



Natália Schleder Rigo

Organizadora

TEXTOS E CONTEXTOS

ARTÍSTICOS E LITERÁRIOS:

TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO EM LIBRAS

VOLUME II



Este volume instigou-me nas reflexões da prática profissional, da pesquisa e das redes de cooperação-vida que se formam na construção de uma metarreflexão necessária e urgente no campo dos Estudos da Tradução. O entrelaçamento das experiências empíricas com aspectos conceituais permite ao leitor uma aproximação ao contexto artístico, relatado nas diferentes linguagens e formas de expressão. Quem tece e quem enuncia essas vozes presentes e não presentes ao longo dos textos? Nas reflexões, experimentações, discussões e análises que emergem das diferentes vozes-posições que constituem esse volume, acessamos as construções das redes-vida.

Ou seja, a potência existente no corpo-vida dos sujeitos que teceram suas reflexões nos permitem e nos convidam, por meio do testemunho, dos relatos e das experimentações alçar voos e modos não somente de transcriar decisões estéticas, linguísticas, tradutórias e culturais em processos de tradução ou de interpretação, mas também nos permitem acessar possibilidades de um corpo-político. Convido o leitor a apreciarmos todas as possibilidades desta obra. Esses capítulos, decorrentes de dissertações, teses e trabalhos de conclusão de curso, demonstram a potência do campo e as redes-vida construídas pelos pares acadêmicos e profissionais oriundos de diferentes instituições brasileiras.

Silvana Aguiar dos Santos
(PGET/UFSC-POET/UFC)

AUTORAS e AUTORES:

Bianca de Oliveira

Carolina Fernandes Rodrigues Fomin

Carolina Rögelin

Daniela Prometi

Francilânia Alves de Figueiredo

Germano Carlos Dutra Junior

Guilherme Silva Rocha

Jonatas Medeiros

Márcia Dilma Felício

Natália Schleder Rigo

Octávio Camargo

Patricia Taffarel

TEXTOS e
CONTEXTOS
ARTÍSTICOS
e LITERÁRIOS:

TRADUÇÃO E
INTERPRETAÇÃO
EM LIBRAS

VOLUME II

BIANCA DE OLIVEIRA
CAROLINA FERNANDES RODRIGUES FOMIN
CAROLINA RÖGELIN
DANIELA PROMETI
FRANCILÂNIA ALVES DE FIGUEIREDO
GERMANO CARLOS DUTRA JUNIOR
GUILHERME SILVA ROCHA
JONATAS MEDEIROS
MÁRCIA DILMA FELÍCIO
NATÁLIA SCHLEDER RIGO
OCTÁVIO CAMARGO
PATRICIA TAFFAREL

NATÁLIA SCHLEDER RIGO

ORGANIZADORA

TEXTOS e
CONTEXTOS
ARTÍSTICOS
e LITERÁRIOS:

TRADUÇÃO E
INTERPRETAÇÃO
EM LIBRAS

VOLUME II

Apoio

Este projeto é selecionado

RUMOS
Itaú Cultural



Copyright © Natália Schleder Rigo, 2020

PRODUÇÃO EDITORIAL

EDITORA ARARA AZUL

Rua A, Condomínio Vale da União, casa 20

25725-055 – Araras, Petrópolis – RJ

Cel/WhatsApp: (24) 98828-2148

E-mail: eaa@editora-arara-azul.com.br

www.editora-arara-azul.com.br

Todos os direitos reservados. A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação do copyright (Lei 9.610/98).

Os conceitos emitidos neste livro são de inteira responsabilidade dos autores.

1ª edição 2020

GERÊNCIA DE PRODUÇÃO

Catia Cristina Silva

PROJETO GRÁFICO

Fátima Agra

EDITORACÃO ELETRÔNICA

FA Studio

REVISÃO

Fátima Cristina Kneipp Borde

Clélia Regina Ramos

CAPA

Diego Rigo

ILUSTRAÇÃO DE CAPA

Bruno Bachmann

CONSELHO CIENTÍFICO

Carolina Fomin (PUCSP)

Danielle Sousa (IFMA)

Fabíola Ferreira Sell (Udesc)

Gabriele Rech (Uems)

Gisele Iandra Matos (UFSC)

Jefferson Santana (Ufes)

Laís Benedetto (UFSC)

Vinícius Nascimento (UFSCar)

Natália Rigo (Udesc)

Sandro Fonseca (UFRGS)

Silvana Aguiar dos Santos (UFSC)

Tiago Nogueira (UFRGS)

Vinícius Flores (UFRGS)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Agência Brasileira do ISBN - Bibliotecária Priscila Pena Machado CRB-7/6971

T355 Textos e contextos artísticos e literários : tradução e interpretação em Libras : volume II / org. Natália Schleder Rigo. – 1. ed. – Petrópolis: Arara Azul, 2020.

266 p. ; 21 cm.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-0001-150-4

1. Língua brasileira de sinais – Tradução e interpretação.
2. Surdos – Meios de comunicação. 3. Intérpretes para surdos.
4. Linguística. I. Rigo, Natália Schleder. II. Título.

CDD 419

Para todos os artistas e pesquisadores (surdos e ouvintes) que atuam na área de Libras e contribuem com a aproximação dessa língua com as Artes.

SUMÁRIO

08 Apresentação

CAPÍTULO 1

16 CONSIDERAÇÕES SOBRE A INTERPRETAÇÃO
SIMULTÂNEA EM LÍNGUA DE SINAIS NO
CONTEXTO ARTÍSTICO

Márcia Dilma Felício

CAPÍTULO 2

40 EXIGÊNCIAS DO CONTEXTO
ARTÍSTICO-CULTURAL: CAMINHOS PARA
ATENUAR DIFICULDADES ENFRENTADAS
POR TRADUTORES E INTÉRPRETES
DE LÍNGUA DE SINAIS

Natália Schleder Rigo e Patricia Taffarel

CAPÍTULO 3

68 GLOSSÁRIO BILÍNGUE MUSICAL:
INSTRUMENTO PARA ATUAÇÃO DE
TRADUTORES E INTÉRPRETES NA
EDUCAÇÃO MUSICAL DE SURDOS

Daniela Prometi

CAPÍTULO 4

94 A INTERPRETAÇÃO PARA LIBRAS NO
TEATRO: DO PREPARO AO POSICIONAMENTO
EM CENA

Carolina Fernandes Rodrigues Fomin

CAPÍTULO 5

- 126 APONTAMENTOS SOBRE A TRADUÇÃO
INTERSEMIÓTICA DA OBRA *GIACOMO JOYCE*
PARA O TEATRO EM LÍNGUA BRASILEIRA DE
SINAIS

Jonatas Medeiros e Octávio Camargo

CAPÍTULO 6

- 162 FUNÇÕES DO TRADUTOR E INTÉRPRETE
DE LIBRAS-PORTUGUÊS EM INSTITUIÇÕES
CULTURAIS: POSSIBILIDADES,
DESLOCAMENTOS E PARCERIAS POSSÍVEIS

*Francilânia Alves de Figueiredo e
Carolina Fernandes Rodrigues Fomin*

CAPÍTULO 7

- 188 ANÁLISE DA ESTRATÉGIA DA TRADUÇÃO
DE TÍTULOS DE FILMES DE PORTUGUÊS
PARA LIBRAS

Germano Carlos Dutra Junior

CAPÍTULO 8

- 214 TRADUZINDO A CANÇÃO *SEULE CE SOIR*
PARA DANÇA EM LIBRAS

*Carolina Rögelin, Guilherme Silva Rocha e
Natália Schleder Rigo*

CAPÍTULO 9

- 236 ENCONTROS COM SINAIS: OLHARES
SENSÍVEIS DE UMA ESTUDANTE DE ARTES
VISUAIS SOBRE ACESSIBILIDADE CULTURAL
E O TRABALHO DO TILS

Bianca de Oliveira e Natália Schleder Rigo

Apresentação



Estimados(as) leitores e leitoras,

É com muito orgulho e alegria que apresento mais um volume da coletânea *Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras*. Esta coletânea é composta no total por três volumes que reúnem capítulos em forma de artigos científicos, ensaios e relatos de experiências. Os capítulos foram escritos por autores convidados, surdos e ouvintes, que atuam como tradutores, intérpretes, pesquisadores, professores, estudantes, acadêmicos, artistas e profissionais da área das artes e cultura.

Publicada pela Editora Arara Azul, escolhida intencionalmente por sua experiência e

referência com trabalhos editoriais direcionados a Libras e comunidade surda, a coletânea *Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras* é resultado do projeto cultural “Coleção sobre Tradução e Interpretação em Libras na Esfera Artística”, que foi submetido ao Programa Rumos Itaú Cultural 2017-2018 e selecionado dentre outros 12.600 projetos para apoio e realização. O projeto foi escrito com o objetivo de contribuir com a formação de tradutores e intérpretes de língua de sinais (TILS) e demais profissionais que atuam na área artística e cultural, dando visibilidade à Libras e seus falantes, sobretudo dentro do universo das artes, e contribuindo com políticas linguísticas e de tradução no reconhecimento e valorização da área e da profissão de TILS no contexto artístico-cultural.

O Volume II compreende nove capítulos de autores atuantes em diferentes regiões do Brasil e, em sua maioria, são recortes de trabalhos acadêmicos, monografias, trabalhos de conclusão de curso, dissertações de mestrado, teses de doutorado, etc. que trazem temáticas e abordagens diversas com base em trabalhos voltados a atividades de tradução e interpretação envolvendo linguagens artísticas como: música, teatro, cinema, dança, performances, artes visuais, bem como a atuação de TILS em instituições culturais e o trabalho no contexto artístico-cultural de forma geral.

O capítulo que abre o Volume II é o texto de Márcia Dilma Felício, que compartilha algumas *Considerações sobre a interpretação simultânea em língua de sinais no contexto artístico*. Baseada em reflexões trazidas em sua tese de doutorado defendida em 2017 na UFSC em Florianópolis-SC, Márcia apresenta considerações a respeito da atividade de interpretação simultânea de performances, tanto na direção: língua oral para língua de sinais, quanto na direção: língua de sinais para língua oral. Sobre essa direção em especial, a autora traz apontamentos

importantes a respeito da interpretação seletiva realizada a partir de palavras-chave, também do trabalho do TILS em parceria com surdos, e ainda da alfabetização necessária ao espectador ouvinte (não bilíngue) e sua função na leitura do corpo do artista surdo, no sentido de não ser um mero espectador passivo, mas sim alguém capaz de construir o sentido da obra que recebe sensitivamente a partir da experiência visual.

Trazendo o contexto artístico-cultural de atuação de TILS como cenário investigativo, Patricia Taffarel e eu compartilhamos, no segundo capítulo do Volume II, um estudo baseado nos dados coletados em seu trabalho de conclusão de curso defendido em 2018 na UFSC, o qual tive o prazer de coordenar. No capítulo *Exigências do contexto artístico-cultural: caminhos para atenuar dificuldades enfrentadas por tradutores e intérpretes de língua de sinais*, Patricia e eu buscamos identificar e discutir sobre as dificuldades em comum enfrentadas por TILS atuantes no contexto artístico-cultural da região do Vale do Itajaí de Santa Catarina, considerando algumas exigências da área, tais como: linguísticas, ambientais, interpessoais e intrapessoais. A partir dessa identificação e da discussão realizada com base em estudos da área, apontamos alguns caminhos possíveis para que os profissionais da região, e demais TILS que se identificam com as questões apresentadas, possam atenuar suas dificuldades enfrentadas na área.

O terceiro capítulo traz um recorte complementar da investigação de mestrado da pesquisadora e musicista surda Daniela Prometi, defendida em 2013 na UnB em Brasília-DF. No capítulo *Glossário bilíngue musical: instrumento para atuação de tradutores e intérpretes na educação musical de Surdos*, Daniela discute sobre a importância de sinais-termos da área da música, especificamente para notações musicais por meio de glossários como material de apoio e suporte para o trabalho

de profissionais TILS que atuam no contexto de sala de aula de ensino de música para surdos. A contribuição do recorte de Daniela compreende a dimensão linguística, considerando a emergente e urgente expansão de sinais técnicos de áreas artísticas que demandam conceitos e conhecimentos especializados. Esse capítulo é oportunamente aqui compartilhado também no sentido de demonstrar que o trabalho do TILS com arte pode estar para além do contexto artístico-cultural e atuações em shows, espetáculos, museus, etc., uma vez que as diferentes linguagens artísticas e suas inúmeras formas de apresentação e veiculação podem estar presentes em quaisquer outros contextos sociais, por exemplo, no contexto educacional.

Já no quarto capítulo, Carolina Fomin compartilha um recorte de sua pesquisa de mestrado defendida em 2018 na PUC-SP. Em seu capítulo *A interpretação para Libras no teatro: do preparo ao posicionamento em cena*, a autora traz importantes considerações relacionadas à atividade de interpretação para Libras no âmbito teatral. Enquanto pesquisadora da área e com ampla experiência como TILS no contexto artístico-cultural de São Paulo, Carol Fomin discute com propriedade em seu capítulo questões práticas relacionadas ao trabalho em equipe, preparação para atuação, posicionamento do TILS e diferentes formas de atuação. A autora apresenta ainda uma pertinente classificação de posicionamentos possíveis no palco e espaço cênico teatral, revisitando e dialogando com autores nacionais e internacionais que tratam do assunto.

O Volume II é também presenteado com um capítulo de Jonatas Medeiros, profissional que atua no contexto artístico-cultural em Curitiba-PR. Juntamente com o diretor teatral Octávio Camargo, coautor do texto, Jonatas traz no quinto capítulo alguns *Apontamentos sobre tradução intersemiótica da obra “Giacomo Joyce” para o teatro em Língua Brasileira*

de Sinais. Considerando a obra de James Joyce trazida para o gênero teatral numa perspectiva bilíngue bicultural, os autores apresentam alguns aspectos metodológicos usados para a tradução do texto de Joyce e a diversidade de estilos linguísticos empregados no espetáculo teatral concebido. Os autores relatam as etapas do processo (pesquisa, tradução, criação, ensaios e montagem) e discorrem sobre as diferentes funções sógnicas empregadas na construção da narrativa, descrevendo seis estilos usados como resultados da soma de técnicas da linguagem dramática e da língua de sinais.

Na sequência, o sexto capítulo compreende um recorte do trabalho acadêmico de Francilânia Alves, orientado pela coautora Carolina Fomin, que trata sobre as *Funções do Tradutor e Intérprete de Libras-Português em instituições culturais: possibilidades, deslocamentos e parcerias possíveis*. Fran Alves e Carol Fomin, ao perceberem que no âmbito de São Paulo-SP ainda há, por parte de algumas instituições culturais, uma confusão no que tange às atribuições do profissional educador bilíngue (Português/Libras) e do profissional TILS, discutem sobre esse assunto descrevendo as funções desse último profissional que atua no contexto artístico-cultural de São Paulo, especificamente nos espaços de arte e cultura que oferecem acessibilidade linguística. Por meio de entrevistas coletadas com profissionais atuantes em algumas instituições culturais da cidade, as autoras comprovam tal confusão de atribuições e, diante disso, elucidam as principais diferenças entre o TILS e o educador bilíngue que trabalham nesses espaços. O trabalho das autoras é pertinente, sobretudo porque demonstra que, mesmo no contexto dos grandes centros e principais capitais brasileiras – onde políticas linguísticas, de tradução e de acessibilidade cultural estão à frente das de capitais menores e cidades do interior – há questões que ainda precisam avançar muito também.

