatro, como qualquer instituição, um *locus* de reprodução e não de modificação da realidade.

De acordo com Reis (2008, p.37):

O texto teatral possui um duplo paradoxo: o primeiro, entre o texto propriamente dito e sua encenação, e o segundo, reflexo do primeiro, entre suas duas partes constitutivas distintas, a saber, a rubrica e o diálogo. A primeira é percebida através de uma marca exterior, tipográfica. De forma geral pode-se chamar de rubrica tudo o que, no texto teatral, não é diálogo. Nela, é o próprio dramaturgo que se expressa indicando o gesto, as ações, a identidade e até mesmo as emoções das personagens. Tem ainda o papel de informar quem diz o quê e qual é o cenário e o lugar onde se dá a cena

No entanto, no que diz respeito ao teatro, a autora comenta que sua marca mais forte é o diálogo, ou seja, a capacidade de apresentar um texto com representações, isto é, a dramaticidade propriamente dita, que é o que mais identifica o teatro enquanto um

gênero literário até o final dos anos 1960. Para Anatol Rosenfeld (2000, p.34): o diálogo é a forma natural dos personagens se envolverem em tramas variadas, de se relacionarem e de exporem de ‘maneira compreensível’ uma ação complexa e profunda.

Ainda conforme Reis (2008, p. 40), Larthomas (1972, p.10), afirma que “no diálogo teatral deve existir um equilíbrio entre a naturalidade do dito, o real, e o nível de elaboração do escrito, o estético, são esses dois elementos que constituem a linguagem dramática”. Ou seja, um encontro entre a ética da escrita e a estética da subversão do que está escrito por meio da linguagem corporal, facial e comunicacional, apoiada em uma dramaticidade.

Pode-se, então, considerar como características do texto oral alguns “efeitos de conversação” ou ainda, algumas marcas da linguagem falada, tais como: interrupções, lapsos, balbucios, falas regionais e populares, mudanças de registro e até mesmo o tom, a entonação, o ritmo, a fluência, que podem ser determinados pela rubrica ou mesmo pelo tipo de escrita do autor. Logo, como existe a intenção do autor por trás de cada fala de personagem, nada é deixado ao acaso, os esquemas de interação são, de uma certa maneira, “purificados” (Reis, 2008, p. 48).

Dessa forma, a autora afirma que o diálogo teatral não pode ser uma imitação da linguagem falada, pois dramatizar indica uma singularidade no uso da linguagem, inclusive da linguagem falada, e, vale o acréscimo, também da língua de sinais.

Por outro lado, ao se reivindicar o teatro como um espaço acessível busca-se ampliar sua atuação e abrangência a fim de contemplar os diversos povos, culturas e formatos de comunicação. Em seu artigo 27, a Declaração Internacional de Direitos Humanos (1948) assegura que “todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios”.

De outro modo, o teatro deve ser fundamentalmente inclusivo, aberto a todos e todas, sem exclusão, ou seja, todas as pessoas devem ter acesso ao teatro, independentemente do tipo de desenvolvimento, raça, classe ou origem, isto é, o teatro deve ser acessível. Historicamente, muitas pessoas com deficiência foram alijadas da arte teatral, sejam como espectadores, atores ou personagens. Para o autor Jefferson Fernandes Alves (2019), quando reflete a respeito da recepção teatral na perspectiva da formação de espectadores com deficiência, analisa:

Ademais, se a experiência cênica se orienta pela afetação de quem a assiste, tais espectadores afetam o próprio teatro, uma vez que os arranjos tradutórios inerentes aos processos de acessibilidade, especialmente em relação aos surdos e às pessoas com deficiência visual, geram um outro tipo de encontro em relação à cena que diz respeito aos profissionais de LIBRAS e de audiodescrição com aqueles que se ocupam do espetáculo (Alves, 2019, p. 164).

Nesse sentido, é importante lembrar que desde a criação da Lei Nacional de Incentivo à Cultura (BRASIL, 1991), conhecida como Lei Rouanet, há uma preocupação com a acessibilidade e um incentivo a essa reflexão. E a partir da Lei Brasileira de Inclusão (LBI), o Brasil aprofundou a concepção e as medidas referentes à acessibilidade de maneira geral.

Em seu art. 42 destaca o direito à cultura, ao esporte, ao lazer e ao turismo em igualdade de condições às demais pessoas, o que ficou conhecido como acessibilidade cultural: “[...] compreendida como o direito de vivenciar experiências de fruição cultural com igualdade de oportunidades para diversos públicos, entre eles, pessoas com deficiência e mobilidade reduzida” (Dorneles; Carvalho; Mefano, 2019, p. 1).

Sendo assim, percebe-se cada vez mais a participação de pessoas oriundas de grupos minoritários no teatro, com seus textos, temáticas, personagens, atores, bem como outros indivíduos para assistir aos espetáculos – os espectadores. A acessibilidade cultural, de acordo com Sarraf (2018, p. 27), trata-se de “um conjunto de adequações, medidas e atitudes que visam proporcionar bem-estar, acolhimento e acesso à fruição cultural para pessoas com deficiência beneficiando públicos diversos”.

Além disso, no dia 8 de maio de 2017 foi sancionada a Lei nº 13.442, que instituiu o dia 19 de setembro como o Dia Nacional do Teatro Acessível: Arte, Prazer e Direitos, mesmo dia em que se comemora o Dia Nacional do Teatro (BRASIL, 2017).

Nesse sentido, as produções teatrais devem ser pensadas para e com pessoas com deficiência, ao apresentar, desde o momento da construção literária, conteúdos que venham a beneficiar essas pessoas ou que tratem de suas idiosincrasias, que aqui pode-se chamar de acessibilidade de conteúdo, assim como, promover a participação de personagens com deficiência e não somente no papel de espectadores. Continuando com Alves (2019), ele afirma:

A perspectiva de participação das pessoas com deficiência como espectador, ou mesmo como atuante da cena, pode contribuir para o encontro e o confronto entre mundos, entre centros axiológicos, entre formas de apreender e de compreender o outro, levando em conta, sobretudo, a possibilidade de perturbar a normalidade como paradigma social. É preciso, no entanto, assinalar que essa presença em cena ou na plateia não deve ser interpretada pelo eixo do extraordinário ou da superação, pois, no nosso entendimento, tais clivagens concorrem para a reiteração do preconceito pela via inversa, na medida em que a exaltação da individualidade dos feitos artísticos e estéticos expiam a própria culpabilidade dos interditos e estigmatização social em relação a essas pessoas. (p.164)

Assim, o teatro abre suas portas para o que há de mais singular no desenvolvimento humano: sua pluralidade. No caso específico das pessoas surdas, o teatro precisa tornar relevante a questão linguística e de conteúdo, ou seja, possibilitar além do uso e da difusão da língua de sinais, da legenda em língua oral-auditiva, da participação profissional do tradutor e intérprete em língua de sinais, introduzir conceitos, concepções e teorias referentes ao campo das pessoas surdas. É o que será visto adiante.

1.3.1 – Acessibilidade e Teatro para Surdos

Tanto a arte em geral, como o teatro especificamente, precisa tornar-se mais acessíveis ao público surdo. De maneira geral, existem textos e produções teatrais belíssimos que emocionam os ouvintes, mas que não conseguem provocar esse tipo de sentimento no povo surdo. Não só porque não está sendo falado em sua língua, é evidente que isso é fundamental, mas também porque não aborda fatos ou fragmentos da história e do cotidiano das pessoas surdas, que são carregados de emoções e valores para essa comunidade.

Nesse sentido, pensar a acessibilidade cultural para pessoas surdas requer compreender que não se trata apenas de questões físicas ou materiais, mas de outros seres humanos, profissionais da tradução e interpretação que afetarão, positivamente ou não com sua presença, a própria construção e produção do teatro. Além disso, conforme Martins (2016), vale destacar que as pessoas surdas possuem grande desenvolvimento do que ficou conhecido como cultura visual, e que Buzar (2009) denominou de singularidade visuoespacial.

Para Resende (2019), o ideal é que os próprios atores surdos sinalizem diretamente ao público-alvo em língua de sinais, pois considera ser essa sua primeira língua. A atuação dos intérpretes de Libras, também importante, deve-se restringir ao apoio de voz, ou seja,

a relação sinal-voz: o que deve ser interpretado é a voz dos personagens surdos aos espectadores ouvintes.

Conforme Mourão (2016), há registros de formação de um grupo teatral no Rio de Janeiro ainda na década de 1990 denominado Companhia Surda de Teatro, com alguns surdos que estudaram teatro nos Estados Unidos na primeira escola profissional de formação para atores surdos de lá. Há notícias ainda da fundação do Centro de Integração dos Surdos nas Artes Cênicas (CISACEN) no Rio de Janeiro, em 1989.

Um dos setores criados pela CISACEN foi o “Grupo Silencioso”, formado pelos atores surdos Carlos Alberto Góes, Silas Campello Queiroz, Marlene Prado, Nelson Pimenta, Ana Regina e outros. [...] Em 1996, Nelson Pimenta partiu para os EUA, em Washington, para estudar no *The National Theater of the Deaf* durante um ano. Formou-se como ator profissional e logo após terminar seus estudos voltou ao Brasil (Mourão, 2016, p. 92).

De acordo com esse autor, Nelson Pimenta foi o primeiro ator surdo a se profissionalizar no Brasil. E o grupo de atores surdos do CISACEN se apresentaram em diversos espetáculos.

Outros grupos de teatro com atores surdos se formaram no Brasil, como é o caso da Companhia Surda de Teatro, Teatro Absurdo e o Teatro Brasileiro de Surdos, o que possibilitou a ampliação de novos atores e diretores surdos e não-surdos pelo Brasil.

Em 2003 foi fundada a Companhia Arte e Silêncio, formada por um casal de irmãos paulistas, Rimar Segala e Sueli Ramalho, em São Paulo. Os dois irmãos são diretores, conhecidos entre as comunidades surdas brasileiras. A companhia tem o objetivo de desenvolver uma pesquisa da arte e da cultura de surdos, utilizando as técnicas da mímica e da linguagem *clown*, adaptadas à língua brasileira de sinais. Rimar Segala criou o espetáculo *Orelha*, abordando a inclusão social de surdos, a cultura surda e a língua brasileira de sinais, tendo participado de vários eventos. Outros espetáculos foram criados pela companhia, como *Os palhaços na escola*, que aborda a questão da cultura surda e língua de sinais dentro de sala de aula (Mourão, 2016, p. 94).

Todos os espetáculos citados anteriormente traduzem a mais alta expressão facial e corporal das pessoas surdas que, por meio da língua de sinais, expressam suas emoções, seus sentimentos e suas ações, convertidos em linguagem teatral.

Outra Companhia Teatral composta por atores surdos foi formada em Belém do Pará, em 2005, e foi denominada Mãos Livres. É conhecida por seus famosos palhaços surdos.

Figura 08 – Companhia de Teatro Mãos Livres



Fonte: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2013/02/palhaços-surdos-na-estacao-e-atracao-do-projeto-por-do-sol.html>

Além disso, Mourão (2016) destaca a criação do Grupo Signatores, em 2010, em Porto Alegre (RS), formado por atores surdos, jovens e adultos, e pesquisadores da UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul –, em que a acessibilidade é para a pessoa ouvinte, pois oferece tradução simultânea para a língua oral.

De acordo com Resende (2019), todo o elenco de uma peça teatral deve ter pessoas surdas, desde a produção artística, direção, produção, cenografia, iluminista, figurinista e operadores técnicos, e, se houver necessidade, acrescenta-se o suporte do profissional tradutor e intérprete de Libras. É evidente que, para isso, torna-se necessário que cada vez mais as pessoas surdas tenham acesso ao conhecimento das técnicas teatrais, do processo de interpretação, da montagem e da encenação, por exemplo.

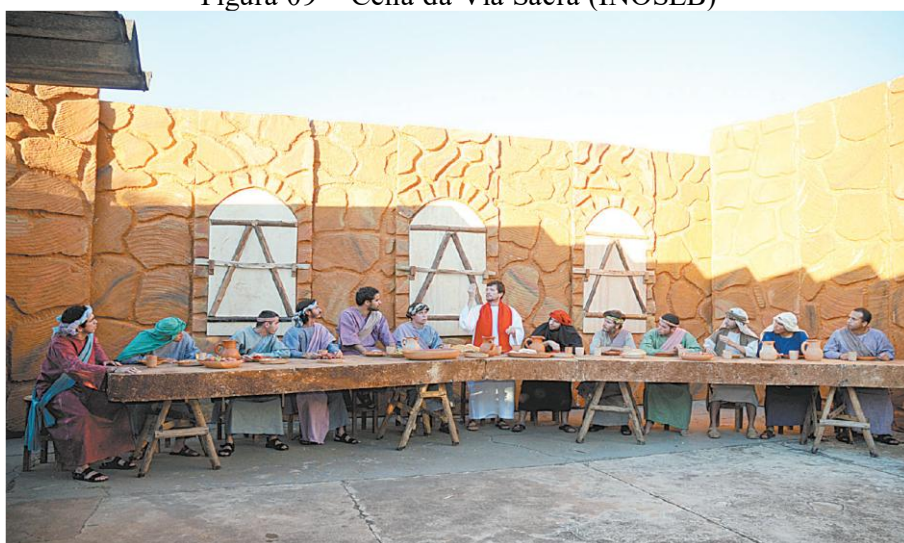
Conforme Santos (2017, p. 1), “todo corpo é capaz de comunicar, independente de como se constitui biologicamente”. A partir disso, pode-se dizer que os corpos das pessoas surdas possuem um potencial comunicativo extremamente singular, pautado em expressões corporais, faciais e gestualidade, que por vezes é negado ou reprimido socialmente.

Além disso, para esse autor (Santos, 2017, p. 2), o teatro é fundamental no desenvolvimento comunicacional da pessoa surda, pois considera o espaço teatral como:

“O lugar em que os corpos se encontram para trocas simbólicas e sensíveis. O lugar que as diferenças não são apenas aceitas, mas, acima de tudo, **NECESSÁRIAS**”. (Ênfase do autor)

Em Brasília, cidade na qual esta tese é desenvolvida, o autor desta tese fez parte de um corpo de teatro denominado Via sacra, composta por 70 atores surdos, ao performar o papel de Pôncio Pilatos. Toda a encenação foi feita em Libras e ocorreu no Instituto Nossa Senhora do Brasil (INOSEB).

Figura 09 – Cena da Via Sacra (INOSEB)



Fonte: Correio Brasiliense (2009)

Figura 10 – Cena da Via Sacra – (INOSEB)



Fonte: Correio Brasiliense (2009)

Figura 11 – Cena da Via Sacra – (INOSEB)



Fonte: Arquivo pessoal

Cada vez mais realizam-se eventos acessíveis em Libras, inclusive no teatro. Na produção teatral *Tribos* (2013), por exemplo, do renomado ator brasileiro Antônio Fagundes, a temática das pessoas surdas é apresentada de forma enfática ao dar destaque à problemática da comunicação entre surdos e seus familiares ouvintes.

Em síntese, as artes constituem-se um direito que tem sido exercido pelo povo surdo há muito tempo. Apesar de todos os entraves de acessibilidade, a questão é compreender seus diferentes momentos como etapas na construção de um modelo bicultural e bilíngue para surdos, sustentado metodologicamente, a fim de recriar o teatro como espaço acessível ao sujeito surdo.

Após toda esta reflexão sobre o direito de acesso do povo surdo aos bens culturais, notadamente ao teatro, faremos em seguida uma imersão na história de vida do teatrólogo e escritor togolês Gustave Akakpo, que tanto inspirou esta adaptação.

CAPÍTULO 2 – GUSTAVE AKAKPO E *A MÃE CEDO DEMAIS*



<https://cie-letempsdevivre.fr/compagnie/gustave-akakpo/> Disponível em 23/01/2026.

A peça *A mãe cedo demais*⁴ de Gustave Akakpo (2004) destaca-se entre diversas obras do autor, por trazer personagens juvenis em papéis de adultos, com uma forte reflexão em relação às questões do mundo como a política, a guerra, as responsabilidades **cedo demais** e a vida em risco constante.

Tive contato com esta obra por meio de texto traduzido para o português pelo coletivo de teatro *En classe et en scène*, coordenado pela professora Maria da Glória Magalhães dos Reis, durante a disciplina “Dramaturgias: da tradição à contemporaneidade” do Doutorado em Literatura da Universidade de Brasília.

O tema do texto, o formato, a caracterização dos personagens, e o movimento das cenas me chamaram atenção e me impulsionaram a adaptar esta peça com a temática enfrentada pela comunidade surda em relação à sua singularidade linguística e cultural. Nesse sentido, concordamos com a afirmação de Alice Ferreira:

Assim, da mesma forma que um texto e uma língua são transformados pela língua que traduz, e que esta se transforma, à medida que acolha o outro, a *mise-en-corps* do texto é provocada pelo corpo que o recebe,

⁴ O nome da peça adaptada nesta tese é *A mãe cedo demais*, de Gustave Akakpo, que adota o mesmo nome para o personagem principal, a Mãe cedo demais. Para diferenciar o nome da peça do nome da personagem, adotaremos durante a escrita da tese o artigo A maiúsculo sempre que se referir à peça e sublinharemos o título, por outro lado quando nos referirmos ao personagem, utilizaremos o artigo a minúsculo ou sua ausência.

ao mesmo tempo em que esse corpo é transformado pelo texto que o penetra”. (2017, p.75).

Em outras palavras, não existe neutralidade quando se faz uma tradução ou adaptação. Tanto o texto afeta o processo de adaptação, quanto vice-versa. Em meu caso, ao receber o texto original de Gustave Akakpo, traduzido para o português do Brasil, atravessou a minha mente e corpo surdo e o resultado é um outro texto, que parte daquele, mas que traça novas perspectivas.

Neste capítulo, inicialmente irei discorrer brevemente sobre Gustave Akakpo, sua história de vida e suas obras. Com este fim, utilizarei como base a biobibliografia construída por Rosana de Araújo Correia, no livro comemorativo dos dez anos do *Coletivo En Classe et En Scène*, organizado e coordenado pela professora Maria da Glória Magalhães dos Reis (2021), no âmbito da Universidade de Brasília, assim como, os trabalhos acadêmicos sobre Akakpo de Alice Maria de Araújo Ferreira (2017), Aline Bastos Lima (2018) e Correia & Magalhães dos Reis (2017).

