

TEXTO-SOM NA INTERPRETAÇÃO PARA LIBRAS NO TEATRO: AS NOTAS DE INTERPRETAÇÃO

SOUND AS TEXT IN SIGN LANGUAGE INTERPRETATION IN THE THEATER: INTERPRETATION NOTES



Carolina Fernandes Rodrigues FOMIN
Doutoranda em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem
São Paulo, São Paulo, Brasil
orcid.org/0000-0001-5120-049X
carolfomin@gmail.com

Resumo: A presente pesquisa observa a atividade do Intérprete de Língua de Sinais (ILS) na esfera artístico-cultural, no ato interpretativo do gênero teatro. Fundamentados na dialogia proposta por Bakhtin e o Círculo, discutimos que o espetáculo teatral é formado por um conjunto de textos inter-relacionados e apresentamos neste artigo uma análise qualitativa da atuação de ILS em três espetáculos teatrais. O objetivo geral deste artigo é apresentar uma investigação sobre estratégias que ILS utilizam para indicar aos espectadores surdos os enunciados sonoros do espetáculo que, de uma forma ou de outra, produzem sentidos – dentre as quais destacamos o que chamamos de *notas de interpretação*.

Palavras-chave: Teatro. Interpretação de língua de sinais. Notas de interpretação. Dialogismo.

Abstract: *In this research, we observe Sign Language Interpreter's (SLI) activity in the artistic-cultural context, while interpreting for the theatre genre. Based on Bakhtin and the Circle's dialogism, we discuss that the theatrical performance is formed by a set of interrelated texts. In this article, we present a qualitative analysis of three theatrical performances interpreted by SLIs. The general objective of this paper is to present an investigation on strategies used by SLIs to indicate to deaf spectators when there are sound elements at the performance that, in one way or another, produce meaning – from which we highlight what we call interpretation notes.*

Keywords: Theater. Sign Language Interpretation. Interpretation notes. Dialogism.



Introdução

Apresentamos neste estudo um recorte da pesquisa de mestrado (FOMIN, 2018) que observou a interpretação para Língua Brasileira de Sinais (Libras) no gênero teatro, analisando e descrevendo os elementos extraverbais, verbais e verbo-visuais que marcam a enunciação desse profissional durante a mobilização discursiva da cena para língua de sinais. Intérpretes de Língua de Sinais (ILS)¹, nas diversas esferas em que atuam, enfrentam diariamente desafios de tradução (e de interpretação) interlingual (JAKOBSON, 2010) e intermodal (SEGALA, 2010), pois na mobilização discursiva de línguas, tanto na tradução como na interpretação, lidam com um par linguístico em que uma das línguas é de modalidade vocal-auditiva (português) e a outra de modalidade gesto-visual (Libras) e, especificamente no teatro, adiciona-se a isso o desafio de um texto encenado.

Se muitos são os desafios da interpretação interlingual intermodal em qualquer esfera em que se pressupõe uma teia complexa de relações, quando se trata de enunciados da esfera artística, diversos fatores devem ser considerados para além da mobilização linguístico-discursiva. Além disso, no gênero teatro, o ato interpretativo deve considerar que a cena teatral é composta por um conjunto de textos inter-relacionados, formando um todo que entra em diálogo com seus interlocutores. A cena é, portanto, um enunciado – um elo de uma cadeia discursiva. Na abordagem teórica bakhtiniana², que assumimos nesta pesquisa, entendemos que, além da mobilização de línguas no ato interpretativo, há a mobilização de discursos a partir de diferentes gêneros e esferas de atividade.

Assim, profissionais ILS, ao interpretarem em espetáculos teatrais, mobilizam não apenas um texto escrito ou falado, mas uma “enunciação própria do teatro: a de um texto proferido pelo ator, num tempo e lugar concretos, dirigido a um público que o recebe no fundo de um texto e de uma encenação” (PAVIS, 2015a, p. 123). Ou seja, além dos desafios de tradução de um texto dramático, ou da interpretação do que será proferido oralmente pelos atores, considera-se, ainda, saber onde esse texto foi proferido, sob quais circunstâncias, quem são os interlocutores envolvidos e como se deu essa enunciação.

Dessa forma, não se trata de um texto pronto, engessado, repetível, mas de textos vivos, únicos e irrepetíveis, colocados em cena por sujeitos em um dado contexto cênico. Entendemos o espetáculo teatral, enquanto objeto artístico, como um projeto discursivo verbo-visual, composto pelo que é proferido pelos atores verbalmente, mas também, e com a mesma importância, pela representação que se dá em cena, pelos objetos e elementos cênicos, pela

iluminação, figurino, maquiagem dos atores, e os sons e outras enunciações sonoras que também produzem sentidos, que destacamos nesta pesquisa.

Fundamentados na dialogia proposta por Bakhtin (2017, 2016a, 2016b) e os demais pensadores do Círculo (MEDVIÉDEV, 2016 e VOLÓCHINOV, 2017), apresentamos neste artigo uma análise da interpretação do português para a Libras de apresentações teatrais, observando conjuntos de textos inter-relacionados, com destaque para o texto-som e para a estratégia utilizada pelos ILS para a indicação dos enunciados sonoros que compõem o espetáculo.

1 Pressupostos teórico-metodológicos

A fundamentação teórica e os pressupostos teóricos metodológicos dialogam com três grandes campos disciplinares: os estudos sobre a teatralidade, os estudos da tradução e da interpretação de língua de sinais (ETILS) e a perspectiva dialógica do Círculo de Bakhtin sobre a linguagem.

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

Esse encontro profícuo entre o teatro e os estudos da linguagem, embora pareça cordial, aceitável e já instaurado como pesquisa, está ainda em processo, carecendo de diferentes olhares de investigação, a partir dos quais seja possível averiguar as ricas contribuições que uma área tem ao se encontrar dialogicamente com outra (GONÇALVES, 2013, p. 107).

Em *Os gêneros do discurso*, Bakhtin (2016a, p. 11) inicia seu texto dizendo que “todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem”. Nessa concepção teórica, o emprego da língua se dá em forma de enunciados, e os tipos de enunciados que são essas formas “típicas de construção de conjunto” (BAKHTIN, 2016a, p. 38) são denominados gêneros do discurso. Para o pensador russo, são os gêneros do discurso (esses tipos de enunciados) que refletem e refratam as características de um determinado campo da atividade

humana por meio de três elementos indissolúvelmente ligados: o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional.

