
**ESCREVER COM O CORPO: A DRAMATURGIA
SINALIZADA COMO FERRAMENTA DE
SOBERANIA TEATRAL SURDA**

*WRITING WITH THE BODY: SIGNED
DRAMATURGY AS A TOOL FOR DEAF
THEATRICAL SOVEREIGNTY*

Lucas Sacramento Resende  








UFOB | lucas.resende@ufob.edu.br

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



ORGANIZADORES:

-   André Luís Gomes
-  Ana Laura dos Reis Côrrea
-   Joao Vianney Cavalcanti Nuto
-   Paulo Petronilio Correia

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



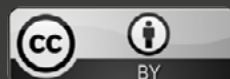
10.26512/cerrados.v34i69.60183

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 27/10/2025

Aceito em: 24/11/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo

Este artigo investiga a dramaturgia sinalizada enquanto prática de escrita cênica que tem o corpo surdo como suporte de criação. Partindo do pressuposto de que a língua de sinais é espaço-visual, propõe-se um sistema de notação teatral que traduz a gramática corporal da Libras em orientações de encenação. O estudo toma como objeto a peça *Sopro de Liberdade*, analisando como a notação visual organiza ações, emoções e elementos técnicos em uma estrutura acessível a artistas e espectadores surdos. Os resultados apontam que a dramaturgia sinalizada opera uma virada epistemológica no teatro surdo: em vez de adaptar textos em português, ela institui uma poética própria, na qual a cena é gerada a partir do movimento, do ritmo e da expressividade inerentes à cultura surda. Conclui-se que a prática não se resume a um método cênico, mas configura-se como instrumento de soberania artística, ao assegurar aos criadores surdos o controle sobre sua representação e narrativa. Defende-se, por fim, a urgência de formar dramaturgos surdos nessa escrita corporal, como forma de consolidar uma tradição teatral autônoma e autorreferente.

Palavras-Chave: teatro surdo, dramaturgia sinalizada, escrita corporal, cultura surda.

Abstract

This study examines Signed Dramaturgy as a form of performative writing that positions the deaf body as the primary site of theatrical creation. Grounded in the understanding that Sign Language constitutes a spatial-visual linguistic system, the research proposes a theatrical notation model capable of translating the embodied grammar of Libras into staging directions. The analysis centers on the play *Sopro de Liberdade* (*Breath of Freedom*), exploring how visual notation structures actions, emotions, and technical components in ways that remain accessible to deaf artists and audiences alike. Findings suggest that Signed Dramaturgy articulates an epistemological shift within Deaf Theatre: rather than adapting scripts written in Portuguese, it establishes an autonomous poetics in which performance emerges from movement, rhythm, and the expressive dynamics intrinsic to deaf culture. The article argues that this practice exceeds the status of a theatrical method, functioning instead as an act of artistic sovereignty that reclaims representational and narrative agency for deaf creators. It concludes by emphasizing the urgent need to cultivate deaf playwrights trained in embodied writing as a means to consolidate a self-determined and self-referential theatrical tradition.

Keywords: Deaf Theatre, Signed Dramaturgy, Embodied Writing, Deaf Culture.

INTRODUÇÃO

Desde a Antiguidade, o teatro é compreendido como um espaço de sabedoria e aprendizagem. Margot Berthold (2001, p. 95) afirma, sobre o teatro japonês: “O teatro é sabedoria para o povo. Cumpre-lhe ensinar a trilha do dever por meio de exemplos e modelos.” Assumindo esse princípio, meu papel como dramaturgo surdo é apresentar exemplos e modelos do teatro surdo para as comunidades cênicas surdas. No entanto, atualmente, quase não se encontram dramaturgos surdos que escrevam roteiros em língua de sinais.

Berthold também observa que o teatro “faz uma proclamação surda-muda da triste nulidade da incapacidade humana” (Berthold, 2001, p. 1). Essa visão capacitista evidencia como a surdez foi historicamente associada à ausência de expressão e ao vazio. Em contraposição, e partindo do princípio artaudiano de que “o teatro é a encenação, muito mais do que a peça escrita e falada” (Artaud, 2006, p. 40), o teatro surdo contemporâneo afirma-se como um espaço de potência criativa, visualidade e dramaturgia própria em língua de sinais.

Desde 2017, venho desenvolvendo e escrevendo roteiros em Libras, prática que denomino dramaturgia sinalizada (Resende, 2023) ou dramaturgia surda, na qual a visualidade, o espaço e o corpo são elementos centrais da criação. Meu primeiro roteiro, *Cidade de Deus – Casos e Conflitos* (2017), marcou o início da minha trajetória. Desde então, tenho desenvolvido outros roteiros, registrando a narrativa com atenção à expressividade corporal, ao espaço cênico e às interações visuais dos personagens surdos e não surdos.

Para analisar o processo de escrita teatral em Libras, utilizei os próprios roteiros sinalizados como instrumentos de pesquisa. Esses registros permitiram observar como os sinais se organizam na narrativa, como o espaço cênico é explorado e como as expressões faciais e corporais contribuem para a construção dramática. A partir dessas observações, este estudo discute os desafios e as possibilidades da escrita teatral em língua de sinais, bem como

sua relevância para o fortalecimento da arte surda e para a preservação da memória do teatro sinalizado.