2.1 – **Gustave Akakpo**: Entrando em cena

Gustave Adjigninou Akakpo nasceu no dia 22 de agosto de 1974 em Aného, cidade togolesa da África ocidental. Bastante talentoso e de espírito criativo, o autor é descrito como escritor, ilustrador, contista, ator e animador cultural, e especialmente escritor de peças de teatro para públicos de todas as idades. (Lima, 2018). Sem considerar que é bastante premiado por suas produções e as bolsas que recebe impulsiona ainda mais sua habilidade artística em diversas áreas como desenho, atuação e escrita. De acordo com a caracterização de Correia, pode-se afirmar que:

Artista de vários talentos, Akakpo também trabalha muito como ator e tem atuado com diversos diretores de renome na França e em outros países. Hoje, já não se dedica mais à arte de contador de histórias, nem de ilustrador, ambas atividades exercidas no início de sua carreira, sobretudo no Togo. Sua arte é a expressão de seu percurso múltiplo, que busca nas relações humanas ultrapassar o olhar dicotômico que se pode ter sobre a realidade. Suas origens familiares têm uma relevante influência nessa sua maneira de deixar a luz entrar em lugares não imaginados buscando na complexidade das relações caminhos para o diálogo democrático que tanto o encanta no teatro. (2021, p.33)

Em outros termos, para a autora, a arte de Akakpo é resultado da complexidade de seus diversos talentos e caminhos percorridos, tanto na vida pessoal, quanto em sua atuação artística.

No início desse “percurso múltiplo”, ainda segundo Correia (2021), logo que Akakpo se alfabetiza, o seu interesse desperta para os personagens das histórias a que tem acesso. Sua mãe é a sua grande incentivadora, tanto com relação aos estudos, quanto na apreciação pela literatura. Akakpo debruça-se sobre suas leituras e os personagens começam a tomar conta de sua fantasia, mas também de sua realidade. São tão vívidos, que, como afirma Correia, a sua mãe conversa sobre os personagens, como se fossem pessoas.

Em sua juventude, a literatura continua ocupando fundamental interesse e Akakpo dedica-se a este *hobby* com afinco. De acordo com Correia (2021), adora ler, inclusive textos de diferentes estilos, desde clássicos africanos, europeus, até romances policiais. Toda essa imersão de Akakpo no mundo literário como leitor, não poderia deixar de lhe trazer resultados, passou a desejar criar suas próprias produções literárias.

No que concerne à escrita, Akakpo demonstrou um interesse precoce por diários, posteriormente passou a produzir poesias e contos em seus cadernos. Segundo Correia (2021, p.23): “A escrita se torna uma verdadeira atividade paralela à escola, que acaba se tornando um terreno de experimentação de seus escritos. Uma de suas diversões era causar estranhamento em seus professores com textos inesperados e enigmáticos”.

Dessa forma, o seu itinerário rumo à constituição do talentoso escritor vai se afirmando. De acordo com Correia:

Durante sua juventude, ele enriquece sua biblioteca íntima com suas leituras diversas, no ensino médio descobre um autor que o abala profundamente: Sony Labou Tansi. Mais do que uma simples descoberta, Sony se torna uma verdadeira referência literária para Akakpo dentro de seu trabalho de artesão da língua. A escrita do autor congolês chega em um momento em que o jovem busca seu caminho estético e se questiona, entre outros aspectos, sobre como dar conta dos diferentes falares do Togo em um texto em francês. À época, ele trabalhava em um projeto de conto sobre uma comunidade de pescadores que não falam francês, apenas mina, uma de suas línguas maternas. Para o autor, era fundamental que o texto traduzisse esteticamente o falar dessa comunidade, sem que isso o fizesse recair em estereótipos. (2021, p.24).

Assim, foi observado que no auge de sua adolescência, o encontro literário com a obra laboutansiana, provoca uma reviravolta estética expressiva, imprimindo ao texto

teatral a adoção dos falares locais togoleses e franceses, sua grande inspiração, para construir singularmente um estilo de escrita.

Uma escrita que atravessa as línguas em curso, sem esquecer da mina⁵, pois a base de suas criações encontra-se apoiada nas suas vivências em seu contexto natal. De acordo com Ferreira (2017, p.9):

Gustave Akakpo faz da língua o discurso, e põe em cena vozes dissonantes. A heterogeneidade é manifesta na sua poética, no que ele faz à língua francesa. A tradução literal parece caracterizar sua escrita ao fazer a língua francesa se abrir ao estranho de outras línguas.

Nessa habilidade de criar por meio de linguagens diversas, Correia (2021) afirma também que: “Em Labou Tansi, o jovem escritor encontra uma escrita inventiva, que contorciona a língua francesa de uma maneira que ele nunca havia visto, o resultado é um francês que dá justamente conta da maneira de falar de certas comunidades africanas”.

Dessa forma, vai se verificando que entre as diversas habilidades de Akakpo, está o uso criativo da linguagem, a maneira como lida com as diferentes línguas que o constitui, que compõem o seu ser pessoal e coletivo.

Correia (2021) aponta ainda que além da referência estética, os textos laboutansianos trazem uma questão muito cara à Akakpo: a situação política dos governos africanos. Akakpo consegue perceber a situação socioeconômica do seu país e a implicação do *modus operandi* dos regimes governamentais. Nesse sentido, adere ao ativismo político a fim de alcançar mudanças em prol da melhoria das condições de vida da sociedade em que vive.

Então se engaja em associações da sociedade civil que lutam contra o regime ditatorial do presidente togolês, marchando nas ruas e chamando o povo para a luta. Na década de 1990, ocorreram várias revoltas no país, a vida política agitada mostrava sinais de que algo iria mudar, e isso era encorajador. De fato, os togoleses não conseguiram derrubar o general- presidente, mas em consequência dessa luta vários direitos e liberdades foram obtidos e o regime se tornou menos autoritário. (Correia, 2021, p.24)

⁵ Língua falada na região sudeste do Togo. É a língua mais comum da costa do Togo, bastante utilizada no contexto do comércio. Considerada língua franca, porque é falada por diferentes grupos étnicos.

Esse engajamento de Gustave Akakpo é fundamental para o seu desenvolvimento estético, o que transparece em suas obras. No entanto, Correia & Magalhães dos Reis (2017, pp 389-411) enfatizam que:

Não é a nacionalidade que determina os temas e o estilo de sua escrita. Akakpo utiliza uma linguagem que envolve a alma humana e suas contradições, suas angústias, sua busca pela liberdade, sua conquista identitária, em um mundo também contraditório. Ele aborda igualmente fatos como a colonização e as ditaduras na África, mas de maneira inteligente, humorística e ao mesmo tempo realista. Rejeita o pensamento maniqueísta, reducionista e ingênuo de vitimização da África e, apesar de não se considerar um escritor engajado, para ele é impossível olhar o mundo de maneira apolítica, segundo o artigo *Gustave Akakpo, as palavras que viajam*.

De acordo com Lima (2018), Akakpo foi contemplado com uma bolsa da associação francesa *Beaumarchais* com apenas 20 anos, por meio da qual participou de sua primeira residência de escrita, na *Maison des Auters de Limoge* (França). E, para complementar, segundo Correia:

Akakpo, que até então tinha tido poucas experiências de prática teatral na escola, é contratado pelo diretor que lhe atribui o papel principal no espetáculo que estava montando – isso aconteceu em 1996. Desde então, Akakpo nunca mais abandonou os palcos, pois é na prática teatral, na prática artística, mais do que na escrita dos textos, que nesse momento ele vai encontrar as respostas que procurava. O trabalho coletivo, as trocas, lhe permitem perceber que ele não está sozinho em seu mal-estar no mundo. Além disso, a prática cênica surge para ele como um espaço de exercício da democracia: para que o espetáculo aconteça é preciso que o diálogo se faça, e tudo isso mediado pela obra de arte. (2021, p.25)

Segundo essas autoras, ele faz teatro na trupe Enal dirigida por Méwé e a sua formação de ator ocorre entre 1996 e 1999, mas continua como membro até 2003. Além disso, participa da trupe do Club de l'Unesco, entre outras. Em 1999 recebe o prêmio *Plumas Togolesas* no Festival de Teatro da Fraternidade (FESTHEF), em Lomé. O referido festival destaca personagens e companhias da África e da Europa no Togo, com o objetivo de desenvolver o teatro em uma perspectiva cultural. Akakpo imerge em diversas residências de escrita, tanto no Togo, como na Bélgica, França, Síria e na Tunísia, o que lhe favorece ainda mais seu despontar como escritor.

Em 2001 o autor recebe o prêmio da Nova Francofonia. Além do que, participou de estúdios e ateliês de teatro e escrita no Togo, da associação francesa *Ecritures*

vagabondes, dirigida por Monique Blin juntamente com o Festival de Teatro da Fraternidade, festival togolês. Em 2002, foi contemplado com a bolsa *Beaumarchais* concedida pela *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques* (SADC) para uma residência de escrita em Limoges, França. Nesse mesmo ano participa de um estágio de formação em arte dramática na Comédie de Saint-Etienne. (Lima, 2018; Correia, 2021).

Vale destacar que **a sua primeira peça publicada é *La Mère trop tôt (A mãe cedo demais)*, adaptada por nós nesta tese**. Trata-se de maneira geral de um texto a respeito das crianças-soldado em um contexto de “fim” de guerra. E é exatamente esta peça o marco de sua grande carreira de sucesso. Em 2003, a L’Harmattan lança os álbuns bilíngues francês-éwé *Querelle au pays de l’alphabet e Titi la fontaine*, e em 2005 o álbum *Le cultivateur et le petit chimpanzé* é lançado pela editora togolesa Haho. Em 2004, ganha o prêmio SADC da Dramaturgia Francófona com esta peça. Outra publicação de Akakpo nesse mesmo ano é da peça *Tac-Tic à la rue des Pingouins* na coletânea *Petites comédies pour une Comédie*. (Lima, 2018; Correia, 2021)

Nesse ano de 2005, além de se tornar membro do comitê de leitura do teatro TARMAC – La Scène Internationale Francophone em Paris, ele realiza três residências de escrita: uma em Paris, uma na cidade de Tulle (sudoeste francês) e outra em Alep e Damas, na Síria. Além dessas residências, ele participa de um estágio de formação à escrita dramática, direção e atuação na Tunísia. As três residências resultaram sucessivamente nos textos: *À petites pierres*; *Tulle, le jour d’après*; e *Habbat Alep*. (Correia, 2021, p.28)

Ainda de acordo com Lima (2018), em 2006 Akakpo recebe o 6º prêmio de escritura teatral em Guérande pela peça *A Petites Pierres* (Pedra por pedra), que se traduz em uma bolsa do Ministério Francês da Cultura (DMDTS), além disso, a bolsa de escrita do Centro Nacional do Livro (CNL) e a bolsa de criação da SACD.

O texto *À petites pierres* é, segundo o autor, seu texto mais montado, tendo sido representado várias vezes na França, além de no Burkina Faso, no Brasil, e no território francês da Guiana. Publicada em 2007 por Lansman, essa peça havia recebido no ano anterior o 6º Prêmio teatral da cidade de Guérande (França) e em 2011 é premiada no Festival Primeur de Sarrenbruck (Alemanha). Em 2017, a estação de rádio France Culture apresenta um perfil do autor e produz a leitura radiofônica do texto no programa Théâtre et Cie. (Correia, 2021, p.28-29)

Em 2007, publica a peça *Arrêt sur images* na coletânea *Ecritures d’Afrique*. Ainda nesse ano publica um romance voltado para o público jovem *Le petit monde merveilleux*,

e em 2008 recebe o prêmio *Sorcières* em virtude dessa publicação. Em 2007 ele ganha a bolsa de criação do CNT e o *Grand Prix* da literatura dramática. Em 2008, o prêmio *Sorcières* por seu romance destinado aos pré-adolescentes *Le petit monde merveilleux* e o prêmio de melhor autor do *Festival Primeurs* na Alemanha pelo texto *Habbat Alep* (em sua tradução alemã). Exatamente nesse ano, Akakpo recebe o título de residência permanente na França, sendo em seguida contratado pelo teatro TARMAC, como responsável pelo comitê de leitura. (LIMA, 2018; CORREIA, 2021).

Durante um período concentrou-se apenas nas atividades relacionadas com a escrita e a animação cultural. No entanto, retorna aos palcos com a peça *Chiche l'Afrique* em 2010, uma sátira às comemorações do dia da independência africana. “Todavia, as injunções para que ele se manifestasse sobre essa questão o obrigam a justificar constantemente seu silêncio. Por fim, ele produz essa peça na qual seu grito de dor é camuflado em riso, em uma forma artística que interpela o público e faz dele seu cúmplice” (CORREIA, 2021, p. 30).

Como resultado de mais uma residência escrita em 2013 no teatro da *Chapelle Saint –Louis*, produz o texto *Retour sur terre*, publicado na coletânea *Em haut!* em 2014. A temática deste texto também chama muito atenção pelo fato de tratar da questão colonial entre África e Europa. Assim como a peça *Transit*, que tem o mesmo teor.

De acordo com Lima (2018), Akakpo ofertou uma oficina de escritura na *Maison d'Arrêt de Fresne* (Penitenciária de Fresne), na França, em parceria com o *Tarmac de la Villette* em Paris e o apoio da região de Ilha da França, durante 10 meses.

Ele também é membro da associação *Escale des écritures* criada pela associação *Ecritures Vagabondes* em 2000, que tem o objetivo de reunir jovens escritores de diversos lugares do mundo para trabalhar sobre uma mesma temática. Oficinas de escrita já foram criadas na África, no Oriente Médio, na Europa e no Canadá”. (Lima, 2018, p. 10).

Gustave Akakpo tem também obras de referência no contexto educacional, como é o caso dos textos *MST e Où est passé le temps?* que foram publicados na coletânea *Arrêt sur images et autres textes* em 2016. Além disso, o autor desenvolvia atividades culturais em escolas, destacando questões relacionadas ao mundo infantojuvenil. Em 2016, publicou a peça *Au jeu de la vie* na coleção *Si j'étais grand*. Também nesse período escreveu dois textos sobre a região da Alsácia, na França *Au bal des bossus d'Alsace* e *C'est pas les Schmilblicks*. Em 2019, publica *Prométhée augmentée* a partir da demanda

de um projeto coordenado por Marc Toupençe, diretor do *Théâtre du Pillier*, em parceria com a escola de ensino médio *Lycée Courbet* da cidade de Belfort na França.

Conforme Correia (2021), em 2018 são lançadas duas peças de Akakpo: *Hourra!* e *Bolando*, e publicadas na coletânea *Um monde sans théâtre e le roi des gitans*, respectivamente. Além disso, o autor publica outros textos em parceria com outros autores. Como vimos, Gustave Akakpo escreveu diversas obras para o teatro.

Suas obras são: *Comme la France est belle!* (concepção de Gustave Akakpo e Frédéric Blin, Avignon, 2019), *Micro-frictions* (2017), *Macbeth, titre provisoire* (2017), *Éternels éphémères* (2016), *Noce chez les épinoches* (2014), *Odyssées* (Lansman, 2013), *Même les chevaliers tombent dans l'oubli* (2013), *Des roses et des bleus* (2011), *Chiche l'Afrique* (2010), *Catharsis* (Lansman, 2006), *Tulle, le jour d'après* (2006), *Habbat Alep* (2005), *A petites pierres* (Lansman, 2005), *Arrêt sur image* (2005), *Outre-ciel* (2005), *Les baskets d'Ali* (2004), *Tac-Tic à la rue des Pingouins* (Lansman, 2004), *Ma férolie* (2003), e *Demain, je sais pas* (2001)). Além dessas, escreveu peças voltadas para o público mais jovem, como: *Querelle au pays de l'alphabet* (L'Harmattan, 2003), *Titi la fontaine* (L'Harmattan, 2003), *Le cultivateur et le petit chimpanzé* (Hahos, 2005), *Le Petit monde merveilleux* (Grasset et Fasquelle, 2007), *La vraie histoire du petit chaperon rouge*⁶.

Uma parte importante da obra teatral akakpoiana é destinada ao público não-adulto. Isso se relaciona tanto com os projetos nos quais ele se engaja, muitas vezes ligados à animação cultural em escolas, quanto a questões que o motivam ligadas à juventude. Além das peças que não são explicitamente destinadas a não-adultos, mas que tratam de temáticas ligadas aos jovens, ele possui sete publicações teatrais destinadas explicitamente ao público jovem e duas ao público infantil. (Correia, 2021, p.30)

Tanto no que diz respeito à sua produção para adultos quanto para o público infantil ou juvenil, conforme Lima (2018, p. 11):” Em seu desejo de abordar a condição humana e de escrever uma peça para libertar as angústias de existir, Akakpo escreveu histórias que falam de guerra, de arrependimento, de cura, de renascimento utilizando vários artifícios de humor”. Da mesma forma para Correia:

Aos 46 anos, Gustave Akakpo já possui uma grande produção teatral com cerca de quarenta peças escritas, se incluirmos na lista das 24

⁶ Em anexo (01), temos a lista de peças publicadas por Gustave Akakpo, conforme Correia, (2021).

publicadas e das 10 apenas montadas, aquelas que o público ainda não pôde conhecer. Assim, apenas podemos esperar que essa biobibliografia caduque em breve e que Akakpo não cesse tão cedo de nos encantar com seus textos. (2021, p.35)

Além disso, com relação à sua maneira de fazer arte no interjogo de línguas, Ferreira (2017, p.85) afirma: “Gustave Akakpo escreve em francês, mas seu francês é penetrado por elementos que lhe são estranhos”.

E é exatamente por percebermos que Akakpo faz desse jogo linguístico uma técnica e uma estética de sua obra, que nos sentimos tão propensos a adaptar a peça *A mãe cedo demais*, isto é, pelo fato da comunidade surda vivenciar tão cotidianamente as questões do jogo linguístico.

2.2 – Correlações Akakpo e cultura surda

Infelizmente até pouco tempo atrás, ainda se observava uma dificuldade muito grande de acesso ao mundo literário pelas pessoas surdas, pois a maioria dos livros não traziam língua de sinais, língua primeira do povo surdo sinalizador. Além disso, a maior parte dessas pessoas não se interessava pela literatura escrita, a menos que fossem bastante ilustradas para chamar um pouco mais de atenção, de um povo que é essencialmente visual.

No entanto, alguns contos literários começaram a trazer a interpretação em língua de sinais em formato de vídeo, o que provocou uma retomada do interesse e do desejo pela literatura por este público. Mesmo nesses contos, a maioria não foi criada por surdos. De acordo com Rosa (2006, p. 59): “Ao surdo falta explorar e registrar seu imaginário e fantasia, bem como informação sobre a cultura e sua língua de sinais”.

Por outro lado, o interesse crescente, ainda que tímido, pela literatura de maneira geral na comunidade surda, gerou algumas adaptações da literatura ouvinte ao mundo surdo. Sendo assim, o campo da denominada literatura surda vem prodigiosamente se estabelecendo tanto no âmbito acadêmico quanto no artístico. Nesse sentido, atualmente acompanhamos o crescimento da produção literária voltada para o público surdo, a partir do desenvolvimento da tecnologia digital, que têm aberto cada vez mais um espaço para esse objetivo.