Dessa forma, os gêneros discursivos são coercitivos e fazem os enunciados soarem de uma forma e não de outra, a depender do tipo composicional, estilo e conteúdo temático dos enunciados. Ou seja, ao mesmo tempo que determinam, também são determinados pelos tipos de enunciados que ali circulam. Nesta pesquisa, na qual observamos profissionais ILS no ato interpretativo no gênero teatro, interessa-nos observar os enunciados produzidos e as situações de enunciação, considerando sempre esses enunciados no fluxo da comunicação discursiva e em relação ao gênero em que circulam. Para Bakhtin,

Cada conjunto verbalizado grande e criativo é um sistema de relações muito complexo e multiplanar. Na relação criadora com a língua não existem palavras sem voz, palavras de ninguém. Em cada palavra há vozes às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais (as vozes dos matizes lexicais, dos estilos, etc.), quase imperceptíveis, e vozes próximas, que soam concomitantemente. (BAKHTIN, 2016b, p. 101).

34

Assim, a apresentação teatral, objeto estético de nossa análise, pode ser considerada também como um sistema de relações, no qual as palavras estão sempre em tensão com outras, sempre perpassadas de outras palavras. Nesse estudo, em que voltamos nosso olhar ao ato interpretativo de ILS em espetáculos teatrais, observamos mobilizações enunciativo-discursivas que acontecem devido a interlocutores envolvidos na comunicação (atores e espectadores) não partilharem necessariamente da mesma língua, visto que a situação de interação envolve um enunciado produzido em uma língua (português falado) que parte dos espectadores não compreende pelo ouvir. Por isso, a presença do profissional ILS como um enunciator/mediador é essencial para estabelecer a ponte de comunicação entre os enunciados da cena teatral e os interlocutores/espectadores surdos.

Assumimos aqui uma abordagem da interpretação interlingual como uma prática discursiva, concordando com Nascimento (2014a), que, a partir do pensamento dialógico proposto pelo Círculo de Bakhtin, defende que a atividade de interpretação acontece a partir de gêneros discursivos pré-existentes. Assim, no ato interpretativo, quando o ILS realiza a sua enunciação em língua de sinais, ocorre a mobilização de um sistema semiótico-ideológico para outro e, nesse processo, os elementos produzidos no enunciado primeiro, de partida, precisam ser levados para o enunciado segundo, de chegada. Ou seja, essa mobilização linguístico-discursiva entre falantes que não desfrutam da mesma língua (português/Libras) só é possível

com a intermediação de sujeito ILS, que Nascimento (2014b, p. 1136) chama de interlocutor “enunciador/mediador”.

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

Nesse mesmo prisma bakhtiniano, sobre o ILS, Nascimento comenta:

Por esse motivo, a atuação do TILSP³ frente a textos e discursos, tanto em língua de sinais como em línguas orais, estará sempre submetida à compreensão do(s) outro(s) (considerando aqui o TILSP como um “outro” participante dessa interação discursiva em que a sua compreensão também é constitutiva, e fundamental, para a chegada do discurso em língua alvo). (NASCIMENTO, 2014b, p. 1134).

No curso desse pensamento, Nascimento (2014b, p. 1135) discute também que, no ato interpretativo, como em qualquer enunciação, existem “sujeitos que falam de determinados lugares sócio-históricos e que, a partir de um projeto discursivo, pretendem alcançar seu interlocutor, desejando que o sentido do seu discurso (aquilo que se pretende dizer) alcance, em sua totalidade, o sujeito que está do outro lado”. Ou seja, os efeitos de sentidos de uma interpretação também se darão no *entre*. A mobilização linguístico-discursiva de uma interpretação acontece a partir de uma posição verbo-axiológica e a enunciação do ILS acontece na fronteira dessas posições valorativas. Assim, os enunciados de uma interpretação se inserem em uma cadeia discursiva (de elos precedentes e posteriores) gerando novos efeitos de sentidos.

Teorias de caráter mais formalista dos estudos da interpretação entendem que o intérprete deve tecnicamente trazer para a língua de chegada o sentido do que foi proferido na língua de partida. Como é o caso de Danica Seleskovitch e a *Théorie du Sens* (Teoria do Sentido), na qual a noção de desverbalização e reverbalização é um dos pontos centrais da pesquisa publicada em 1975. Nessa teoria, apesar dos muitos pontos de aproximação com a concepção bakhtiniana por considerar o conhecimento de mundo do intérprete e o contexto situacional de interação, Seleskovitch parte da concepção de “um sentido” a ser mantido. A autora defende que a desverbalização consiste na retenção do sentido e abandono das formas verbais na língua de partida para então reverbalizar na língua de chegada. Cabe ao intérprete

encontrar “a forma verbal mais adequada à compreensão da audiência”⁴ (SELESKOVITCH, 1976, p. 109).

Contudo, mesmo entendendo o intérprete como um agente que faz pontes entre língua de partida e língua de chegada, as condições ou o contexto nos quais essa interpretação se dava e as inúmeras variáveis que podem impactar o ato de enunciação não eram objeto de estudo. A noção de processo ainda não era considerada suficientemente ampla, pois até o final de 1980, essa noção se restringia à de um movimento linear de um ponto a outro, envolvendo algum tipo de transformação entre partida e chegada e um sentido a ser transmitido (PÖCHHACKER, 2005).

No entanto, na concepção teórica que adotamos, não há “um sentido único” a ser compreendido ou transmitido, mas efeitos de sentidos que são gerados a partir de enunciados discursivos. Segundo Bakhtin (2017, p. 42), “o sentido é potencialmente infinito, mas só pode atualizar-se em contato com outro sentido (do outro)”. Assim, para o pensador russo, não há “sentido em si” e “não pode haver um sentido único (um só). Por isso, não pode haver o primeiro nem o último sentido, ele está sempre situado entre os sentidos, é um elo na cadeia dos sentidos, a única que pode ser real em sua totalidade” (BAKHTIN, 2017, p. 42).

36

A questão da “totalidade de sentidos”, tanto para Bakhtin (2016b) quanto para Medviédev (2016) e Volóchinov (2017), se coloca como a estreita relação do enunciado com seu fluxo sócio-histórico-ideológico e com a situação mais próxima do enunciado que envolve os interlocutores dessa interação discursiva. Nesse sentido, a totalidade artística, na perspectiva do Círculo, tem uma dupla orientação na realidade e, segundo Medviédev (2016), aponta para fora e para dentro, determina e é determinante do gênero discursivo. Na primeira orientação, pressupõe um auditório social e uma relação entre o gênero e o autor, ocupando certo lugar na existência, ligada ou próxima de uma esfera ideológica. Na segunda orientação, aponta para a estrutura interna, para seu conteúdo temático. Nas palavras de Medviédev (2016, p. 195), “em primeiro lugar a obra se orienta para os ouvintes e os receptores e para as determinadas condições de realização e percepção. Em segundo lugar, a obra está orientada na vida, como se diz, de dentro, por meio de seu conteúdo temático”.