O pioneiro surdo do teatro surdo brasileiro, Silas Alves de Queiroz, evidencia a exclusão histórica da comunidade: “Sou artista de teatro, mas nunca fui convidado por emissoras de televisão para representar ou dar visibilidade a atores surdos. A sensação de invisibilidade permanece” (Queiroz, 2025, p. 131). Além disso, Silas reforça: “Deus deu aos ouvintes a capacidade de entender claramente, mas os ouvintes não deram aos surdos essa mesma possibilidade de compreensão” (Queiroz, 2025, p. 131). Essas declarações destacam a necessidade de uma dramaturgia escrita por surdos, em língua de sinais, que valorize sua própria estética, memória e experiência.

Ao investigar referências sobre teatro surdo, teatro em Libras e dramaturgia sinalizada nas plataformas Google Acadêmico, Capes e SciELO, verifica-se que a maioria dos estudos é produzida por autores ouvintes. Grande parte do que se denomina “teatro em Libras” ainda é uma tradução de peças para Libras, refletindo a visão desses autores e reforçando a lacuna na valorização da experiência surda.

O artigo dirige-se principalmente a pesquisadores e profissionais ouvintes do teatro, incluindo dramaturgos, diretores e demais criadores que trabalham com atores surdos. O objetivo é provocar uma reflexão sobre a diversidade e a diferença no campo cênico, incentivando o reconhecimento e o respeito pelo espaço e pela criação dos dramaturgos surdos em Língua de Sinais. Dessa forma, o texto busca contribuir para a valorização da dramaturgia surda como prática estética e política, instigando o leitor a reconsiderar suas próprias concepções e práticas no teatro.

Para compreender a dimensão dessa lacuna e os esforços para superá-la, é fundamental recuperar brevemente o contexto histórico e acadêmico em que a dramaturgia sinalizada vem se desenvolvendo, tanto no Brasil quanto internacionalmente.

DA INVISIBILIDADE À DRAMATURGIA SINALIZADA: UM BREVE HISTÓRICO

Durante meu doutorado em Literatura, publiquei, juntamente com minha ex-orientadora Maria da Glória Magalhães dos Reis, o artigo *Teatro Surdo Brasileiro: Considerações sobre a Elaboração da Dramaturgia Sinalizada em Libras* (Sacramento; Reis, 2023). Nele, investiguei o processo de criação da dramaturgia sinalizada, com o objetivo de identificar dramaturgos surdos brasileiros nesse período. Como resultado, constatou-se que a produção de dramaturgos surdos é extremamente rara, evidenciando uma lacuna significativa na valorização dessa prática no contexto brasileiro.

Esta lacuna não surge no vácuo, mas é herdeira de uma história mais ampla de exclusão das pessoas surdas das artes e da cultura hegemônicas. O teatro surdo, como movimento organizado, tem suas raízes nas décadas finais do século XX, impulsionado pelo reconhecimento das línguas de sinais e pela luta por direitos culturais. Nos Estados Unidos, o National Theatre of the Deaf (NTD), fundado em 1967, foi um marco fundamental ao profissionalizar artistas surdos e levar suas performances para o grande público. No Brasil, embora a produção acadêmica sobre o tema seja recente, grupos cênicos surdos começaram a se consolidar a partir dos anos 2000, frequentemente focando na adaptação de textos ouvintes ou na criação coletiva, mas ainda com pouca ênfase na figura do dramaturgo surdo como autor individual de textos sinalizados.

No âmbito internacional, e em contraponto com essa história, destacam-se contribuições recentes como a antologia *Plays of Our Own*, organizada por Willy Conley (2022), que reúne roteiros de dramaturgos surdos. Ela contribui de maneira relevante para a expansão da dramaturgia em língua de sinais no teatro mundial, fornecendo referências importantes e inspiração para o fortalecimento da dramaturgia surda no Brasil. *Plays of Our Own* é a primeira antologia de seu gênero a reunir uma gama eclética de peças escritas por autores surdos e com deficiência auditiva, autores esses que fizeram contribuições importantes e positivas para o drama

mundial ou para as artes do teatro surdo, como relata o próprio Conley na introdução de seu livro:

Ao longo dos meus 30 anos lecionando teatro na Gallaudet University, a única universidade de artes liberais para surdos e pessoas com deficiência auditiva do mundo, recebi muitos pedidos de alunos surdos e ouvintes, professores, além de estudiosos nacionais e internacionais para ler meus roteiros ou os de outros dramaturgos surdos. [...] Como atualmente não existem tais coleções publicadas nas prateleiras das livrarias, senti que era hora de compilar uma coletânea pioneira de peças de escritores surdos e com deficiência auditiva (Conley, 2022, p. ix, tradução própria).⁸

O relato de Conley sobre sua experiência de 30 anos é um testemunho impactante da carência de publicações na área. Diante desse cenário internacional promissor, porém ainda incipiente, e do contexto nacional de escassez identificado em minha pesquisa anterior, este artigo se insere como um esforço para sistematizar e divulgar meu processo de criação em dramaturgia sinalizada. Meu objetivo duplo é, portanto, contribuir para o campo acadêmico-artístico e, ao mesmo tempo, incentivar o surgimento e o reconhecimento de novos dramaturgos surdos no Brasil e no mundo.