Outro recorte de dissertação de mestrado aqui compartilhado é a investigação do pesquisador surdo, e também artista audiovisual, Germano Dutra Jr., que inaugura a temática do cinema neste Volume II apresentando uma pequena parte de sua pesquisa defendida em 2018 na UFSC em Florianópolis-SC. No sétimo capítulo, intitulado *Análise da estratégia da Tradução de títulos de filmes de Português para Libras*, Germano apresenta de forma objetiva uma análise de estratégias de tradução de títulos de filmes lançados no Brasil em Português para Libras. Da grande lista dos cem filmes analisados criteriosamente em sua rica pesquisa, o autor escolheu compartilhar aqui um recorte de cinco filmes. Para despertar desde já a curiosidade dos leitores cinéfilos, os filmes analisados por Germano em seu capítulo são: *Esqueceram de mim*, *Filhos do silêncio*, *Homem-Aranha*, *Jurassic Park: Parque dos Dinossauros* e *Titanic*. Com ampla experiência como tradutor e conhecedor de cinema, o autor apresenta com propriedade suas considerações se baseando em aspectos linguísticos inerentes à modalidade visual-espacial da língua de sinais, bem como na experiência visual dos sinalizantes surdos.

Carolina Rögelin, Guilherme Rocha e eu, também inauguramos uma nova temática de discussão neste Volume II, e também nesta coletânea: a dança. No oitavo capítulo, *Traduzindo a canção “Seule ce soir” para dança em Libras*, compartilhamos um relato de nosso projeto de tradução realizado em 2018 em Florianópolis-SC, que envolveu a canção francesa *Seule ce soir*, na versão de Léo Marjane, traduzida para dança em Libras. Ao habitarmos três corpos diferentes, Cacá, Gui (como são mais conhecidos) e eu concebemos nossa tradução como uma atividade rica e complexa; como processo transcriativo de adaptação, transcendendo a dimensão da palavra, dos sinais e limitações de formas. A tradução-coreográfica que relatamos

no nosso capítulo dança como borboleta pelo universo das letras e das artes, num verdadeiro baile de línguas e linguagens: Francês, Português, Libras, música e dança. Além de relatarmos sobre nosso processo de tradução-coreográfica, apresentamos também exemplos elucidativos de caminhos tradutórios empregados na dança a partir da Libras em suas possibilidades criativas. Esse capítulo traz ainda algumas contribuições da dança para profissionais TILS em seus trabalhos.

No capítulo de fechamento do Volume II da coletânea, Bianca de Oliveira, de forma leve e informal, se propôs a conversar com os leitores, especialmente os leitores leigos que ainda não fazem parte desse apaixonante universo, sobre suas impressões a respeito de acessibilidade cultural e do trabalho do TILS. No nono e último capítulo intitulado *Encontros com sinais: olhares sensíveis de uma estudante de artes visuais sobre acessibilidade cultural e o trabalho do TILS*, Bianca compartilha um recorte de seu trabalho final de graduação defendido em 2019 na Udesc em Florianópolis-SC, que tive a alegria de orientar e contribuir enquanto coautora deste recorte. A partir de sua experiência enquanto estudante de Artes Visuais e, portanto, arte-educadora de futuros alunos surdos em sala de aula, Bianca traz em seu texto informações simples, mas fundamentais para a compreensão da complexidade do trabalho do TILS. Por meio de exemplos didáticos, Bianca e eu fizemos algumas provocações ao leitor leigo na área, de modo a ajudá-lo compreender melhor algumas questões sobre acessibilidade cultural e as particularidades do trabalho do TILS.

Este segundo Volume da coletânea *Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras* se apresenta como mais uma importante publicação complementar de grande impacto para a área dos Estudos da Tradução e Interpretação de Língua de Sinais (ETILS) e para as demais áreas artísticas e especializadas sobre as quais os capítulos aqui

apresentados estabelecem um diálogo emergente e fundamental: música, teatro, cinema, dança, artes visuais, etc.

Enquanto organizadora desta coletânea, também artista, pesquisadora e apaixonada por artes e Libras, que acredita verdadeiramente no poder transformador dessas duas áreas em conexão, espero que mais este volume possa complementar significativamente e enriquecer com instrução, informação e conhecimento os diversos leitores. Que tenha ampla circulação, seja bem-aproveitado, lido e relido; e que possa retroalimentar a área e alcançar o maior número de pessoas possível, não apenas TILS, pesquisadores, professores, artistas, produtores culturais, diretores, etc., mas qualquer pessoa interessada que esteja disposta a conhecer, dialogar, propor alguma iniciativa responsavelmente e, claro, estar de mente e coração abertos para aprender, somar e se apaixonar por esse universo.

Boa leitura!

Natália Schleder Rigo

Considerações sobre a interpretação simultânea em língua de sinais no contexto artístico



Márcia Dilma Felício

1. Considerações Introdutórias

A tradução e a interpretação de literatura e de textos artísticos são como uma ponte de acesso a diferentes culturas. Obras tecidas na língua oral, quando traduzidas e interpretadas para língua de sinais, permitem ao surdo alcançar, por meio da experiência visual, a cultura do “mundo dos sons”, das palavras, da oralidade e da escrita. Naturalmente, a língua oral também se caracteriza por recursos fonéticos que são o tom estético de poesias, por exemplo, as rimas, os ritmos, a ironia. A língua de sinais possui recursos linguísticos equivalentes, porém se a poesia está na rima das palavras, o fluxo interpretativo para a língua de sinais muda a estética da poesia da língua oral. Isso não significa que a mensagem não chegará ao surdo, mas que os aspectos intrínsecos à oralidade e ao som deverão ser adaptados na sinalização. O mesmo ocorre quando a língua-fonte é a língua de sinais. Na sinalização artística, a literatura é visual e o ouvinte pode acessá-la se não sofrer grandes interferências na interpretação para a língua oral. A tradução e a interpretação têm o papel de democratizar o conhecimento, porém sem manipulá-lo. Quando se trata de literatura ou textos artísticos, o TILS (tradutor intérprete de língua de sinais) tem o papel fundamental de aproximar o texto da língua-fonte de seu espectador apreciador.

Sutton-Spence e Quadros (2014) têm abordado em suas pesquisas sobre a poesia em língua de sinais e o poeta surdo, e o quanto da performance do poeta necessita ser interpretado a partir do desejo dos próprios poetas sinalizantes. As autoras partem de estudos como os de Rose (2006), que considera o texto artístico sinalizado como parte do corpo do poeta e a interpretação como um processo complexo que implica extrair a mensagem visual do corpo e transformá-la em texto na língua

oral (PADDEN, 2000). Sutton-Spence e Quadros (2014) afirmam que não é responsabilidade do intérprete fazer a plateia entender a totalidade do poema, mas sim possibilitar um entendimento suficiente a partir de dicas e que o público ouvinte possa usar sua própria imaginação para compreensão. Os apontamentos das autoras convergem com o trabalho do artista surdo Peter Cook realizado em parceria com o intérprete Kenny Lerner. Spooner et al. (no prelo) afirmam que o espectador ouvinte, não sinalizante, pode compreender muitos aspectos da performance do poeta surdo sem necessitar realizar uma interpretação na íntegra, ou seja, sem precisar descrever toda a sinalização. O texto da performance seria como imagens que o espectador aprende a ver com a ajuda de indicações dadas na interpretação. O profissional avalia certos sinais a serem interpretados, uma vez que os entende como necessários para que o espectador ouvinte compreenda a poesia.

Considerando o que as autoras compartilham e a experiência de Peter Cook e Kenny Lerner, é possível apontar a possibilidade da interpretação simultânea da performance surda por meio de diferentes elementos de interpretação performática, mais comum quando a língua-fonte é a língua oral e a língua-alvo é a língua de sinais. Nessa perspectiva, entende-se a intenção de que o espectador receba uma interpretação estrangeirizada e não domesticada (VENUTI, 2002) e que seja alfabetizado para a leitura de imagens no corpo do poeta surdo (ROSE, 2006). Considerando o contexto artístico de atuação do TILS, essa perspectiva parece bastante apropriada.

A performance surda é uma obra de arte e o espectador assim espera poder apreciá-la como tal. Conforme Duchamp (2004), a primazia da obra de arte é a relação que sustenta o seu autor ao seu espectador. Nesse sentido, é possível refletir sobre o acesso do espectador ouvinte à obra sinalizada presa no corpo do artista surdo. Diz-se presa no sentido das

especificidades da sinalização artística e performática, que tem se mostrado fundamental para a consolidação da literatura surda como obra de arte; também na tentativa de mantê-la em seu estado puro (na perspectiva de Venuti para interpretação) como texto, como arte e como cultura.

Berman (2007) destaca sobre a intraduzibilidade da poesia como valor agregado à qualidade poética em sua inteireza. Para o autor, quanto mais intraduzível, mais pura e mais cultural. Em se tratando de obras tecidas a partir da linguagem verbal (de línguas), pergunta-se se a tradução e a interpretação não seriam fundamentais para o acesso de falantes de outras línguas? A tradução e a interpretação não servem, justamente, para dissolver barreiras linguísticas para que todos possam ter acesso a uma obra? Para a proposta de interpretação simultânea de língua de sinais para língua oral, realizada no contexto artístico, busca-se encontrar o termo onde a performance surda não seja atravessada pela interpretação, isto é, que não seja substituída pelo texto do TILS.

Para Roman Jakobson (2010 [1959]), o primeiro a descrever o fenômeno da tradução semiótica como transposição de signos de um sistema para outro, a poesia por definição é intraduzível. Conforme o autor, só é possível a transposição criativa na transposição interlingual ou na transposição intersemiótica, de um sistema de signos para outro, ou seja, da arte verbal para música, dança, cinema ou pintura, por exemplo. É possível entender as possibilidades de tradução intersemiótica aplicada às línguas de sinais nesse prisma, porém, não se pode afirmar que a tradução e interpretação *de* língua de sinais, ou *para* língua de sinais, sejam explicadas ou classificadas pela semiótica. A categorização de tradução intersemiótica de Jakobson (2010 [1959]) pode compreender a tradução envolvendo performances artísticas em língua de sinais, embora não contemple todos os aspectos que a modalidade linguística exige, afinal, a língua

de sinais, ainda que possível de ser empregada em sua forma artística e intensificada, não é constituída somente de signos não verbais e imagens. Talvez por reconhecer a insuficiência das palavras para traduzir uma língua para outra, o autor amplia os conceitos de tradução e inclui a intersemiótica, que traz as imagens, os signos não verbais e as linguagens artísticas para possibilitar a função poética de um texto.

Segundo Clüver (2006), Roman Jakobson tornou o conceito de tradução mais flexível ao incluir a tradução intersemiótica, que permite a transposição entre signos verbais e não verbais. Ao desenvolver pesquisas sobre composição literária e sobre a antiga técnica de representação verbal de obras visuais, Clüver define o termo *ekphrasis* como “a verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não verbais” (2006, p. 112), entendendo que as palavras são responsáveis pela criação de imagens, ou seja, promovem um diálogo entre as artes. E é justamente isso que se propõe para a interpretação simultânea de textos literários e artísticos em línguas de sinais, que as palavras na língua oral, quando interpretadas, promovam as imagens da performance sinalizada.

Clüver (2006) argumenta que dificilmente um texto puramente visual substitua um texto verbal, contudo, hoje em dia, há muitas imagens que substituem ou podem ser misturadas aos textos verbais. Um exemplo disso são os *emoji* presentes nas redes sociais, assim como as placas de sinalização de trânsito. São textos-imagens que substituem simples mensagens verbais. Segundo o autor, “há muitos gêneros em que textos verbais e visuais são combinados e inter-relacionados” (2006, p. 110), das pinturas em tela e transposição intersemiótica para poemas ou outros tipos de textos verbais, livros ilustrados, histórias em quadrinhos, etc.

Diante disso, entende-se que, atualmente, os textos construídos por palavras e por imagens, além de variados, permitem a

difusão da arte produzida em língua de sinais para o público ouvinte não sinalizante, mas que, uma vez inseridos em uma cultura de não estranhamento de textos mistos, podem estar abertos à arte visual sinalizada. Para o espectador ouvinte não sinalizante, vê-se uma interdependência entre o texto visual e o texto verbal de uma interpretação simultânea que preserve elementos essencialmente artísticos da performance sinalizada. Enquanto leigo, o espectador ouvinte poderá não somente ver o texto visual no corpo do artista surdo, mas ouvir a interpretação na íntegra, não recebendo a obra em sua essência puramente visual. Enquanto que na transposição intersemiótica de Clüver (2006) é proposta a interdependência entre o texto visual e o texto verbal, na interpretação simultânea da performance artística é proposta a interdependência de palavras-chave na língua oral ligadas ao texto visual sinalizado.

2. Interpretação Simultânea da Língua Oral para Língua de Sinais

Napier et al. (2006) consideram como *performance interpreting* o contexto onde o TILS atua de forma artística na apresentação de textos teatrais, dramáticos e musicais, conferindo um caráter artístico à apresentação realizada para o público surdo enquanto espectador. Da língua oral para a língua de sinais e vice-versa, o papel do TILS no contexto artístico-cultural (RIGO, 2013) é o de transmitir a mensagem de forma performática, cênica. Conforme as autoras, nesse contexto os textos podem passar inicialmente por um trabalho de tradução, onde podem ser gravados em vídeo e, posteriormente, estudados pelo profissional para a realização da sua interpretação, ou seja, da apresentação da performance em língua de sinais

propriamente dita. De acordo com Napier et al. (2006), a interpretação de performances se difere da maioria dos outros tipos de interpretação em um aspecto central; geralmente, há tempo para preparar uma tradução do texto de origem, o que possibilita ao profissional estudar e criar o seu texto na língua-alvo. As autoras definem ainda como *performance interpreting*:

Intepretação de performances, geralmente, refere-se à tradução sinalizada de um texto dramático em inglês, por exemplo, peças de teatro, musicais ou concertos. Nessa direção da língua, os intérpretes estão em cima do palco, no centro das atenções e muito visíveis. Ocasionalmente, os profissionais trabalham na direção oposta, fazendo a voz de uma performance sinalizada (por exemplo, na produção de um teatro surdo) para o Inglês, mas nesse caso são ouvidos e não vistos. [...] Existem poucas oportunidades para os intérpretes trabalharem nessa área e nem todos querem, mas para aqueles que se interessam a chance de expressar-se artisticamente (e a adrenalina) pode ser viciante (2006, p. 130, tradução nossa).

Percebe-se, assim como afirmam as autoras, que na interpretação de performances para língua de sinais o TILS tem realmente maior visibilidade, um papel conspícuo na apresentação. Quando se trata dessa direcionalidade em especial, o público espectador surdo precisa da desenvoltura artística do profissional, de modo que ele possa transmitir a emoção que a música, o drama, o teatro, etc., querem passar. De acordo com Felício (2013), é muito comum o profissional receber elogios ou críticas por sua performance ao findar a apresentação. Ele acaba sendo o único responsável pelo texto na língua-alvo e tornando-se, portanto, o “centro das atenções”. O contexto artístico se difere daqueles que o TILS comumente trabalha e

está mais acostumado a atuar e, sem dúvida, demanda que o profissional goste de fazer parte do espetáculo, ou até mesmo ser o espetáculo, podendo assim “ser viciante” conforme as autoras mencionam.

O mesmo ocorre quando a interpretação da performance é para voz, ou seja, de língua de sinais para língua oral. O público ouvinte, que não sabe língua de sinais, espera passivamente na voz do TILS a mensagem que está na sinalização performática do artista surdo. Nesses casos, conforme Napier et al. (2006), recomenda-se que o profissional se posicione em um local menos expositivo, para que o público ouvinte possa focar visualmente na sinalização. A prosódia, a linguagem adequada, a fluidez, as onomatopeias e demais recursos linguísticos vocais possibilitam a construção de um novo texto. Entende-se, assim, que se trata de uma interpretação também performática, considerando a diferença entre as modalidades do par linguístico do qual se trata.

Mesmo que o TILS tenha realizado uma tradução prévia do texto na língua-fonte, considerando o que Napier et al. (2006) pontuam sobre os profissionais normalmente prepararem uma tradução prévia, a performance em si é, na verdade, uma interpretação simultânea, como já mencionado e referenciado, pois ela ocorre ao vivo, em tempo real. Além disso, em apresentações artísticas há improvisos, alterações estratégicas, mudanças de roteiro (ou letra de música) de última hora, inerentes à liberdade poética dos artistas. Essas são implicações naturais do contexto de interpretação simultânea ao vivo. É nesse sentido que se entende que a interpretação simultânea de performances sempre será inédita, mesmo compreendendo um trabalho de tradução anterior que garanta uma melhor qualidade na interpretação e no desempenho do profissional.