Na mesma perspectiva, para Volóchinov (2017, p. 206), “a situação social mais próxima e o ambiente social mais amplo determinam completamente, e, por assim dizer, de dentro, a estrutura do enunciado”. Os enunciados são determinados tanto pela situação social como, de modo mais próximo, pelos participantes do evento, “tanto pelos imediatos quanto os distantes,

e em relação a uma situação determinada; isto é, a situação forma o enunciado, obrigando-o a soar de um modo e não de outro” (VOLÓCHINOV, 2017 p. 209).

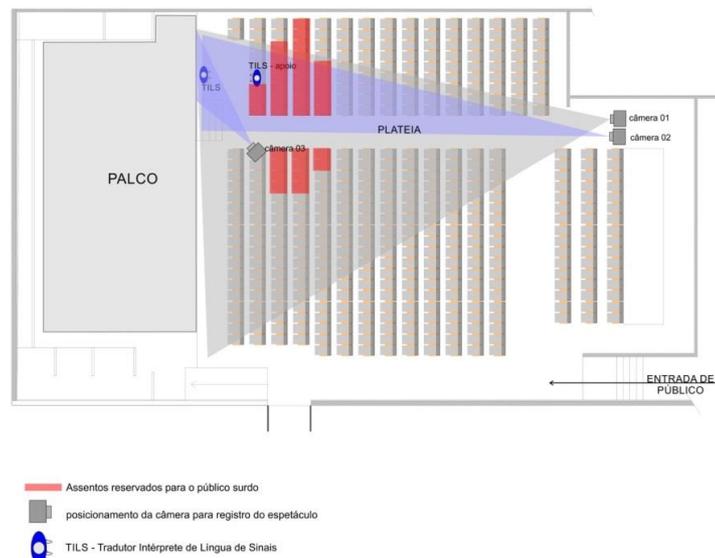
Assim, para refletir sobre a interpretação em Libras na esfera artística, mais especificamente no gênero teatro, não consideramos como texto de partida meramente o texto oral ou escrito, mas um todo, um conjunto de textos interdependentes que só produzem sentidos na relação, enunciados da cena atravessados de textos verbais e visuais, de elementos linguísticos e extralinguísticos. Entendemos o espetáculo teatral, enquanto objeto artístico, como um projeto discursivo verbo-visual (BRAIT, 2009; 2013), composto pelo que é proferido pelos atores verbalmente, mas também e com igual importância, pela representação que se dá em cena visual e sonoramente. Nesse sentido, o espetáculo teatral apresenta inúmeros desafios para o profissional intérprete de língua de sinais, pois além das questões de tradução do texto dramático ou do roteiro do espetáculo e do que será proferido oralmente pelos atores, diversos elementos sonoros e visuais compõem a cena no momento em que ela acontece, configurando aspectos que influenciam a compreensão dos interlocutores e ampliam sentidos.

2 Metodologia

Com o objetivo de investigar estratégias de ILS para indicar os elementos sonoros do espetáculo que produzem sentidos, adotamos para análise uma perspectiva qualitativa do tipo analítico-descritiva. Para constituição do *corpus*, fizemos o registro em vídeo de três espetáculos e da atuação dos ILS, registramos anotações em um diário de campo durante as apresentações, levantamos o material de apoio distribuído no dia do espetáculo (*folder* ou material de divulgação) e aplicamos um questionário com o propósito de que os ILS pudessem descrever como se prepararam para a interpretação e fazer observações sobre as impressões que tiveram de sua atuação no momento em que o espetáculo aconteceu.

O *corpus* constitui-se do registro da atuação dos ILS em três espetáculos que foram apresentados em São Paulo, no Instituto Itaú Cultural, com interpretação em Libras: *Hotel Mariana* (5/7/2017), *Ida* (15/8/2017) e *Adeus palhaços mortos!* (22/8/2017). Contamos também com os dados do questionário aplicado aos ILS e com o material de divulgação ou *folder* distribuído no dia da apresentação dos espetáculos. O registro dos espetáculos foi feito com três câmeras, conforme ilustrado na Figura 1.

Figura 1 – Planta ilustrativa da sala de espetáculos com o mapeamento de posicionamento das câmeras e localização das ILS em relação ao palco – *Hotel Mariana, Ida e Adeus Palhaços mortos!*



Fonte: Fomin (2018, p. 114).

Os vídeos de registro das apresentações foram sincronizados pelo software de edição de vídeos Adobe Premier Pro CC. Para visualização simultânea, fizemos a montagem com os fotogramas das câmeras 1 e 2 e o registro da câmera 3 foi utilizado apenas para conferir possíveis dúvidas (Figura 2).

Figura 2 – Exemplo da montagem e sincronia dos vídeos com 2 câmeras



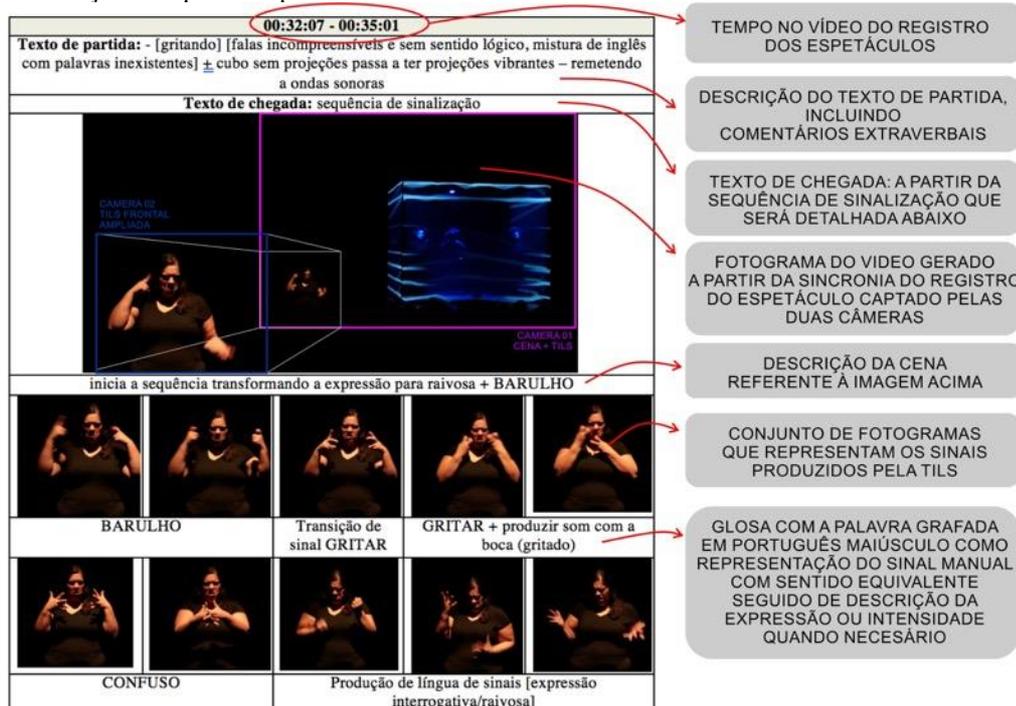
Fonte: Fomin (2018, p. 117).