8 Throughout my 30 years of teaching theater at Gallaudet University, the world's only liberal arts college for deaf and hard-of-hearing people, I received many requests from deaf and hearing students, faculty, as well as national and international scholars to read my scripts or those of other Deaf playwrights. [...] Since there are currently no such published collections on bookshelves, I sensed it was time to assemble a pioneer compendium of plays by Deaf and hard-of-hearing writers.

DA COLONIZAÇÃO À AUTORIA: OS DESAFIOS DA ESCRITA TEATRAL SURDA

O principal desafio para a escrita teatral em língua de sinais não é de ordem meramente técnica, mas profundamente epistemológica. A dramaturgia tradicional, fundamentada na escrita alfabética linear, é insuficiente e, muitas vezes, inadequada para capturar a essência visual, espacial e corporal da Libras. Ao desenvolver uma dramaturgia sinalizada, meu trabalho não se trata de uma simples adaptação, mas de um rompimento consciente com esse modelo hegemônico. Esta postura insere-se no contexto mais amplo de uma virada epistemológica surda, que Thoma e Klein definem a partir das “articulações entre movimentos surdos e universidades como fator potencializador para uma virada epistemológica no campo educacional, social, cultural e político dos surdos no Brasil” (Thoma; Klein, 2017, p. 109). Colocar a experiência surda no centro da criação dramática é, portanto, um ato político que questiona: até que ponto tentar registrar uma arte visual-espacial em suportes lineares não representa uma nova forma de colonização cultural?

Essa postura é, acima de tudo, uma busca por autenticidade cênica. Como bem define Ryngaert (1998, p. 41), trata-se de ser “o autor em busca de quem o produza, se não procurar agradar a qualquer preço”. Minha dramaturgia não busca se encaixar nos moldes ouvintes; ela busca produzir sua própria plateia, sua própria comunidade de sentido surda. Para evitar essa armadilha da colonização cultural, a solução está em reconhecer que a cena de teatro surdo constitui-se, antes de tudo, como um espaço de afirmação da língua de sinais, cujo objetivo central é a compreensão plena do espectador surdo. Essa perspectiva fundamenta-se no entendimento da Libras como “elemento cultural primordial” da comunidade surda (Strobel, 2008, p. 35) e como eixo central para uma autêntica expressão identitária (Perlin, 2003, p. 78). Parte-se do princípio de que o texto dramático, em qualquer língua, tem a função de estruturar a cena, sendo um recurso que “é o próprio dramaturgo que se expressa indicando o gesto, as ações, a identidade e até

mesmo as emoções das personagens. Esse recurso tem ainda o papel de informar quem diz o que e qual é o cenário e o lugar onde se dá a cena” (Reis, 2008, p. 38). No entanto, como adverte Ryngaert (1996, p. 43), o texto teatral tradicional “apresenta mais “brancos” quando é dialogado”. Esses ‘brancos’ – que abrem espaço para a interpretação de entonações, gestos e expressões faciais – são preenchidos intuitivamente por atores ouvintes a partir de uma cultura compartilhada. O cerne do desafio para a dramaturgia em Libras é que tais ‘brancos’ não podem ficar implícitos; eles precisam ser meticulosamente registrados de forma visual, pois constituem a própria essência gramatical e expressiva da língua de sinais. Meu estudo, portanto, desloca o desafio da mera adaptação para a criação de sistemas de registro que capturem a visualidade e a espacialidade inerentes à dramaturgia sinalizada.

O processo de criação analisado neste artigo é colaborativo e centrado na experiência surda. Desenvolvido e refinado a partir de minha prática como dramaturgo surdo desde 2017, o método inicia-se com um roteiro base em língua portuguesa, que serve como ponto de partida para as ideias narrativas. Em seguida, realizam-se reuniões com os atores surdos para discutir o contexto da peça, em um momento crucial de tradução da intenção dramática para o universo visual da Libras, priorizando a compreensão do público surdo. O texto é então ajustado, e os atores desenvolvem os diálogos em Libras. Nos ensaios, o roteiro final em português assume a função de uma partitura ou guia de apoio. Para ilustrar esse processo, imagine dois atores surdos, cada um com seu texto em uma estante, mantendo um diálogo fluente em Libras enquanto consultam o roteiro como referência pontual. A performance final, no entanto, é expressa integralmente na língua de sinais, a partir da memória corporal e da fluência linguística, transcendendo completamente a página escrita.

Figura 1: Dois atores surdos utilizam o roteiro em português como partitura durante ensaio



Fonte: Elaborada pelo autor com Canva (2025).