Acredito que a literatura surda é palco da resistência surda de manifestação e representação de seus valores linguístico-culturais. Também é um momento de apresentar a ‘apropriação linguística’ da

língua portuguesa pelo povo surdo. Interessante notar que muitas obras não apresentam a tradução em LIBRAS em suas produções impressas. A apropriação linguística é um conceito dos estudos pós-coloniais e uma atitude dos povos colonizados a fim de descolonizar os valores. Então o que percebo é um movimento do povo surdo e da comunidade surda, por meio da literatura surda de descolonização dos valores “ouvintistas”. (Pissinatti em entrevista para Cei, 2018, p. 17)

No entanto, o grande desafio que está colocado é como produzir literatura surda diretamente em língua de sinais ou em escrita de língua de sinais e ainda assim alcançar esse mercado editorial que costumeiramente se produz na língua portuguesa. E é exatamente esse uso da língua como ferramenta estética na obra de Akakpo, que nos traz semelhança com a luta do povo surdo pelo uso de sua língua, inclusive no âmbito literário. Nesse sentido, Akakpo em entrevista concedida a Correia (2021, p.45) afirma: “Eu gosto que seja a obra que conduza sua escrita e não o autor que imponha sua escrita à obra. Isso acontece também com as línguas, ir convocar outras línguas”.

Além disso, percebemos que se não adentrássemos no campo político, da luta, da força, por exemplo, do movimento social, nossas reivindicações singulares não alcançariam o reconhecimento imprescindível da comunidade surda.

Dessa forma, desde o século passado estamos em um crescente movimento de resistência, com o fortalecimento de federações internacionais e nacionais, bem como com a constituição de associações de surdos nos mais diferentes recantos do país, o que repercutiu em desenvolvimento tanto do ponto de vista linguístico (estudos acadêmicos sobre as línguas de sinais, legislações de reconhecimento e regulamentações dessa língua e das comunidades que a utilizam), quanto do ponto de vista educacional, com propostas de escolas verdadeiramente bilíngues e biculturais e com o acesso mais facilitado às políticas públicas.

Nesse sentido, como mais um ato de resistência, resolvemos fazer a **adaptação** da peça *A Mãe cedo demais* de Gustave Akakpo, trazendo a vertente da língua como ato político, introduzindo na reescrita da peça intercruzamentos com as questões relacionadas com o povo surdo, sua língua, sua educação e as diferentes interdições de sua singularidade linguística e cultural.

O processo de adaptação de uma obra é muito comum, podemos constatar filmes, novelas, peças de teatro, entre outros formatos artísticos, sendo adaptados. De acordo com a estudiosa da Teoria da Adaptação, Linda Hutcheon: “... a adaptação é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas. Nós não apenas contamos, como

também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar - “ajustar” as histórias para que agradem ao seu novo público”. (2013, p.7)

Como vimos neste trabalho, a literatura surda é também composta por diversas histórias adaptadas de clássicos da literatura infantil ouvinte, como é o caso de Cinderela Surda e Rapunzel Surda. Eu mesmo e demais autoras, em obra citada anteriormente, Curupira Surdo, adaptamos a lenda amazônica ouvinte para o público surdo por meio de elementos culturais surdos.

Sendo assim, a adaptação é um ato inerente à prática artística, ainda que por muitas vezes e algumas óticas, desvalorizada ou criticada, como se fossem de menor valor ou inferiores ao processo de criação original.

Logicamente, a visão negativa da adaptação pode ser um simples produto das expectativas contrariadas por parte do fã que deseja fidelidade ao texto adaptado que lhe é querido, ou então por parte de alguém que ensina literatura e necessita da proximidade com o texto - e talvez de algum valor de entretenimento - para poder fazê-lo. Se as adaptações são, por definição, criações tão inferiores e secundárias, por que estão assim presentes em nossa cultura e, de fato, em número cada vez maior? (Hutcheon, 2013, p.20)

Para além de toda essa polêmica, acreditamos que a adaptação tem o seu devido valor e caracteriza-se como parte do processo criativo e artístico de um povo, de uma cultura. E nós que integramos a cultura surda, não somos diferentes. É nesse sentido que resolvemos adaptar o texto original de Gustave Akakpo.

Akakpo ao se referir ao texto *A mãe cedo demais* em Correia (2021, p.37) afirma:

G A: Eu acho que havia alguma coisa da ordem do jogo, crianças que brincam de guerra, também. Uma brincadeira cruel, mas uma brincadeira mesmo assim, porque são crianças. E, a questão da língua, (grifo nosso) para mim, em *A mãe cedo demais*, é mais como um rio que carrega diferentes níveis de língua. Como se não houvesse uma língua comum, mas uma língua que goteja de todo lugar e, mais do que geográfica, é temporal. Da criança ao adulto.

Sendo assim, Akakpo demonstra uma compreensão ampliada de língua, que vai para além dos territórios geográficos, mas atravessa saberes e falares de diversos povos e de diversos tempos. A nossa intenção com a adaptação de *A mãe cedo demais* é também incluir na encenação da peça a trama das línguas em ato, isto é, diferentes meios de comunicação para expressar afetos: a Libras, a Língua Portuguesa (oral e escrita), as expressões faciais e corporais, contando a saga dos surdos em um mundo predominantemente ouvinte, colonialista e ouvintista. Na mesma entrevista, Akakpo diz:

Para mim, era importante fazer ouvir isso no texto, que eles não falam francês. O texto é escrito em francês, mas eles não falam francês. Mas e daí, como fazer ouvir isso? Eu também não posso fazê-los. (...) o francês que eu escrevia não era mais para mim uma língua, era apenas um veículo, o veículo daquela história. E o falar deles, não era o seu falar, seu falar passava pelo veículo. Então, era preciso que tivesse mina no francês. Era preciso que eu fizesse ouvir o mina no francês. Acho que uma das primeiras frases que me veio foi, ao invés de dizer “o dia se levantou” [le jour s’est levé], como a gente diz em francês, em mina, diz-se “o dia se abriu” [le jour s’est ouvert]. Eu pensei, olha só, eu gosto muito dessa imagem do dia que está aberto, que se abre. (Correia, 2021, p.38).

É toda uma construção a partir de uma consideração amorosa com a perspectiva do outro, mas também de si mesmo. Ao reconhecer em seus textos política e linguisticamente o falar do outro, o que Akakpo faz, é um autorreconhecimento de suas origens e de sua singularidade, de sua constituição subjetiva e social. Essa interlocução entre línguas, entrelugares, é um dos caminhos para se compreender e reconhecer também a cultura surda.

a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido. Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, pois as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas. (Hutcheon, 2013, p.6)

Então, é a partir das questões da comunidade surda, do lugar da língua de sinais, que se buscou adaptar o texto *A mãe cedo demais*, tendo como perspectiva o entrelaçamento entre a língua brasileira de sinais e a língua portuguesa, assim como entre o povo surdo e o povo ouvinte.

Depois, quando eu escrevi *Catharsis* também eu me perguntei que língua eu invento para uma história que é alegórica de modo que na própria língua a gente possa sentir a putrefação que existe ali. E também, as fagulhas de esperança que existem em relação a essa África que eu tinha vontade de contar. Acho que desde então eu sempre me faço essa pergunta, para cada peça, da escrita. Que língua convoca a peça em si? Alguém como Kofi Kwahulé fala de música. Ele diz que antes de escrever uma peça, ele deve ouvir a música do texto, da escrita. Já eu, a língua. É preciso uma língua particular. (Akakpo In.: Correia, 2021, p.38).

Para o autor, a produção de um texto está diretamente relacionada com a língua em que é pensada, sentida, escrita, com a interlocução linguística. Akakpo afirma: “Eu gosto muito da criouliização” (Correia, 2021, p. 40), e essa criouliização é a base da poética do autor. E com relação ao ato político, ele diz: “Então, emprestar sua voz aos que não

têm voz é uma ambição grande. E acho que em uma ditadura, escrevemos com essa ambição.” (Correia, 2021, p. 45)

Inspirado em Akakpo e em seu modo peculiar de fazer arte dramática, adaptamos o texto *A mãe cedo demais*, a partir da luta política da comunidade surda e de seu modo singular de comunicação. “A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação”. (Hutcheon, 2013, p.24)

E é exatamente isso que adiciona uma singularidade ao ato de adaptar uma obra. Não é simplesmente uma mera cópia do que já foi feito, mas uma reinterpretação, uma releitura, vamos dizer assim, da obra original. Hutcheon (2013), referindo-se ao prazer que a adaptação desperta, afirma:

Gostaria de argumentar que parte desse prazer advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa. O reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experimentar uma adaptação; o mesmo vale para a mudança. (p.21)

Outra característica relevante nas adaptações é o fato de que elas sempre anunciam a obra original. “...as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de ‘fontes’.” (Hutcheon, 2013, p.20) Em momento algum, há a intenção de omitir este fato, pelo contrário, partem dela e evocam-na em todo o processo, o que é possível se perceber ao analisar o produto. “Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s)”. (Hutcheon, 2013, p.23)

Nesse sentido, é que deixamos bem evidente que esta adaptação parte e reverencia a obra original *A mãe cedo demais* de Gustave Akakpo. No próximo capítulo, descreveremos o percurso metodológico feito por nós para a adaptação intercultural do texto *A mãe cedo demais*, com todas as nuances que envolvem esse tipo de adaptação, que é ao mesmo uma deferência ao autor e sua produção e uma forma de introduzir elementos cruciais na vivência e re-existência do povo surdo.

CAPÍTULO 3 – A MÃE CEDO DEMAIS: Adaptação a partir da temática do povo surdo

De acordo com o teatrólogo surdo e doutor em Literatura, Lucas Sacramento Resende (2019), há na atualidade quatro categorias de teatro surdo brasileiro. Depende do formato adotado para o uso e a interpretação das línguas, assim como, sobre o papel dos atores ou espectadores surdos. São elas: Teatro de(dos) surdos; Teatro com surdos; Teatro para surdos e Teatro bilíngue.

Para o autor, o teatro de (dos) surdos é aquele constituído e pensado em sua totalidade por pessoas surdas, desde a equipe técnica, diretores, até os atores da peça, portanto, não há presença de ouvintes nesse contexto. Toda a apresentação teatral é realizada em primeira língua, ou seja, em língua de sinais, expressões faciais e corporais e elementos culturais do povo surdo. Dessa forma, os espectadores são pessoas fluentes em língua de sinais e conhecedores da cultura surda.

Um segundo tipo de teatro surdo apontado por Resende (2019), é o teatro para surdos. Como o próprio nome aponta, é um teatro voltado para o público surdo, mas não composto por este. Pelo contrário, apesar de terem atores surdos, a equipe técnica é totalmente integrada por ouvintes, que dirigem e organizam a produção, desde o roteiro até a encenação. Neste sentido, os atores surdos apenas cumprem o seu papel profissional, enquanto a peça foi pensada e dirigida por ouvintes, a partir da língua portuguesa e dos elementos culturais ouvintes, que são adaptados para a língua de sinais e para a cultura surda.

Um outro formato de teatro surdo segundo Resende (2019), é o teatro bilíngue. Trata-se de uma modalidade composta por surdos e ouvintes no elenco, no entanto, chama a atenção que no momento da encenação tanto a língua de sinais, quanto a língua oral são apresentadas de maneira simultânea, marcadas, no mesmo patamar de igualdade, reivindicando uma inclusão de fato e de direito. Sendo assim, afirma Resende (2019), o público é contemplado em sua diversidade linguística e cultural e o acesso ao teatro abrange um número maior de pessoas.

Por último, um outro formato de teatro surdo apontado por Resende (2019), é o teatro com surdos:

É o teatro feito por surdos e ouvintes e que conta com elenco misto. A autoria da peça pode ser de um surdo e os ouvintes fazem os

personagens como intérpretes, professores ouvintes e outros sujeitos que também tenham relação com a comunidade surda. Os atores são, portanto, surdos ou ouvintes e estes, necessariamente, utentes da Libras, assumindo papéis fictícios de sinalizantes. A equipe de trabalho se divide entre esses colaboradores, que se mesclam e podem assumir as funções de diretor(es), atores etc, de forma a aproximar e incluir surdos e ouvintes. (p. 32)

Considerando essa tipologia, o trabalho desenvolvido nesta tese, enquadra-se na modalidade Teatro COM surdos, pois tivemos a participação tanto de atores surdos, quanto de ouvintes, no entanto, estes eram fluentes em língua de sinais. Da mesma forma, a equipe técnica foi composta tanto por pessoas surdas e ouvintes usuários de Libras. O diretor da peça e adaptador do roteiro foi um surdo, assim como, a provocadora cênica foi uma surda. As ilustrações do roteiro foram concretizadas por ilustrador e desenhista surdo. Contamos ainda nesta ação com a presença de profissionais tradutores e intérpretes de Libras, a fim de incluir espectadores ouvintes, que não tinham fluência em língua de sinais e na cultura surda, como veremos adiante.

3.1 – Texto Adaptado de A mãe cedo demais

Autor: Amarildo João Espíndola

(A partir da leitura do texto de Akakpo, a adaptação foi produzida em Libras pelo autor em diversas fases e traduzido na versão escrita por tradutor e intérprete de Libras)

A personagem principal sabia Libras e a utilizava com os seus irmãos. Sua mãe era aquele típico caso de mistério: passava aproximadamente seis meses do ano sem falar nada oralmente e se comunicava somente em língua de sinais. E nos próximos seis meses do ano, falava a língua portuguesa fluentemente, como se não tivesse acontecido nada anteriormente. Nenhum médico conseguia explicar o que a sua mãe tinha. Quando os filhos nasceram, a mãe continuava com esse comportamento aparentemente de dupla personalidade, o que acabou contribuindo para que seus filhos tornassem-se bilíngues, pois tinham que se comunicar com a sua mãe. Com exceção de Miolo-mole, que apenas imitava o que o seu irmão dizia. Eram gêmeos e ele tinha uma grande dependência do irmão.

Um dia a mãe ficou muito doente, chamou a filha de 13 anos e pediu que cuidasse dos seus irmãos e morreu em seguida. A partir daí a vida deles virou um verdadeiro pesadelo: Tiveram que morar na rua de Paris, pois sua mãe morava de aluguel e eles

não tinham mais como pagá-lo. A vida na rua não era nada fácil, ainda mais para pessoas surdas. Dormiam durante o dia e tinham que ficar alertas durante a noite.

Um dia, Mãe cedo demais voltava de um dos encontros com alguns homens que a prostituíam, em troca de algum sustento para seus irmãos e até mesmo sobrevivência, quando levou uma surra e foi estuprada por policiais. Depois foi levada para a delegacia. Lá os homens que haviam lhe agredido e lhe violentado, que atendiam pelo nome de Açougueiro Mil faces e Menino-soldado, disseram que a chamaram várias vezes e ela não obedeceu à ordem de Mãos para cima que eles lhe deram, por isso resolveram lhe prender por desacato à autoridade. Na delegacia, Mãe cedo demais foi algemada e impossibilitada, mais uma vez, de se comunicar em língua de sinais. Ficou presa por 24 horas e depois foi solta, quando um dos presos explicou aos soldados que ela era surda.

Reencontrando seus irmãos, a maior preocupação de Mãe cedo demais era com Molequinho, sua irmã mais nova, que também era surda, e era alvo fácil dos bandidos. Por isso Mãe cedo demais resolveu cortar seus cabelos quase raspado e lhe vestia como homem, para que não atraísse olhares maldosos. Elas duas tinham grande ligação.

Um dia, quando estavam na rua, encontraram um homem francês o Abade L'Epée que os convidou para estudar na casa dele. No início, ficaram um pouco desconfiados, com o que aquele homem queria. Mas, como ele sabia falar língua de sinais, disse que era professor e monge, logo passaram a confiar nele e o seguiram. Ao chegar no Instituto de Jovens Surdos que era dirigido por L'Epée, Mãe cedo demais e seus irmãos não podiam acreditar no que viam. Lá haviam outras pessoas surdas e todos se comunicavam em língua de sinais. O monge começou a lhes ensinar em língua de sinais e Mãe cedo demais, que era muito inteligente, logo começou a ensinar também aos outros surdos. O método utilizado por L'Epée ficou conhecido como Manualismo e logo se espalhou pelo mundo.

Mas, como alegria de pobre dura pouco, ocorreu o Congresso do Silêncio Maldito, um congresso de educadores para decidir qual o melhor método para ensinar as pessoas surdas: o sinalismo ou o verbalismo. O verbalismo era um método criado que ensinava os surdos por meio da língua oral e proibia o uso da língua de sinais. Nesse congresso, ficou decidido que o melhor método era o verbalismo absoluto e a língua de sinais ficou proibida. De repente, aquele instituto que reconhecia e utilizava a língua de sinais, ainda que não soubesse que aquilo era uma língua, mudou drasticamente e nas aulas a língua de sinais foi proibida e eles tiveram as mãos amarradas para não se comunicarem em língua de sinais.

Um dia a Mãe cedo demais chegou na sala de Molequinho e o encontrou feito xixi na roupa, porque a professora disse que enquanto ele não falasse a palavra banheiro, não poderia ir até o mesmo. Na sala havia uma foto de macaco indicando que ninguém deveria falar em língua de sinais, para não parecer com um. A partir daí, começaram os conflitos que marcam a trajetória da Mãe cedo demais e seus irmãos entre a oralização forçada e o uso natural da língua de sinais.

Logo os oralistas apressaram-se em divulgar os efeitos do seu método no rádio sobre a suposta cura da surdez por meio da oralização.

Diante de tudo isso, Mãe cedo demais se viu obrigada a voltar para a rua com seus irmãos, pois o instituto já não era mais o mesmo. Recomeçaram a vida na rua com todos os tropeços que já conheciam muito bem. Mas, um belo dia, Molequinho chegou correndo para avisar que Menino-soldado e Açougueiro mil faces estavam se aproximando. E todos se esconderam atrás de uma moita. Menino-soldado e Açougueiro mil faces procuravam por eles.

Açougueiro mil faces – Esse bando de surdos tem que morrer! São incapazes, não sabem falar direito! Precisam morrer! São pessoas defeituosas.

Menino-soldado – Você está muito enganado! O *verdadeiro-falso mercenário* me explicou que os médicos lá da Europa já encontraram a cura para a surdez, saiu até no rádio. E agora, tem muito surdo, falando igualzinho a gente. Tudo explicadinho.

Açougueiro mil faces (*espantado*): – É mesmo? Não acredito! Nunca ouvi surdo falar!

Menino-soldado: - Porque você é um ignorante! Não sabe nada dos avanços da Europa! O *verdadeiro-falso mercenário* me ensinou tudo, um verdadeiro mestre. O meu sonho é levar a Mãe cedo demais para a Europa para ela se curar da surdez. Ela não precisa falar com as mãos. Ela é linda demais, se conseguir ficar curada dessa maldição, dessa doença que é a surdez, eu caso na hora com ela.

Açougueiro mil faces (*irônico*): - Não sabia que você sonhava.

Menino-soldado: - Sou ser humano, claro que sonho, seu idiota!

(E os dois foram andando e se afastando do local. Kobogo, que era ouvinte e fluente em língua de sinais, traduzia com muita raiva tudo o que eles falaram para Mãe cedo demais. Esta que já vivia revoltada com o que acontecera no instituto, nem queria mais saber de tanto absurdo.)

Kobogo também tinha um sonho, queria casar com Mãe cedo demais e serem felizes para sempre. Mas, aceitava-a do jeitinho dela, falando língua de sinais. Até

aprendeu língua de sinais, para que pudesse compreendê-la e conquistá-la melhor. Mas Mãe cedo demais não conseguia pensar nisso e dizia em língua de sinais:

Mãe cedo demais – Há coisa mais importante nessa vida. Tem muito surdo sofrendo com o que ocorreu no Congresso de Milão, com a proibição de nossa língua. Preciso fazer alguma coisa. Precisamos pensar em um plano.