O próximo passo metodológico foi a descrição de diversos elementos dos espetáculos por meio de quadros com quatro categorias descritivas: 1) o espetáculo – características da

instituição cultural onde ocorreu o espetáculo, sua concepção de acessibilidade e informações como duração, sinopse e meios de divulgação; 2) ato representacional – questões relacionadas à atuação dos atores, à interação com a plateia, aos elementos do cenário, aos textos não verbais, como música, imagens, projeções etc.; 3) ILS – questões relacionadas à quantidade, à localização e ao esquema de trabalho dos ILS; e 4) estratégias dos ILS – o modo como os intérpretes resolvem efeitos sonoros, música, instrumental, onomatopeias, volumes e quais as estratégias de interpretação utilizadas para indicação de elementos dêiticos.

Dada a complexidade verbo-visual da cena teatral e dos elementos incorporados na sinalização das TILS, em determinados momentos em que as imagens de um fotograma não davam conta da sutileza da cena e da sinalização foram elaborados quadros para apresentação dos dados nos quais, a partir das imagens, explicamos textualmente as sequências da sinalização, o uso do espaço de sinalização, os sinais utilizados e elementos da gestualidade (Figura 3).

Figura 3 – Descrição dos quadros apresentados nos excertos de análise



Fonte: Fomin (2018, p. 120).

Os procedimentos metodológicos apresentados acima foram pensados para observar, descrever e analisar a atuação do ILS em espetáculos teatrais sem perder de vista a discursividade e as formas da língua que são mobilizadas, considerando enunciados concretos e a totalidade de sentidos.

3 Análise

Para iniciar esta análise, pontuamos que a escolha dos excertos e as análises que apresentaremos a seguir partiram da consciência de que “a análise não deve, de fato, se obrigar a adivinhar todas essas decisões e intenções, ela se baseia no produto final do trabalho, por mais inacabado e desorganizado que esteja” (PAVIS, 2015b, p. XVIII). Assim, ao observarmos o registro das apresentações teatrais, não nos propusemos a afirmações homogêneas, a respostas ou conclusões acabadas, pois fazer isso iria contra a própria teoria bakhtiniana. Por isso, aquilo que apresentaremos adiante, ao invés de encerrar o assunto, pretende abrir espaço para discussão.

Nessa análise a partir dos excertos que apresentaremos a seguir, observamos como as ILS resolveram enunciações cênicas, falas em *off*, ruídos, efeitos sonoros ou a indicação de músicas, das quais a procedência não era explícita para pessoas surdas. Esses elementos sonoros compuseram as cenas imprimindo significado e efeitos de sentido ao ato representacional, fazendo com que as ILS julgassem importante indicar não apenas o que estava sendo enunciado, mas também a procedência dessa enunciação, visto que não havia a possibilidade de uma pessoa surda saber de onde vinha o som que se dissipava no ambiente por meio de caixas de som e não a partir de indivíduos falantes.

40

Essas questões impactam nas relações tanto da música e sua influência emocional sobre a representação teatral quanto da cena sobre a música e sua percepção. Para Pavis (2015b), em espetáculos ocidentais, a música na cena “tem uma função ora integrativa, ora desintegrativa para o espetáculo e o ego das personagens” (PAVIS, 2015b, p. 133) e pode preencher diversas funções, tais como criar atmosfera e cenário acústico, pontuar início e fim das encenações, criar contrapontos, criar sucessão de climas, ser apenas um efeito sonoro para reconhecimento de uma situação, ou, no caso de teatros musicais, ser elemento que “ultrapassa a função ancilar de uma música de cena, para se tornar o centro da atenção e integrar a teatralidade e suas próprias exigências” (PAVIS, 2015b, p. 133).

Em espetáculos teatrais,

um esforço é feito para determinar de onde provém a música, como ela é produzida, como ela se reparte no espaço. A disposição dos alto-falantes em todos os lugares possíveis do palco e plateia criam um relevo sonoro, uma coordenação regulada por computador que dá a impressão de que ela circula no espaço [...] (PAVIS, 2015b, p. 130-131).

O excerto do quadro abaixo corresponde à cena inicial do espetáculo *Hotel Mariana*, em que o palco e todo o auditório estariam em *blackout*, com todas as luzes apagadas. Devido à presença da ILS, a única luz acesa é o foco da intérprete que permanece fixo e ininterrupto durante toda a apresentação. A cena inicia-se com falas e ruídos gravados e reproduzidos por meio de caixas de som (as chamadas “falas em *off*”). A intérprete opta nesse momento por fazer uma *nota de interpretação*, dando indicações aos espectadores, fazendo uso de um texto verbal, sobre a porção não verbal do texto que imprime sentido à cena indicando os ruídos e sons da cena com o sinal lexical SOM/BARULHO, informando aos espectadores que essa fala é gravada, e sinaliza: “falas em *off*” (no espaço neutro lateral à sua cabeça na altura do ouvido, indicando que a fala vem de outro local), para então continuar a interpretação da porção verbal do texto. Estamos chamando de *notas de interpretação* quando intérpretes de língua de sinais não estão apenas incorporando elementos visuais ou entonacionais em sua interpretação, mas, para além do que foi enunciado verbalmente em cena, na interpretação indicam aos espectadores, por meio de um texto verbal, sobre a porção não verbal da cena.