Conforme Napier et al. (2006), roteiros teatrais e letras musicais não poderão ser efetivamente produzidos em sua versão

final pelo profissional TILS até que estejam em sua forma viva, isto é, na performance real (ou ensaio), registrado em vídeo (DVD, CD), por exemplo. Isso porque, conforme as autoras, o profissional “precisa saber, em primeiro lugar, como os artistas interpretam o texto de origem” (2006, p. 130). O TILS precisará trabalhar sua sinalização na versão em que os artistas definiram e tomaram suas decisões sobre o ritmo (particularmente importante), o subtexto, o tom emocional, bem como a luz e a sombra, os detalhes de personagens e a relação deles com o público. São todas informações importantes que, conforme as autoras, o TILS precisa conhecer, uma vez que podem impactar diretamente na mensagem, mesmo que as palavras do roteiro (entregue antecipadamente para o profissional) não tenham sido alteradas.

Posto isso, é possível assegurar que na interpretação simultânea realizada da língua oral para a língua de sinais o TILS atue como co-criador da performance oral, em uma atuação artística sinalizada. É possível considerar também que a sinalização deve ser o principal foco do profissional, de modo que o público espectador surdo possa usufruir de todos os elementos cênicos possíveis da performance. O TILS deve acompanhar o texto transpondo imagens acústicas para imagens em sinais e, artista ou não, precisará se entregar à performance e a uma interpretação visualmente atrativa, que faça sentido para o espectador surdo. O profissional poderá se valer de recursos que correspondam visualmente aos efeitos provocados no texto pela língua oral (rima, prosódia, metáfora, etc.). São muitos elementos intrínsecos às línguas orais que podem ser manifestados visualmente para que o surdo acesse através do olhar.

Já é de conhecimento que, no Brasil, iniciativas artísticas acessíveis aos surdos são ainda embrionárias em algumas cidades do interior. Entretanto, muitos desses movimentos já acontecem efetivamente país a fora, sobretudo nas grandes

idades e nas principais capitais brasileiras, conforme aponta Rigo (2013) em sua pesquisa. Atualmente, já são vários os artistas, companhias, grupos de teatro e produtores culturais sensíveis à acessibilidade e dispostos a cumprir o que determina o Capítulo IX da Lei 13.146/2015, conhecida como LBI (Lei Brasileira de Inclusão). Naturalmente, esses movimentos também acontecem a partir de iniciativas da comunidade surda e do interesse dos próprios surdos em acessar os espaços culturais.

Percebe-se que os surdos passam a apresentar cada vez mais demandas no acesso aos diversos espaços sociais, sendo essas demandas e a garantia desse acesso resultados de uma engrenagem que funciona a partir do trabalho coletivo entre os próprios surdos, a família de perfil engajado, profissionais da área e uma adequada educação de base. Além disso, os surdos também abrem seus espaços culturais para que os ouvintes tenham a oportunidade de conhecer a cultura surda em forma de literatura e arte. Desse modo, há um interesse cada vez maior pela sua própria arte e, conseqüentemente, pela arte de outras culturas e comunidades.

Ao se interessarem pela arte de outras culturas e comunidades, os surdos acabam precisando contar com profissionais especializados nesses contextos artísticos; profissionais capacitados que realizem trabalhos de forma adequada e satisfatória. Mesmo que a presença do TILS seja garantida em lei nas diversas esferas da sociedade, é fundamental considerar sobre como o trabalho de tradução e interpretação vem sendo realizado no contexto artístico, de modo a garantir uma acessibilidade satisfatória aos espectadores surdos. É comum, por exemplo, encontrar TILS em espetáculos teatrais posicionados em um canto do palco com uma iluminação projetada e os surdos espectadores concentrados em sua direção na plateia. Nesses casos, é de fato um desafio para os surdos que dispõem

do canal visual para acessar o espetáculo dividir sua atenção entre a interpretação e a performance dos artistas no palco. Assim mesmo, o TILS realiza sua interpretação a partir das mensagens auditivas que recebe, pois pouco pode olhar para o desempenho dos atores no palco, dependendo do seu posicionamento.

Conforme pontua Rigo (2013), para o trabalho de interpretação de performances é necessário um preparo anterior com os atores e a partir do texto (roteiro) a ser estudado no momento prévio de preparação da atuação. Conforme a autora, o trabalho realizado nos contextos artístico-culturais se diferencia da maioria dos outros trabalhos, assim como pontuado por Napier et al. (2006), sobretudo porque é necessário um tempo maior para a preparação, para o estudo e leituras do texto a ser interpretado. Ao trazer Napier et al. (2006) em sua pesquisa, Rigo comenta que “embora a tradução e a interpretação sejam vistas como processos distintos, realizados em momentos separados, o que acontece é um trabalho híbrido, uma vez que os profissionais realizam seus trabalhos a partir de uma preparação da tradução” e, ao mesmo tempo, ainda conforme a pesquisadora, “da realização da interpretação em si, que ocorre em tempo real” (2013, p. 50).

Rigo (2013) também sugere que o TILS seja parte do espetáculo e que seja um componente efetivamente inserido nas cenas. Ao tratar sobre o deslocamento do TILS do canto para dentro do palco, Rigo (2013) aponta a importância de se atribuir ao TILS uma função cênica, para além de sua função de mediação linguística e cultural, de modo que ele possa fazer parte do espetáculo e estar posicionado no meio do palco, junto aos demais atores, permitindo o contato visual mais adequado do público espectador surdo à peça. Para isso, Rigo (2013) também sugere que, além do trabalho de tradução prévia e de interpretação propriamente dita, o TILS participe intensamente

dos ensaios com o elenco, que tenha preparo físico para atuar no espetáculo e, se possível, que esteja devidamente caracterizado, acompanhando a estética proposta no espetáculo e como parte do elenco.

Diante disso, a interpretação performática garantirá que os espectadores surdos desfrutem da arte apresentada em um nível semelhante aos ouvintes; certamente, cada qual em sua subjetividade, porém em melhores condições de igualdade para apreciação das performances, tanto do TILS quanto dos demais atores do espetáculo. Para o público sinalizante, a língua de sinais deve estar sempre em evidência, e se o TILS consegue estar realmente inserido no meio do espetáculo há mais condições de os espectadores surdos apreciarem melhor as performances no conjunto. Quando a língua de sinais ocupa um lugar de destaque e clareza em cena, em casos de performances ou espetáculos onde há a presença de música ou de sons para além da fala de personagens, por exemplo, aos espectadores surdos é permitido usufruir e absorver a arte apresentada com a sensibilidade de seus olhos, e toda a expressividade manifestada visualmente no conjunto da obra pode ser perfeitamente compreendida, mesmo que os elementos sonoros não sejam absorvidos.

É nesse sentido também que o trabalho de tradução e interpretação no contexto artístico mostra-se bastante distinto do trabalho realizado em outros contextos, como o contexto jurídico, médico e/ou de conferência. Talvez o trabalho de tradução e interpretação no contexto artístico se aproxime mais do contexto educacional, pensando que o TILS educacional pode se aproximar da atuação performática e fazer parte da aula, assim como faz no espetáculo. Seria esse um ponto pertinente de reflexão para o atual trabalho do TILS na educação, especialmente aquele que atua em séries iniciais e Ensino Fundamental.

Quanto à questão do intérprete performático, um bom exemplo é o realizado pela TILS Natália Rigo. Seus trabalhos e suas pesquisas estão voltados para a arte em língua de sinais, seja na produção ou na tradução e interpretação para Libras. A companhia Dois Pontos, em seu espetáculo de dança sobre Nossa Senhora Aparecida, intitulado “1717” (em alusão ao ano em que a imagem da santa foi encontrada), envolveu em sua apresentação a presença da TILS Natália Rigo, que foi integrante do elenco, fez parte da concepção da dramaturgia e ganhou um figurino pensado especialmente para sua personagem.

Criado e dirigido pelos bailarinos Ricardo Tetzner e Alexandra Klen, o espetáculo narra a história da padroeira do Brasil por meio da música, da dança, do teatro e da língua de sinais que está fortemente presente nas cenas, não apenas a partir da performance da TILS, mas também dos bailarinos que usam Libras em partes da coreografia. É nesse tipo de proposta artística que os surdos são efetivamente incluídos e contemplados, e podem consumir dessa arte, cultura e informação. Diferentemente do que acontece na maioria das peças teatrais, esse espetáculo evidencia a Libras e mostra que a figura do TILS performático deve estar para além de um canto iluminado do palco, afinal, ao respeitar o canal visual dos espectadores surdos, permite com que eles possam estabelecer a todo tempo uma relação entre os elementos cênicos e as linguagens artísticas da peça.

Posto isso, entende-se que é preciso reconhecer a importância e a necessidade de uma atuação performática de modo que o texto artístico oral seja viabilizado de forma adequada aos espectadores surdos. Quando a direção da interpretação é da língua oral para a língua de sinais, naturalmente, é exigido do TILS habilidades específicas e competências artísticas especializadas, como bem pontua Rigo (2013), assim como seu

pertinente envolvimento nas cenas, uma vez que sua figura, na totalidade de seu corpo, estará exposta e visível aos espectadores. É considerando essas particularidades que Napier et al. (2006) e Rigo (2013) recomendam que o trabalho do TILS no contexto artístico seja sempre iniciado com antecedência, não apenas para estudo dos textos ou traduções porventura necessárias, mas para o contato do TILS com os artistas, para os ensaios junto ao elenco e, principalmente, para que o profissional possa compreender o todo da proposta cênica e enxergar sua própria presença no palco como um elemento cênico igualmente importante aos demais, em qualquer espetáculo.

3. Interpretação Simultânea de Língua de Sinais para Língua Oral

A partir de sua experiência como TILS em um sarau literário, onde teve a oportunidade de interpretar algumas performances, Felício (2013) problematizou a atividade de interpretação simultânea de performances em língua de sinais. As interpretações realizadas se deram tanto de língua de sinais para a língua oral, como da língua oral para a língua de sinais. Foi a partir dessa experiência que Felício (2013) percebeu que o contexto artístico exige do TILS competências tradutórias especializadas, bem como estilos de atuação diferentes para cada direção. A autora verificou, em um estudo de caso, algumas escolhas tradutórias que não foram bem-sucedidas na atividade de interpretação realizada, uma vez que implicaram: omissões; confusão de personagens; alongamento do texto; redundância de informações; e sobreposição entre línguas.

A pesquisa de Felício (2013) mostrou que as escolhas realizadas pela TILS poderiam ser diferentes, se o objetivo da

interpretação para língua oral fosse o de destacar a língua de sinais, ao invés de buscar substituí-la como um novo texto. Alguns questionamentos foram trazidos pela autora, a saber: na interpretação simultânea, até que ponto é possível preservar os aspectos culturais da língua-fonte na língua-alvo? Quais elementos e estratégias podem ser usados para alcançar esse fim? A partir dessas questões, Felício (2013) identificou características na sinalização de contos e narrativas intrínsecas à cultura surda, e um novo tipo de interpretação adequado para atender a arte surda.

O texto em Libras investigado pela autora foi produzido com uma riqueza de elementos linguísticos, como: classificadores, marcações não manuais e antropomorfismos. Esses elementos foram desafiadores na interpretação realizada para a língua oral, suscitando dúvidas de como deveriam ser interpretados. Felício (2013) realizou uma análise de marcadores culturais que deveriam ser considerados pelo TILS, uma vez preservando aspectos culturais da narrativa surda. Para auxiliar o TILS a identificar elementos da narrativa surda, a autora em sua pesquisa elenca elementos como: experiência visual; constituição e identificação do ser surdo; ações de relação e comunicação (tocar, cortar/romper o olhar); composição visual; personagens (surdos e incorporação); relação com o ouvinte (recepção e disposição pela comunicação em língua de sinais); caracterização do ouvinte; uso de tecnologias; desapontamentos com diferenças linguísticas; e, por fim, a presença do TILS.

Felício (2013) propõe que, ao se apropriar desses elementos linguísticos e culturais, o TILS pode melhor compreender o contexto artístico de atuação e conseguir, de preferência junto com o artista surdo e o espectador não sinalizante, fazer as escolhas mais adequadas para a construção do texto-alvo na língua oral. Conforme a autora, a interpretação para a língua oral de contos narrados em língua de sinais deve priorizar

informações visuais, de modo a permitir que a plateia acesse o que há de mais puro na performance surda. Em uma interpretação, o TILS pode apenas descrever uma cena, ou pode significá-la e conceituá-la, dependendo do objetivo traçado na interpretação, porém, fazer essas escolhas não é uma tarefa nada fácil para o profissional. Essa dificuldade também é apontada por Luchi (2013) em sua pesquisa que analisa desenhos descritivos e interpretações para a língua oral de TILS feitos a partir da sinalização de surdos. O autor aponta a necessidade de o TILS desenvolver competências tradutórias específicas para encontrar o léxico adequado à sinalização performática dos surdos na interpretação para língua oral.

Em uma performance artística, as escolhas lexicais dependem do objetivo e do desejo do artista surdo e também da interpretação. O léxico pode fazer uma ponte para a sinalização. A competência referencial desenvolvida pelo TILS, sugerida por Luchi (2013), não se limita a encontrar o léxico adequado, mas a identificar qual referência a ser feita promoverá ou não a informação visual, em uma conexão complementar entre o texto visual e o texto oral. É, sem dúvida, um desafio encontrar léxicos para a interpretação dos signos linguais performáticos, não por serem intraduzíveis, mas pelas diferenças existentes entre as modalidades.

Pensando nos efeitos de modalidade no processo de interpretação simultânea para língua de sinais e no uso de glosas para registro da língua de sinais, Rodrigues (2012) considera a transcrição da Libras para a Língua Portuguesa uma atividade delicada, que pode comprometer o real significado da sinalização. Usar uma palavra na Língua Portuguesa para registrar na escrita ou na voz um sinal pode induzir a percepção equivocada de que existe uma relação biunívoca entre os léxicos. Para o autor, não é possível registrar na língua oral características fonológicas dos sinais, uma vez que isso “pode se tornar um

complicador à medida que reduz a Libras, de modalidade espaço-visual, ao registro escrito do Português” (RODRIGUES, 2012, p. 98). Para análise de dados é, muitas vezes, necessário transcrever a língua de sinais para a língua oral, uma forma também de identificar e justificar as escolhas feitas pelo TILS. Nessa perspectiva, percebe-se que a língua de sinais se reduz aos léxicos na língua oral e, dessa forma, não compreende o sentido que a língua sinalizada expressa. Esse fenômeno, pensado para análise de dados, não é diferente para a tradução e interpretação, uma vez que há agravantes para a performance artística onde a obra de arte está na estética, na métrica que constitui o texto.

Ao tratar sobre a dificuldade na interpretação entre línguas de duas modalidades diferentes, Padden (2000, p. 176), destaca que “traduzir entre línguas de sinais e línguas orais requer mais filtragem, e é mais árduo”. Considera-se, nesse prisma, que a direcionalidade também é um aspecto que implica igual dificuldade, bem como elementos distintos que precisam ser considerados, sobretudo no contexto artístico de atuação do TILS. Por exemplo, nos textos performáticos em língua de sinais, de configuração estética e artística, há uma riqueza de recursos linguísticos variados, no uso intensificado da língua que implicam o uso muito comum de incorporações de animais e objetos animados e inanimados, transferências e descrições imagéticas, como conceitua Campello (2008) em sua tese de doutorado. É característico das performances surdas o emprego desses elementos linguísticos, que servem como forma de expressão da fantasia e da imaginação. Para a interpretação simultânea para a língua oral desses elementos (descrições imagéticas, classificadores, transferências, signos linguais performáticos) questiona-se, portanto: onde está o léxico, conforme Luchi (2013), e onde o léxico se faz indispensável, conforme Sutton-Spence e Quadros (2014).