Kobogo – *(sem entender)* – O que era mais importante do que o amor?

Mãe cedo demais – *(extremamente irritada)* – Como você só pode pensar em você? Seu egoísta! Tem toda uma comunidade surda sofrendo e você vem me falar de amor! Ora, que tolo!

O coro da Mãe cedo demais aparecia dizendo em língua de sinais:

Coro da Mãe cedo demais – A língua de sinais é a língua natural dos surdos. Congresso de Milão proibiu a língua de sinais. Isso está errado. *(Enquanto o coro fala em língua de sinais, ouve-se no fundo, vozes repetindo as frases).*

Um certo dia, Mãe cedo demais estava andando com Molequinho pela rua, quando apareceu para elas, um homem-monstro. Ele era enorme e feio. Mãe cedo demais protegeu Molequinho e se pôs a frente para conversar com ele.

Negócio coisa – Meu nome é Negócio coisa e eu tenho uma proposta maravilhosa para lhe fazer. Tenho um aparelho auditivo que foi inventado na Europa e ele faz os surdos ouvirem tudo e passam a falar oralmente imediatamente.

Mãe cedo demais – *(Se esforçando para falar oralmente):* Não entendi. Sou surda.

Negócio coisa repetiu palavra por palavra do que havia dito, vagarosamente, até que ela entendesse. Gesticulava, apontava objetos. Até que ela entendeu parcialmente o que ele queria. Assim, lhe respondeu, usando língua de sinais e oralizando ao mesmo tempo:

Mãe cedo demais – Sinto muito, mas não temos dinheiro.

Negócio coisa – Não se preocupe. Vocês farão parte de um experimento, não precisa pagar nada. Deixa eu colocar o aparelho em vocês. *(Repetindo o esforço de comunicação).*

Com muito medo, Mãe cedo demais não teve escolha. E aceitaram fazer parte do experimento.

Coro do Negócio coisa – *(em língua portuguesa)* – A cura da surdez chegou! Você vai ficar curado! Nunca mais vai falar língua de sinais! E a língua oral é o resultado! *(Enquanto o coro fala oralmente, vê-se um intérprete sinalizando tudo).*

Mãe cedo demais saiu dali muito revoltada, queria tirar aquilo do ouvido. Sentia o estômago embrulhado, dor de cabeça e zumbido. Mas, não conseguia. A forma como o Negócio coisa colocou, somente ele poderia tirar. E ela sentiu muita raiva. Sentiu-se traindo a comunidade surda. Estava arrasada, humilhada, revoltada.

Então, Mãe cedo demais pensou em um plano para se vingar de Negócio coisa. E quando o reencontrou, fingiu que havia aprendido a falar oralmente.

Mãe cedo demais – Bom dia. Tudo bem? *(Falando oralmente).*

Negócio coisa – Que bom! Fico feliz que esteja curada da surdez!

Mãe cedo demais – Curada. Sim. Você pode ensinar colocar? Pode tirar pouco? Depois coloco. Eu quero aprender.

Assim, Negócio Coisa fez. Se aproximou de Mãe cedo demais e começou a remover o aparelho. Nesse momento, Mãe cedo demais saltou em cima de Negócio Coisa e lhe deu a maior surra que ele já tomou. Molequinho lhe ajuda! Negócio Coisa fica desfalecido.

Mãe Cedo demais e Molequinho jogam os aparelhos em cima de Negócio Coisa e vão embora falando língua de sinais.

Coro Mãe cedo demais: – Essa é minha língua! Minha pátria, minha língua! A língua de sinais é a primeira língua e a mais importante da comunidade surda. *(Enquanto o coro fala em língua de sinais, ouve-se no fundo, vozes repetindo as frases)*

3.2 – Transformação do Texto Narrativo em Texto Dramático e Ilustração do Roteiro

Considerando que um dos objetivos desta tese é enfatizar que as pessoas surdas, cada vez mais, deixam de ser meros espectadores do teatro e passam a ser autores, adaptadores, diretores e atores, a acessibilidade também deve ser pensada para eles. É nesse sentido que decidimos ilustrar as cenas que surgiram com a transformação da narração em texto dramático, tornando o conteúdo, o enredo, enfim, o roteiro mais visual.

As ilustrações foram realizadas pelo artista surdo, desenhista e autodidata, Fábio Sellanni⁷, a partir da proposta de *storyboard* feita pelo autor.

⁷ @sellaniart

Figura 12 – Proposta inicial de Storyboard feita pelo autor



Fonte: Acervo pessoal

Lista de personagens

Mocinhos:

A mãe cedo demais – surda, fluente em língua de sinais

Kobogo – ouvinte, fluente em língua de sinais

O coro da Mãe cedo demais – fluente em língua de sinais

Irmãos: Molequinho (surda, fluente em língua de sinais), Outro (ouvinte, português sinalizado), Miolo-mole (ouvinte, português sinalizado)

Abade Charles Michel de L'Epée – fluente em língua de sinais

Mãe – 6 meses fala Libras, 6 meses fala língua portuguesa

Surdo 1

Surdo 2

Transeuntes

Vilões:

Açogueiro Mil faces – ouvinte, língua portuguesa

Menino-soldado – ouvinte, língua portuguesa

Verdadeiro-falso-mercenário – ouvinte, médico, língua portuguesa

Negócio-coisa – ouvinte, comerciante, língua portuguesa

Coro do Negócio-coisa – ouvintes, língua portuguesa

CENA 1



Coro da Mãe cedo demais

Coro da Mãe cedo demais – *(Este coro será formado por personagens surdas que falam em Libras, ao mesmo tempo em que é traduzido para a língua portuguesa, como “pano de fundo”)* – Hoje vamos contar a história da Mãe cedo demais. Ela é a personagem principal de nossa peça. Ela sabe a língua de sinais e a usa com os seus irmãos. Sua mãe era aquele típico caso de mistério: passava aproximadamente seis meses do ano sem falar nada oralmente e se comunicava somente em Libras. E nos próximos seis meses do ano, falava a língua portuguesa fluentemente, como se não tivesse acontecido nada anteriormente. Nenhum médico conseguia explicar o que a sua mãe tinha. Quando os filhos nasceram, a mãe continuava com esse comportamento aparentemente de dupla personalidade, o que acabou contribuindo para que seus filhos tornassem-se bilíngues, pois tinham que se comunicar com a sua mãe. Com exceção de Miolo-mole, que apenas imitava o que o seu irmão dizia. Eram gêmeos e ele tinha dependência absoluta do irmão. Um dia, a mãe chamou os filhos para uma conversa muito séria.

CENA 2



(Este diálogo será em português sinalizado)

Mãe: – Filhos, eu chamei vocês aqui porque estou muito doente.

Mãe cedo demais – O que aconteceu????

Mãe – Não importa. O que quero é que vocês permaneçam unidos. Estou morrendo. *(Virando-se para a filha de 13 anos – Mãe cedo demais).* Quero que você cuide de seus irmãos, você é a mais velha. *(Logo em seguida, a mãe morreu.)*

(Os filhos choram.)

Mãe cedo demais: *(enxugando as lágrimas. Fala em Libras interpretada oralmente no fundo.):* – Não se preocupem! Eu farei o último desejo da minha mãe: eu cuidarei de vocês. Mas, primeira coisa: Nós precisamos ir para a rua, eu não tenho dinheiro para pagar o aluguel.

(Todos saem de cena tristes. Alguns choram.)

CENA 03



Mãe cedo demais: (*Libras interpretada oralmente*) – Atenção! Preciso conversar com vocês! A partir de hoje a gente mora na rua. (*Os irmãos estão assustados, alguns choram*) Eu sei não é fácil! Mas, a gente precisa ter algumas estratégias: A primeira é ... durante o dia a gente dorme e à noite a gente anda.

Mãe cedo demais manda seus irmãos dormir. Na rua passam algumas pessoas, ela tenta se comunicar pedindo ajuda, mas a maioria não entende os sinais. Ela faz gestos, uns poucos entendem, mas a ignoram.

De repente, ela observa uma mulher que havia saído com um homem e retorna contando moedas. Ficou pensando o que ela teria feito para conseguir aquilo. (Demonstra isso com expressão facial e corporal). Ela desiste, também vai dormir. As luzes se apagam, a cortina se abaixa.

CENA 04

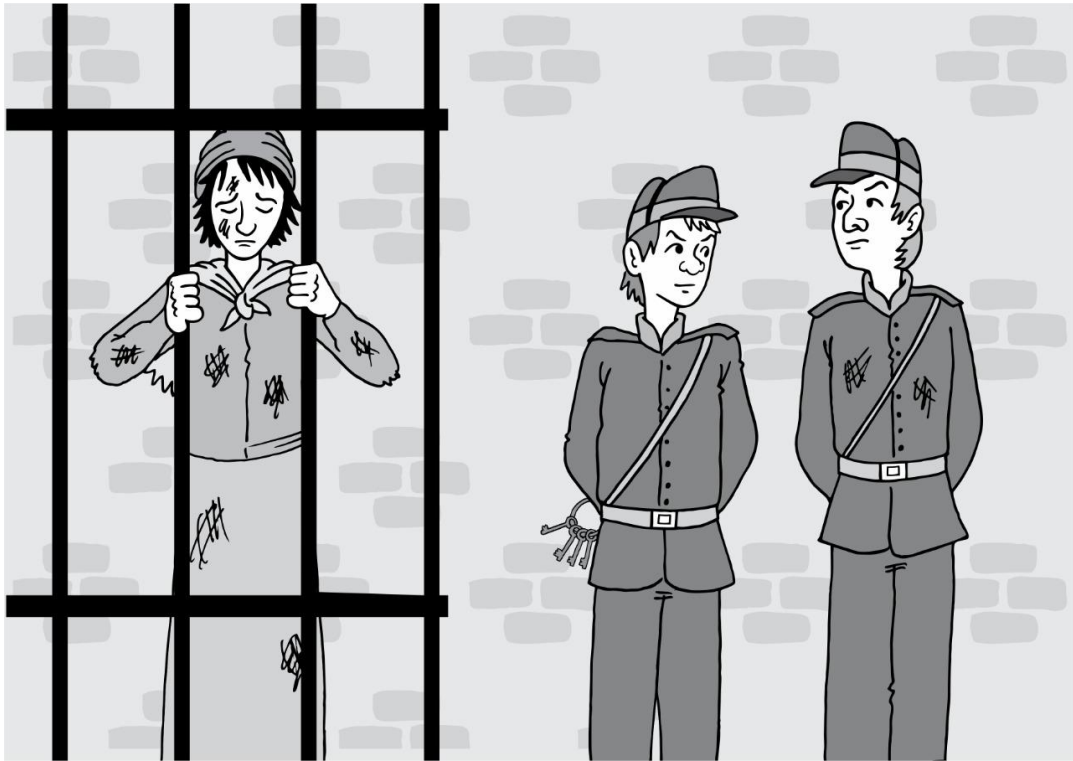


Mãe cedo demais começa a se prostituir e entrega o dinheiro para Kobogo comprar comida.

Um dia, ao voltar da prostituição, encontrou os soldados Açougueiro Mil faces e Menino-soldado que lhe estupraram e lhe deram uma surra. Depois foi levada para a delegacia.

Esta cena é realizada apenas com gestos e uma música triste ao fundo. A cortina fecha.

CENA 05



A cena se passa na delegacia. Mãe cedo demais está algemada e bastante machucada.

Açougueiro Mil faces (*Fala em língua portuguesa com intérprete de Libras*) – Senhor delegado, vimos trazer essa malfeitora, porque vimos que ela estava se prostituindo na rua. Não tem respeito com a família e com a moral cristã.

Menino-soldado (*Fala em língua portuguesa com intérprete de Libras*) – Além disso, a gente chamou foi muito por ela, demos as ordens de comando e ela não obedeceu. É desacato doutor.

Mãe cedo demais é colocada em uma cela. O delegado disse (Fala em língua portuguesa com intérprete de Libras): – Não vai falar nada para se defender? (Vendo que Mãe cedo demais permanecia calada, o delegado se irritou: – Quer dá uma de engraçadinha, vai ver o que é bom para tosse. (Os soldados riram).

Kobogo, que era intérprete, havia acabado de chegar na delegacia, gritou oralmente: – Ela é surda, soltem ela. Ela não respondeu aos comandos, porque não ouviu. E não está falando agora porque está algemada, ela se comunica em língua de sinais.

Fecha a cortina.

CENA 06



(Reencontro de Mãe cedo demais e seus irmãos bastante emocionante. Vendo sua irmã mais nova, que também era surda, Mãe cedo demais ficou preocupada e pensativa. E teve uma ideia.)

Mãe cedo demais *(Fala em Libras e a interpretação oral no fundo⁸):* – Venha cá, eu vou ter que fazer uma coisa. Você é surda igual a mim. O mundo é perigoso para qualquer pessoa, mas para nós é ainda pior.

A irmã faz expressão de que não estava entendendo.

Mãe cedo demais: Tem muitos monstros no mundo, para a gente se esconder do perigo, às vezes temos que nos esconder. Terei que cortar o seu cabelo porque os monstros adoram cabelo e assim você fica protegida.

A irmã – *(em Libras):* Vai cortar meu cabelo???. *(Expressão assustada).* Mãe cedo demais confirma. – É para afastar os monstros.

A irmã aceita temerosa.

Então, Mãe cedo demais pega uma “faca” e começa a cortar o cabelo da irmã. Cada mecha que cai elas choram e se abraçam.

⁸ Toda vez que a personagem for surda, a língua principal será Libras e ao fundo se ouve a interpretação oral. Quando for o contrário, ou seja, as personagens forem ouvintes, falarão em língua portuguesa, com intérprete de Libras.

Mãe cedo demais: - Até que ficou bonito. Moda. Chique. Mas, também teremos que mudar o seu nome e a partir de hoje você só usará roupa dos meninos.

Molequinho: - Mudar de nome???

Mãe cedo demais: - Não. Só de sinal-de-nome. Ao invés de TIARA a partir de hoje, você se chamará *MOLEQUINHO*.

Fecham as cortinas.

CENA 07



Um dia, quando estavam na rua, encontraram um homem chamado Abade L'Epée e lhe pediram comida em língua de sinais. O abade respondeu também em português sinalizado.

Mãe cedo demais: – **Você** sabe língua de sinais?

Abade: – Sim, eu sou o Abade L'Epée. Sou professor de crianças surdas.

Mãe cedo demais: – E criança surda estuda???. Eu nunca estudei! E nem *Molequinho*.

Abade (ri): – É claro que criança surda estuda! Eles têm o mesmo direito que as crianças ouvintes. Aliás, não é só direito, é também dever. Dever de mudar a sociedade. Se vocês quiserem vir comigo, eu posso ensinar-lhes.

Mãe cedo demais fica muito alegre. Começa a rodopiar Molequinho e as duas se abraçam.

Mãe cedo demais (*em êxtase*): – O meu sonho sempre foi estudar. Via as crianças escrevendo, desenhando no caderno e eu ficava muito curiosa. ... Mas, não conhecemos o senhor. Será que podemos confiar? (*Expressão desconfiada*)

Abade: – Podem confiar. Vamos até ao Instituto de Jovens Surdos (INJS) e verão. *Todos acompanharam o Abade e saíram falando em língua de sinais.*

CENA 08



Um dia ao chegar ao Instituto de Jovens Surdos, todos sinalizavam sem parar. Mãe cedo demais buscou compreender o que estava acontecendo. Chamou um surdo de lado e perguntou.

Mãe cedo demais: – O que aconteceu? Porque tanto nervosismo?

Surdo 1: – Querem proibir os sinais!

Mãe cedo demais: – O que? Não posso acreditar! Os sinais fazem parte da comunicação natural dos surdos. (*Cara de susto*)

Surdo 2: – Aqui sempre falamos em língua de sinais. O Abade *L'Epée* nos incentiva a nos comunicar por sinais. Aqui tem até professores surdos, que ensinam os sinais.

Mãe cedo demais: – Gente, que absurdo! Eu sou professora de sinais aqui no INSJ. Isso não pode acontecer! Nós trabalhamos com o Manualismo, este método é um sucesso na educação de surdos. Quem fez uma loucura dessas? *(Está desolada).*

(Os surdos estão muito tristes e os irmãos de Mãe cedo demais também).

(Alguns choram. É um choro silencioso. Com expressões e lágrimas, mas sem som)

Surdo 1: – Você não está sabendo? Ontem ocorreu o Congresso do Silêncio Maldito, um congresso de educadores para decidir qual o melhor método para ensinar as pessoas surdas: o sinalismo ou o verbalismo. O verbalismo é um método que ensina os surdos por meio da língua oral e proíbe o uso da comunicação por sinais.

Surdo 2: – Nesse congresso, ficou decidido que o melhor método é o verbalismo absoluto. Então, o INJS não vai deixar mais a gente falar por sinais, principalmente agora que *L'Epée* não está mais vivo!

Nesse momento, entram algumas pessoas com placas: COMUNICAÇÃO POR SINAIS ESTÁ PROIBIDA. AGORA É A LEI DAS MÃOS AMARRADAS. Um dos cartazes tem macacos com a mão nos olhos, nos ouvidos e com o sinal de proibido nas mãos, representando os sinais.

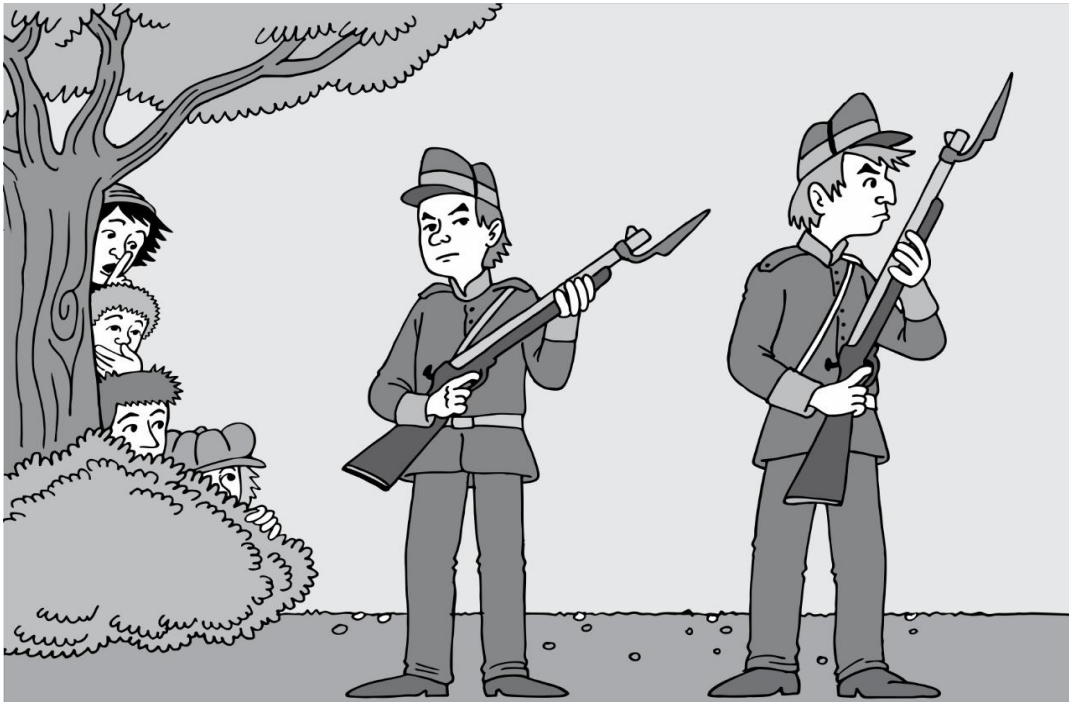
Um dos ouvintes começa a amarrar as mãos dos surdos para que eles parem de falar por meio da língua de sinais. Os surdos começam a gritar e emitir sons de protesto.