Quadro 1 – Cena inicial de *Hotel Mariana* - indicação de elementos sonoros

00:01:20 - 00:01:30				
<p>Texto de partida: Cena – Blackout no palco [iluminação apenas na intérprete]. Falas e ruídos gravados e reproduzidos por meio de caixas de som [falas em <i>off</i>]</p> <p>Enunciação sonora – [Ruídos +burburinhos incompreensíveis] – “Oo gente... avisa o povo...” “não vou conseguir passar da ponte”</p>				
Texto de chegada:				
				
Indicação de SOM/BARULHO com uma das mãos [movimento repetido 3x].				
				
BOCA FALANDO [longe do corpo]		O-F-F		
Inicia a interpretação da porção verbal – “Oo gente... avisa o povo...” “não vou conseguir passar da ponte”.				

				
AVISAR (2x)		TEM	PONTE	
				
Manutenção da configuração de mão indicando a ponte, BARREIRA-ATRAVESSAR – [expressão de negação reforçado com o movimento de cabeça]			IMPOSSÍVEL	
00:01:35 – 00:01:40				
Texto de partida: [burburinhos incompreensíveis]				
Texto de chegada: sequência de sinalização				
				
PESSOAS	MÚLTIPLAS CONVERSAS		BARULHOS	pausa

42

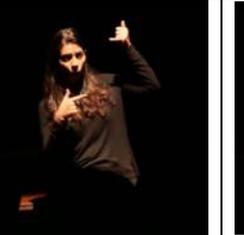
Fonte: Fomin (2018, p. 172).

Como pudemos ver, há um esforço por parte da intérprete em reproduzir e indicar a procedência dessa enunciação cênica quando, antes de iniciar a interpretação da porção verbal, a ILS avisa aos interlocutores/espectadores surdos que há um barulho e que a fala é em *off*, sinalizando que há algo sendo falado em um espaço conceitual aéreo, seguida da soletração O-F-F. Uma atitude similar pode ser percebida também em outros espetáculos, como *Adeus palhaços mortos!* e *Ida*, na qual percebemos esse mesmo movimento das intérpretes em direção à indicação do tipo de enunciação cênica, talvez pelo fato de as ILS entenderem que a porção não verbal do texto é de suma importância para transmitir a sensação proposta para o espetáculo.

O excerto abaixo do espetáculo *Ida* refere-se a um trecho em que a ILS, no momento em que a cena apresenta diversos depoimentos gravados com vozes de outras mulheres (que não as atrizes no palco), sente a necessidade de indicar com uma *nota de interpretação* a procedência daquela enunciação, avisando aos interlocutores-espectadores surdos que o que vai interpretar a seguir não é fala de uma atriz do palco, para então iniciar a interpretação da porção verbal do texto. Para fazer isso, faz uso do sinal FALA/ANÚNCIO no espaço conceitual mental

*token*⁵ acima de sua cabeça e completa com a informação de que são vozes femininas, vindas de mulheres outras (que não as atrizes em cena).

Quadro 2– Cena do espetáculo *Ida* – ILS indica elementos sonoros antes de iniciar a sinalização dos depoimentos

00:32:07 - 00:35:01				
Texto de partida: [inicia-se a reprodução de depoimentos de mulheres gravados]				
Texto de chegada: sequência de sinalização				
				
Posição inicial de pausa com expressão facial de neutra.				
				
TER	FALA/ANÚNCIO [no espaço vazio acima da cabeça]	OUTRA	MULHER	Pausa e direcionamento de olhar para o alto
Intérprete avisa que há uma enunciação feita na voz de outra mulher antes de iniciar a sinalização dos depoimentos gravados.				

Fonte: Fomin (2018, p. 175).

Ainda no espetáculo *Ida*, desta vez em relação à música que é tocada em cena e aos instrumentos musicais, apresentamos abaixo um excerto em que a cena apresenta uma trilha sonora instrumental tocada ao vivo no palco e a ILS faz uma “nota de interpretação” ao indicar a música, o instrumento que está sendo tocado e o ritmo da música (para tal, faz uso tanto de movimento de corpo, como de sinais lexicais como Alegre/Animada), depois permanece em pausa (com as duas mãos paradas à frente do corpo e cabeça baixa) por alguns minutos, enquanto a música continua. Quando o ritmo musical muda, ela novamente apresenta o instrumento e direciona seu olhar à cena, retornando à posição inicial de pausa e permanecendo assim até que a música acabe.

Quadro 3 – Cena do espetáculo *Ida* em que a ILS indica elementos sonoros instrumentais

00:43:05 – 00:44:18				
Texto de partida: música instrumental				
Texto de chegada: sequência de sinalização				
				
Inicia a sequência indicando instrumento de sopro.				
				
Movimento da bateria	MÚSICA		ALEGRE/ ANIMADA	
				
Pausa	TAMBOR		Pausa – observando a cena	

44

Fonte: Fomin (2018, p. 176).

Nessa mesma linha, no excerto do espetáculo *Adeus Palhaços Mortos!*, abaixo, vemos um trecho em que um dos atores grita e enuncia em alta velocidade falas incompreensíveis e sem sentido lógico, misturando inglês com palavras inexistentes, ao mesmo tempo em que no cenário são projetadas ondas sonoras vibrantes e afiadas. Novamente percebemos a ILS de fazer uma *nota de interpretação* indicando ao seu interlocutor que as falas são gritadas e confusas e na sequência continua a interpretação com sinais também desconexos, utilizando-se de expressões faciais condizentes com a prosódia do ator.

Quadro 4 – Cena de *Adeus palhaços mortos!* – ILS indica com sinais lexicais e com expressão corporal e facial

00:32:07 – 00:35:01					
Texto de partida: [gritando] falas incompreensíveis [sem sentido lógico, mistura de inglês com palavras inexistentes] + cubo sem projeções passa a ter projeções vibrantes [remetendo a ondas sonoras]					
Texto de chegada: sequência de sinalização					
					
inicia a sequência transformando a expressão para raivosa + BARULHO					
					
BARULHO		Transição de sinal GRITAR	GRITAR + produzir som com a boca (configuração de mão de gritar é mantida)		
					
CONFUSO		SINALIZAR [expressão interrogativa/raivosa]			

Fonte: Fomin (2018, p. 177).