O desafio na interpretação de performances artísticas para a língua oral está também em extrair o léxico de uma língua sinalizada e identificar o quanto o espectador ouvinte, não sinalizante, necessita de fato dessa interpretação para compreender a língua visual. Outro desafio que se percebe é problematizado por Diego Barbosa (2014), que investiga em sua pesquisa de mestrado a questão do tempo que o TILS precisa para descrever um classificador ou realizar a interpretação de uma descrição imagética em língua de sinais optando por omitir informações consciente ou inconscientemente. Padden (2002, p. 177) entende isso como um problema tradutório implicado pelas diferenças de modalidades entre as línguas e pontua que “classificadores complexos em língua de sinais são numerosos e podem requerer traduções bastante longas”. Os autores mencionados consideram que um descompasso tradutório para a interpretação simultânea entre modalidades distintas, contudo, pode ser uma solução para o contexto artístico, se for considerada a possibilidade da omissão como estratégia para o espectador ouvinte poder fazer a leitura visual do corpo do artista surdo.

Na perspectiva de mediação seletiva do TILS, na linha de trabalho de Peter Cook e Kenny Lerner, mencionados por Sutton-Spence e Quadros (2014), o espectador ouvinte não sinalizante poderia ser beneficiado com algumas omissões conscientes do TILS, resolvendo o impasse do tempo e da sobreposição entre as línguas. Para Padden (2002, p. 178): “uma tradução que combina detalhes de ambas as línguas provavelmente perturbaria a interpretação não apenas pelo longo tempo que demoraria, mas porque a tradução pareceria estranha”. Assim, entende-se que para a interpretação de performances para língua oral, diferentemente da interpretação para língua de sinais, o TILS pode oferecer ao espectador ouvinte somente palavras-chave, ou seja, referentes estratégicos que guiem a

compreensão. Por exemplo, se em uma performance o artista surdo incorpora uma árvore que sofre ações de uma ventania, o TILS pode oferecer apenas uma palavra-chave: “árvore”, sem necessariamente descrever a ação do vento sobre ela. Visualmente, o espectador ouvinte não sinalizante, certamente, conseguirá inferir que se trata de uma árvore que se movimenta pela ação do vento, sendo refletida visualmente no corpo do surdo. A arte está justamente nesse tipo de fenômeno.

Sem descrever a cena e apenas vocalizando a palavra “árvore” o TILS ganha tempo e permite que o espectador ouvinte faça a leitura visual do corpo do artista surdo e tenha a oportunidade de acessar a riqueza da língua visual em sua essência, em sua forma original de expressão mais pura, sem qualquer grande interferência que prejudique sua experiência linguística e artística. Os movimentos, as configurações de mãos, as expressões não manuais da língua de sinais são partes essenciais da forma poética e intensificada de uso da língua de sinais, onde estão implicados elementos como: ritmo, força, intensidade, etc. que talvez não caiba ao TILS inferir ou descrever no contexto artístico, mas sim ao espectador sentir e experienciar no contato direto com o artista surdo e sua língua. Assim, poderia ser dispensado qualquer texto que descreva detalhadamente uma cena que já é posta visualmente a todos.

Em qualquer tipo de interpretação simultânea, o TILS precisa avaliar o tempo que possui para executar sua transposição e construir as orações sintáticas de acordo com o que demanda o estilo e o discurso de determinado contexto, tendo cuidado para evitar que faltem informações e impedir que um texto estranho seja produzido de forma não sincronizada à sinalização. Conforme Padden (2000, p. 179): “mesmo numa conversa comum, a última sentença pareceria deslocada, fora do lugar”. Nesse sentido, conforme a autora, o TILS precisa rotineiramente avaliar o estilo do texto e do contexto, bem como

as restrições de tempo e suas escolhas de tradução desse tipo de forma complexa. Essa complexidade destacada pela autora, presente na tradução e interpretação de elementos intrínsecos à língua de sinais para a língua oral, se estende para além dos constituintes linguísticos.

Olha-se o linguístico, mas também a dimensão humana, e percebe-se o quanto é delicada a questão do empoderamento cultural das comunidades surdas, por exemplo. A trama não está empregada somente na performance do artista surdo, mas na forma como ele está entrando em contato com outras culturas, especialmente a cultura dos ouvintes. A literatura surda é um meio legítimo de manifestação cultural do povo surdo, que talvez não precise ser atravessado pela tradução e interpretação para a língua oral. É muito comum surdos serem bilíngues, e esses mesmos poderem oferecer aos espectadores ouvintes não sinalizantes uma tradução de sua performance. Nesses casos, conforme Spooner et al. (no prelo), o TILS atuaria como um mediador cultural, na oportunidade de trabalhar em parceria com o autor da performance.

Conforme Rose (2006, p. 131), o texto literário em língua de sinais e o corpo do artista surdo são inseparáveis e, portanto, “a alfabetização para a leitura da língua de sinais significa preservar a imagem da sinalização do autor. Uma pessoa que vê (lê) um poema em língua de sinais experimenta o poema por meio do corpo poético do artista”. Se não é possível separar do corpo do surdo a mensagem que só ali existe, a interpretação simultânea no contexto artístico, a partir das escolhas tradutórias seletivas do TILS, pode contribuir justamente para esse processo de alfabetização sugerido por Rose (2006). Segundo Spooner et al. (no prelo), Kenny Lerner aponta que o espectador ouvinte não sinalizante é capaz de usar sua imaginação para compreender muitos elementos da performance de Peter Cook, sem que sua sinalização precise ser traduzida ou

interpretada para a língua oral. O profissional reconhece que muitos sinais precisam de palavras para que o espectador ouvinte compreenda; entretanto, ele pode fazer um esforço para não ficar dependente da voz do intérprete.

4. Considerações Finais

Para as considerações aqui tecidas, entende-se que os signos linguais performáticos correspondem diretamente aos classificadores, às descrições imagéticas, aos elementos extralinguísticos, às expressões não manuais e aos movimentos de corpo e cabeça. Na performance surda, conforme Mourão (2011), o artista pode incorporar muitos personagens e a língua de sinais é como uma “dança” de mãos e corpo. Já para Bauman (2006) e Klamt (2014), o poeta surdo produz imagens modificando os ângulos em movimentos cênicos, semelhante a uma câmera capaz de capturar com velocidade grande variedade de sequência de cenas, de mudanças de personagens e de discursos diversos. Masutti (2007) endossa tais afirmações e, ao que compete a interpretação, afirma não ser possível separar o ato cênico da sinalização, do corpo de seu sinalizante em busca de uma pretensa equivalência que somente ruirá a língua de sinais performática em nome do logofonocentrismo. Identificar os signos linguais performáticos pode ser uma alternativa para a não interpretação, intentando para o desejo do artista surdo que pretende ter sua performance preservada artisticamente, para a possibilidade de aproximação do espectador como interlocutor na performance do processo artístico, diluindo alguns desafios da interpretação performática realizada pelo TILS na direção língua de sinais para língua oral.

A interpretação simultânea aplicada ao contexto artístico pretende valorizar os aspectos performáticos da língua de sinais, remodelando o ato tradutório em auxílio ao texto de

origem. Frente às dificuldades apresentadas pelos profissionais TILS e aos desejos dos artistas surdos, configura-se um momento especial para a produção de literatura surda e sua divulgação para aqueles que não sabem língua de sinais, na tentativa de oferecer ao espectador ouvinte não sinalizante o máximo de acesso à mensagem visual construída pelo artista surdo em seu corpo. Confere-se um espaço sensível de negociações, pois há interesses em jogo. O interesse do artista em manifestar sua língua artisticamente; o interesse do espectador em compreender a mensagem; e o interesse do TILS em se colocar profissionalmente com eficiência e intencionando agradar a todos, especialmente ao próprio texto. Cabe aqui considerar, por fim, que um dos pressupostos é de que o artista surdo, o espectador e o TILS estejam comprometidos e interessados em manifestar e extrair a cultura surda a partir da performance. Essas negociações remetem ao que Masutti (2007, p. 126) quer dizer quando afirma que “o tradutor figura como um autor, e o autor, por sua vez, como um tradutor”. No contexto artístico, porém, o espectador não é passivo, pois cabe a ele construir a obra de arte sensitivamente; do contrário, do que valeria a performance? Duchamp (2004) já dizia que não há obra de arte sem a interlocução do espectador.

Referências

BARBOSA, D. M. **Omissões na interpretação simultânea de conferência: Língua Portuguesa-Libras**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.

BAUMAN, H. D.; NELSON, J.; ROSE, H. **Signing the body poetic**. California: University of California Press, 2006.

BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue longínquo**. Rio de Janeiro: PGET, 2007.

CAMPELLO, A. R. S. **Pedagogia visual na educação dos surdos**. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M. (Org.) **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DUCHAMP, M. O ato criador. In: BATTCKOCK, G. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FELÍCIO, M. D. **O Surdo e a contação de histórias: análise da interpretação simultânea do conto “Sinais no metrô”**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

JAKOBSON, R. (1959) **Linguística e comunicação**. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

KLAMT, M. M. Tradução comentada do poema em língua brasileira de sinais “Voo sobre Rio”. **Belas Inféis**, v. 3, n. 2, p. 107-123, Brasília, 2014.

LUCHI, M. **Interpretação de descrições imagéticas: onde está o léxico?** Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

MASUTTI, M. L. **Tradução cultural: desconstruções logofonocêntricas em zonas de contato entre surdos e ouvintes**. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2007.

MOURÃO, C. **Literatura surda: produções culturais de surdos em língua de sinais**. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

NAPIER, J.; MCKEE, R.; GOSWELL, D. **Sign language interpreting: theory & practice in Australia and New Zealand**. Sydney: The Federation Press, 2006.

PADDEN, C. A. Simultaneous interpreting across modalities. **Interpreting**, v. 5, n. 2, p. 169-185, San Diego, 2000.

RIGO, N. S. **Tradução de canções de LP para LSB: identificando e comparando recursos tradutórios empregados por sinalizantes surdos e ouvintes**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

RODRIGUES, C. H. Efeitos de modalidade no processo de interpretação simultânea para a língua de sinais brasileira. **Revista ReVEL**, v. 10, n. 19, 2012.

ROSE, H. The poet in the poem in the performance: the relation of body, self and text in ASL literature In: BAUMAN, H. D.; NELSON, J.; ROSE, H. **Signing the body poetic**. California: University of California Press, 2006.

SPOONER, R. A. et al. No more: recasting the role of the ASL-English literary translator. In: NICODEMOS, B. (Org.) **Special issue of translation and interpreting studies**. Sign language interpretation and translation. (No prelo).

SUTTON-SPENCE, R.; QUADROS, R. M. Performance poética em sinais: o que a audiência precisa para entender a poesia em sinais. In. LEITE, T. A.; QUADROS, R. M.; STUMF, M. (Orgs.). **Estudos da Língua Brasileira de Sinais II**. Florianópolis: Insular, 2014.

VENUTI. L. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. São Paulo: Edusc, 2002.

Exigências do contexto artístico-cultural:

CAMINHOS PARA ATENUAR
DIFICULDADES ENFRENTADAS
POR TRADUTORES
E INTÉRPRETES
DE LÍNGUA DE SINAIS



Natália Schleder Rigo
Patricia Taffarel

1. Introdução

Considerando o contexto artístico-cultural de atuação de tradutores e intérpretes de língua de sinais (TILS) como área emergente e de crescente demanda profissional, buscamos neste estudo identificar quais dificuldades em comum enfrentadas por TILS nessa área atuantes na região do Vale do Itajaí-SC. Uma vez identificadas, propomo-nos a discuti-las com base em estudos já desenvolvidos sobre o assunto e sugerir caminhos para que os profissionais possam atenuar essas dificuldades.

Os dados usados neste estudo compõem parte do corpus da pesquisa de Taffarel (2018), cuja finalidade foi mapear o contexto artístico-cultural da região catarinense do Vale do Itajaí, levando em consideração: o perfil dos TILS atuantes, o cenário de demandas da região e as principais dificuldades enfrentadas pelos profissionais. Complementando as discussões apresentadas por Taffarel (2018), de forma bastante objetiva, buscamos com este texto subsidiar leitores TILS que venham a se identificar e compartilhar das mesmas dificuldades apontadas pelos profissionais catarinenses. Este trabalho vem somar aos demais estudos que se justificam pela importância de registro, divulgação, troca de experiência, compartilhamento de saberes e retroalimentação teórico-prática da área.

Ao pesquisar sobre formação de intérpretes de Libras/Português, Rodrigues (2010) identificou diferentes contextos de atuação profissional, a saber: contexto educacional, contexto clínico e hospitalar, contexto legal, contexto familiar, contexto midiático, contexto religioso, contexto de lazer e turismo, contexto de conferência e contexto empresarial. Esse levantamento introdutório de áreas foi realizado pelo autor dez anos

atrás e baseou-se em dados gerados a partir de um questionário respondido por trinta profissionais. Na ocasião, o contexto artístico-cultural não foi identificado como área de atuação no levantamento. No âmbito internacional, porém, Napier et al. (2006) e Humphrey e Alcorn (2007) já incluíam esse contexto em suas categorizações e o denominavam de *performance interpreting settings* e *theatrical or performing art settings*.

O *contexto artístico-cultural* foi dessa forma denominado pela primeira vez, e inserido na lista de áreas de atuação de TILS no âmbito brasileiro, por Rigo (2013), ao pesquisar sobre o trabalho de tradução e interpretação musical. Numa definição mais recente, para Rigo (2019) o contexto artístico-cultural é a área de atuação que compreende majoritariamente demandas de tradução e interpretação de/em textos/contextos artísticos e literários. A autora considera como demandas desse contexto atividades que envolvam diferentes linguagens artísticas (artes visuais, cinema, dança, música, teatro, performances, etc.) e literaturas, em suas diferentes possibilidades de apresentação, materialização e veiculação.

2. Exigências do Contexto Artístico-Cultural

O contexto artístico-cultural de atuação implica uma série de exigências ao profissional, que podem ser peculiares à área em sua especialidade ou comuns a outros contextos de atuação. Para este estudo, definimos algumas exigências com base na categorização de Dean e Pollard (2001), cujo estudo trata sobre a aplicação da Teoria de Demanda e Controle na interpretação em língua de sinais. O estudo de Dean e Pollard (2001) foi apresentado no Brasil por Napier (2013) e por Barbosa (2014).

Conforme Barbosa (2014), os autores entendem que as demandas decorrentes do trabalho de TILS podem ser divididas

em exigências externas (questões linguísticas, ambientais ou decorrentes das relações estabelecidas entre os envolvidos na atividade) e exigências internas (questões referentes ao próprio profissional). Já o controle está relacionado ao grau de decisão dos profissionais TILS sobre essas exigências. Dean e Pollard (2001) consideram em sua categorização os seguintes tipos de demandas: *linguísticas, ambientais, interpessoais e intrapessoais*.

Baseando-nos na categorização dos autores conforme os tipos de demandas e suas fontes, propomos neste estudo uma classificação adaptada, formada por grupos de exigências e possíveis dificuldades relacionadas enfrentadas por TILS no contexto artístico-cultural especificamente. Temos no quadro abaixo a categorização de Dean e Pollard (2001), traduzida por Barbosa (2014), e a nossa classificação proposta.