Quando Mãe cedo demais olhou para o lado, viu Molequinho com as mãos amarradas e todo urinado. Enquanto uma professora oralista exigia que ele falasse a palavra banheiro.

Mãe cedo demais: *(grita)* – Chega! Eu não fico mais aqui um minuto. Vamos meus irmãos! Vamos voltar para a rua! A nossa luta é na rua! Na sociedade!

Mãe cedo demais sai com seus irmãos, deixando a cena do INJS congelada.

CENA 09



Diante de tudo isso, Mãe cedo demais se viu obrigada a voltar para a rua com seus irmãos, pois o instituto já não era mais o mesmo. Recomeçaram a vida na rua com todos os tropeços que já conheciam muito bem.

Estavam todos conversando, quando Molequinho chegou correndo assustada.

Molequinho: – Os monstros estão vindo aí!

Menino-soldado e Açougueiro mil faces estavam se aproximando. E todos se esconderam atrás de uma moita. Menino-soldado e Açougueiro mil faces procuravam por eles.

Açougueiro mil faces – *(oralmente):* – Esse bando de surdos tem que morrer! São incapazes, não sabem falar direito! Precisam morrer! São pessoas defeituosas.

Menino-soldado: – Você está muito enganado! O *verdadeiro-falso mercenário* me explicou que os médicos lá da Europa encontraram a cura para a surdez, saiu até no rádio. E agora, tem muito surdo, falando igualzinho a gente. Tudo explicadinho.

Açougueiro mil faces *(espantado):* – É mesmo??? Não acredito! Nunca ouvi surdo falar!

Menino-soldado: – Porque você é um ignorante! Não sabe nada dos avanços da Europa! O *verdadeiro-falso mercenário* me ensinou tudo, um verdadeiro mestre. O meu sonho é levar a *Mãe cedo demais* para a Europa para ela se curar da surdez. Ela não

precisa falar com as mãos. Ela é linda demais, se conseguir ficar curada dessa maldição, dessa doença que é a surdez, eu caso na hora com ela.

Açougueiro mil faces: – Não sabia que você sonhava.

Menino-soldado: – Sou ser humano, claro que sonho seu idiota!

E os dois foram andando e se afastando do local.

Kobogo, que era ouvinte e fluente em língua de sinais, traduzia com muita raiva tudo o que eles falaram para Mãe cedo demais. Esta que já vivia revoltada com o que acontecera no instituto, nem queria mais saber de tanto absurdo.

CENA 10



Kobogo também tinha um sonho, queria casar com Mãe cedo demais e serem felizes para sempre.

Kobogo: – Eu queria falar com você!

Mãe cedo demais (*Muito rude*): – O que você quer?

Kobogo: – Eu quero te dizer que eu não concordo com nada do que aqueles soldados falaram.

Mãe cedo demais: – Não é questão de concordar ou não com eles, *Kobogo*. Quando as pessoas querem fazer mal, elas conseguem.

Kobogo: – Deixa eles pra lá, o que importa é que eu te amo do jeito que você é! Acho a língua de sinais fantástica! Os surdos são lindos! (*Expressão de paixão*)

Mãe cedo demais: – Para de ser bobo, *Kobogo*! Você não entende que esse problema é maior do que nós dois? O amor, ora o amor! (*Desdenhando*)

Kobogo: – Deixa essa briga de Manualismo e Oralismo pra lá! Vamos ser felizes! Vamos nos casar! (*Expressão romântica*)

Mãe cedo demais: – Você é louco???, (*Raiva*) Eu jamais irei me casar! A minha luta é contra a proibição da língua de sinais! Eu não quero casar! (*Mais raiva*) E tem mais, se você não tiver coragem de ficar aqui para lutar comigo, pode ir embora, seu covarde! (*Gritos sinalizados*)

Kobogo: – Que tristeza! Você não me ama! Eu aprendi língua de sinais para viver um grande amor, com uma surda! Com você! Mas, você não me ama! (*Expressão de choro!*)

Mãe cedo demais: – A luta pela comunidade surda e a língua de sinais é a minha prioridade! Eles são minha carne⁹! (*Expressão de grito sinalizado*) Você não entende! Vá embora, é melhor cada um seguir seu caminho!

Mãe cedo demais: – Há coisa mais importante nessa vida. Tem muito surdo sofrendo com o que ocorreu no Congresso de Milão, com a proibição de nossa língua. Preciso fazer alguma coisa. Precisamos pensar em um plano. (*Expressão de desespero*)

Kobogo – O que é mais importante do que o amor? – *Argumentava.*

Mãe cedo demais – (*Extremamente irritada*): – Como você só pode pensar em você? Seu egoísta! Tem toda uma comunidade surda sofrendo e você vem me falar de amor! Ora, que tolo!

Cada um sai andando para lados opostos.

Kobogo – (*Grita oralmente*): – O que é mais importante do que o amor?

Joga uma flor vermelha no chão. E sai desesperado.

Mãe cedo demais – (*Do outro lado grita*): – A língua de sinais é a língua natural dos surdos

⁹ Expressão típica da Libras

CENA 11



Coro da Mãe cedo demais – (Em Libras): – A língua de sinais é a língua natural dos surdos. Congresso de Milão proibiu a língua de sinais. Isso está errado. (Enquanto o coro fala em língua de sinais, ouve-se no fundo, vozes repetindo as frases).

CENA 12



Um certo dia, Mãe cedo demais estava andando com Molequinho pela rua, quando apareceu para elas, um fantasma. Ele era enorme e feio. Mãe cedo demais protegeu Molequinho e se pôs a frente para conversar com ele.

Negócio coisa: – Meu nome é Negócio coisa e eu tenho uma proposta maravilhosa para lhe fazer. Tenho um aparelho auditivo que foi inventado na Europa e ele faz os surdos ouvirem tudo e passam a falar oralmente imediatamente.

Mãe cedo demais – *(se esforçando para falar oralmente):* – Não entendi. Sou surda. *(Não precisa intérprete neste momento).*

Negócio coisa repetiu palavra por palavra do que havia dito, vagarosamente, até que ela entendesse. Gesticulava, apontava objetos. Até que ela entendeu parcialmente o que ele queria. Assim, lhe respondeu, usando Libras e oralizando ao mesmo tempo:

Mãe cedo demais: – Sinto muito, mas não temos dinheiro.

Negócio coisa: – Não se preocupe. Vocês farão parte de um experimento, não precisa pagar nada. Deixa eu colocar o aparelho em vocês. *(Repetindo o esforço de comunicação).*

Com muito medo, quando Mãe cedo demais percebeu, Negócio coisa já havia colocado o aparelho em seu ouvido e ido embora. Ela ficou desolada.

CENA 13



Coro do Negócio coisa

Coro do Negócio coisa – *(em língua portuguesa)*: – A cura da surdez chegou! Você vai ficar curado! Nunca mais vai falar língua de sinais! E a língua oral é o resultado! *(Enquanto o coro fala oralmente, vê-se um intérprete sinalizando tudo).*

CENA 14



À medida que a Mãe cedo demais foi utilizando a prótese milagrosa, começou a sentir o estômago embrulhado, dor de cabeça e zumbido. Ficou muito revoltada, queria tirar aquilo do ouvido. A forma como o Negócio coisa colocou, somente ele poderia tirar. E ela sentiu muita raiva.

Mãe cedo demais: – Que raiva! Preciso tirar isso do meu ouvido! Não estou me sentindo bem. Não quero a cura da surdez. Eu sou surda, isso sou eu! (*Arrasada, humilhada, revoltada*).

Mãe cedo demais: – Eu preciso de um plano! Preciso me vingar de Negócio coisa!

CENA 15 - a



CENA 15 - b

Mãe cedo demais e Molequinho foram ao encontro do Negócio-coisa! Quando chegaram lá, fingiram que haviam aprendido a falar oralmente.

Mãe cedo demais: – Bom dia. Tudo bem? *(Falando oralmente robotizada).*

Negócio coisa: – Que bom! Fico feliz que esteja curada da surdez!

Mãe cedo demais: – Curada. Sim. Você pode ensinar colocar? Pode tirar pouco? Depois coloco. Eu quero aprender. *(Falando oralmente robotizada).*

Assim, Negócio Coisa fez. Aproximou-se de Mãe cedo demais e começou a remover o aparelho. Nesse momento, Mãe cedo demais salta em cima de Negócio Coisa e lhe dá a maior surra que ele já tomou. Molequinho lhe ajuda! Negócio Coisa fica desfalecido.

Mãe Cedo demais e Molequinho jogam os aparelhos em cima de Negócio Coisa e saem falando Libras.

CENA 16



Coro Mãe cedo demais

Coro Mãe cedo demais : – Essa é minha língua! Minha pátria, minha língua! A língua de sinais é a primeira língua e a mais importante da comunidade surda.

(Enquanto o coro fala em Libras, ouve-se no fundo, vozes repetindo as frases).

Fim

3.3: Proposta prática de encenação: A mãe cedo demais

Para adaptar e montar a peça, seguimos alguns passos que foram cruciais na execução do projeto, tais como a oficina de Expressões faciais e corporais, a participação no Projeto Libras em Cena, os ensaios e a apresentação do espetáculo ao público, como veremos a seguir.

3.3.1 – Oficina¹⁰: A expressividade facial e corporal na constituição do teatro surdo - Experiência na disciplina de Arte Dramática

A comunidade surda, desde o século passado vem num crescente movimento de resistência, com construções tanto do ponto de vista linguístico (estudos acadêmicos sobre as línguas de sinais), legislações de reconhecimento e regulamentações dessa língua e das comunidades que a utilizam, quanto do ponto de vista educacional, com propostas de escolas mais inclusivas não-homogeneizadoras, de fato bilíngues e biculturais. Além disso, percebemos o acesso mais facilitado às políticas públicas, assim como o fortalecimento de federações internacionais e nacionais, bem como a constituição de associações de surdos nos mais diferentes recantos do país.

A Língua Brasileira de Sinais (Libras) é hoje reconhecida por lei e por pesquisas científicas como a primeira língua da comunidade surda e é por meio dela que estes sujeitos têm se expressado na vida e na arte. Outro aspecto muito importante nessa discussão é o valor das expressões faciais e corporais na Libras, inclusive alguns sinais apresentam traço diferenciador conforme as expressões faciais utilizadas.

As expressões faciais e corporais na Libras chegam a ser denominadas de Articuladores Não-Manuais, e abrangem desde a posição do corpo, as expressões faciais propriamente ditas, os movimentos de cabeça, até os movimentos de lábios, entre outros. Sinais como QUERER¹¹, NÃO-QUERER, ALEGRE, TRISTE são diferenciados entre si, de acordo com o uso das expressões no momento da execução do sinal. Conforme Quadros (2004, p.60): “As expressões não-manuais (movimento da face, dos olhos, da

¹⁰ Vale destacar que esta oficina foi realizada antes do processo de encenação da peça, como uma espécie de pré-teste.

¹¹ As palavras escritas com letras maiúsculas estão grafadas de acordo com o Sistema de Transcrição da Libras. (FELIPE, 2008).

cabeça ou do tronco) prestam-se a dois papéis nas línguas de sinais: marcação de construções sintáticas e diferenciação de itens lexicais”.

Fica evidente, assim, o papel gramatical desempenhado pelas expressões faciais e corporais na comunicação por língua de sinais. De acordo com Gomes & Benassi (2015, p.229): “Na Libras, a linguagem corporal e expressão facial é o que dá entonação a sinalização do surdo e contribui efetivamente para a significação dos sinais no ato da comunicação”.

No entanto, para este trabalho nos deteremos na função poética, dramática e sensível das expressões faciais e corporais na arte, especialmente no que diz respeito ao desenvolvimento do contexto teatral, o que se constitui como parte integrante da acessibilidade comunicativa.

Em nosso cotidiano temos muitos papéis a desempenhar e muitas vezes esse desempenho vem associado com o desenvolvimento de habilidades expressivas, tanto faciais quanto corporais. As expressões fazem parte crucial da linguagem e da comunicação das pessoas, mas infelizmente nem sempre nos damos conta disso. Desse modo, é salutar que compreendamos que a expressão faz parte de nossa vida, conseqüentemente de nossa arte. De acordo com Beauttenmuller & Laport (1992, p.4), “A Expressão Corporal é uma dessas formas de reação, de comportamento do ser vivo em sua relação com outros seres, na intercomunicação não-verbal e, portanto, anterior à própria existência da palavra”.

Dessa forma, a expressão corporal expressa nosso estado de ânimo diante das coisas e situações. Se estamos alegres, tristes, assustados, nervosos, entre outras, isto será retratado em nossa face, em nosso corpo. Desde o jeito com o qual nos sentamos até a forma que andamos, retrata nosso sentimento, nossa relação com o corpo, nossa profissão, nossa idade, nossa postura diante do mundo, entre outros. Para Beauttenmuller & Laport (1992, p.5): “A Expressão Corporal é muito importante para que cada um assuma a sua própria personalidade”.

Vemos assim, o quão a conexão da expressão corporal com nossa vida, com nosso jeito de ser, está intrinsecamente indissociada. É evidente que há diferentes objetivos a serem alcançados com determinadas expressões corporais e faciais.

(...) alguns gestos são universais e sempre estão relacionados a significados que abrangem os diferentes aspectos culturais. Além dos gestos, as emoções consideradas básicas – alegria, tristeza, medo, raiva, surpresa e repugnância – também possuem esse aspecto de universalidade, não só na sua manifestação, como também na sua

possibilidade de reconhecimento. Ou seja, a linguagem não-verbal pode atuar de forma poderosa sob os aspectos emocionais, afetivos e racionais durante a comunicação. (ANDRADE *et all*, 2014, p. 95)

Nesta perspectiva não estamos falando de fingir um papel, mas de desempenhar um papel, diante do mundo, diante da vida, na arte. Dessa forma, Andrade *et all* (2014, p. 95) define a expressão corporal como:

a comunicação não-verbal, expressa pelos gestos, pela face, postura e orientação corporal, aparência física entre outros aspectos que relacionam o corpo ao ambiente, são manifestações comportamentais relacionadas ao contexto individual e social no qual o falante está inserido. Desta forma, a linguagem corporal expressa as emoções, as reações e os sentimentos associados à mensagem transmitida, de forma natural e intuitiva. (ANDRADE *et all*, 2014, p. 95)

Nesse sentido, o teatro é um desses espaços no qual as expressões corporais são muito bem-vindas. Fazem parte do jogo de encenação, da dramaticidade, da comunicação. Desde atividades artísticas como as pantomimas até grandes peças teatrais dizem desse modo expressivo de ser e estar no mundo. Encontramos no cinema mudo a inspiração para o uso das expressões faciais e corporais no teatro. Segundo Andrade *et all*, (2014, p. 97): “A expressividade pode ser vista como a habilidade de “dar vida” ao pensamento por meio da linguagem e expressão corporal, interagindo com o outro para a construção de uma idéia (*sic*)”.

Dessa forma, o teatro passa a ser o palco das expressões emocionais aliadas à comunicação. No caso do teatro com os surdos, enfatiza-se o papel das expressões faciais e corporais como função dramática, pois elas já exercem função gramatical na língua. Mas, o fato de as pessoas surdas se expressarem com espontaneidade a partir de sua língua, que é rica em atividade facial, corporal, acrescenta que tipo de implicação para o teatro?

Sendo assim, um dos fatores bastante importantes nesse desenlace do teatro acessível para surdos são as expressões faciais e corporais. Elas são partes integrantes, gramaticalmente falando, da língua de sinais, e traduzem as emoções da comunidade surda em forma de comunicação.

Antes de darmos início ao processo de encenação do roteiro adaptado da peça A mãe cedo demais, realizamos uma oficina de Expressão Corporal e Facial com estudantes ouvintes da UnB, denominada *A expressividade facial e corporal na constituição do teatro surdo*, que serviu de inspiração para o momento dos ensaios. Então, durante o

semestre 2022/1, desenvolvemos 02 encontros com os alunos da disciplina Literatura francesa – Teatro, da Prof^ª Dr^ª Glória Magalhães, com o objetivo de ampliar o conhecimento sobre a importância da expressividade facial e corporal no teatro, nomeadamente em um teatro acessível para surdos ou com atores surdos.

Figura 13 – Oficina de expressões facial e corporal



Fonte: Arquivo pessoal

No primeiro encontro, além da apresentação resumida de nossa pesquisa no doutorado, especificamos aspectos relacionados com a comunidade surda e o valor agregado às expressões comunicativas. Apresentamos a temática da surdez, tanto com relação à perspectiva clínica, quanto antropológica. Mas o enfoque principal foi o valor das expressões faciais e corporais na Libras e a importância das expressões de maneira geral. Tudo isto com o objetivo de sensibilizar para a importância da expressão corporal na arte, especialmente no teatro.

No último encontro realizamos várias atividades de expressão corporal e facial com a turma, a fim de prepará-los para a apresentação de trechos do Akakpo, nos quais a expressão torna-se fundamental para a compreensão e imersão no texto.

Dentre elas destacamos as seguintes:

Figura 14 – Atividade Massagem coletiva



Fonte: Arquivo pessoal

Essa atividade denomina-se Trem da Alegria, pois, todos ficam em círculo, um de costas para o outro, a fim de fazer massagem nos ombros, costas e braços da pessoa que estiver na frente. Ao sinal do professor, todos viram e fazem a massagem no colega que está imediatamente atrás. Ao mesmo tempo em que a pessoa ajuda a relaxar o corpo do colega que está na frente, recebe massagem de outro e assim sucessivamente. Desse modo, todos, de maneira coletiva, relaxam e ficam preparados para agirem de forma mais expressiva.

Figura 15 – Atividade Caminhadas dramáticas



Fonte: Arquivo pessoal

Outra atividade realizada foi a chamada Caminhadas Dramáticas, na qual os participantes caminharam de acordo com a sugestão do professor, mas utilizando os recursos da expressão corporal. Utilizamos como exemplo, andar como um final de uma maratona, atraso para compromisso, caminhar no barro, na areia quente, na chuva, atravessar um rio, entre outras.