Dessa forma, os desafios aqui apresentados – a captura da dimensão cinética e espacial da Libras, a limitação dos suportes lineares e o papel das tecnologias visuais – não se esgotam na crítica, mas abrem caminho para a experimentação. A análise dessas questões à luz da prática descrita não só evidencia a necessidade premente de novos sistemas de registro, mas também convida à construção coletiva de um repertório de ferramentas acessíveis a futuros dramaturgos surdos. É nessa direção que se orienta a discussão sobre possibilidades e experimentações, na próxima seção.

POSSIBILIDADES E EXPERIMENTAÇÕES: CONSTRUINDO FERRAMENTAS PARA UMA DRAMATURGIA SINALIZADA

Meu método prático constitui uma experimentação em dramaturgia sinalizada. Enquanto minha tese, publicada em 2023, priorizou a fundamentação teórica, este artigo busca destacar a prática criativa que a sustenta. A proposta que detalho a seguir é aberta: trata-se de criar um registro para o desenvolvimento da dramaturgia sinalizada ou dramaturgia surda, mas considero essencial respeitar se outros dramaturgos surdos seguirem caminhos distintos, assim como eu busquei em minha própria aprendizagem e adaptei meu método. O objetivo é que esta proposta sirva como um ponto

de partida, um incentivo para que novos dramaturgos surdos pos-
sam aprimorá-la e criar suas próprias formas de registro.

Minha busca por formas de registro foi solitária e prolongada. Desde o início de minha graduação em Teatro, em 2011, até os dias atuais, ao participar de eventos – como oficinas, seminários e palestras – majoritariamente compostos por ouvintes e desprovidos de cultura surda, deparei-me constantemente com a dificuldade de traduzir conceitos dramáticos convencionais para uma prática que de fato respeitasse a Libras em cena. Nesse processo, a antropologia teatral me deu a compreensão que faltava. Como afirma Eugenio Barba (2009, p. 78), “É evidente a importância de estudar o contexto social e cultural dos diferentes teatros. Mas também é evidente que não está correto afirmar que de um teatro não se entende nada se ele não for considerado à luz de seu contexto socio-cultural”. Essa reflexão foi um guia: eu não precisava simplesmente adaptar o teatro ocidental ouvinte; precisava, isso sim, identificar e nomear os princípios pré-expressivos da cena surda – aqueles que surgem do corpo sinalizante, do espaço visual e da experiência surda – para então construir uma dramaturgia a partir deles. Essa dificuldade é sintomática de um problema maior: no Brasil, a comunidade surda teatral carece de espaços de formação específicos em teatro surdo.

Imagino um roteiro ideal como uma ferramenta visual e conversada. Em primeiro lugar, parto do princípio de que a Libras é uma língua visual, mas o roteiro precisa ser uma ponte compreensível. Se o ator surdo não entende uma anotação em português, a solução não é simplificar o texto, mas conversar e explicar em Libras até que a intenção da cena fique clara. O roteiro deixa de ser um documento fechado e se torna um dispositivo de trabalho colaborativo, onde a Libras é a língua de mediação.

Na prática, as ferramentas do meu modelo de dramaturgia sinalizada operam de forma radicalmente diferente das do roteiro tradicional. O roteiro final não é um documento impresso e estático, mas um instrumento dinâmico que ganha vida apenas na presença do ator surdo e do diretor durante os ensaios. As glosas com a

sinalização e a marcação espacial são o ponto de partida, porém, o processo é aberto à transformação: as frases podem ser ressignificadas no contexto visual da Libras, e as próprias glosas podem ser alteradas para melhor capturar a intenção dramática que emerge do corpo dos atores. A efetividade do método, portanto, não está no texto em si, mas na relação viva e colaborativa que se estabelece em torno dele no espaço teatral.

Acredito não apenas que é possível criar um modelo próprio, mas já testemunhei seu poder na prática. Em 2024, fui convidado para ministrar a oficina inédita “Dramaturgia Sinalizada”, na Bahia. O maior desafio veio dos próprios inscitos: a maioria dos surdos participantes tinha trauma e medo de escrever em português, devido a experiências anteriores de correção e exclusão. Minha estratégia foi desvincular a escrita da cobrança gramatical e aproximá-la da prática do diário – um registro pessoal e livre. O resultado foi revelador: ao final, esses mesmos surdos não apenas entenderam a estrutura de um roteiro, como conseguiram escrever suas primeiras cenas. Essa experiência mostrou que o modelo é viável e, mais importante, é capaz de devolver aos surdos a confiança para escrever suas próprias histórias.

Para garantir clareza, desenvolvi um sistema de notação visual simples, que combina diferentes elementos em um mesmo documento:

Quadro 1: Sistema de notação para roteiro de Dramaturgia Sinalizada.

ELEMENTO DA CENA	EXEMPLO DE NOTAÇÃO	FUNÇÃO NO ROTEIRO
SINAL EM LIBRAS	IR@casa	Indicar o sinal específico a ser executado e sua direcionalidade.
AÇÃO FÍSICA/ EMOÇÃO	Pega o pano de prato lentamente, com ar de desconfiança.	Descrever ações, movimentos ou estados emocionais que não são sinais.