Demandas Exigências	Fontes Dean e Pollard (2001)	Possíveis dificuldades de TILS
Linguísticas	<i>Modalidade; fluência; velocidade; volume da voz; espaço de sinalização; habilidades de recepção; habilidades de expressão; uso de vocabulário técnico.</i>	<i>Recursos poéticos e artísticos; terminologia da área; descrições imagéticas; tempo e velocidade; incorporação e troca de turno; atuação individual; estratégias tradutórias; recursos extralinguísticos; expressões não manuais e espaço de sinalização.</i>
Ambientais	<i>Natureza geral da atribuição; configuração específica da atribuição; visibilidade; ruído de fundo; temperatura do ambiente; produtos químicos e odores; disposição dos assentos; qualidade de iluminação; distrações visuais.</i>	<i>Posicionamento; iluminação; ruídos e distrações; interferências de ordem técnica; ângulo de visão e visibilidade.</i>

Interpessoais	<i>Compreensão dos participantes sobre o papel do TILS; anuência dos participantes sobre seus papéis; comunicação dirigida ao TILS; dinâmica na relação de poder e autoridade; opressão, desonestidade e injustiça; controle na comunicação e troca de turno.</i>	<i>Materiais inacessíveis para preparação; desconhecimento dos envolvidos; diretores e artistas; equipe técnica; contratantes e solicitantes; autoritarismo e abusos; público-alvo; equipe de TILS.</i>
Intrapessoais	<i>Dinamismo e intensidade do evento; afetação pela situação; preocupações com segurança; reações fisiológicas e distrações; dúvidas sobre desempenho; disponibilidade de supervisão e apoio; anonimato e isolamento; desproteção legal da confidencialidade; preocupações com responsabilidade.</i>	<i>Preparo físico; timidez e insegurança; argumentação nas negociações; reações viciadas e automatismos; distrações fisiológicas; excesso de exposição de imagem.</i>

Quadro 1: Proposta de categorização de exigências e dificuldades de TILS.

Fonte: Adaptado de Dean e Pollard (2001) conforme tradução de Barbosa (2014).

Assim como em Taffarel (2018), definimos para o estudo apenas as dificuldades listadas no quadro. Isso não significa desconsiderar outras dificuldades decorrentes do contexto artístico-cultural, porque embora tenhamos listado apenas essas no questionário de coleta dos dados, disponibilizamos campos indicativos para os TILS respondentes escreverem outras. Nossa classificação assim organizada não é engessada, nem única. Pode ser adaptada e refinada para outros estudos e pesquisas.

O questionário usado por Taffarel (2018) para coleta dos dados foi elaborado via formulário on-line e organizado em

três blocos de perguntas. O primeiro bloco voltou-se à identificação do perfil dos TILS participantes (faixa etária, tempo de atuação, formação acadêmica, certificação, formação complementar e formação especializada); o segundo, ao reconhecimento do cenário de demandas da região do Vale do Itajaí (trabalhos realizados, demandas de atuações, frequência, linguagens artísticas compreendidas, natureza dos eventos e espaços físicos); e o terceiro, às exigências e dificuldades enfrentadas pelos TILS no contexto em questão. O questionário foi enviado para profissionais atuantes em diversas cidades catarinenses da região que foram contatados via e-mail, telefone, redes sociais e por meio do mapeamento de TILS realizado pela Associação Catarinense de Tradutores e Intérpretes de Língua de Sinais (Acatils). O link de acesso ao questionário ficou disponível por um mês e contou com 28 respostas.

Embora tenhamos considerado uma média de cinco a dez diferentes dificuldades relacionadas a cada grupo de exigências, apresentaremos e discutiremos neste capítulo apenas três principais dificuldades apontadas em comum pelo maior número de profissionais TILS respondentes. Em Taffarel (2018) é possível consultar a versão completa do estudo com todos os dados e respectivas discussões.

Exigências linguísticas

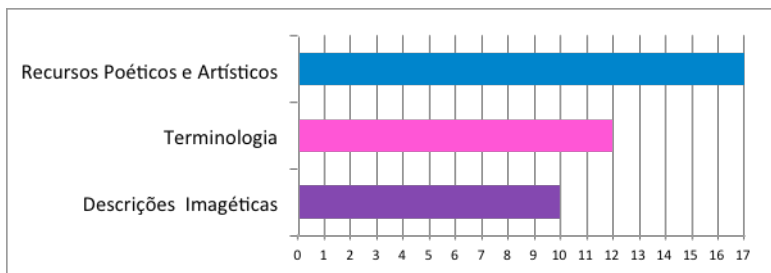


Gráfico 1: Dificuldades em comum enfrentadas por TILS relativas às exigências linguísticas.

Conforme nos mostra o gráfico, o emprego de *recursos poéticos e artísticos* durante a atuação no contexto artístico-cultural é uma dificuldade linguística em comum enfrentada por mais da metade dos TILS participantes do estudo. Esse tipo de exigência decorre da necessidade do uso de uma forma intensificada da língua para efeito estético no trabalho com textos artísticos; o que Klima e Bellugi (1979, p. 343) chamaram de “sinal-arte”. Falar sobre forma intensificada da língua ou “sinal-arte” significa falar sobre rupturas de padrões linguísticos e modos criativos de uso da língua em todos os níveis. No caso de trabalhos artísticos, cuja direcionalidade da tradução/interpretação é LO → LS, é demandado do profissional criatividade nas construções linguísticas, ou seja, o TILS precisa dominar minimamente alguns recursos e processos como: simetrias; soletrações artísticas; ritmo; rimas; morfismos; personificações; variações temporais; regras de repetição; antropomorfismos; expressões faciais e corporais; uso do espaço de sinalização e circulação; níveis de sonoridade visual; descrições imagéticas; classificadores; construções estéticas diversas; etc.

Para Weininger (2012, p. 193), a atividade de tradução de textos artísticos pode ser considerada a mais difícil entre as traduções, pois envolve textos condensados, altamente expressivos; efeitos sonoros e rítmicos; necessidade de interpretação para além do significado dos elementos linguísticos empregados; o uso de símbolos e metáforas; restrições formais que limitam a escolha de palavras (sinais); e desvios das normas linguísticas usuais. Para o autor, o texto artístico precisa ser trabalhado, depurado e aprimorado de modo mais intenso do que outros textos, para isso “convém dedicar a devida atenção para cada elemento, analisar sua contribuição ao todo nos vários níveis de análise; sonoridade, ritmo, denotação, conotação, valor metafórico e simbólico, grau de coloquialidade e rebuscamento” (p. 208).

Embora Weininger (2012) em seus apontamentos refira-se a textos poéticos, essas exigências e características também são peculiares aos textos dramáticos, musicais, literários, artísticos em geral, isto é, textos (orais ou escritos) que fazem parte do contexto artístico-cultural de atuação do TILS. Campos (1986) já considerava também que a tradução de textos artísticos costuma ser a que mais dificuldade apresenta aos profissionais. Para o autor (1986, p. 59): “toda a comunicação artística [...] é sempre formulada em duas línguas. É mais ou menos óbvio que uma tradução satisfatória da obra há de requerer do tradutor uma aptidão artística à altura”.

Para instrumentalização de TILS e o desenvolvimento de habilidades que possam atenuar possíveis dificuldades com o uso de *recursos poéticos e artísticos*, sugerimos aos profissionais um contato mais próximo com a Arte e a Literatura Surda, de modo a não só consumir mais e conhecer melhor as produções culturais dos surdos, mas também se envolver de forma mais participativa com oficinas, workshops, eventos culturais e festivais de caráter formativo¹. Recomendamos também práticas imersivas; o contato mais frequente com *smooth signers*²; a proposição e realização de trabalhos em equipe com tradutores e consultores surdos ligados ou não às artes; e, ainda, o exercício artístico individual (sem obrigação comercial ou de publicação/divulgação) para o treinamento e aprimoramento da proficiência linguística criativa.

1 No contexto de Santa Catarina, é ainda tímido o número de participantes TILS ouvintes que participam ou que se envolvem com festivais da comunidade Surda e demais eventos culturais voltados à Arte e Literatura Surda.

2 Em uma tradução literal: “sinalizantes suaves”. Conforme Bahan (2006), *smooth signer* são performers surdos, artistas da língua, com alto nível de habilidade para contação de histórias, poesia e arte sinalizada, capazes de fazer as expressões mais complexas parecerem as mais simples e belas.

Problemas com *terminologia* também foram apontados como dificuldades em comum enfrentadas pelos TILS participantes do estudo. A *terminologia* costuma ser vista como uma dificuldade recorrente em trabalhos com textos especializados, jurídicos, médicos, etc. Embora os textos artísticos não compreendam muitos jargões técnicos, eles são ricos em termos e expressões que podem ser bastante peculiares a um determinado gênero, contexto, grupo social, fato histórico, estilo autoral, personagem, etc. A música “Refazenda” (1975) de Gilberto Gil, por exemplo, mencionada por Rigo (2013), traz inúmeros termos que carregam alta densidade de significados implícitos, tanto que, conforme a autora, “foi preciso um grupo de pesquisadores do departamento de linguística da Universidade Federal de Viçosa para descobrir o que queria dizer Gilberto Gil nos versos de sua composição” (p. 25).

Tuxi et al. (2015) apontam que dicionários e glossários são importantes instrumentos de apoio para atuação de TILS, pois contribuem para verificações e validações terminológicas nos momentos de trabalho, bem como para o aprendizado constante inerente ao cotidiano profissional. Assim como os autores, sugerimos que os TILS busquem compreender como se dá o próprio processo de criação de sinais para determinado repertório terminológico, uma vez que o neologismo é um fenômeno crescente em Libras, considerando a crescente participação da comunidade surda nos mais diversos campos sociais. Conforme os autores (2015), “é preciso que o TILS tenha contato com esses termos que vêm sendo criados junto às comunidades surdas resultantes de discussões e criações de novos sinais que atendem as demandas necessárias de comunicação”.

Prometi (2020) compreende não apenas a importância de materiais de apoio e consulta terminológica para a instrumentalização de TILS, mas também a própria participação desses profissionais na criação conjunta de sinais-termos da área artística, ao passo que os TILS são sujeitos bilíngues biculturais e,

portanto, dominam as duas línguas envolvidas, especialmente a Língua Portuguesa, cuja terminologia precisa ser estudada a partir dos conceitos que são concebidos culturalmente.

Já com relação às dificuldades apontadas pelos TILS no que se refere ao uso de *descrições imagéticas*, assim como Luchi (2013), recomendamos aos profissionais buscarem elevar seus níveis de fluência e competência linguística para além do léxico, uma vez que textos artísticos também compreendem um conjunto de elementos que transcende a dimensão lexical das línguas. Conforme Pizzuto et al. (2006), há duas formas de produção de significado nas línguas de sinais: uma se dá pelas estruturas altamente icônicas, ou pelo que Campello (2008) chama de *descrições imagéticas*, e a outra se dá pelo léxico padrão, o mesmo que acontece nas línguas vocais-auditivas. Ao considerar sobre as *descrições imagéticas*, Campello (2008) entende a importância da captação de sinais visuais para ampliação de capacidades mentais e visuais de comunicação com os surdos. Conforme a autora, todo e qualquer recurso usado para auxiliar na comunicação e compreensão de conceitos deve ser aplicado com naturalidade, não para modificá-lo, mas sim para ajudar na compreensão e tradução gramatical visual.

Exigências ambientais

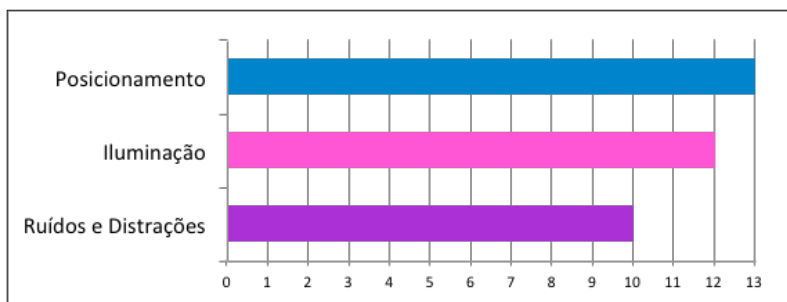


Gráfico 2: Dificuldades em comum enfrentadas por TILS relativas às exigências ambientais.

O gráfico nos mostra que o *posicionamento*, a *iluminação* e os *ruídos e distrações* são as três dificuldades em comum apontadas pela maioria dos TILS participantes do estudo. Consideramos que essas exigências ambientais podem variar e dependem diretamente da natureza do texto, do evento e do espaço físico em que o profissional realiza seu trabalho. Diante dos dados e dos comentários feitos no questionário pelos respondentes, concluímos que essas dificuldades referem-se ao trabalho realizado na direção LO → LS e na particularidade do âmbito teatral que, na maioria dos casos, envolve o *posicionamento* e a *iluminação* do TILS no palco ou próximo ao espaço cênico.

Fomin e Nascimento (2016) consideram que o TILS no teatro geralmente é posicionado aleatoriamente em um dos cantos do palco ou abaixo dele, sem levar em consideração ângulos de visão e desníveis entre plateia e palco. Já Silva Neto (2017) descreve três principais tipos de palco mais tradicionais (italiano, elisabetano e de arena) e considera que esses tipos de palco demandam do TILS competências técnicas específicas para atuação. Fomin (2018) por sua vez, discute sobre formas de atuação do profissional e, ao considerar sobre ângulos de visão, propõe uma categorização de tipos de *posicionamento* do TILS no palco, a saber: interpretação fixa e posicionada no fosso; interpretação fixa e posicionada no proscênio; interpretação a partir de diferentes posicionamentos em cena; interpretação-sombra; e outras possibilidades.

Com relação à *iluminação*, Silva Neto (2017, p. 49) considera que “a luz é um fator de suma importância que deve ser levado em consideração”, uma vez que a Libras, por ser uma língua de recepção visual, precisa de luz para ser compreendida. Napier et al. (2006) e Rigo (2013) nos lembram que, dependendo do *posicionamento* do profissional, a logística de *iluminação* precisa ser considerada para a realização do trabalho, uma vez que a sinalização realizada no palco, ou próxima ao

espaço cênico, precisa ficar visível ao público espectador ao qual o serviço do TILS é destinado.

Entendemos que as dificuldades com relação ao *posicionamento* e à *iluminação* do TILS podem ser minimizadas na medida em que o profissional se prepare, planeje e se antecipe para resolver com antecedência essas questões técnicas, de preferência diretamente no local onde irá atuar. Recomendamos que o TILS busque exigir que momentos para um arranjo técnico, tal como define Rigo (2014), sejam cumpridos e garantidos, pois é uma etapa crucial para o profissional fazer as combinações e os testes necessários de posição, foco de luz, som, visibilidade, entradas e saídas de artistas, etc. Conforme Rigo:

Há a necessidade da etapa de organização e combinações técnicas, ou seja, um período para o arranjo técnico. Esse momento é de fundamental importância, visto que o profissional precisará saber em qual posição irá ficar no palco [...]; também precisará definir com a equipe técnica do teatro a iluminação adequada para que esteja visível ao espectador; também para que conheça e articule-se com o diretor da peça sobre sua presença no plano de visão do espaço cênico como possível elemento de interferência estética ou não à peça (2014, p. 70).

É também nesse momento que o TILS poderá reforçar junto aos profissionais envolvidos (contratantes, diretores, produtores, equipe de técnicos) sobre a necessidade de um *posicionamento* e uma *iluminação* adequada, nem que para os casos mais críticos o TILS precise renegociar e argumentar enfaticamente sobre as condições mínimas necessárias para a oferta de um serviço realmente acessível e aceitável.

Já com relação a *ruídos e distrações*, entendemos que podem ser de dois tipos: decorrentes de problemas técnicos ou

interferências inesperadas (como microfonia, desestabilização de áudio, etc.) e decorrentes da própria constituição do espetáculo, show ou apresentação (por exemplo, projeções de alta luminosidade ou sonoridade; lasers, strobos rítmicos, piscas e estouros; sinalizadores ou explosivos; uso de tecnologias como drones, etc.).

Os *ruídos e distrações* do primeiro tipo são dificuldades que o TILS pode não controlar ou prever, uma vez que são suscetíveis a ocorrer a qualquer hora e em qualquer evento ou contexto. Um dos caminhos possíveis para minimizar as dificuldades decorrentes desse tipo é o exercício da capacidade pessoal de lidar com imprevistos e tomar decisões rápidas para soluções de problemas; capacidade essa, vale lembrar, já exercitada na atividade de interpretação simultânea por si só. Já os *ruídos e distrações* do segundo tipo são dificuldades que podem ser atenuadas com o planejamento do TILS para a realização de seu trabalho, de modo a conhecer e se inteirar dos recursos (de efeito sonoro ou visual) que serão usados no espetáculo, show ou apresentação. Esse planejamento pode compreender tanto a presença do TILS em momentos prévios para arranjo técnico, como mencionado anteriormente, como também a exigência por materiais de apoio ou referência, que contextualizem o TILS sobre o uso ou não de recursos diversos que possam causar *ruídos e distrações* na hora de sua atuação (materiais como: vídeos, gravações, textos, roteiros, script, setlist, rubricas técnicas, mapas de luz e som, etc.). Mais considerações a respeito de materiais de apoio são apresentadas a seguir.