Figura 16 – Atividade Expressão Corporal



Fonte: Arquivo pessoal

Dando continuidade às atividades de Expressão Corporal, desenvolvemos uma atividade em grupo de 5 pessoas, na qual colocaram sacos na cabeça e traduziram frases utilizando somente o corpo. Como por exemplo, grupo de idosos fazendo ginástica, pessoas obesas dentro do ônibus, animais fugindo do zoológico, entre outras.

Figura 17 – Atividade de Livre Expressão



Fonte: Arquivo pessoal

Diversas outras atividades foram realizadas durante a oficina a fim de incentivar a expressão corporal, facial e emocional, assim como a expressão livre. Ao final, conversamos com os estudantes a respeito do que acharam das atividades, o que pensaram a respeito do poder das expressões facial e corporal no teatro e se concordavam que o uso das expressões mais as línguas podiam tornar o teatro mais acessível aos surdos. Em seguida, demonstraremos como a peça começou a ser montada a partir do Projeto Libras em Cena.

3.3.2 – Projeto Libras em Cena

O Libras em Cena é um projeto cultural do Distrito Federal (DF)¹² voltado para a inclusão e acessibilidade de pessoas surdas nas artes cênicas. Ele promove a integração de artistas surdos e ouvintes em produções teatrais, utilizando a Língua Brasileira de Sinais (Libras) como linguagem cênica principal e como ferramenta de criação artística. Em 2024, este projeto foi aprovado no Edital Fac 0150-00006991, e a partir daí passou a receber recursos para ser realizado.

Conforme dados da entrevista, seus objetivos são:

- ampliar a acessibilidade cultural para a comunidade surda;
- promover a formação de artistas surdos e ouvintes em práticas teatrais inclusivas;
- valorizar a Libras como linguagem poética e expressiva dentro das artes da cena;
- estimular a convivência e a troca de saberes entre artistas surdos e ouvintes.

O projeto apresenta como principais características, a montagem de espetáculos bilíngues (Libras e português), o processo colaborativo de criação com participação ativa dos artistas surdos, a acessibilidade garantida desde os ensaios até as apresentações, equipe multidisciplinar, incluindo tradutores e intérpretes de Libras, diretores artísticos e pedagogos, formação e oficinas de teatro inclusivo.

No quadro abaixo realizado pelo Projeto Libras em Cena, descrevemos os responsáveis pelo projeto e a função de cada um:

¹² Informações retiradas do Projeto Libras em Cena e de entrevistas com os organizadores.

Figura 18 – Ficha Técnica

LIBRAS EM CENA 

FICHA TÉCNICA

**DIREÇÃO ARTÍSTICA/
PROPONENTE**
Tatiana Elizabeth

**DIREÇÃO DE PRODUÇÃO /
ELABORAÇÃO**
Mayara Paiva

COORDENAÇÃO GERAL
Letruta

PRODUÇÃO EXECUTIVA
Ana Júlia

**COORDENAÇÃO
DE COMUNICAÇÃO**
Juliana Santiago

**COORDENAÇÃO
DE ACESSIBILIDADE**
Igor Ceolin

GESTÃO ADMINISTRATIVA
Lucas Lírio

**ASSISTÊNCIA
ADMINISTRATIVA**
Joana Piantino

**CONSULTORIA
TÉCNICA**
Luérgio de Sousa

DESIGNER
Iris Marwell

**OFICINEIRO
INTERCÂMBIO CÊNICO**
Freelipe

**INTERPRETES
DE LIBRAS**
Drika
Mariana Siqueira
Filipe Londe
Bárbara Querubina

Esse projeto é realizado com Recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal



Fonte: Projeto Libras em Cena

Figura 19 – Reunião antes da apresentação do espetáculo



Fonte: Frauzino/2024

No que diz respeito especificamente à montagem da peça *A mãe cedo demais*, se deu de forma colaborativa, com base em narrativa adaptada do texto de Gustave Akakpo, pelo professor surdo Amarildo João Espíndola, o qual assumiu a direção artística do espetáculo.

Além disso, contou com a colaboração da atriz surda Renata Rezende¹³, que em conjunto com o professor Amarildo Espíndola, realizaram as atividades de expressão artística, expressão facial e corporal, com os atores e atrizes no trabalho de corpo e performance, trazendo exercícios teatrais a partir de suas experiências, que contou ainda com relatos reais e improvisações dos atores.

Figura 20 – Renata Rezende enfatizando a performance de *Negócio-Coisa*



Fonte: Frazuzino/2024

O figurino da peça foi pensado no intuito de valorizar os gestos, expressões faciais e corporais dos atores/atrizes, com cores neutras e cortes que não interferissem especialmente na visualização da Libras, como vemos na foto abaixo. Elementos simbólicos foram usados para reforçar a narrativa e identidade dos personagens.

¹³ Mestra em Estudos da Tradução pela UnB. Especialista em Libras (IESA). Graduada em Sistema da Informação (Unieuro) e Letras/ Libras – UFSC, polo UnB. Professora de Libras no Instituto Federal de Brasília IFB/Campus Brasília.

Figura 21 – Figurinos com cores neutras



Fonte: Frauzino/2024

O elenco foi composto por atores/atrizes surdos e ouvintes, como se vê a seguir no quadro abaixo, construído pelos organizadores do Projeto Libras em Cena. Especificamente, a peça contou com os seguintes atores surdos: Adriana Marcondes¹⁴, Jacson Vale, Francisca Vanete¹⁵. E os atores ouvintes: Adriel Carlo, Tina, Expedito Macedo, Kessy Santos, Milca Maria, Ramon Lima, Tiago Barros, Valetin Etchevest e Túlio Cezar.

Uma das importantes funções criadas no projeto, diz respeito à direção artística, que teve o papel de criar uma linguagem cênica acessível e poética, que valorizasse tanto o corpo quanto o sinal. Também foi responsável por integrar as duas línguas (Libras e Língua Portuguesa) na dramaturgia, assim como, orientar a expressividade dos atores/atrizes, respeitando as particularidades culturais da comunidade surda e ajustando as comunicações entre as comunidades e partilhando de vivências que trouxeram a perspectiva da comunidade surda e dos seus enfrentamentos.

¹⁴ Graduada em Letras-Libras pela Universidade Federal de Santa Catarina, polo UnB. ProLibras-Proficiência no uso de Libras. Professora de Libras na FENEIS. Coordenadora do 8º Congresso Nacional de Inclusão Social do Negro Surdo em Brasília/DF - CNISNS. Atriz, Performance Boneca Negra Surda.

¹⁵ Mestra em Estudos de tradução pela UnB, especialista em Língua de Sinais Brasileira graduada em Letras-Libras pela UFSC - polo UnB. Professora de Libras da Secretaria da Educação de Águas Lindas de Goiás (GO).

Figura 22– Elenco da peça A mãe cedo demais



Fonte: Projeto Libras em Cena

A acessibilidade foi garantida durante todo o processo da peça, desde os ensaios até a apresentação, por meio da:

- presença constante de tradutores e intérpretes de Libras nos ensaios;
- ensaios bilíngues com uso de Libras e Língua portuguesa;
- adaptação do roteiro para as duas línguas;
- espaços acessíveis fisicamente.

A direção artística do espetáculo A mãe cedo demais foi assumida pela tradutora e intérprete de Libras Tatiana Elizabeth:

Figura 23 – Tatiana Elizabeth traduzindo a atriz surda Adriana Marcondes



Fonte: Bruno Frauzino/2024

Além disso, nas apresentações foram utilizados recursos como legenda, intérprete de Libras e audiodescrição.

Quanto aos ensaios, foram realizados sete encontros, com duração média de cinco horas com carga horária total de 35h, incluindo oficinas preparatórias, baseadas na vivência realizada na disciplina anteriormente mencionada, assim como, leitura de texto, ensaios e apresentação final que ocorreu no Teatro dos Ventos, Águas Claras, com 50 espectadores, em apresentação única.

Cena 01 e Cena 02



Fonte: Acervo pessoal

Cenas 3 e Cena 6



Fonte: Acervo pessoal

Após a adaptação do texto de Gustave Akakpo, a sinopse da peça montada foi: A mãe cedo demais aborda a história de uma jovem que enfrenta as pressões da maternidade precoce assumindo as responsabilidades de ser a irmã mais velha e protegendo seus irmãos após a morte da mãe em um ambiente marcado por silêncios, ausências e preconceitos. Através de fragmentos visuais e corporais, a peça convida o público a refletir sobre as diversas formas de se comunicar e resistir.

Figura 24 – Cartaz da peça

LIBRAS EM CENA

ESPETÁCULO
MÃE CEDO DEMAIS

HORÁRIO: 19 HORAS | DATA: 09/11
LOCAL: TEATRO DOS VENTOS (ÁGUAS CLARAS)

PROVOCADORA CÊNICA: RENATA REZENDE
DIRETOR GERAL: AMARILDO JOÃO ESPÍNDOLA
DIREÇÃO ARTÍSTICA LIBRAS EM CENA: TATIANA ELIZABETH

Classificação indicativa: 14 anos

Esse projeto é realizado com Recursos do Fundo de Apoio à cultura do Distrito Federal

FAC
FUNDO DE APOIO À CULTURA DO DISTRITO FEDERAL

JAMBU
JORNALISMO AMPLIADO

Secretaria de Cultura e Economia Criativa
GDF

Fonte: Libras em Cena

Em suma, de acordo com as informações obtidas diretamente com a coordenação do Libras em Cena, vale destacar a importância da presença surda na criação artística como elemento de transformação estética e política e ter mentores surdos trazendo integração entre a comunidade surda e ouvinte, mostrando alguns enfrentamentos que podem passar despercebidos à sociedade em geral.

Além disso, afirmaram que o projeto Libras em Cena não apenas promove a inclusão, mas também aponta para uma nova forma de fazer teatro, onde a Libras deixa de ser apenas um recurso de acessibilidade para se tornar protagonista na narrativa cênica.

3.3.3 – Apresentação teatral: A mãe cedo demais

O espetáculo A mãe cedo demais, **versão adaptada**, ocorreu no dia 09 de novembro de 2024, no Teatro dos Ventos, Águas Claras, Brasília - DF. A apresentação buscou representar uma adaptação do texto de Gustave Akakpo, com enfoque na língua brasileira de sinais e a luta da comunidade surda por sua cultura e jeito peculiar de comunicação.



Cena 01 – Coro da Mãe cedo demais

De acordo com o texto original de Gustave Akakpo, os coros nesta peça são facultativos. Optou-se em mantê-los, porque vimos neles a oportunidade de caracterizar

os dois mundos: o mundo dos surdos e o mundo dos ouvintes, por meio de suas línguas, a Libras (O coro da *Mãe cedo demais*) e a língua portuguesa (O coro do *Negócio-Coisa*).

Dessa forma, o coro da *Mãe cedo demais*, devido a sua representatividade, o fato de ser formado por personagens surdas e utilizar a Libras como expressão, abriu e fechou o espetáculo.



A cena 02, apresenta o momento em que a *Mãe cedo demais* e seus irmãos se despedem de sua mãe em seu leito de morte. O que demarca o início da fábula da peça, na qual a personagem principal se vê obrigada a assumir o papel de mãe de seus irmãos, em um contexto em que ela ainda era filha, ou seja, de forma muito precoce e as consequências advindas daí.

Em seguida, a cena 03 retrata o início desse processo da *Mãe cedo demais* e seus irmãos sem a mãe. Não havendo outra saída, eles passam a viver na rua e a *Mãe cedo demais* começa a pedir esmolas para alimentar seus irmãos.



Uma das formas que a *Mãe cedo demais* encontrou para sustentar seus irmãos foi por meio da prostituição, isto é, vendia o seu corpo em troca de alimentos para seus irmãos. (Cena 04).





No entanto, como era contexto de fim de guerra, a cena 05 mostra a *Mãe cedo demais* sendo estuprada pelos soldados, que não viam a prostituição como um meio de sobrevivência, mas como uma oferta de sexo fácil e apropriação do corpo do outro. Por outro lado, sabiam que a prostituição era considerada crime, assim de forma contraditória, prenderam a *Mãe cedo demais*.



Na cena 06, a peça busca simbolizar por meio da prisão de a *Mãe cedo demais* os inúmeros casos de pessoas surdas que são presas diariamente e que têm as suas mãos algemadas, impossibilitando-as de qualquer comunicação, pois a língua de sinais necessita das mãos para se expressar.



Com a chegada de *Kobogo*, intérprete de Libras, foi esclarecido ao delegado, que a *Mãe cedo demais* era surda e que a sua língua se processava essencialmente pelas mãos, portanto, em hipótese alguma, ela poderia ter sido algemada, sob pena de cerceamento do direito de comunicação inerente a qualquer ser humano. É por isso que resolvemos denominar a cena 07 como “Libertando a Libras”, tão bem demonstrada pela fotografia da cena.



Numa espécie de estratégia de sobrevivência, a fim de evitar que a sua irmã também fosse molestada pelos “soldados” ou por qualquer outra pessoa que se julgasse

dono dela, a *Mãe cedo demais* resolveu cortar o seu cabelo bem curtinho para que todos pensassem que ela era homem e passou a chamá-lo de *Molequinho*. (cena 08).



Dando continuidade às aventuras de a *Mãe cedo demais* e seus irmãos na rua, a peça mostra que nem tudo o que ocorre na rua é ruim. Nesse contexto, pode haver encontros memoráveis, como é o caso deles com o abade *Charles Michel de L'Epée*, importante professor de surdos do século XVIII, francês, que fundou a primeira escola pública de surdos no mundo e que buscava seus alunos entre os moradores de rua. (Cena 09).

No entanto, passado algum tempo, a peça mostra na cena 10, a proibição da comunicação por sinais dentro da escola fundada por *L'Epée* e a imposição do oralismo pelos ouvintes que estavam na posição de poder, ou seja, os novos diretores e professores da escola, considerando-se que *L'Epée* já se encontrava morto.



Apesar de toda a revolta de a *Mãe cedo demais* e seus irmãos quanto à obrigatoriedade do Método Oral (Cena 11), os professores continuaram enfatizando a prioridade de aprendizagem pelos surdos da língua oral e a proibição de qualquer outra forma de comunicação, como por exemplo, os sinais. Este fato aumentou na *Mãe cedo demais* a importância de lutar por suas singularidades e resolveu retornar à rua com seus irmãos, em meio a “guerra” linguística que se instalava na educação de surdos.



Na cena 12, *Kobogo* resolve declarar o seu amor romântico por Mãe cedo demais e pedi-la em casamento. Sua parceria de longos anos e sua aprendizagem da língua de sinais, ao mesmo tempo, sua imersão na comunidade surda, mas acima de tudo, o grande sentimento e admiração que nutria por ela, o impulsionou a fazer a proposta.



Inesperadamente, a *Mãe cedo demais* achou o pedido naquele contexto de péssimo tom, pois estavam em meio a uma guerra linguística. Como *Kobogo* poderia pensar em outra coisa, a não ser a luta surda por seus direitos? (cena 13). Sendo assim, a *Mãe cedo demais* preferiu a luta linguística do que o amor de *Kobogo*. Na foto, percebe-se o exato momento em que a *Mãe cedo demais* chama *Kobogo* de ignorante em Libras.



O coro é uma das formas encontradas na peça para demonstrar o embate linguístico traçado entre os oralistas e os manualistas. Sendo assim, na cena 14 o coro da *Mãe cedo demais* apresenta-se trazendo toda a sua dor e revolta com relação à imposição da língua oral e a proibição da língua de sinais. Este sentimento fica explícito nas expressões faciais e corporais das integrantes do coro.

Na cena 15, aparece pela primeira vez o personagem denominado *Negócio-Coisa*. Ele representa toda a comercialização que gira em torno da oralização, da venda de próteses ou das cirurgias de implante coclear, com o único objetivo de obter lucro com esse negócio.





Ainda que da primeira vez não cobrasse nada para que a pessoa surda aceitasse seus produtos, a partir dali criou-se uma relação de dependência e de postura diante dos surdos e de sua língua. A cena 16 mostra o encontro da *Mãe Cedo Demais* com *Negócio-Coisa* e o poder argumentativo deste para trazê-la para o lado oposto de sua verdadeira face, o da única via de comunicação, considerada “normal”, a língua oral.



Da mesma forma que o coro da *Mãe cedo demais* representa o povo surdo e a sua cultura, o coro do *Negócio-Coisa* representa a mercantilização da cura e reabilitação da

audição. Na cena 17, o coro do *Negócio-Coisa* comemora mais uma conversão à sua ideologia oralista, com a manipulação que conseguiu fazer sobre a *Mãe cedo demais*.



A cena 18 mostra as consequências da adoção do uso de prótese e da proibição da língua de sinais na vida de mãe cedo demais. A luz dá o tom dramático da situação em que se encontra a protagonista.

Continuando a fábula, na cena 19 a protagonista resolve se vingar do *Negócio-Coisa* e das mazelas que este a acometeu. Em um primeiro momento, finge estar conseguindo escutar tudo a partir da prótese e tenta emitir sons como se falasse oralmente, a fim de convencer o *Negócio-Coisa* a ensiná-la a tirar e colocar a prótese.



Na cena 20, a *Mãe cedo demais* e *Molequinho* resolvem dar uma surra em *Negócio-Coisa* e se vingarem completamente do que ocorreu.





A cena 21 encerra a fábula com a apresentação do coro da *Mãe cedo demais* exaltando a vitória da Libras sobre a imposição da língua portuguesa e a mercantilização das próteses, aparelhos e cirurgias com o único objetivo de extinguir a cultura surda.



Fim

CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DO TEXTO TEATRAL

4.1 – Análise da adaptação do texto A mãe cedo demais

Este estudo apresenta correlações entre o texto de Akakpo e a adaptação de sua peça A mãe cedo demais, a partir de um viés socioantropológico de comunidade surda. Na peça, Akakpo mostra a relação impositiva entre dois grupos, um grupo que utiliza estratégias para manipular, enganar e destruir o outro em um contexto de guerra.

Na adaptação, buscamos demonstrar também uma relação abusiva entre dois grupos: surdos e ouvintes. Uma relação na qual os ouvintes buscam sobrepor sua cultura, seus valores e seu modo peculiar de comunicação à comunidade surda, em uma perspectiva ouvintista sobre o outro. Para Linda Hutcheon (2013): “As adaptações também constituem transformações de obras passadas em novos contextos. As particularidades locais são transplantadas para um novo terreno, e o resultado é algo novo e híbrido.” (p.190)

Partimos de Akakpo enquanto um autor que rompe com questões importantes da colonização e se lança rumo ao campo do teatro, por meio dos estudos e criatividade, como inspiração para a minha inserção neste campo, como surdo que teve a sua língua proibida (As línguas de sinais foram proibidas no coletivo, mas também cada surdo vivenciou essa proibição no âmbito individual em tempos e histórias singulares) e busca romper com o audismo sobre os surdos, com a “colonização” da comunidade surda e se colocar firme diante de suas idiossincrasias e singularidades.