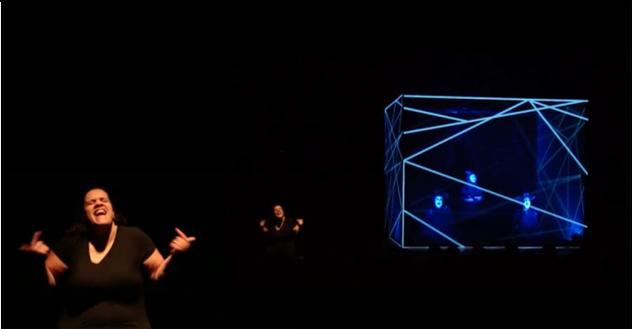
Nesses excertos apresentados nos Quadros 1, 2, 3 e 4, as intérpretes sentem a necessidade de complementar a informação verbal dando dicas aos interlocutores das porções não verbais que o texto da cena contém, por meio do que estamos chamando de *notas de interpretação*. Nos excertos acima elas utilizam sinais lexicais da Libras para essas indicações, como por exemplo: Barulho, Múltiplas Conversas, Falas, Gritar, Confuso, Música, Alegre, Saxofone, Tambor, etc.

Nesses casos em que as ILS fazem essas *notas de interpretação*, discutimos também sua posição enunciativa, pois nesses momentos adicionam mais uma posição enunciativa: além de interlocutoras/espectadoras e interlocutoras/mediadoras, são também, em certa medida, interlocutoras/narradoras e interlocutoras/descriptoras.

Contudo, há que se frisar que nem sempre as *notas de interpretação* são necessárias, elas são uma escolha, dentre outras. Nas análises, observamos momentos em que essas indicações da porção não verbal são apresentadas de diferentes maneiras – não são realizadas apenas com sinais, mas com marcas corporais prosódicas, incorporadas no *espaço sub-rogado* e que também constituem a entonação expressiva em língua de sinais, como pudemos ver no quadro acima (Quadro 4), em que a ILS não só apresenta que a fala é confusa fazendo uso de indicações lexicais, mas também sinaliza confusa e enfaticamente, assumindo mais uma posição enunciativa, de interlocutora/personagem.

Com relação às entonações e aspectos prosódicos, apresentaremos adiante um excerto (Quadro 5) de *Adeus palhaços mortos!* em que a intérprete enfatiza a intensidade das gargalhadas e, por meio de gestos e elementos prosódicos, transmite o sentimento e intensidade da cena. Trata-se de uma cena em que os três personagens (palhaços Poci, Pupa e Lola) estão conversando e Pupa e Lola estão fazendo chacota de Poci (esta é uma atitude recorrente das personagens ao longo de todo o espetáculo) e, por isso, riem muito, gargalham por cerca de 45 segundos ininterruptamente, suspiram e voltam a gargalhar. Ao longo dos 45 segundos, a gargalhada vai perdendo força e as duas vão se esforçando em mantê-la, mas ela passa a parecer forçada. A intérprete opta por ênfases gestuais durante a gargalhada, e gesticula colocando a mão na barriga, indicando intensidade da risada, e depois sinaliza Aguentar (no sentido de não estar conseguindo se segurar de tanto rir), enfatizando a ação das duas. Na sequência, quando a gargalhada vai perdendo a força, ela continua sinalizando com menos intensidade e, para indicar os suspiros das personagens, a intérprete coloca a mão no peito, reforçando o suspiro, para então finalizar o movimento. Percebemos que é por meio de expressão facial e corporal, movimento de tronco, intensidade e velocidade da sinalização que se imprimem sentidos à interpretação da ILS.

Quadro 5 – Cena de *Adeus palhaços mortos!* – ILS utiliza elementos prosódicos para transmitir intensidade das gargalhadas dos atores

00:26:39 - 00:27:15				
Texto de partida: [gargalhadas] [suspiros] [gargalhadas]				
Texto de chegada: sequência de sinalização				
				
Posição inicial de pausa com expressão facial de interrogação e inicia a sequência com o corpo inclinado para frente .				
				
GARGALHAR [gestual enfático e contínuo]			Mãos no tronco e na barriga, gestual demonstrando sentir dores de tanto garagalhar	
				
GARGALHAR	AGUENTAR [no sentido de precisar conter a risada]		GARGALHAR [enfraquecendo movimento]	AGUENTAR [no sentido conter a risada]
				
GARGALHAR [enfraquecendo movimento]	Gesto - suspiro	GARGALHAR [enfraquecendo movimento]	Finalização do movimento	

Fonte: Fomin (2018, p. 181).

Para observar os elementos prosódicos que imprimiram sentido à interpretação em Libras das ILS, recorreremos a Leite (2008) que desenvolveu um estudo sobre a prosódia em línguas de sinais no contexto de trocas de turnos na conversação e apresentou alguns recursos para identificação de elementos prosódicos - características entonacionais de enunciados em língua de sinais. Tomados em conjunto, estudos linguísticos apontam para o fato de que a prosódia em língua de sinais se dá por meio de sinais não manuais. A primeira e mais simples

forma de identificação desses agrupamentos prosódicos apontada pelos estudos levantados por Leite (2008) seria a pausa, que pode ser entendida pela ausência de movimento (dada pela suspensão/pausa de um movimento, mudança de movimento de tronco e cabeça ou retorno a uma condição inicial antes da sinalização); outro critério seria o padrão rítmico de aceleração ou desaceleração ou o alongamento final (a duração do sinal final significativamente maior que os sinais mediais ou finais de uma oração); o terceiro seria um contorno entonacional coeso relacionado à expressão facial, no qual “as melodias faciais seriam produzidas pela configuração simultânea de vários articuladores (por exemplo, sobrelanceira, pálpebra, boca, cabeça) que recairia igualmente sobre todos os sinais de um agrupamento prosódico” (LEITE, 2008, p. 31). Além disso, segundo o autor, o direcionamento do olhar, as piscadas, a exploração do espaço, a modulação de sinais e a inclinação do tronco também podem ser constituintes de agrupamentos prosódicos.

No excerto apresentado no Quadro 5, a ILS faz uso do que Leite (2008, p. 187) chama de “aumento do volume do sinal”, acompanhado de modulação enfática na sinalização para produzir uma elocução mais saliente, imprimindo em sua sinalização prosódica condizente à dos atores. O excerto nos chama a atenção para algo muito interessante tanto do ponto de vista descritivo como teórico nas línguas sinalizadas, que McCleary e Viotti (2011, p. 301) pontuam como: “a parceria entre elementos gestuais e elementos verbais para a construção de seu léxico, de sua gramática e da coesão de seus discursos”. Os autores afirmam que “a parceria entre componentes gestuais, analógicos, idiossincráticos, de um lado, e componentes linguísticos, discretos, convencionalizados, de outro, opera em todos os níveis, em estreita colaboração para criar textos sofisticados e informativos” (McCLEARY; VIOTTI, 2011, p. 302).