Exigências interpessoais

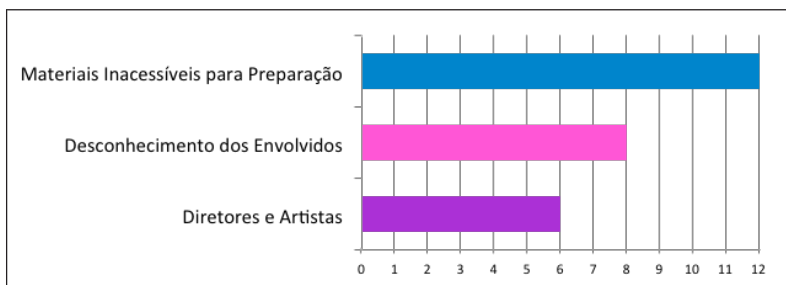


Gráfico 3: Dificuldades em comum enfrentadas por TILS relativas às exigências interpessoais.

Da mesma forma que ruídos e distrações inesperados podem não ser controlados pelos TILS, muitas dificuldades enfrentadas de ordem interpessoal também podem não estar ao alcance dos profissionais solucionarem; são aquelas que Dean e Pollard (2001) entendem como mais distantes do controle do TILS e que, em razão disso, podem acarretar um nível maior de estresse na atuação. Materiais inacessíveis para preparação, o desconhecimento dos envolvidos no trabalho e a postura de diretores e artistas são as três principais exigências interpessoais apontadas como dificuldades em comum pela maioria dos TILS participantes do estudo.

Já é consenso entre os profissionais da área, independentemente do contexto de atuação, par linguístico, modalidade, atividade, etc., que materiais de apoio são indispensáveis para a preparação e realização de trabalhos de tradução e/ou interpretação. Isso é evidenciado nas práticas, experiências, formações e também em pesquisas realizadas com enfoque em contextos diferentes. Com relação ao contexto jurídico, por exemplo, Santos (2016) demonstrou que uma das principais dificuldades enfrentadas pelos profissionais dessa área é justamente a

questão de materiais inacessíveis para a preparação prévia do trabalho.

A importância do material nesse contexto especificamente foi também reforçada na pesquisa de Santos e Sutton-Spence (2018, p. 266) que, ao entrevistarem profissionais experientes do Reino Unido, demonstraram alguns elementos imprescindíveis para o trabalho em cortes, tribunais e outros espaços ligados à justiça, a saber: “preparação e leitura de material com antecedência, conhecimento cultural das comunidades surdas e suas diferentes formas de sinalização, equipe qualificada para o trabalho com clareza das melhores práticas a se adotar no âmbito jurídico”.

No contexto da saúde, Jesus (2017) também cita algumas dificuldades enfrentadas por profissionais, dentre elas: medo, inexperiência com determinados tipos de atendimento, sentimento de culpa, autoexigência, sensação de despreparo com relação ao controle emocional e falta de preparo para atuação em um contexto tão específico. O autor não menciona especificamente sobre materiais de apoio inacessíveis como uma dificuldade dos profissionais do contexto da saúde, mas pontua sobre a importância da preparação dos TILS para essa atuação especializada.

Já no contexto de conferência, Barbosa (2014) considera sobre a importância do acesso ao material de preparação de forma antecipada, e Nogueira (2016, p. 118) entende que o acesso ao material é fundamental para organização e estudo, uma vez que no “contexto de conferência, ter acesso ao material dos palestrantes não é algo simples”. A experiência relatada pelo autor em sua pesquisa mostra que “muitos palestrantes não costumam preparar as apresentações com antecedência que favoreça o envio do material aos profissionais em tempo hábil”.

Com relação ao contexto artístico-cultural, no que tange ao trabalho com música, literatura e teatro, as pesquisas de

Rigo (2013), Felício (2017), Silva Neto (2017) e Fomin (2018) trazem considerações sobre a importância da preparação, do estudo e do acesso a materiais de apoio. Rigo (2013) considera que, diferentemente do trabalho realizado em outros contextos, a atuação com textos artísticos e dramáticos demanda do profissional um tempo maior para preparação e estudo do texto de partida (roteiro, letra das músicas, etc.). Conforme a autora, com o acesso aos materiais os TILS podem preparar versões preliminares dos textos, definir o uso de sinais dramáticos, sinais de identificação para personagens, exercitar trocas de fala e papéis, etc.

Já Felício (2017) apresenta em sua tese algumas das dificuldades mais recorrentes elencadas por profissionais TILS com relação à interpretação simultânea de performances literárias na direção LS → LO. Dentre outras questões, a autora aponta sobre os materiais inacessíveis para preparação. Felício (2017, p. 159) compartilha o seguinte relato de um TILS entrevistado em seu estudo: “Fiquei com medo e receoso em fazer a construção do período, isso se dá pela falta de acesso ao material com antecedência e pela falta de uma conversa com o artista antes da performance”.

Silva Neto (2017) também apresenta algumas considerações sobre a importância de estudos prévios necessários ao TILS que atua no âmbito teatral, profissional que ele denomina de *tradutor*. O autor entende que esses estudos permitem um conhecimento mais aprofundado sobre os personagens, suas relações, características e diálogos estabelecidos em cena, considerando que esses são elementos cênicos e textuais importantes em que o TILS precisa atentar-se, de modo a evitar seu apagamento na hora da transposição para língua de sinais.

Por fim, Fomin (2018) considera sobre a importância da preparação do TILS para atuação no âmbito teatral e cita o *Standard Practice Paper* (SSP), ou seja, o documento de prática

padrão do *Registry of Interpreters for the Deaf* (RID), registro de intérpretes de língua de sinais do contexto estadunidense. Conforme a autora, o documento elenca dois importantes aspectos a serem considerados para preparação dos profissionais: material de apoio e aspectos relacionados à logística do local em que o trabalho será realizado. Conforme Fomin (2018, p. 64), com relação ao material de preparação, “o documento ressalta a necessidade de se prever um tempo de duas semanas anteriores à apresentação [...], quanto mais acesso a materiais e preparo prévio, melhor será a interpretação”.

Posto isso, considerando possíveis caminhos para atenuar dificuldades enfrentadas com relação aos *materiais inacessíveis para preparação*, sugerimos que os profissionais busquem incluir essa questão antecipadamente nos contratos assinados ou nos acordos de prestação de serviço firmados verbalmente. Para os TILS que trabalham com contratos, orçamentos ou documentos do gênero, sugerimos detalhar e justificar as condições de trabalho, incluindo exigências de envio antecipado de materiais de apoio para preparação condicionadas à garantia da qualidade do serviço prestado.

Já aos TILS que costumam fechar trabalhos por acordos firmados verbalmente, recomendamos que busquem munir-se de argumentos bem-embasados, uma vez que assim é possível advogar para si e negociar com mais propriedade e segurança condições necessárias para a realização do trabalho. Em ambos os casos, recomendamos que os TILS se apropriem de conhecimento técnico especializado, de modo a transitarem mais confortavelmente por esse contexto e terem mais condições para argumentar e negociar os trabalhos com os profissionais da área artística e cultural.

Entendemos que assumir uma postura de seriedade e profissionalismo frente às solicitações e demandas, desde o primeiro contato com o solicitante até o fechamento do serviço, é

necessário e favorável, tanto para o reconhecimento da área e valorização profissional, como para o respeito com o próprio trabalho. Entendemos, além disso, que é do profissional a responsabilidade também de explicar e esclarecer aos profissionais solicitantes do serviço (contratantes, produtores, diretores, etc.) as razões e a importância de suas necessidades. Ainda, quando possível, é pertinente que o TILS indique possíveis caminhos a esses profissionais para que suas necessidades possam ser de fato dimensionadas e garantidas.

Com relação às dificuldades com o *desconhecimento dos envolvidos* e a postura, por vezes indiferente, inacessível ou de descaso de *diretores e atores*, ou demais profissionais envolvidos no trabalho, também são dificuldades interpessoais que estão mais distantes do controle do TILS e, por isso, podem gerar um nível maior de estresse durante a realização do trabalho. Da mesma forma que consideramos sobre os *materiais inacessíveis para preparação*, entendemos que um dos caminhos possíveis para atenuar as dificuldades dos TILS com relação à falta de conhecimento e postura dos envolvidos é a argumentação, a negociação e o esclarecimento do trabalho e suas particularidades, algo a ser construído individualmente, e ao mesmo tempo coletivamente, a cada novo trabalho, a cada nova demanda e a cada novo espaço ou profissional que esteja aberto para a questão.

Rigo (2014, p. 67) nos lembra que o contexto artístico-cultural é uma área relativamente recente, “mas que se expande rapidamente como um novo e promissor mercado de trabalho”. Conforme a autora, esse contexto já está contemplado em classificações de remuneração de entidades representativas da categoria, por exemplo, na tabela³ de referência para pagamento

3 Disponível em: <https://febrapils.org.br/tabela-de-honorarios/>. Acesso em: 25 mar. 2019.

de honorários na contratação de TILS da Federação Brasileira das Associações dos Profissionais Tradutores, Intérpretes e Guia-Intérpretes de Língua de Sinais (Febrapils).

Em razão da jovialidade desse contexto de atuação ainda é compreensível, por ora, que muitos profissionais da área artística em geral (produtores culturais, diretores, artistas, técnicos) desconheçam o trabalho do TILS e suas particularidades. A depender da região, cidade, agenda cultural local, políticas de acessibilidade cultural, esses profissionais sequer já tiveram alguma experiência e contato com TILS ou com surdos. Essa inexperiência, desinformação e desconhecimento podem sim causar resistência, relações desgastantes, negociações difíceis, discordâncias, posturas de descaso, indiferença e até desrespeito.

Humphrey e Alcorn (2007, p. 371) consideram que questões éticas desse tipo de prática precisam ser consideradas e afirmam que se os profissionais TILS “insistirem em determinados posicionamentos e formas de trabalho ou negarem a interatividade com os atores, artistas, gerentes e produtores, ou mesmo desvirtuarem de seus papéis e responsabilidades, poderão gerar inúmeros prejuízos, sobretudo para os espectadores surdos”. Concordamos com os autores, porém, considerando nossa realidade brasileira, entendemos que é fundamental trazer essa reflexão numa perspectiva oposta, quando são os atores, artistas, gerentes e produtores que negam uma interatividade com os TILS ou quando se mostram resistentes, inacessíveis e fechados para qualquer tipo de iniciativa ou proposta que desvirtue de suas produções originais.

Entendemos que a abertura para o diálogo de ambas as partes são caminhos possíveis para minimizar problemas e dificuldades de ordem interpessoal. Entendemos também que o conhecimento e as aprendizagens precisam ser uma via de mão dupla, onde os TILS estejam dispostos a aprender com os

profissionais da área artística e, também, os profissionais da área artística estejam abertos a ouvir e aprender com os TILS sobre a complexidade do trabalho e as condições necessárias para a garantia de uma arte verdadeiramente acessível.

Exigências intrapessoais

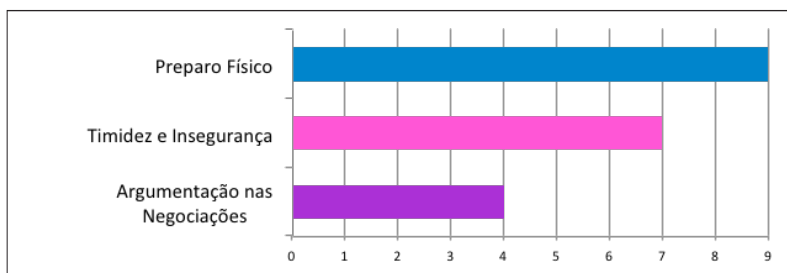


Gráfico 5: Dificuldades em comum enfrentadas por TILS relativas às exigências intrapessoais.

Ao contrário das dificuldades de ordem interpessoal sobre as quais o TILS não tem muito controle, as de ordem intrapessoal são dificuldades que dependerão diretamente dos profissionais para serem atenuadas. O gráfico nos mostra que o *preparo físico*, a *timidez e insegurança* e a capacidade de *argumentação nas negociações* são as três principais dificuldades em comum de ordem intrapessoal apontadas pela maioria dos TILS participantes do estudo.

Com relação às dificuldades com o *preparo físico*, entendemos que é preciso contextualizar e esclarecer alguns pontos. Humphrey e Alcorn (2007), por exemplo, apontam para a importância da participação dos TILS que atuam com teatro em ensaios de peças, espetáculos e apresentações, uma vez que ensaios frequentes podem trazer força e condicionamento físico ao profissional e prepará-lo para trabalhos que demandem

mais de sua atividade corporal. Nessa mesma perspectiva, Napier et al. (2006) afirmam que o trabalho com o corpo é algo bastante comum na atuação com textos dramáticos, ao passo que a linguagem teatral é compreendida muitas vezes de diálogos rápidos, trocas de turno e falas sobrepostas de personagens, tal como considera Rigo (2014) e, por consequência, esses processos linguísticos demandam de movimentações corporais intensas nas trocas de papéis, incorporações, transferências e personificações. Assim, para as autoras, participar de ensaios e se preparar fisicamente pode contribuir para uma melhor resistência física e mental.

Entendemos a importância da participação do TILS em ensaios para o desenvolvimento de seu *preparo físico*, mas não podemos deixar de considerar que a função dos ensaios está para além dessa questão apenas, como bem nos lembram Silva Neto (2017), Fomin (2018) e também Nogueira (2016), em sua analogia entre o ensaio de músicos e a preparação de TILS para atuação no contexto de conferência. Estudos futuros poderão desenvolver mais esse assunto. Por hora, nos cabe aqui sugerir que a participação em ensaios pode ser um dos caminhos possíveis para atenuar dificuldades de TILS relacionadas a esse tipo de exigência intrapessoal.

Defendemos a importância do *preparo físico* de TILS que atuam no contexto artístico-cultural, sobretudo em trabalhos realizados na direcionalidade LO → LS. Esse contexto exige do profissional um corpo disponível (que nada tem a ver com biotipo: corpo magro/gordo) e uma corporeidade adequada ao nível de sinalização intensificada que transcende a comunicação corporal linguística usual. Entretanto, é imprescindível esclarecermos que quando defendemos a importância do *preparo físico* o fazemos considerando o desempenho corporal ativo e intenso que a natureza das demandas do contexto exige. Não estamos nos referindo à necessidade de preparo físico para

realização de trabalhos que extrapolem as condições mínimas de atuação do TILS, isto é, serviços exaustivos de atuação individual com trabalhos que ultrapassem longos períodos de duração sem profissionais de apoio e revezamento.

É nesse prisma que discordamos do preparo físico justificado por Danrley Oliveira (2018) em sua perspectiva de “interpretação de alta performance”. Ao tratar em seu vídeo sobre o ambiente ideal para atuação de TILS no contexto educacional, Danrley argumenta sobre a importância do revezamento entre profissionais com base na preocupação voltada à performance do profissional, uma vez que, conforme ele, a aprendizagem do aluno surdo depende do TILS. Para os casos onde não há um ambiente ideal de atuação – e que demande, portando, longas horas de atuação sem revezamento –, Danrley recomenda que o TILS se prepare fisicamente e sugere medidas como: dieta, exercícios físicos, fortalecimento muscular, corridas a fim de aumentar a capacidade respiratória, etc. No entendimento de Danrley, TILS que precisem atuar em condições desfavoráveis e não ideais precisam se preparar fisicamente para que sejam “intérpretes de alta performance” e aguentem trabalhos exaustivos de longa duração sem que seu desempenho seja afetado por isso.