Akakpo colocou uma adolescente do gênero feminino como a protagonista da peça, mostrando a sua força e foco em um contexto tão precarizado como o “fim de uma guerra”, que nem o amor lhe convenceu a parar de lutar. Da mesma forma, optamos por manter essa menina forte, com um diferencial, ela é surda, além disso, se comunica por meio da língua de sinais em um contexto de audismo e fim de uma guerra. Colocar a protagonista como surda representa colocar a luta surda e o mundo surdo no centro da discussão, invertendo a histórica sobreposição dos ouvintes sobre os surdos.

De acordo com Hutcheon (2013) sustentando-se em Smith (1995), quando a adaptação transporta personagens da obra original, isto acrescenta um efeito retórico e estético, além do que possibilita um reconhecimento, um alinhamento e uma aliança com a fonte.

Outra característica importante da comunidade surda e que fizemos questão de colocar nesta adaptação foi a perspectiva visual, por isso, todo o roteiro da peça foi ilustrado com elementos da cultura surda mantendo o contexto de “fim de guerra”, possibilitando que os atores surdos e diretores surdos, especialmente, tenham contato com o texto também de forma impressa, mas a partir da visualidade.

Uma das formas de adaptação, segundo Hutcheon (2013), é a adaptação intercultural, e acreditamos que este trabalho se enquadra nessa perspectiva, que de acordo com suas palavras:

A adaptação intercultural não é simplesmente uma questão de traduzir palavras. Para os públicos que experienciam uma adaptação nos modos mostrar ou interagir, o significado cultural e social deve ser expresso e adaptado para um novo ambiente através do que Patrice Pavis (1989, p. 30) chama de “corpo-linguagem”. O intercultural, ele diz, é o “intergestual”: o visual é tão importante quanto o auditivo. (p.190)

Em muitos momentos, sentimos a necessidade de introduzir elementos simbólicos da cultura surda, sem perder de vista a obra de referência, que vão para além da mudança do enredo, mas acrescentam por meio das vestimentas, da luz, das cores dos trajes, das expressões não-manuais, e no caso desta tese, pelas fotografias, o tom visual que representa tanto a cultura surda.

Assim, a adaptação se deu em dois aspectos: No que diz respeito ao conteúdo, ao enredo e com relação ao formato, à acessibilidade para a comunidade surda. No que se refere ao primeiro aspecto, enfocamos o tema da surdez por meio do prisma da relação ouvinte – surdo, buscando inverter a lógica de uma normalidade fictícia e mostrando o poderio tecnológico, mercadológico e ouvintista sobre os surdos. E quanto à acessibilidade, buscamos tornar o texto visual para os surdos por meio de desenhos, atividades expressivas, encenação bilíngue e visual.

Dessa forma, trouxemos para o primeiro plano a personagem surda sinalizadora e como força antagônica à imposição do oralismo, ou seja, deslocamos a língua oral de seu costumeiro lugar de poder, de protagonismo, inclusive na cultura, e lhe oferecemos o lugar de coadjuvante, ao mesmo tempo em que centralizamos a Libras, a fim de representar as línguas de sinais que foram proibidas por quase um século, a fim de libertá-la, dá-lhe a força do “grito”. Como o próprio Akakpo traz em seu texto o lugar e o uso das línguas francesa e africanas.

Em nossa adaptação, mantivemos a maioria dos nomes dos personagens como no original de Gustave Akakpo (2004). No entanto, devido à ênfase nos principais, alguns não apareceram na trama. Além disso, acrescentamos o Abade *L'Epée*, importante professor francês do século XVIII, que criou a primeira escola pública para surdos no mundo, acolhia os surdos pobres e/ou moradores de rua e ensinava-os a partir da língua de sinais, criada e utilizada pelos surdos.

A introdução do aparelho de implante coclear também teve a intenção de simbolizar o ouvintismo e sua contraposição ao mundo surdo sinalizador. A ideia foi fazer uma releitura da peça original de Akakpo para alertar ao público, surdo e ouvinte, do direito de acesso à cultura e da imposição do mundo ouvinte sobre o mundo surdo.

Na adaptação buscamos assegurar a presença de alguns fatos da realidade, mesclados com outros fictícios. Assim como, pensar na encenação de forma bilíngue, com atores surdos e ouvintes, com a presença das duas línguas, oral e sinalizada, sendo a última a protagonizar todo o espetáculo, com ênfase nas expressões faciais e corporais. “As adaptações são frequentemente comparadas a traduções. Assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal”. (Hutcheon, 2013, p.35)

Outro aspecto interessante, foi manter a presença do coro no intuito de enfatizar as línguas e a temática da relação de poder entre surdos e ouvintes, por meio de personagens surdas e ouvintes, a relação entre elas e sua língua, sua fala. “A adaptação é isso: repetição sem replicação. Para uma adaptação, entretanto, o contexto de recepção é tão importante quanto o contexto de criação”. (Hutcheon, 2013, p. 188)

É claro que a peça apresenta um final feliz, com a vitória da comunidade surda sobre o imperativo mercantil ouvintista. Mas sabemos que na realidade esta vitória ainda não aconteceu de fato, até hoje determinados ouvintes que estão de alguma forma no poder, acham que sabem tudo sobre os surdos e suas especificidades culturais e tomam decisões sem os considerar, apesar da luta histórica que este povo possui. No entanto, o suposto final feliz serve para demonstrar as possibilidades futuras, as vitórias cotidianas e a esperança em um devir cada vez melhor.

Para Hutcheon (2013), a adaptação de uma obra também pode ser sentida na alteração do final, o que pode gerar ênfases significativas ao texto. “Isso acontece porque cada forma envolve um modo de engajamento distinto por parte do público e do adaptador”. (p.31)

Enfim, o objetivo foi apresentar uma possibilidade de acolhimento das minorias no espaço teatral, como um direito, no dizer de Antônio Cândido, sobre os bens culturais,

de modo a apresentar e reapresentar questões políticas históricas entre o mundo surdo e o mundo dos ouvintes e protagonizar os anseios culturais da comunidade surda, a fim de promover o fortalecimento identitário e cultural do povo surdo e a constituição de um teatro, que é ao mesmo tempo político e crítico.

4.2 – Análise da adaptação a partir do dialogismo de Bakhtin

O texto de Akakpo é por si só um texto dialógico no dizer de Bakhtin, pois observa-se que há um diálogo constante entre o mundo interno dos personagens com a realidade externa do que está ocorrendo em seu entorno, uma guerra. Da mesma forma, buscou-se, com a adaptação, evidenciar as reflexões internas da personagem *Mãe cedo demais*, aprofundando suas características singulares, ao mesmo tempo em que se mostra o contexto social favorável e contrário ao uso da língua de sinais na educação de surdos.

A trama gira em torno das questões da personagem *Mãe cedo demais* e os conflitos que vivencia com os outros personagens da peça. No quesito pessoal, mãe cedo demais se viu obrigada a assumir cedo o papel de sua mãe que falecera e passou a cuidar de seus irmãos. Era responsável por sua segurança e pelo sustento orgânico. Lutava bravamente por eles, chegando mesmo a se prostituir para ajudá-los a sobreviver.

Por outro lado, retrata-se a vivência a respeito da situação social e linguística de mãe cedo demais, pelo fato de sua condição de surda. O enredo passa-se na França, em um período de aceitação da forma singular de comunicação da pessoa surda e as repercussões sobre a sua educação, mas que é bastante conturbado pelas decisões que ocorrem na Itália com a proibição do uso da língua de sinais. Dessa forma, mãe cedo demais esquecia de si mesmo, chegando mesmo a dispensar o amor, quando este aparecia por meio dos sentimentos de *Kobogo*.

Fica evidente pelos trechos acima a centralidade que os sujeitos (personagens), suas emoções e o contexto social, ocupam na obra de Akakpo e na adaptação que fizemos dela. E é nesse sentido que Bakhtin evoca o termo discurso-apelo na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, para se referir a esse estilo, no qual um texto se encontra com outro texto, a complexidade dos discursos, interno e externo, formando a tessitura da vida, isto é, o próprio dialogismo. “Por isso, (...) há apenas o discurso-apelo, o discurso que contata dialógicamente com outro discurso, o discurso sobre o discurso, voltado para o discurso”. (Bakhtin, 2010, p. 274)

A compreensão do que significa diálogo, toma em Bakhtin uma proporção muito mais ampliada, pois o mesmo está referindo-se à possibilidade de interação social que é produzida com um texto, um discurso. O conceito de diálogo para este autor, envolve a possibilidade de outras vozes, para além das evidentes, se manifestarem nos discursos (oral ou escrito).

Dialogismo para ele, assim, reflete o encontro entre os discursos. Vozes ou sinais, em suma discursos, que se encontram ou desencontram em um contexto social, mas que destaca proeminentemente as emoções, os desejos e sentimentos dos personagens. O personagem não é apenas um executor de um roteiro, mas está presente, vivo, inteiro na trama.

São vozes ou sinais que atravessam ou são atravessados pela teia de significados, sociais e subjetivos, que se manifestam nos discursos. Há um discurso social favorável ao uso da língua de sinais na comunicação com os surdos, que é atravessado, entremeadado com a consequente proibição dessa língua e com as reflexões, preocupações e sentimentos da personagem principal em relação a tudo isso, um discurso interior. Apesar dos discursos sociais, eles são absorvidos e utilizados pelos personagens, como discursos subjetivos, morais, educacionais, linguísticos e até comerciais.

Observam-se conflitos externos e internos exercendo forças contrárias sobre o discurso dos personagens, de um lado a *Mãe cedo demais*, surda, fluente em Libras e a principal representante da comunidade surda na trama, que apesar de ter um pretendente, o *Kobogo*, ouvinte, fluente em Libras, que lhe compreende em sua singularidade, não consegue deixar de angustiar-se pelo o que está ocorrendo na comunidade e voltar-se para si mesma. Está completamente focada no discurso do coro que lhe acompanha, assim como seus irmãos, especialmente *Molequinho*, que também é surda e fala Libras.

Por outro lado, temos o discurso do *Açougueiro Mil faces* que acredita que os surdos são incapazes e merecem ser extintos, interpretando o discurso da Antiguidade. E o *Menino-soldado*, que pensa que a questão dos surdos está relacionada com a oportunidade para a cura, como lhe ensinou o *Verdadeiro-falso-mercenário*, demonstrando um discurso mais adequado à Idade Moderna. Nesta perspectiva, *Verdadeiro-falso-mercenário*, representa o Congresso de Milão, e todo o seu simbolismo e poder na proibição do uso da língua de sinais. E por último, temos o *Negócio-coisa*, um ouvinte, vendedor de prótese auditiva, que busca lucrar com todo esse discurso de suposta cura da surdez, muito bem apoiado por seu coro, todos ouvintistas.

Essa é a propriedade singular da interação social nos textos, segundo Bakhtin. Esse tipo de texto, como ele analisa em Dostoiévski, é composto por vários discursos polifônicos. “A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia.” (Bakhtin, 2010, p. 23)

Sendo assim, um texto pode ser o resultado de uma composição polifônica de todas as vozes (ou sinais) que falam no autor ou nos personagens, mas que dependem também do contexto social a que o sujeito está inserido ou que faz parte de sua relação. “Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento.” (Bakhtin, 2010, p. 24)

Em A mãe cedo demais, observam-se os conflitos das diferentes vozes e sinais nos discursos proferidos, sinais da *Mãe cedo demais*, de *Kobogo*, vozes dos soldados, dos monges, dos professores e do *Negócio-coisa*. Da mesma forma, percebe-se o discurso a favor e contra o uso da língua de sinais, o discurso do que é crime e do que é liberdade, o discurso do que é particular e do que é coletivo. E como encontrar a saída para se deparar com a sua própria voz? A *Mãe cedo demais* está tomada pela voz coletiva e deixa em segundo plano, suas vozes afetivas.

Quando Bakhtin está falando de dialogismo, está se referindo especificamente dessa característica inerente aos discursos, nos quais outras vozes sociais se apresentam e se confrontam, refletindo o entorno social e ultrapassando os limites da linguística. Ou seja, as relações dialógicas para Bakhtin, são extralinguísticas (2010).

Em síntese, toda essa rede encontra-se sustentada no que Bakhtin denominou de polifonia ou interação social dos textos. A ideia da adaptação foi criar também discursos polifônicos, vozes ou sinais, que se sobrepõem na polêmica ou nos conflitos da sinalização ou não pela comunidade surda e mostrar os impactos emocionais e sociais sobre a protagonista.

E o susto final, ao encarar o discurso opressor com a violência, discurso cotidiano de quem vive principalmente nas ruas, mas acompanhado da simbolização do abandono das próteses auditivas. Como vemos adiante no trecho da peça:

Nesse momento, Mãe cedo demais saltou em cima de Negócio-Coisa e lhe deu a maior surra que ele já tomou. Molequinho lhe ajuda! Negócio-Coisa fica desfalecido. Mãe Cedo demais e Molequinho jogam os aparelhos em cima de Negócio-Coisa e vão embora falando Libras.

Além do destaque final pelo coro, da importância da língua de sinais para a comunidade surda: “**Coro Mãe cedo demais:** Essa é minha língua! Minha pátria, minha língua! A língua de sinais é a primeira língua e a mais importante da comunidade surda”.

Assim, se encerram os discursos, mas sem perder de vista a confluência de vozes e sinais (coletivos e particulares) que os atravessam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese partiu da perspectiva socioantropológica sobre o povo surdo, reafirmando suas especificidades identitárias, comunitárias e culturais, correlacionando com as singularidades da linguagem teatral e apontando o acesso ao teatro como um direito fundamental.

Para respaldar esse argumento, saímos de um processo meramente abstrato ou teórico e implementamos na prática uma estratégia metodológica de adaptação intercultural, transformando uma obra e o próprio teatro em espaço democrático a todos, por meio de dois principais aspectos: a acessibilidade de conteúdo e a acessibilidade comunicativa.

No que se refere à acessibilidade de conteúdo, nos detivemos na adaptação da trama apresentada no texto original com a introdução de elementos culturais do povo surdo e na construção de um roteiro visual, em formato de desenho, de modo a propiciar um acesso mais igualitário do enredo às pessoas surdas que compunham a direção artística do teatro, assim como, aos atores e atrizes surdas. Todo o processo de adaptação, produzido em diversas etapas, desde a oficina, os ensaios, a montagem do espetáculo, teve como mote principal a pesquisa-ação, tendo o pesquisador e os investigados uma ação participativa de modo coletivo, sendo sempre acompanhado de reflexão a respeito da prática.

Da mesma forma e tendo em vista análoga preocupação de tornar a arte teatral acessível ao público, a apresentação da peça foi realizada em Libras, em língua portuguesa, com interpretação simultânea e uso das expressões faciais e corporais. Além disso, o jogo de luz, o formato e as cores do figurino, assim como, o próprio espaço utilizado para a encenação, acrescentaram acolhimento, visualidade e engajamento do público.

Como visto, o texto escolhido para adaptação foi *A mãe cedo demais* de Gustave Akakpo, grande escritor togolês da contemporaneidade, que vive e atua na França, mas tem se tornado por meio de seu trabalho e a adaptação de suas peças, cidadão do mundo. *A mãe cedo demais* foi a primeira peça de Akakpo e traz personagens infantis e juvenis, vivenciando e discutindo questões de adultos, como é o caso das disputas de poder, de narrativas, de vida ou morte, em um contexto de final de guerra.

Em nossa adaptação, enfatizamos o mesmo enquadramento, no entanto, a partir das relações sofridas historicamente pelo povo surdo no que se refere à guerra linguística

a que foram e são submetidos: a proibição de seu jeito genuíno de comunicação, a imposição de uma comunicação considerada normal, a questão mercantil que a perspectiva do lucro acarreta nessa conjuntura e até as questões de ordem ética, com a inserção de componentes invasivos no corpo surdo.

Para a análise científica e acadêmica deste trabalho, nos debruçamos sobre aspectos teóricos da história do povo surdo e os diversos meios de inacessibilidade, sobretudo no que concerne aos direitos literários e ao teatro. Por outro lado, difundiu-se algumas ações artísticas e literárias desenvolvidas pelo povo surdo. A imersão na história de Gustave Akakpo e no texto de sua autoria *A mãe cedo demais* foi imprescindível para que o movimento criativo se desencadeasse. A partir daí, as conexões com a história e a luta do povo surdo foram florescendo.

Como ferramenta metodológica, utilizamos a pesquisa qualitativa e a abordagem da adaptação intercultural, no entendimento de Hutcheon, para a recriação da trama, construção das estratégias didáticas, como o roteiro visual, a oficina, a montagem e a própria apresentação do espetáculo de forma acessível. Todo o processamento da tese também adotou a visualidade como essencial, acrescentando fotografias, figuras e desenhos ao produto final.

E ainda, no intuito de analisar o processo desencadeado nesta tese, adotamos ângulos de duas importantes perspectivas teóricas: a teoria da adaptação de Linda Hutcheon e o dialogismo em Mikail Bakhtin. A adaptação, neste ponto de vista, é compreendida como processo criativo, artístico, pois não se trata de apenas reproduzir o que já foi realizado, mas de lê-lo de uma outra forma. Ademais, o texto e sua adaptação, expõe os diversos discursos e afetos, representados pelos diferentes personagens, em uma complexa sinfonia polifônica baktiniana.

A ideia inicial de questionar o teatro como possibilidade de acolhimento das diferenças humanas foi conduzido por todo o percurso científico, assim como, o de alargar o conhecimento público a respeito da história, sofrimento e resistência surda esteve presente em toda a trama. O compromisso com a acessibilidade de conteúdo e comunicativa foi efetivado e a adaptação intercultural do texto *A mãe cedo demais* de Gustave Akakpo foi finalizado com êxito.

Uma das contribuições que esta tese trouxe foi a sistematização de uma trilha metodológica para a adaptação de textos teatrais para a cultura surda, que englobou desde a reconstrução adaptada do argumento a partir das questões do povo surdo, a criação do roteiro visual por meio de ilustrações, bem como a metodologia de ação do espetáculo,

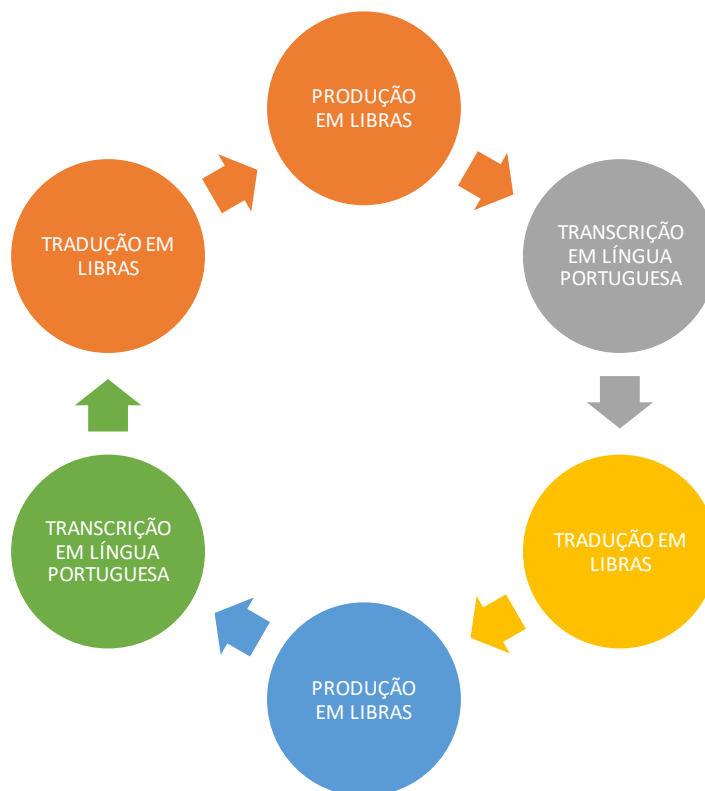
seus ensaios, oficina, enfim sua montagem e encenação. A produção da peça teve o cuidado durante todo o trajeto com a questão comunicativa, enfatizando o lugar e o papel da língua brasileira de sinais como protagonista, realçando suas expressões faciais e corporais, sem perder de vista, o lugar e o papel da língua portuguesa nesse âmbito.