Um ponto importante que destacamos é que, para a construção de efeitos de sentidos da cena, a interpretação pode se valer de diversas estratégias combinadas e a indicação da fonte ou tipo de enunciação sonora, do tom da voz e da intensidade entonacional interessam fortemente para imprimir sentidos à porção verbal que foi enunciada. Para Volóchinov (2017), a entonação parte de um dado conjunto sonoro presente na enunciação discursiva e carrega valorização. Na perspectiva teórica bakhtiniana, segundo Ferreira-Santos (2018, p. 72), a entonação expressiva nas línguas de sinais “está presente no conjunto gestual (verbal) e expressivo (corporal e facial)”, e o ILS, por meio desses elementos prosódicos, expressa sua carga valorativa e a “compreensão ativamente responsiva cria uma significação na interação entre o locutor e os interlocutores” (FERREIRA-SANTOS, 2018, p.73).

Considerações finais

Com base nos pressupostos teóricos apresentados e a partir das análises, discutimos que os efeitos de sentidos produzidos nos enunciados são determinados pelo gênero discursivo e pela situação social, pelos participantes do evento (imediatos e/ou distantes), conforme Volóchinov (2017) afirma: “a situação forma o enunciado, obrigando-o a soar de um modo e não de outro [...]” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 206). Assim, observamos nas análises apresentadas neste artigo que alguns fatores influenciaram a interpretação para língua de sinais no gênero teatro. Primeiramente, o conhecimento das diferentes modalidades das línguas envolvidas na interpretação, sendo uma apoiada na vocalização oralidade e outra na visualidade. Outro fator determinante foi a quantidade de enunciações sonoras (não necessariamente verbais) que são proferidas no espetáculo e que produzem sentidos para a cena.

A partir desses fatores combinados, observamos ILS utilizarem algumas estratégias para os elementos sonoros que compuseram as cenas imprimindo significado e efeitos de sentido ao ato representacional: a incorporação de elementos visuais ou entonacionais em sua interpretação, relacionados à prosódia em língua de sinais, que incluem melodia facial, intensidade do volume do sinal, ênfases gestuais. E, como destacamos neste artigo também, as *notas de interpretação* que foram utilizadas complementarmente para que os sentidos dos enunciados da cena teatral sejam melhor compreendidos por espectadores surdos.

Chamamos de *notas de interpretação* quando intérpretes de língua de sinais dão indicações verbais para contextualizar os espectadores surdos acerca de aspectos culturais e sensações (no caso deste espetáculo, relacionados à audição e aos sons que estão sendo enunciados no palco) complementando com uma informação verbal informações sobre aspectos culturais. A escolha do termo faz referência às notas de tradução que são feitas por tradutores para explicar e explicitar escolhas tradutórias ou aspectos culturais para o leitor (que em textos escritos normalmente são feitas em notas de rodapé).

Para concluir este artigo, levantamos a possibilidade de as *notas de interpretação* serem observadas em outros contextos em que os enunciados sonoros produzem sentido para o discurso e pontuamos que esta não é uma estratégia exclusiva para atuação no gênero teatro ou na esfera artística. Assim, reforçamos a necessidade de futuras pesquisas acadêmicas observarem essas escolhas interpretativas em outras esferas da linguagem e outros gêneros discursivos.

Agradecimento

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de doutorado.

REFERÊNCIAS

ADEUS palhaços mortos! Texto Original: Matei Visniec. Direção e Adaptação: José Roberto Jardim. Elenco: Laíza Dantas, Paula Hemsí e Rodrigo Pociidônio. Direção Musical e Trilha Sonora Original ao vivo: Tiago de Mello. Cenografia e Vídeo-Instalação: BijaRi. Figurino: Lino Villaventura. Visagismo: Leopoldo Pacheco. Iluminação: Paula Hemsí e José Roberto Jardim. Direção de produção: Carol Vidotti. São Paulo: Academia de palhaços, 2017. Exibido em Instituto Itaú Cultural, São Paulo (60 min).

BAKHTIN, M.M. Fragmentos dos anos 1970-1971. In: BAKHTIN, M. M. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 21-56. Tradução de: Iz zápissiei 1970-1971 godôv.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016a. p. 11-69. Tradução de: Problemi retchevikh jánrov.

50

BAKHTIN, M. O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas: um experimento de análise filosófica. In: *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016b. p. 71-107. Tradução de: Problema teksta v lingvistike, filologii i drugikh gumanitarnikh naukakh.

BOLGUERONI, T.; VIOTTI, E. Referência nominal em língua de sinais brasileira (Libras). *Todas as Letras*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 15-50, 2013.

BRAIT, B. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 43-66, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/16568>. Acesso em: 24 mai. 2020.

BRAIT, B. A palavra mandioca: do verbal ao verbo-visual. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, São Paulo, v. 1, p. 142-160, 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3004>. Acesso em: 24 mai. 2020.

BRAIT, B. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. 2. ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005. p. 87-98.

FARACO, C. A. *Linguagem & diálogo*: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola editorial, 2009.

FERREIRA-SANTOS, R. *A autoria na interpretação de Libras para o Português*: aspectos prosódicos e construção de sentidos na perspectiva verbo-visual. 2018. 212f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Faculdade de Filosofia,

Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21354>. Acesso em: 10 ago. 2020.

FOMIN, C.F.R. *O tradutor intérprete de libras no teatro: a construção de sentidos a partir de enunciados cênicos*. 2018. 250f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21782>. Acesso em: 24 mai. 2020.

HOTEL Mariana. Direção: Herbert Bianchi. Idealização e pesquisa: Munir Pedrosa. Designer de luz: Rodrigo Caetano. Figurinos: Bia Pieratti e Carol Reissman. Cenário: Herbert Bianchi. Intérpretes: Angela Barros, Bruno Feldman, Clarissa Drebtchinky, Fani Feldman, Isabel Setti, Lucy Ramos, Marcelo Zorzeto, Munir Pedrosa, Rita Batata, Rodrigo Caetano. Edição: Hebert Bianchi e Munir Pedrosa. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 2017. Exibido em Instituto Itaú Cultural, São Paulo (70 min).

IDA. Direção: Flávio Rodrigues. Concepção e realização: Coletivo Negro – Aysha Nascimento, Flávio Rodriguês, Jefferson Matias, Jé Oliveira, Raphael Garcia e Thaís Dias. Texto: Renata Martins em processo com Coletivo Negro. Atrizes – criadoras: Aysha Nascimento e Verônica Santos. Musicistas: Ana Goes e Fefê Camilo. Direção musical: Dani Nega. Iluminação: Danielle Meireles. São Paulo: Coletivo Negro, 2017. Exibido em Instituto Itaú Cultural, São Paulo (60 min).