Embora os apontamentos de Danrley não tenham embasamento científico (considerando as pesquisas científicas atuais da área que justificam e comprovam uma perspectiva de trabalho justamente contrária), entendemos ser oportuno problematizar brevemente essa questão aqui. Principalmente porque estamos defendendo a argumentação, a negociação e o diálogo como caminhos possíveis para os TILS atenuarem suas dificuldades enfrentadas na prática profissional. Nossa defesa, contudo, parte do pressuposto que as negociações, os argumentos e os diálogos tenham fundamento e embasamento, sendo

realizados pelos TILS de forma consciente e responsável, com base em justificativas plausíveis que sejam condizentes com as pautas da categoria, sem generalizações ou individualizações.

Reforçamos que o trabalho do TILS no contexto artístico-cultural, bem como em demais contextos em geral, é ainda desconhecido por muitas pessoas, sejam elas profissionais de áreas especializadas, leigos em geral ou mesmo profissionais iniciantes em formação. Os inúmeros assuntos que circundam a área e tangenciam a prática (discussões sobre condições de trabalho, por exemplo) precisam ser trazidos para debate e abordados pelos TILS com consciência, responsabilidade, coerência e com o mínimo de fundamento, para que assim a área em suas tantas dimensões possa avançar. Esses assuntos precisam ser debatidos num nível acadêmico, com seriedade e rigor científico e, ao mesmo tempo, precisam circular nos espaços sociais informais, para além da academia, de modo a alcançar as redes de comunicação e informação, e as pessoas que desconhecem o assunto e que acessam esses veículos e mídias.

Essa questão está diretamente relacionada à terceira dificuldade de ordem intrapessoal apontada pelos TILS participantes do estudo, a *argumentação em negociações*, que, inclusive, é um ponto já introduzido neste capítulo e entendido como um caminho possível para a redução de dificuldades de ordem interpessoal. Para atenuar essa e demais dificuldades relacionadas, sugerimos três importantes dimensões, ou fontes, nas quais os profissionais podem (e devem) se valer para fundamentar argumentos que respaldem suas negociações, a saber: *formação* (que contribui com a instrumentalização de conhecimento teórico-prático, apropriação de conteúdos e termos técnicos e especializados, e também com o desenvolvimento de habilidades para a prática e suas relações interpessoais); *atuação política* (que permite que os TILS conheçam as pautas da categoria e a partir delas afinem seus discursos e argumentos,

bem como compreendam a importância de uma consciência coletiva que vise objetivos em comum e a valorização da profissão); e *engajamento com a comunidade surda* (que possibilita a formação humana e a necessária percepção do TILS enquanto profissional que atua diretamente com um grupo minoritário, o que demanda importantes entendimentos ligados à justiça social, direitos humanos e linguísticos, acessibilidade, inclusão, discriminação, etc.).

Para encerrar, com relação à *timidez e insegurança*, apontadas como dificuldades em comum pelos TILS participantes do estudo, é possível sugerir não apenas a busca por formação como acima já descrito, em especial por formação especializada – o que os dados de Taffarel (2018) justamente apontaram ser um fator de carência entre os profissionais da região do Vale do Itajaí –, mas também a busca pela participação e envolvimento com grupos teatrais, companhias e escolas de dança, bandas ou trabalhos voltados à música, à contação de histórias, aos coletivos de arte e à produção cultural. Também o próprio fazer artístico, que possibilita ao TILS o desenvolvimento de suas capacidades de expressão e extroversão.

3. Considerações Finais

O contexto artístico-cultural de atuação de TILS é uma área que vem se solidificando nos últimos anos e que abrange hoje, em muitas cidades e regiões brasileiras, uma demanda profissional relativamente significativa. Por meio deste estudo, buscamos identificar e discutir possíveis desafios em comum enfrentados por profissionais atuantes no contexto artístico-cultural, em especial por TILS atuantes na região catarinense do Vale do Itajaí. Nossas considerações aqui apresentadas foram tecidas com base em referências da área que, por sua vez,

nos ajudaram a embasar sugestões de caminhos que entendemos como possíveis para a redução de dificuldades enfrentadas nesse contexto específico.

As sugestões e recomendações aqui apresentadas são apenas alguns dos caminhos possíveis para a diminuição de dificuldades de TILS e estresses ligados às exigências do contexto, considerando que outros podem existir ou surgir com o tempo. Cabe destacar que as dificuldades apresentadas neste estudo conversam com os demais dados levantados por Taffarel (2018), que apontam a carência de formação direcionada dos TILS, conforme já mencionado, bem como a falta de prática dos profissionais e a ausência de políticas de acessibilidades nas cidades da região em questão. Outras questões pertinentes relacionadas podem ser vistas na versão integral do trabalho de Taffarel (2018).

Entendemos que exigências linguísticas, ambientais, interpessoais e intrapessoais são inerentes a qualquer área de atuação profissional, seja o contexto artístico-cultural, o contexto da saúde, o contexto jurídico ou qualquer outro. Questões específicas de cada contexto, de ordem técnica especializada, por exemplo, naturalmente implicarão dificuldades igualmente específicas. Nessa compreensão, corroboramos com o entendimento de que formações generalistas não dão conta de trabalhar com essas particularidades e por isso formações especializadas são tão cruciais. Ao mesmo tempo, compreendemos que formações especializadas ainda são escassas na nossa área e, a partir disso, defendemos a aproximação de áreas e o diálogo mais estreito entre os profissionais especializados que atuam em cada uma delas.

Esperamos que este capítulo auxilie os profissionais TILS da região do Vale do Itajaí em suas dificuldades, bem como demais profissionais que atuam no contexto artístico-cultural de forma geral e que tenham se identificado, reconhecido ou

que compartilhem dessas exigências e dificuldades. Conforme consideramos nos parágrafos introdutórios deste texto, nosso intuito também foi o de subsidiar leitores TILS para atuações mais tranquilas e seguras.

Referências

BAHAN, B. Face-to-face tradition in the american deaf community: dynamics of the teller, the tale and the audience. In: BAUMAN, H. L.; NELSON, J. L.; ROSE, H. M. (Ed.). **Signing the body poetic: essays on American Sign Language Literature**. University of California Press, 2006.

BARBOSA, D. M. **Omissões na interpretação simultânea de conferência: Língua Portuguesa – Língua Brasileira de Sinais**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.

CAMPELLO, A. R. S. **Pedagogia visual na educação de surdos**. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

CAMPOS, G. **Como fazer tradução**. Petrópolis: Vozes, 1986.

DEAN, R. K.; POLLARD, R. Q. Application of demand-control theory to sign language interpreting: implications for stress and interpreter training. **The Journal of Deaf Studies and Deaf Education**, v. 6, issue 1. University of Rochester School of Medicine. Oxford University Press, 2001.

FELÍCIO, M. D. **Uma proposta para interpretação simultânea de performance em língua de sinais no contexto artístico**. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2017.

FOMIN, C. F. R. **O tradutor intérprete de Libras no teatro: a construção de sentidos a partir de enunciados cênicos**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2018.

_____; NASCIMENTO, V. O intérprete de Libras em atuação no teatro: posicionamento e dimensão discursiva. V Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa. **Anais**. Florianópolis, 2016.

HUMPHREY, J.; ALCORN, B. **So you want to be an interpreter?** An introduction to sign language interpreting. 4. ed. Seattle, WA: H & H Publishing Co., 2007.

JESUS, R. B. **Ei, aquele é o intérprete de Libras? Atuação de intérpretes de Libras no contexto da saúde.** Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2017.

KLIMA, E. S.; BELLUGI, U. **The signs of language.** Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979.

LUCHI, M. **Interpretação de descrições imagéticas: onde está o léxico?** Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

NAPIER, J. **Demandas e controles na interpretação.** II Encontro Latino-americano de Tradutores-Intérpretes e Guia-Intérpretes de Língua de Sinais. Mini-curso. Rio de Janeiro, 2013.

_____; McKEE, R.; GOSWELL, D. **Sign language interpreting: theory & practice in Australia and New Zealand.** Sydney: The Federation Press, 2006.

NOGUEIRA, T. C. **Intérpretes de Libras-Português no contexto de conferência: uma descrição do trabalho em equipe e as formas de apoio na cabine.** Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2016.

OLIVEIRA, D. **Dica de alta performance para quem é intérprete sozinho em sala de aula.** Vídeo (3min36seg) publicado pelo canal Danrley Oliveira em 3 dez. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DSaO85GR-FvE>. Acesso em: 17 jan. 2019.

PIZZUTO, E. et al. Dêixis, anáfora e estruturas altamente icônicas: evidências interlinguísticas nas línguas de sinais. In: QUADROS, R. M.; VASCONCELLOS, M. L. (Orgs.). **Questões teóricas das pesquisas em línguas de sinais.** Petrópolis: Arara Azul, 2006.

PROMETI, D. Glossário bilíngue musical: instrumento para atuação de tradutores e intérpretes na educação musical de surdos. In: RIGO, N. S. **Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras – Volume 2.** Petrópolis: Arara Azul, 2020.

RID/SPP. Registry of Interpreters for the Deaf, Inc. (RID). Standard Practice Paper. **Interpreting for the performing arts.** Written by the Performing Arts Standard Practice Paper Task Force, 2014.

RIGO, N. S. **Traduções de canções de LP para LSB: identificando e comparando recursos tradutórios empregados por sinalizantes surdos e ouvintes.** Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

_____. Tradução da peça “O som das cores” para Língua Brasileira de Sinais. I Colóquio Internacional FITA. **Anais.** Florianópolis: UFSC, 2014.

_____. Tradução poética de músicas para língua brasileira de sinais (Libras). **Tradução em Revista.** Tradução & Música: contrapontos, n. 27, 2019.

RODRIGUES, C. H. Da interpretação comunitária à interpretação de conferência: desafios para formação de intérpretes de língua de sinais. II Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa. **Anais.** Florianópolis: UFSC, 2010.

SANTOS, S. A. Questões emergentes sobre a interpretação de Libras-Português na esfera jurídica. **Belas Infieis**, v. 5, n. 1, p. 117-129, 2016.

_____; SUTTON-SPENCE, R. A profissionalização de intérpretes de língua de sinais na esfera jurídica. **Translatio**, n. 15, p. 264-289, 2018.

SILVA NETO, V. S. **A formação de tradutores de teatro para Libras: questões e propostas.** Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade de Brasília. Brasília, 2017.

TAFFAREL, P. **Tradução e interpretação em Libras no contexto artístico de Santa Catarina: um mapeamento da região do Vale do Itajaí.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras-Libras). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2018.

TUXI, P. et al. **A importância do glossário terminológico na atuação do tradutor intérprete de língua de sinais.** Congresso Nacional de Libras da Universidade Federal de Uberlândia (Conalibras). **Anais.** Uberlândia-MG: UFU, 2015.

WEININGER, M. J. Algumas reflexões inevitáveis sobre a tradução de poesia. In: BLUME, R. F.; WEININGER, M. J. (Orgs.). **Seis décadas de poesia alemã: do pós-guerra à atualidade.** Florianópolis: UFSC, 2012.

Glossário bilíngue musical:

INSTRUMENTO PARA
ATUAÇÃO DE TRADUTORES E
INTÉRPRETES NA EDUCAÇÃO
MUSICAL DE SURDOS



Daniela Prometi

1. Introdução

Este capítulo trata a respeito do desenvolvimento de um glossário terminológico bilíngue (Libras/Português) de termos técnicos da área da música criado durante minha pesquisa de mestrado e apresentado em Prometi (2013). Tendo como base um estudo do léxico com foco na terminologia como ponto de partida para criação de sinais-termos¹, a intenção foi propor um glossário musical a ser usado como material de apoio e compreensão de conceitos bilíngues da área musical para consulta e suporte de alunos, profissionais tradutores e intérpretes de língua de sinais (TILS) e professores que atuam no processo de ensino e aprendizagem musical de Surdos².

Dentre as considerações que trago neste texto, a atuação de TILS com música é um tópico aqui apresentado em destaque, porém essa atuação não tem relação com shows, espetáculos, festivais musicais ou tradução de letras de músicas. A atuação em foco diz respeito ao âmbito da educação musical de Surdos, ou seja, o trabalho desenvolvido no contexto educacional onde o TILS atua como intérprete em sala, mediando aulas de música ministradas por professores não bilíngues para Surdos, e também como tradutor e colaborador, tanto realizando levantamentos terminológicos de vocabulário técnico, como fazendo

1 A expressão "sinal-termo" foi assim proposta pela professora Enilde Faulstich durante a orientação da pesquisa de mestrado de Messias Costa, em 2011.

2 Utilizo o termo "Surdo" com "S" em maiúsculo (e suas variações) neste texto como forma de empoderamento e posicionamento político enquanto pessoa Surda que respeita e reconhece a identidade vivenciada pelos sujeitos Surdos, seus valores linguísticos e sociais, bem como o processo histórico e cultural que envolve esses sujeitos.

uso e produzindo materiais de apoio (glossários, dicionários) juntamente com pesquisadores linguistas Surdos.

Para tratar do tema, apresento inicialmente uma breve e necessária proposta de avançar o questionamento: “música *para* Surdo?”. Considerando o espaço que a música ocupa dentro da comunidade Surda atualmente, é imprescindível que a música (em sua expressão, percepção e reflexão) passe a ser debatida sob a perspectiva do protagonismo Surdo, ou seja, “música *com* Surdos” e “música *por* Surdos”. Da mesma forma, é necessário assumir que a ideia de que “música não faz parte da cultura Surda” é um pensamento que já não procede mais, tampouco corresponde às manifestações culturais dos Surdos de hoje em dia.

Para contextualizar a proposta do glossário bilíngue musical, trago também algumas considerações sobre a educação musical de Surdos em Libras e a importância da criação de sinais-termos para dar conta do vocabulário técnico existente apenas em Português ainda, o que dificulta tanto o processo de ensino e aprendizagem musical dos Surdos, como também o trabalho do TILS que atua em sala de aula sem formação e com competências linguísticas e referenciais limitadas.

Assim, na busca de contribuir com TILS que atuem com música, especialmente no contexto de educação musical de Surdos, apresento brevemente como se deu a criação de um glossário bilíngue musical e demonstro a importância também desses profissionais no próprio processo de elaboração desse instrumento de apoio. Por se tratar de um repertório bilíngue, o levantamento de sinais-termos criados pode contribuir como recurso terminológico para consulta de termos musicais e, portanto, facilitar o trabalho de tradução e interpretação na medida em que é possível se ter mais clareza dos conceitos musicais a partir da Libras.

2. Música *Para* Surdos? Sim, Mas Também: Música *Com* Surdos e *Por* Surdos

Já recebi muitas perguntas relacionadas a esse tema: música para Surdos? Mas, como? Os Surdos podem ouvir a música? Eles não são Surdos? Como eles percebem as notas musicais? Há pessoas que ainda acreditam que os Surdos não se interessam por música ou que sejam incapazes de aprender a tocar algum instrumento musical, por exemplo. Enquanto profissional musicista Surda, com 17 anos dedicados à música e também pesquisadora desse assunto, respondo com propriedade que sim, é possível pensar em música para Surdos. Sim, os Surdos podem ouvir música. E sim, os Surdos são capazes de perceber notas musicais e tocar instrumentos. Não apenas respondo afirmativamente a todas essas questões, mas também proponho que elas passem a ser pensadas para além da ideia de “música *para* Surdos”. É urgente e necessário que o debate avance para a dimensão da “música *com* Surdos” e da “música *por* Surdos”, ou seja, do expressar, do fazer e do pensar musical a partir dos próprios Surdos.