Enfim, a acessibilidade comunicativa enfatizada nesta tese favoreceu a análise do desenvolvimento do povo surdo de maneira geral, ademais serviu para o meu próprio processo de atuação junto à adaptação intercultural de textos, com o apoio e suporte do projeto Libras em Cena, assim como, para o meu processo de construção científica.

Participar de um doutorado em que a língua portuguesa é a primeira língua, sendo surdo, é um desafio não somente linguístico, mas emocional, no qual eu pensei em desistir por diversas vezes. Mas o suporte e incentivo de amigos e profissionais da tradução e interpretação Libras/Língua Portuguesa e da educação de surdos, fizeram-me continuar. Sendo assim, tive que enfrentar as barreiras linguísticas e cognitivas, pois mesmo assistindo as aulas com acessibilidade garantida, por meio da ação sempre presente dos intérpretes de Libras da Universidade de Brasília (UnB), precisei de complementação pedagógica particular e voluntária feita por amigos e profissionais.

A minha participação nesses espaços foi realizada em minha primeira língua e as ideias que tive para a adaptação intercultural foram gravadas e transformadas em vídeos, que em seguida foram transcritos por intérpretes (alguns voluntários, outros remunerados por mim). A minha escrita, como a da maioria dos surdos, é a língua portuguesa como segunda língua, que mais uma vez, precisava de transcrição. Além disso, esses profissionais criavam vídeos em Libras para que eu compreendesse o processo final de cada capítulo que ia sendo construído e fizesse a minha proposta de reorganização. Sem contar a revisão gramatical em Língua Portuguesa, realizada por voluntários e profissionais pagos.

Em síntese, o meu processo de produção científica, devido ao contexto citado anteriormente, se deu em diversas fases linguísticas, que poderiam ser resumidas da seguinte forma:



Se o curso e a produção da tese fossem em primeira língua, isto é, em Libras, o processo poderia ter sido mais sucinto e eu não demoraria tanto para finalizar o doutorado. Em suma, o percurso científico se deu em várias mãos literalmente, daí a importância de utilizar durante a escrita o pronome NÓS e não no singular, como me autorizei a fazer neste espaço.

Para finalizar a reflexão sobre o meu processo, gostaria de explicitar que o motivo que me levou a adaptar o texto de Akakpo, se configura ao mesmo tempo como uma homenagem ao autor e a sua obra, quanto ao meu próprio doutorado e sua complexidade no que concerne à acessibilidade. Além do que, o texto *A mãe cedo demais* foi a primeira peça estudada no doutorado, o que promoveu uma profusão de ideias com relação às questões vinculadas ao mundo surdo e o referido texto.

Espero que este trabalho tenha contribuído para a reflexão a respeito da importância do acesso à cultura pelo povo surdo, por meio da adaptação de enredo (material e trama) e formatos acessíveis na apresentação da dramaturgia, da mesma forma em que, proporciona uma análise sobre a importância da acessibilidade surda em diferentes contextos, inclusive o científico, como é o caso do doutorado. E que após a leitura desta tese, sinta o desejo de lutar por um mundo mais acessível a todos e todas, com novas contribuições científicas sobre o povo surdo e o mundo intelectual.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ALVES J. F. **Acessibilidade e Teatro: a presença das pessoas com deficiência visual como provocação.** Florianópolis, Urdimento, v.1, n.34, p. 161-171, mar./abr. 2019. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019161/9998>

ANDRADE, L. L. S. **A expressividade do cinema mudo na construção de significados.** 2014.

Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/dic/article/view/14753/14180>

BAHAN, Ben. Making sense of ASL literature. **Comunicação Oral na conferência Revolutions in Sign Language Studies: Linguistics, Literature, Literacy.** Washington, D.C.: Gallaudet University, de 22 a 24 de março, 2006b.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso.** Paulo Bezerra (Organização, Tradução, Posfácio e Notas); Notas da edição russa: Seguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016. 164p.

BEAUTTENMULLER, Glorinha; LAPORT, Nelly. **Expressão corporal e expressão vocal.** 2. ed. Rio de Janeiro: Enealivros, 1992.

BUZAR E. A. S. **A Singularidade Visuo-Espacial do Sujeito Surdo: implicações Educacionais.** Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade de Brasília. 2009. Disponível em:

http://www.realp.unb.br/jspui/bitstream/10482/4235/1/2009_EdeilceAparecidaSantosBuzar.pdf

BRASIL. Constituição (1988). **“Constituição da República Federativa do Brasil”:** promulgada em 5 de outubro de 1988. Organização do texto: Juarez de Oliveira. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 1990. (Série Legislação Brasileira). Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm.

BRASIL. Lei Federal 8.313 de 23 de Dezembro de 1991. **Institui Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC).** Diário Oficial [da República Federativa do Brasil], Brasília, DF, 23 de dezembro de 1991.

BRASIL. Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015. **Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência).** Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 2015. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2015-2018/2015/lei/113146.htm

BRASIL. Lei 10.436: promulgada em 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a **Língua Brasileira de Sinais – Libras.** Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2002/L10436.htm

BRASIL. Decreto nº 5.626: promulgada em 22 de dezembro de 2005. Disponível em : http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm

BRASIL. Lei 13.442 de 8 de maio de 2017. Institui o **Dia do Teatro Acessível, Arte, Prazer e Direitos**.

Disponível em: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/456087054/lei-13442-17>

BRASIL. Lei nº 9.394 - **LDB: Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Disponível em https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. São Paulo: Ouro sobre azul, 2004.

CAPOVILLA, Fernando César; RAPHAEL, Walkíria Duarte. **Dicionário enciclopédico ilustrado trilingue da língua de sinais brasileira**. São Paulo: Edusp, 2001.

CARMOZINE, Michelle M.; NORONHA, Samanta C. C. **Surdez e libras: conhecimento em suas mãos**. São Paulo: Hub Editorial, 2012.

CEI.Vitor. **Ética e estética da literatura surda: entrevista com Amarildo João Espíndola e Larissa Gotti Pissinatti**. Porto Velho: Revista de UNIR, 2018. Disponível: <https://periodicos.unir.br/index.php/RE-UNIR/article/view/3900>

CORREIA, R. A.; MAGALHÃES DOS REIS, M. G. M. **Gustave Akakpo, as palavras que viajam**. In: Alice Maria de Araújo Ferreira; Maria da Glória Magalhães dos Reis; Tarsilla Couto de Brito. (Org.). *Crítica e tradução do exílio*. 1ed. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária UFG, 2017.

DINIZ, Debora. **O que é deficiência** São Paulo: Editora Brasiliense. 2007.

DORNELES, Patrícia Claudia R. A. de; MEFANO, Vânia. **Breve histórico da acessibilidade nas políticas culturais no Brasil**. Anais do XV ENECULT . Salvador: UFBA, 2019.

EAGLETON, Terry. Introdução: **o que é literatura? Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Marins Fontes, 2006.

FERREIRA, A. M. D. A. **Traduzir à Petites Pierres de Gustave Akakpo: A escrita heterogênea e a questão dos provérbios**. Cadernos de Tradução, [on line], v. 37, n. 3, p. 71-91, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ct/a/rrYqVNv3ScYjXGXNZ7nySfF/?lang=pt>.

GOLDFELD, M. **A criança surda: linguagem e cognição numa perspectiva sócio-internacionalista**. São Paulo: Plexus. 1997.

GERHARDT, Tatiana Engel e SILVEIRA, Denise Tolfo. (orgs.) **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GOMES, Liliane Durão; BENASSI, Claudio Alves. **Linguagem corporal e expressão facial aplicada a Língua brasileira de sinais – Libras**. Em: Revista Diálogos: linguagens em movimento. Ano III, N. I, jan.-jun., 2015

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002

HESSEL, C., ROSA, F., KARNOPP, L. B. **Cinderela Surda**. Canoas: ULBRA, 2003.

HESSEL, C., ROSA, F., KARNOPP, L. B. **Rapunzel Surda**. Canoas: ULBRA, 2003.

HESSEL, Carolina, KARNOPP, Lodenir. **Metodologia da Literatura Surda**, ed. Florianópolis: UFSC, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação** / Linda Hutcheon; tradução André Cechinel. 2. ed. - Florianópolis : Ed. da UFSC, 2013. 280 p

KARNOPP, L. B. (2010). **Produções culturais de surdos: análise da literatura surda**. *Cadernos de Educação*, FaE/PPGE/UFPeI, Pelotas [36]: 155-174. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/caduc/article/viewFile/1605/1488>

LARTHOMAS, Pierre. **Le Langage Dramatique, sa nature, ses procédés**. Paris: Colin, 1972.

LIMA, ALINE BASTOS. **A CATHARSIS DE GUSTAVE AKAKPO – dramaturgia africana contemporânea pelo coletivo En classe et en scène**. TCC em Literatura, Universidade de Brasília.2018.

Disponível em:

https://bdm.unb.br/bitstream/10483/22547/1/2018_AlineBastosLima_tcc.pdf

MAGALHÃES DOS REIS, Maria da Glória (Org.). **Na classe e em cena: 10 anos do coletivo**. São Paulo: Pontes, 2021.

MOURA, M.C. **O surdo: caminhos para uma nova identidade**. Rio de Janeiro: Reiventer, 2000.

MOURÃO, Cláudio Henrique Nunes **Literatura surda: experiência das mãos literárias**, Porto Alegre 2016.

Nichols, Guilherme, **Literatura Surda: além da língua de sinais**. Universidade Estadual de Campinas: 2016.

Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5820962/mod_resource/content/1/Literatura%20Surda%20-%20al%C3%A9m%20da%20l%C3%ADngua%20de%20sinais%20%28Nichols%2C%202016%29.pdf

PLATÃO. **Crátilo**. Porto Alegre: Instituto Piaget, 2001.

QUADROS, R. M. de.; KARNOPP, L. **Língua de sinais brasileira: estudos linguísticos**. Porto Alegre: ArtMed, 2004.

REIS, Maria da Glória Magalhães dos. **O texto teatral na didática do ensino de Francês Língua Estrangeira**. Universidade de São Paulo: 2008. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-02122008-171004/publico/TESE MARIA DA GLORIA MAGALHAES DOS REIS.pdf>

REIS, Maria da Glória Magalhães dos. **O texto teatral na didática do ensino de Francês Língua Estrangeira. Estudos Linguísticos XXXIV**, p. 1063-1068, 2005.

RESENDE, Lucas. **Tradução teatral: produzindo em Libras no teatro surdo**. Universidade de Brasília: 2019. Disponível em: <http://icts.unb.br/jspui/handle/10482/36719?locale=en>

ROSA, F. S, **Literatura Surda: Criação e produção de imagens e textos**, ETD – Educação Temática Digital, Campinas, v.7, n.2, p.58-64, jun. 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/791/806>

ROSA, F.; KARNOPP, L. **Adão e Eva**. Ilustrações de Maristela Alano. Canoas: ULBRA, 2005.

ROSA, F.; KARNOPP, L. **Patinho Surdo**. Ilustrações de Maristela Alano. Canoas: ULBRA, 2005.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SANTOS, Lucas Wendel Silva. **Identidade surda e Teatro: a comunicação autônoma do corpo surdo**. Rio de Janeiro: Editora Arara Azul, Revista Virtual de Cultura Surda. Edição Nº 22 / setembro de 2017– ISSN 1982-6842. Disponível: <https://editora-arara-azul.com.br/wp-content/uploads/2023/08/7a-Artigo-Lucas-Wendel-Silva-Santos.pdf>

SARRAF, V. P. **Acessibilidade cultural para pessoas com deficiência: benefícios para todos**. Revista do Centro de Pesquisa e Formação, São Paulo, n. 6, p. 23–43, 2018.

SASSAKI, Romeu Kazumi. **Inclusão: construindo uma sociedade para todos**. 7. ed. Rio de Janeiro: WVA, 2006.

SILVA, Elielza Reis da; ESPINDOLA, Amarildo João; PISSINATTI, Larissa Gotti. **Curupira Surdo**. 1. ed. Porto Velho: AICSA, 2016.

SKLIAR, Carlos (org.). **Educação e Exclusão: abordagens socioantropológicas em educação especial**. Porto Alegre: Ed. Mediação, 1997.

SKLIAR, Carlos (org.). **A surdez: um olhar sobre as diferenças**. Porto Alegre: Mediação. 1998.

STROBEL, K. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008.

STROBEL, K. **História da Educação de Surdos**. - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009. Disponível em: https://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoEspecific/historiaDaEducaoDeSurdos/assets/258/TextoBase_HistoriaEducacaoSurdos.pdf.

Uma Via-Sacra especial. Jornal de Brasília. Cidades. BRASÍLIA, 19 DE ABRIL DE 2009. p.8.

Referências de Links

Companhia de Teatro Mãos Livres

Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2013/02/palhacos-surdos-na-estacao-e-atracao-do-projeto-por-do-sol.html>

Íntegra da adaptação da peça *A mãe cedo demais*:

https://youtu.be/b1H_r1jZ9lk?si=BHOTgL8z2R_Kntsc

Trecho da interpretação de capítulo por Leoni R. S. Nascimento:

https://youtu.be/2RG4tOliEIE?si=jSMDhYfgsPsl_fNO

Interpretação da peça *A mãe cedo demais* de Gustave Akakpo por Janaína F. de Almeida: <https://youtu.be/laJDihzH7zk?si=ozYIfv2MmRAIMRKC>

Trecho da interpretação de capítulo por Daniela L. Salazar:

<https://youtu.be/eUmqeFNnVaY?si=wOHn3wHNw3pBBBLQ>

O grito da gaivota de Lucas Sacramento:

<https://www.youtube.com/watch?v=2RrR5f5eGRw>

<https://www.librasol.com.br/mostra-surda-de-teatro-e-a-novidade-do-festival-de-teatro-de-curitiba-deste-ano/>

<https://brasiliaetc.com.br/espetaculo-traz-protagonista-surda-e-libras-para-o-palco-do-teatro-dos-ventos-em-aguas-claras/>

<https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2024/11/6984742-espetaculo-traz-protagonista-surda-e-libras-para-o-palco-do-teatro-dos-ventos.html>

<https://www.al.pi.leg.br/comunicacao/tv-assembleia/noticias-tv/acessibilidade-e-amplia-inclusao-de-pessoas-com-deficiencia>

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2024-12/acessibilidade-e-amplia-inclusao-de-pessoas-com-deficiencia>

<https://www.expressocarioca.com.br/inclusao-e-acessibilidade-no-foco-do-dia-internacional-da-pessoa-com-deficiencia/>

ANEXO 01

LISTA DE PEÇAS PUBLICADAS

AKAKPO, Gustave. **La mère trop tôt.** Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2004.

AKAKPO, Gustave. **Tac tic à la rue des pinguis.** In: AKAKPO, Gustave et al. 4 petites comédies pour une Comédie. Carnières-Morlanwelz (Belgique): Lansman & La Comédie de Saint-Étienne, 2004, p. 7-16

AKAKPO, Gustave. **À petites pierres.** Carnières-Morlanwelz: Lansman Editeur, 2007.

AKAKPO, Gustave. Catharsis. **Carnières-Morlanwelz:** Lansman, 2007. AKAKPO, Gustave. Habbat Alep. Carnières-Morlanwelz: Lansman , 2007.

AKAKPO, Gustave. **Chiche l’Afrique.** Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2011.

AKAKPO, Gustave. **Tulle, le jour d’après.** Carnières-Morlanwelz: Lansman Éditeur, 2012.

AKAKPO, Gustave. **Même les chevaliers tombent dans l’oubli.** Saint-Étienne: Actes-Sud Papiers, 2014. Collection Heyoka Jeunesse.

AKAKPO, Gustave. **Retour sur terre.** In: ARRIBE, David et al. En haut! Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2014, p. 25-39.

AKAKPO, Gustave. **La véridique histoire du Petit Chaperon rouge.** Paris: Actes Sud-Papiers, 2015. Collection Heyoka Jeunesse.

AKAKPO, Gustave. **L’allée des soupirs.** In: AJAVON, Joël Amah et al. Balade théâtrale 2. Lomé: Editions Awoudy, 2015, p. 29-58.

AKAKPO, Gustave. **À la bouletterie.** In: AKAKPO, Gustave. Arrêt sur image et autres textes. Carnières-Morlanwelz: Lansman Editeur, 2016, p. 35-45.

AKAKPO, Gustave. **Arrêt sur image.** In: AKAKPO, Gustave. Arrêt sur image et autres textes. Carnières-Morlanwelz: Lansman Editeur, 2016, p. 7-13.

AKAKPO, Gustave. **Au bal des bossus d’Alsace.** In: COLL. Divers cités - 14 pièces pour la pratique théâtrale en 5’55’’. Montreuil: Editions théâtrales, 2016, p. 7-15.

AKAKPO, Gustave. **C’est pas les Schmilblicks.** In: COLL. Divers cités - 14 pièces pour la pratique théâtrale en 5’55’’. Montreuil: Editions théâtrales, 2016, p. 17-23.

AKAKPO, Gustave. **MST.** In: AKAKPO, Gustave. Arrêt sur image et autres textes. Carnières-Morlanwelz: Lansman Editeur, 2016, p. 15-33.

AKAKPO, Gustave. **Où est passé le temps?** In: AKAKPO, Gustave. Arrêt sur image. Carnières-Morlanwelz: Lansman Editeur, 2016, p. 49-64.

AKAKPO, Gustave. **Transit**. In: AKAKPO, Gustave et al. Enfourir ses rêves dans un sac. Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2016, p. 11-18.

AKAKPO, Gustave. **Bolando, le roi des gitans**. Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2018.

AKAKPO, Gustave. **Hourra!** In: AKAKPO, Gustave et al. Un monde sans théâtre. Paris: Les cygnes, 2018, p. 5-16.

AKAKPO, Gustave. **Prométhée augmentée**. Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2019.

AKAKPO, Gustave. **Au jeu de la vie**. In: COLL. Si j'étais grand - 3 pièces 1à lire, à jouer. Montreuil: Editions Théâtrales, v. 4, mai 2016, p. 9-45.

AKAKPO, Gustave; **AGBÉDJIDI, M. Si tu sors, je sors!** Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2016.

AKAKPO, Gustave; CYR, M.-A. **Je reviendrai la nuit te parler dans les herbes**. Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2016.