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Traduzido por Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22.ed. São Paulo: Cultrix, 2010. Tradução de: *Essais de Linguistique Générale*.

LEITE, T. A. *A segmentação da língua de sinais brasileira (libras): um estudo linguístico descritivo a partir da conversação espontânea entre surdos*. 2008. 280p. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-25092008-160005/pt-br.php>. Acesso em: 10 ago. 2020.

LIDDELL, S. K. *Grammar, gesture and meaning in American Sign Language*. Cambridge: University Press. 2003.

MCCLEARY, L.; VIOTTI, E. Língua e gesto em línguas sinalizadas. *Veredas on line* – atemática, Juiz de fora, v. 1, p. 289-304. 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2011/05/ARTIGO-212.pdf>. Acesso em: 24 mai. 2020.

MEDVIÉDEV, P. N. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Traduzido por Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora Contexto, 2016. Tradução de: *Formálnyi miétod v literatuoviédanii*.

NASCIMENTO, M.V.B. Gêneros do discurso e verbo-visualidade: dimensões da linguagem para a formação de Tradutores/Intérpretes de libras/Português. In: BRAIT, B., MAGALHÃES, A. S. (Orgs.). *Dialogismo: teoria e(m) prática*. São Paulo: Terracota Editora, 2014a. p. 213-231.

NASCIMENTO, M.V.B. Dimensão ergo-dialógica do trabalho do tradutor intérprete de libras/Português: dramáticas do uso de si e debate de normas no ato interpretativo. *RBLA*, Belo Horizonte, v. 14, n. 4, p. 1121-1150, 2014b. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbla/v14n4/aop6314.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2020.

PAVIS, P. *O teatro no cruzamento de culturas*. Traduzido por Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2015a. (estudos; 247 / dirigida por J. Guinsburg). Tradução de: *Le théâtre au croisement des cultures*.

PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. Traduzido por Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015b. (estudos; 196 / dirigida por J. Guinsburg). Tradução de: *L'Analyses des Spetctacles*.

PÖCHHACKER, F. From Operation to Action: Process-Orientation. *Meta*, Montréal, v. 50, n. 2, p. 682-695, 2005. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/011011ar>. Acesso em: 24 mai. 2020.

SEGALA, R. R. *Tradução Intermodal e Intersemiótica / Interlingual: Português Brasileiro Escrito para Língua Brasileira de Sinais*. 2010. 74f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

52 SELESKOVITCH, D. *Langage, langues et mémoire*. Étude de la prise de notes en interprétation consécutive. Paris: Minard Lettres Modernes, 1975.

SELESKOVITCH, D. Interpretation, a Psychological Approach to Translating. In: BRISLIN (Ed.). *Translation: Applications and Research*. New York: Gardner Press, 1976. p. 92–116.

SOBRAL, A. *Dizer o “mesmo” a outros: ensaios sobre tradução*. São Paulo: SBS, 2008.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017. Tradução de: *Marksizm i filossófia iaziká: osnovnie problémi sotsiologúitsheskogo miétoda v naúke o iaziké*.

¹ Este estudo adota o termo ILS (Intérprete de Língua de Sinais), para o profissional que atua na mobilização discursiva entre o par linguístico que envolve uma língua de sinais (de modalidade gestual-visual) e uma língua oral (de modalidade vocal-auditiva), que no Brasil tem sua profissão regulamentada pela Lei Federal nº 12.319/10. Vale ressaltar que adotamos a sigla ILS conscientes da diferença entre as atividades de tradução e de interpretação, e consideramos a atividade no teatro como uma interpretação simultânea. Contudo, nos estudos que apresentamos aqui, fazemos a reflexão teórica dentro do grande guarda-chuva que abarca tanto a tradução quanto a interpretação.

² O Círculo de Bakhtin foi um grupo composto por diferentes intelectuais da Rússia do final do século XIX e começo do século XX, que se debruçou sobre as questões da linguagem, da literatura, da música, da arte, da filosofia, da psicologia e de outras áreas do conhecimento. Esse grupo produziu um importante conjunto de reflexões que influenciaram os estudos da linguagem e tem sido utilizado em diferentes campos do conhecimento (BRAIT, 2005; FARACO, 2009). Usaremos a expressão pensamento bakhtiniano e perspectiva dialógica para designar o conjunto dessas reflexões.

³ Nascimento (2014b) adota a sigla TILSP para o Tradutor Intérprete de Libras/Português.

⁴ No original: “the verbal form best suited to understanding by the audience”. Tradução nossa.

⁵ Considerando que as línguas de sinais têm um alto grau de simultaneidade e se organizam através de uma sintaxe espacial em que o espaço físico (espaço de sinalização) é utilizado para organizar o discurso, estabelecer os referentes de pessoa, espaço e tempo, podendo retomá-los sempre que preciso, Liddell (2003) faz uma pesquisa na língua de sinais americana (ASL), mas que pode ser aplicada a demais línguas de sinais. Ele discute estes referentes no espaço e afirma que os discursos nas línguas sinalizadas se utilizam da integração de dois espaços mentais: o *espaço real* e o *espaço do evento*. A integração desses espaços mentais (*real* e *do evento*) resulta em vários tipos de espaços mentais integrados; dentre eles, destacamos aqui o *espaço token* e o *espaço sub-rogado*. O *espaço token* é resultado da integração conceitual entre uma localização do espaço de sinalização e uma entidade da história, permitindo gestos de apontamento a conceitualizações de entidades que pertencem àquele espaço de evento, mas que não estão fisicamente presentes nele. Já o *espaço sub-rogado* resulta da integração conceitual do *espaço real* com o uso de partes do corpo do sinalizador com entidades pertencentes ao *espaço do evento*. Nesse caso quem conta a história pode valer-se de posturas corporais, expressões e movimentos para fazer referência às personagens da história. (BOLGUERONI e VIOTTI, 2013).

NOTA DA AUTORA

Carolina Fernandes Rodrigues FOMIN – Doutoranda e Mestre (2018) em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Especialista em Tradução Interpretação em Libras/Português (2016) pelo Instituto Singularidades. Especialista em Acessibilidade (2013) pela Universidade Nove de Julho. Bacharel em Arquitetura e Urbanismo (2001) pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. São Paulo, São Paulo, Brasil.

Currículo acadêmico: <http://lattes.cnpq.br/0217860001083178>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5120-049X>

E-mail: carolfomin@gmail.com