EXPRESSÃO FACIAL/EXPORAL	(com sobrancelhas franzidas e olhar intenso)	Especificar a qualidade não manual do sinal ou da ação.
MARCAÇÃO ESPACIAL	[Diagrama com setas da esq. para dir.]	Indicar deslocamentos e uso do espaço cênico.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

As glosas com a sinalização e a marcação espacial são o ponto de partida, porém, o processo é aberto à transformação: as frases podem ser ressignificadas no contexto visual da Libras, e as próprias glosas podem ser alteradas para melhor capturar a intenção dramática que emerge do corpo dos atores. A efetividade do método, portanto, não está no texto em si, mas na relação viva e colaborativa que se estabelece em torno dele no espaço teatral.

CORPO, TEXTO E CENA: A DRAMATURGIA SINALIZADA EM MOVIMENTO

A teoria e a metodologia apresentadas nas seções anteriores ganham vida e significado quando aplicadas à criação concreta. Esta seção tem como objetivo ilustrar a evolução do processo de dramaturgia sinalizada em ação. Para isso, será analisado o percurso de criação de meu roteiro mais recente, *Sopro de Liberdade*, que sintetiza e refina os conhecimentos adquiridos ao longo dos meus estudos. Conforme observa Pavis (2015, p. 193):

É igualmente possível que o texto da peça não tenha existido como ponto de partida e que tenha sido pouco a pouco elaborado ao longo dos ensaios; ou até mesmo que ele tenha sido introduzido bem no final dos ensaios no instante em que a partitura cênica estava sendo definitivamente fixada. Não há pois qualquer sentido em procurar uma relação entre o que é mostrado e o que é dito.

Partindo desse princípio, que desloca o texto escrito de seu lugar de primazia, a análise a seguir demonstrará como a dramaturgia sinalizada opera precisamente essa inversão: a partitura cênica visual não apenas precede, mas estrutura a narrativa.

Em um primeiro momento, descrevo e analiso uma cena específica, apresentando-a em seu formato adaptado ao sistema de notação visual aqui proposto. Por fim, reflito sobre as diferenças fundamentais entre escrever uma peça em português e concebê-la a partir da língua de sinais, destacando como essa transição não é uma simples tradução, mas uma mudança de paradigma criativo. Através desses exemplos, busca-se demonstrar como a dramaturgia sinalizada se consolida como um instrumento de autoria e autonomia surda em constante aperfeiçoamento.

Para demonstrar esse processo, a Figura 2 apresenta o texto dramático original, que serve como base literária para a encenação. Esse recorte é fundamental para que a atriz surda compreenda integralmente a atmosfera, a ação e o contexto emocional da cena, permitindo que ela estude sua interação com o espaço cênico e planeje sua performance corporal e sinalizada. Essa compreensão detalhada do cenário e da situação é essencial para garantir que a narrativa seja transmitida com clareza ao espectador surdo, para quem a lógica visual e espacial é primordial. As indicações cênicas e de estado emocional contidas neste trecho inicial serão posteriormente desdobradas em notação visual pela equipe e pela atriz, estabelecendo a atmosfera física e psicológica que orienta toda a tradução para a cena.

Figura 2: Texto dramatúrgico original de *Sopro de Liberdade* – Ato I, Cena I

PRIMEIRO ATO - O GRITO DE LIBERDADE

CENA I - Sopro de Liberdade - Grito
ATO I - CENA I

Luzes acendem suavemente. No centro do palco, Laborit (esforçada, desesperada) está sentada em uma cadeira, datilografando em uma máquina de escrever. A cada tentativa frustrada, ela amassa o papel e o joga no chão. Repete esse gesto diversas vezes, enquanto o público ainda entra e se acomoda na plateia.

Após a plateia estar completamente acomodada, Laborit se levanta lentamente, posiciona-se ao lado da máquina de escrever no centro do palco. Respira fundo.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Nota: Este recorte é uma referência essencial para que a atriz surda compreenda integralmente a atmosfera, a ação e o contexto emocional da cena, auxiliando na sua caracterização e interação com o cenário do primeiro ato.

A Figura 1 evidencia o ponto de partida literário: um texto que ancora a cena em ações físicas concretas (datilografar, amassar papel, levantar-se) e estados emocionais explícitos (“esforçada, desesperada”). Essas indicações, ainda em português, constituem o mapa inicial que será topografado pelo corpo surdo em cena.

A partir dessa base textual, a Figura 3 exemplifica como essas indicações são elaboradas na notação visual da dramaturgia sinalizada, integrando dimensões narrativas, técnicas e corporais em uma síntese criativa.

A Figura 3, um recorte de *Sopro de Liberdade*, materializa essa integração, mostrando como a palavra escrita, a indicação técnica (luz/som) e a orientação expressiva (“Divertido e provocação”) coexistem no roteiro como elementos indissociáveis da composição cênica surda.

Figura 3: Notação visual aplicada à cena da personagem Laborit em *Sopro de Liberdade*

LABORIT
Quando minha mãe me chamava...
Eu olhava pro lado errado.
Quando a campainha tocava...

*Após luz frente a choque de luz no abajur (igual campainha para surdos)
e som para campainha*

LABORIT
Viu? a luz piscando é a campainha para os surdos.
Vizinho, amiguinhos estão me chamando para brincar.

LABORIT
Divertindo e provocação
Vamos brincar de esconde-esconde! 1, 2, 3...
Onde eles estão?
Sumiram?
Procuro meus amigos para brincar.
Fico esperando minha campainha tocar.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Nota: A notação visual detalha a integração de elementos técnicos (luz/som) e expressivos (“Divertido e provocação”), demonstrando a síntese criativa da dramaturgia sinalizada.

Conforme ilustrado na Figura 3, a notação visual detalha os elementos de cena que compõem a dramaturgia sinalizada. A frase em itálico — “Após luz frente a choque de luz no abajur (igual campainha para surdos) e som para campainha” — representa os elementos técnicos de ação e emoção, de responsabilidade do iluminador cênico e do sonoplasta. Esses recursos visuais e vibrotáteis substituem estímulos sonoros, tornando a cena acessível e criando a atmosfera necessária para a atriz surda.

Já a indicação “Divertido e provocação”, posicionada abaixo do nome da personagem Laborit, refere-se à camada emocional e expressiva, que é de inteira responsabilidade da atriz. A partir

dessa direção, ela constrói sua expressão facial e corporal, traduzindo sentimentos dentro do contexto da cena.

As figuras anteriores estabeleceram, respectivamente, a base textual original (Figura 2) e a síntese entre narrativa e técnica (Figura 3). A Figura 4, por sua vez, direciona a análise para o âmbito central da expressão na dramaturgia sinalizada: a construção da performance corporal e a transposição cênica de estímulos sensoriais. Este recorte demonstra como o sistema de notação visual orienta a atriz em cenas de elevada densidade simbólica, nas quais a narrativa é conduzida prioritariamente pela ação física e pela interação com objetos cênicos.

Figura 4: Notação visual de performance e elementos sensoriais em *Sopro de Liberdade*

LABORIT
Desanimado e sentado na sofá
Sou eu mesma!

PERFORMANCE: Espelho

*Pegou e mostrou o espelho no lado do sofá em frente do público
Dirige-se à gaveta da mesa. Abre lentamente, pega o aparelho auditivo.
Observa-o por alguns segundos.
Coloca cuidadosamente nas orelhas. Pausa.
Liga o aparelho.*

PERFORMANCE: APARELHO

EFEITO SONORO:
*Um apito agudo e constante preenche o ambiente.
Barulho incômodo, crescente.*

Leva as mãos aos ouvidos, desconfortável.

Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

Nota: Exemplifica a codificação de ações físicas simbólicas (“Performance”) e a tradução de estímulos sonoros em reações corporais, ilustrando a construção de uma cena a partir da lógica visual e sensorial da dramaturgia sinalizada.

A Figura 4 ilustra a camada performática e sensorial da dramaturgia sinalizada, na qual a indicação “Performance: Espelho” e

“Performance: Aparelho” estrutura ações físicas simbólicas a serem realizadas pela atriz surda. Essas marcações não são meras descrições, mas orientações abertas que sugerem uma narrativa corporal – como interagir com o espelho e o aparelho auditivo –, deixando espaço para a cocriação entre a atriz e a direção. Já a anotação “Efeito Sonoro”, acompanhada da descrição do apito agudo, introduz uma dimensão sensorial que, ainda que não percebida auditivamente pela atriz, é traduzida em reação física (“leva as mãos aos ouvidos, desconfortável”), integrando o estímulo externo à expressividade corporal surda.

Essa cena configura o que Sarrazac (2017, p. 131) denomina “dramaturgia de fim de jogo”, na qual a personagem elabora um balanço de sua trajetória, tornando a performance um ato de autorreconhecimento.

Nessa perspectiva, a performance na dramaturgia sinalizada não se restringe à execução de um roteiro pré-determinado, mas emerge do diálogo entre a proposta do dramaturgo, a orientação da direção e a interpretação corporal da atriz surda. O termo “performance” no texto funciona como um gatilho criativo, indicando momentos-chave nos quais a narrativa se constrói prioritariamente pelo gesto, pelo movimento e pela relação com os objetos cênicos. Essa construção colaborativa assegura que a cena seja organicamente desenvolvida a partir da experiência corporal surda, reforçando a autonomia artística e a autoria em primeira pessoa.

A análise dos recortes de *Sopro de Liberdade* deixa evidente que a dramaturgia sinalizada não se esgota na página, mas se efetiva no movimento de tradução entre o texto, o corpo e a cena. As figuras analisadas demonstram um percurso criativo que se inicia no português escrito (Figura 2) e se transforma em uma partitura visual multicamadas (Figuras 3 e 4), onde orientações técnicas, emocionais e performáticas coexistem. Esse sistema de notação não é um fim em si mesmo, mas um dispositivo de mediação que estrutura o diálogo entre o dramaturgo, a direção e o performer surdo. O resultado é uma criação cênica que nasce da lógica espacial, visual e corporal da língua de sinais, afirmando-a não apenas como

veículo de comunicação, mas como princípio estruturante de uma poética própria. Dessa forma, a dramaturgia sinalizada em movimento consolida um fazer artístico que opera a transição de uma escrita sobre o corpo surdo para uma escrita a partir dele, reconfigurando o próprio estatuto do texto teatral na cena surda.

AUTORIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE: OS EFEITOS DA DRAMATURGIA SINALIZADA PARA O TEATRO SURDO

A implementação de um método de dramaturgia sinalizada, enquanto forma de escrita teatral em língua de sinais, opera uma transformação profunda no ecossistema do teatro surdo. Essa inovação não é apenas técnica, mas essencialmente política, pois desloca o centro de criação do texto oral-auditivo para o corpo-visual-espacial, reconfigurando relações de poder e autoria. Nesse sentido, ecoa a percepção de Demary (1978, p. 31) ao analisar Brecht: “o efeito de distanciamento não é uma medida técnica, mas sim uma medida social”. De forma análoga, a dramaturgia sinalizada aqui apresentada transcende sua função de notação cênica para afirmar-se como uma potente medida social, cujos impactos se manifestam nos eixos da autoria, da memória e da identidade.

A implementação de um método de dramaturgia sinalizada, enquanto forma de escrita teatral em língua de sinais, opera uma transformação profunda no ecossistema do teatro surdo. Essa inovação não é apenas técnica, mas essencialmente política, pois desloca o centro de criação do texto oral-auditivo para o corpo-visual-espacial, reconfigurando relações de poder e autoria. Se, como aponta Demary (1978, p. 31) ao analisar Brecht, “o efeito de distanciamento não é uma medida técnica, mas sim uma medida social”, a dramaturgia sinalizada materializa essa medida. Ela o faz concretizando outro princípio brechtiano: “É pelos olhos do ator que o espectador vê, pelos olhos de alguém que observa; deste modo se desenvolve no público uma atitude de observação, expectante” (Brecht, 1978, p. 57-58). Na cena surda, o corpo do ator – orientado pela notação visual – torna-se o guia incontestado do olhar. Esse deslocamento é radical: o espectador surdo é reconduzido ao centro de sua

própria experiência visual, enquanto o público ouvinte é convidado a adotar uma “atitude de observação” genuinamente pautada na visualidade, desnaturalizando a hegemonia ouvinte no teatro.

Como reflete Sarrazac (2021, p. 37), se “[...] o teatro não é nem nunca foi, mesmo entre os gregos, a ágora. Seria, entretanto, possível que ele tenha alcançado melhor o seu objetivo sempre que se inseriu na vida cotidiana para acentuá-la”. A dramaturgia sinalizada materializa esse princípio, pois emerge diretamente do cotidiano visual-corporal surdo para afirmá-lo como experiência estética legítima e autônoma. Ao traduzir gestos, expressões e ritmos próprios da Libras em notação cênica, esta prática não apenas representa, mas intensifica o vivido surdo, transformando-o em potência artística. Dessa forma, consolida-se não como um teatro sobre a comunidade, mas como um teatro da comunidade, reforçando identidade e autonomia.

No âmbito da autoria, este método fortalece incontestavelmente a autonomia surda. Como demonstrado na análise das figuras, a notação visual coloca o performer surdo não como um executor de instruções em português, mas como um cocriador da cena a partir de sua própria experiência corporal. Isso quebra a dependência histórica de interpretações ou de direções que partem de uma perspectiva ouvinte, permitindo que a narrativa seja construída a partir de um lugar de fala genuíno. O dramaturgo surdo, portanto, assume o papel de agente central no processo criativo. Longe de excluir colaborações, o método ainda estrutura um novo tipo de diálogo com profissionais ouvintes, como o intérprete de língua de sinais teatral, que passa a atuar como um ponteiro cultural, em uma colaboração horizontal focada no desenvolvimento de uma poética surda robusta.

Quanto à memória, essa escrita funciona como um poderoso mecanismo de preservação. As peças surdas, tradicionalmente transmitidas pela via efêmera da performance, ganham um registro durável que captura não apenas as falas, mas as dimensões performativas, espaciais e emocionais intrínsecas à Libras. Isso impede que obras fundamentais se percam e cria um acervo dramático

de referência para as futuras gerações de artistas surdos, solidificando uma tradição e uma história contínua.

Por fim, no campo da identidade, a dramaturgia sinalizada atua como um agente de fortalecimento coletivo. Ao colocar o espectador surdo no centro da experiência e convidar o público ouvinte a enxergar o mundo a partir de uma perspectiva visual, ela opera uma virada simbólica crucial: a afirmação de uma cultura que se representa por seus próprios meios e em seus próprios termos, consolidando uma identidade artística surda autônoma e autorreferente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo percorreu um caminho que partiu da apresentação de um método específico – a dramaturgia sinalizada – para demonstrar seus profundos desdobramentos culturais e artísticos. Ao analisar o processo de criação de *Sopro de Liberdade*, ficou evidente que a notação visual proposta não se resume a uma ferramenta de registro, mas se consolida como um instrumento de autoria surda. Através dela, a cena deixa de ser uma tradução do texto oral-auditivo para se tornar uma materialização direta da Língua de Sinais em sua dimensão espacial, visual e corporal. O método, portanto, revela-se um catalisador para a autonomia, um guardião da memória e um alicerce para a identidade do teatro surdo.

A mensagem central que este trabalho busca deixar, especialmente para os profissionais ouvintes do teatro, é um alerta contra a apropriação cultural. Muitas vezes, sob o pretexto da curadoria ou da direção, criadores e críticos ouvintes ocupam o lugar de fala que é direito dos artistas surdos, julgando a estética do teatro surdo por parâmetros que priorizam o espectador ouvinte. É crucial compreender que a sensibilidade, a poética e os critérios de qualidade do teatro surdo são definidos pela e para a comunidade surda – a partir do olhar do ator surdo, da visão do diretor surdo e da experiência do espectador surdo.

Em relação ao futuro, meu papel e desejo são de incentivo e libertação. Deve-se fomentar o surgimento de uma nova gera-

ção de dramaturgos surdos que possam escrever com liberdade, sem a opressão de um roteiro em português perfeito, de acordo com regras ortográficas e gramaticais que não são as suas. Eu não almejo ser um dramaturgo surdo que escreve “bem” em português. Meu objetivo é ser um dramaturgo surdo cuja escrita, em sua forma e conteúdo, seja compreendida primeira e primordialmente pelo espectador surdo. A qualidade estética deve ser mensurada pela eficácia na comunicação cultural surda, e não pela adequação a padrões de uma língua oral.

Para concretizar essa visão, os próximos passos são práticos e coletivos. É urgente a criação de seminários, oficinas e laboratórios permanentes dedicados exclusivamente ao ensino e à prática da dramaturgia sinalizada. Esses espaços serão incubadores nos quais dramaturgos, atores e diretores surdos poderão desenvolver suas vozes artísticas em seu próprio terreno linguístico e cultural. Só assim o teatro surdo poderá, de fato, florescer em toda a sua potência, autonomia e diversidade.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. Rio de Janeiro: Dulcina, 2009.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula V. Zouain. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CONLEY, Willy (Org.). **Plays of Our Own**: An Anthology of Scripts by Deaf and Hard-of-Hearing Writers. Washington, DC: Gallaudet University Press, 2022.
- DEMARY, R. A leitura transversal. In: GUINSBURG, J.; NETO, J. C. C.; CARDOSO, I. (Org.). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 25-35.

NATIONAL THEATRE OF THE DEAF (NTD). **Site Oficial**. Disponível em: <https://www.ntd.org/>. Acesso em: 25 set. de 2025.

PAVIS, Patrice. **Análise dos espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PERLIN, Gladis. **O ser e o estar sendo surdos**: alteridade, diferença e identidade. 2003. 178 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/5880>. Acesso em: 25 set. de 2025.

QUEIROZ, Silas Alves de. [Entrevista cedida a] Luciane Silveira Cruz. **Revista Espaço**, Rio de Janeiro, ed. esp., p. 131-134, set. 2025. Disponível em: <https://seer.ines.gov.br/index.php/revista-espaco/article/view/1916>. Acesso em: 25 set. de 2025.

REIS, Maria da Glória Magalhães dos. **O texto teatral e o jogo dramático no ensino de Francês Língua Estrangeira**. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-02122008-171004/pt-br.php>. Acesso em: 25 de setembro de 2025.

RESENDE, Lucas Sacramento. **Teatralidade no teatro surdo brasileiro**: concepções literárias, dramáticas e teatrais no teatro surdo em língua de sinais. 2023. 215 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de Brasília, Brasília, 2023. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/48292>. Acesso em: 25 de setembro de 2025.

RESENDE, Lucas Sacramento; REIS, Maria da Glória Magalhães dos. Teatro Surdo Brasileiro: Considerações sobre a Elaboração da Dramaturgia Sinalizada em Libras. **Revista Espaço**, Rio de Janeiro, n. 59, p. 1-20, jan./dez. 2023.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Crítica do teatro**: da utopia ao desencanto. Trad. Jorge Falluh Balduino Júnior. São Paulo: SESI-SP Editora, 2021.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017.

STROBEL, Karin. **Surdos**: vestígios culturais não registrados na história. 2008. 215 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/91978>. Acesso em: 25 de setembro de 2025.

THOMA, Adriana da Silva; KLEIN, Madalena. Experiências educacionais, movimentos e lutas surdas como condições de possibilidade para uma educação de surdos no Brasil. **Cadernos de Educação**, [S. l.], n. 36, 2017. DOI: 10.15210/caduc.v0i36.1603. Disponível em: <https://www.periodicos.capes.gov.br/index.php/acervo/buscador.html?task=detalhes&source=all&id=W2110681776>. Acesso em: 25 set. 2025.