Dentro da música existe o som e o som tem movimento. Som em movimento é vibração. Assim, os Surdos podem não “ouvir” pela via da audição, mas podem sim “ouvir” o que está acontecendo através de seus corpos, podem sentir e ver a música por meio da vibração e por meio de imagens em movimento. Eles podem sim compreender os movimentos musicais. Em alguns estudos iniciais sobre cultura Surda, defendia-se a ideia de que a música é do mundo dos ouvintes e não faz parte da cultura Surda. Conforme Strobel:

A música [...] não faz parte de cultura surda, os sujeitos surdos podem e têm o direito de conhecê-la como informação e como relação intercultural. São raros os

sujeitos surdos que entendem e gostam de música e isto também deve ser respeitado. Respeitando a cultura surda, substituindo as músicas ouvintizadas, surgem artistas surdos em diferentes contextos como: música-sem-som, dançarinos, atores, poetas [...] (2008, p. 70).

Embora Strobel (2008) afirmasse há onze anos que a música não faz parte da cultura Surda – e essa afirmação, a meu ver, não se sustenta mais hoje em dia – ela dizia também que os Surdos têm o direito de conhecer a música se for de seu interesse. Da mesma forma que a autora, defendo o direito dos Surdos de vivenciarem experiências musicais à sua maneira, considerando que a música pode ser sentida de diferentes formas. Marques, também há onze anos, já relatava sua relação com o som, dizendo:

Posso sentir os instrumentos musicais através da vibração, e esta em si não se apresenta como algo fixo, num ritmo único e contínuo, pelo contrário, ela é uma variante que não consigo definir com exatidão porque ela se apresenta como vibrações finas que vão alternando para mais fortes, outros momentos amenas e também alternam os ritmos, cuja continuidade provoca um prazer no corpo, uma espécie de relaxamento e, ao mesmo tempo, permite que meu corpo possa acompanhar esta sequência musical. Mas, não poderia eu propor que o som seja percebido apenas pelo corpo tátil, pois também meus olhos evidenciam marcas que, apesar de serem consideradas visuais, comportam-se para nós, pessoas surdas, como ondas sonoras, pois o movimento dos galhos das árvores ao vento, debatendo-se constantemente, pode ser considerado um aspecto do som (2008, p. 106).

Compartilho da experiência de Marques (2008), e por isso defendo que a música está presente sim na vida dos Surdos, de formas diferentes, e não é algo apenas do mundo dos ouvintes. Sobre os Surdos terem direito a se informarem e se relacionarem interculturalmente com a música, defendo esse pensamento também e, para além disso, defendo que os Surdos têm direito também a uma educação musical adequada, pensada por eles mesmos. Uma educação musical que respeite suas diferenças, características, visualidade, língua e cultura.

É preciso que os Surdos experienciem a música para depois formar algum juízo de valor. O que acaba acontecendo ainda é a reprodução de discursos ultrapassados que não condizem com a realidade refletida na própria comunidade Surda atual. Esta crítica fundamenta meu posicionamento como pesquisadora Surda, pois percebo que, mesmo nos dias atuais, há quem insista na ideia de que música não faz parte da cultura Surda. Conforme Marques:

Interessante é que neste momento em que venho a falar do som, parece-me que estou agindo contrário aos meus semelhantes surdos. [...]. De tal modo, a questão do som ainda precisa ser apresentada às pessoas surdas, pois a contaminação do subjetivismo do não ser surdo impregna ainda um pensamento de que é algo exclusivo das pessoas não surdas e aceito sem contestação pelas pessoas surdas, uma vez que a falta de argumentos leva-as a um constrangedor discurso do “eu posso e você não pode” (2008, p. 108).

Frequentemente é possível ver Surdos dançando e curtindo música em baladas, boates, festas. Surdos interpretando shows, fazendo participações em vídeos, traduzindo músicas para vídeos compartilhados na internet. Também é possível ver Surdos que gostam de tocar instrumentos, de cantar, acompanhar as letras das músicas enquanto elas tocam por

um determinado dispositivo. Não é possível afirmar que seja a maioria dos Surdos, nem que são raros. Percebo que são aqueles que estabelecem algum tipo de experiência musical positiva e prazerosa e que, a partir dessa experiência, passam a gostar cada vez mais e se interessar realmente por música à sua maneira.

Crenças ultrapassadas vêm sendo desmistificadas pelos próprios Surdos que são músicos, que estudam música, que tocam algum instrumento musical e trazem a música em suas vidas de forma bastante presente. Quando se expressam por meio da música, os Surdos fazem isso a partir de suas subjetividades, experiências de mundo e de seus corpos. A música como linguagem verbal e não verbal é também expressão de sentimentos e, por isso, cada Surdo tem também sua própria subjetividade com relação à música. Hagiara-Cervellini (2003) diz que a audição não pode ser entendida como condição indispensável para a expressão da musicalidade, pois através da pele, dos ossos, os Surdos se beneficiam ao permitirem que seus corpos entrem em uma sintonia com as vibrações das ondas sonoras. A autora (2003) comenta que é o conjunto perceptivo multissensorial que aproxima o Surdo da vivência musical e permite abranger todas as possibilidades de manifestação de sua própria via de musicalidade.

3. Educação Musical de Surdos em Libras

Em 2002 foi promulgada a Lei 10.436³, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras. Essa lei reconhece a Libras

3 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110436.htm. Acesso em: 09 mai. 2019.

como meio legal de comunicação e expressão e a entende em sua natureza como um sistema linguístico de transmissão de ideias e fatos dos Surdos no Brasil. Conforme seu Art. 3º, deve ser garantido pelo poder público o tratamento adequado aos Surdos considerando suas necessidades linguísticas.

O Decreto Federal 5.626⁴, de 2005, trata em seu Capítulo IV sobre o uso e a difusão da Libras para o acesso dos Surdos à educação. No Art. 14 está determinado que as instituições federais de ensino devem garantir aos Surdos o acesso à comunicação, informação e os conteúdos curriculares desenvolvidos em todos os níveis, etapas e modalidades de educação, desde a educação infantil até a superior. Isso deve ser feito por meio de escolas com: professores de Libras, TILS e professores regentes de classe com conhecimento da singularidade linguística dos alunos.

Já a Lei Brasileira de Inclusão 13.146⁵, de 2015, em seu Capítulo IV fala que a educação é um direito dos Surdos e o sistema educacional deve ser inclusivo em todos os níveis de aprendizado ao longo da vida, de forma a promover o desenvolvimento de talentos, habilidades físicas, sensoriais, intelectuais e sociais dos indivíduos, respeitando suas características, interesses e necessidades de aprendizagem. Conforme o Art. 28, o poder público deve assegurar que os sistemas de ensino garantam o acesso pleno dos Surdos ao currículo em condições de igualdade aos ouvintes e, também, a oferta de educação em Libras em escolas bilíngues, classes bilíngues ou escolas inclusivas com a contratação de profissionais TILS.

Esses documentos legais têm uma importância fundamental, porque mostram que os Surdos têm o total direito à educação

4 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Decreto/D5626.htm

5 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm. Acesso em: 09 mai. 2019.

e, portanto, o total direito também à educação musical em Libras, considerando a Lei 11. 769⁶, de 2008, que dispõe sobre a obrigatoriedade do ensino de música na educação básica. Esses documentos possibilitam que os Surdos exijam das instituições de ensino, incluindo as escolas de música, uma educação que valorize suas particularidades linguísticas e culturais, seja por meio de professores Surdos, professores bilíngues ou de TILS com formação.

Considerando o direito dos Surdos a uma educação em Libras, revela-se a necessidade emergencial de trazer para debate questões sobre o processo de ensino e aprendizagem musical dos Surdos que chegam às escolas e o papel do TILS nesse processo. Existem algumas pesquisas no Brasil sobre o ensino de música para Surdos, dentre elas: a tese de doutorado da pesquisadora ouvinte Regina Fink (2009), a dissertação de mestrado da pesquisadora Surda Sarita Araújo Pereira (2016) e, também, minha dissertação de mestrado (2013), na qual este capítulo se baseia.

Muitos estudiosos que desenvolvem pesquisas nos campos da Educação, Estudos Surdos e Estudos Linguísticos das Línguas de Sinais vêm demonstrando a partir da Pedagogia Visual, Pedagogia Surda e Educação Bilíngue a importância vital e indiscutível da língua de sinais na educação de Surdos. Nessa perspectiva, defendo que o uso da Libras como língua de instrução é indispensável também para a educação musical desses sujeitos. Os Surdos têm o direito à educação musical e a uma educação musical em Libras, pois se estamos desenvolvendo uma perspectiva bilíngue de ensino na educação de Surdos, enquanto comunidade, os Surdos necessitam acompanhar os

6 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11769.htm. Acesso em: 09 mai. 2019.

fatos que advêm das manifestações em Português para que em Libras seja possível (por meio dos múltiplos artefatos culturais) o acesso a informações que são imprescindíveis para uma efetiva educação de Surdos e interação sociolinguística.

É preciso pesquisar e debater mais sobre como os agentes educacionais estão trabalhando a partir da Libras. Em razão de serem ainda poucos os Surdos que têm formação em música e que atuem como educadores musicais, em grande parte das escolas, sobretudo as inclusivas, a educação musical acontece por professores não surdos, ou seja, professores ouvintes não bilíngues, que muitas vezes desconhecem as singularidades linguísticas e culturais dos Surdos e dependem da mediação de TILS.

Os profissionais TILS que atuam com tradução e interpretação em Libras/Português no contexto educacional e atendem todas as áreas de ensino, incluindo música, muitas vezes não têm formação nem conhecimento básico na área musical. Isso também acontece nas escolas especializadas ou conservatórios de música. A ausência de competência referencial e linguística pelos TILS pode ser determinante no processo de ensino e aprendizagem musical dos alunos Surdos.

Igualmente determinantes são as metodologias e os recursos utilizados pelo professor não bilíngue, considerando a necessidade indiscutível de ele: tomar consciência de que o aluno Surdo é de *sua* responsabilidade (e não do TILS); desenvolver um trabalho colaborativo em parceria com esse segundo profissional presente em sala; compreender a dimensão da experiência visual (e não auditiva) dos alunos Surdos, bem como suas particularidades linguísticas (tanto com relação à Libras, como ao Português escrito como L2); buscar por modelos de músicos Surdos, bem como por referências que a própria comunidade Surda oferece em termos de produções musicais, metodologias de ensino, expressão e fruição musical; etc. Nessa

perspectiva, cito o que relatei em Prometi (2013) da seguinte forma:

Durante a minha vida escolar [...] nunca tive a presença de um intérprete para me acompanhar em sala, sempre tinha que sentar na primeira cadeira da fila e de frente para o professor, fazendo o esforço do uso da leitura orofacial. [...] Em 1994, comecei a estudar música, aos doze anos de idade. Não tinha noção do que era música e nem conhecia o instrumento musical teclado. A ideia partiu da minha mãe, ela que me motivou a estudar e me matriculou no Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli (CEM), em Uberlândia-MG. No começo, uma professora não surda de música me rejeitou, pois ela não sabia como lidar e dar aula para um aluno Surdo. Então, fui encaminhada para outra professora do conservatório, Sarita, professora Surda formada em Piano [...].

Compartilho o relato acima para contextualizar que foi durante o meu próprio processo de ensino e aprendizado musical que constatei que os Surdos podem perfeitamente perceber, sentir e se expressar por meio da música pois, como já argumentado, defendo a ideia de que a música não se limita à dimensão do audível. Foi também durante esse processo que percebi a grande importância de modelos Surdos na educação musical e, também, a presença crucial e indispensável de TILS capacitados, sobretudo para quando o ensino acontece a partir de professores não bilíngues. Entendo que, diante do que relato acima, só assim é possível dimensionar uma educação musical de Surdos em Libras que seja verdadeiramente significativa, inclusiva e representativa, e que respeite os alunos Surdos em sua diferença, em sua experiência de mundo essencialmente visual e em sua riqueza linguística.

Foi também durante o meu percurso no processo de ensino e aprendizagem da música que percebi que uma das principais dificuldades enfrentadas na educação musical de Surdos era a falta de sinais-termos apropriados. Durante minha trajetória em aulas teóricas e de musicalização, sentia que a falta de sinais-termos técnicos próprios da área da música prejudicavam o meu processo de aprendizagem. Em aula com os professores não bilíngues, na hora da sinalização de determinados termos, os TILS utilizavam o recurso da datilologia, ou seja, soletravam as notações musicais a partir do alfabeto manual em Libras.

Juntamente com outros Surdos que também passaram a estudar música, e em parceria com profissionais TILS, foi possível notar que para a melhoria do processo de ensino e aprendizagem musical dos Surdos era necessário criarmos sinais-termos para vocábulos técnicos da área, por exemplo, para as figuras e notações musicais, de modo a facilitar a comunicação e, também, o trabalho dos TILS.

Em muitas áreas do conhecimento onde os Surdos ainda não estão inseridos efetivamente, onde ainda não há a presença de TILS, ou ainda a Libras dá os primeiros passos, há sempre a carência de sinais-termos específicos. O contrário ocorre em áreas onde há um número expressivo de usuários de Libras presentes, seja estudando, pesquisando ou ensinando, como nas áreas de Pedagogia e Linguística, onde muitos sinais-termos técnicos já foram criados, traduzidos, debatidos, difundidos e convencionados; também sinais-nomes (antropônimos) de teóricos, intelectuais e grandes pensadores.

Conforme apresentado em Prometi (2013), identifiquei ao longo de minha investigação de mestrado que o campo disciplinar da Música é uma dessas áreas que ainda carece de muitos sinais-termos para identificação de conceitos musicais diversos. Em razão dessa carência de sinais em Libras, consequentemente há uma carência também de instrumentos de apoio, como: materiais didáticos, dicionários, glossários bilíngues da área da

música, etc. Esses instrumentos de apoio são essenciais para facilitar e apoiar o trabalho dos TILS com música, bem como para a difusão dos sinais-termos em toda comunidade Surda do país, pois podem consequentemente contribuir com o campo da Música enquanto uma área também pensada e ocupada pelos próprios Surdos.

4. Glossário Bilíngue Musical: Instrumento para Atuação de TILS

Como apontado em Prometi (2013), ainda não há glossários bilíngues musicais disponíveis para que TILS possam consultar e usar como instrumento de apoio para seus trabalhos. Assim, surge a necessidade da expansão de léxicos de especialidades que, no caso do enfoque deste recorte conforme Prometi (2013), são os léxicos de especialidades das notações musicais. Conforme Tuxi et al. (2015), o número crescente de alunos Surdos que usam Libras no contexto educacional trouxe para o TILS a “necessidade urgente de um vocabulário de especialidade que até então não era utilizada”. Para os autores, embora a formação e os treinamentos sejam uma obrigatoriedade para atuação de TILS, ainda são produzidos poucos instrumentos de consulta e materiais de apoio na área.

Num breve levantamento feito por Tuxi et al. (2015) de materiais para TILS do contexto educacional, foram encontradas bibliografias relacionadas à área da educação, onde o papel do TILS e sua formação são discutidos; também dicionários bilíngues e trilíngues, embora eles apresentem um cadastro de léxicos comuns e pouquíssimo especializados. Para os autores (2015), essa escassez de materiais é um dos obstáculos encontrados pelo TILS, principalmente para os profissionais que atuam com Surdos no ensino médio e ensino superior, “onde língua adquire uma característica mais específica, com termos

especializados utilizados constantemente na apresentação e elaboração de conceitos das áreas de ensino”. Conforme apontado em Prometi (2013), com relação à área musical isso não é diferente, dada sua especificidade técnica de conceitos musicais e um número ainda pequeno de Surdos inseridos no âmbito da formação musical.

Castro Jr. (2011) e Tuxi et al. (2015) entendem que, como solução para essa ausência de vocabulários especializados em Libras nos espaços educacionais onde os Surdos estão inseridos, “ocorre a criação de diferentes tipos de sinais, na tentativa de encontrar um sinal padrão. Com isso, muitos sinais são criados em salas de aula, mas não são validados ou mesmo disseminados junto à comunidade para uma possível avaliação e aceitação”. Na dissertação de mestrado de Tuxi (2009) foi apontado que, num mesmo espaço educacional, um termo pode ter a variação de até quatro formas de sinais, não em razão de uma variação de significados ou diferenças na percepção dos alunos Surdos, mas em razão da diferenciação dos TILS que atuam e na convenção dos sinais feitos pelos profissionais a partir de conceitos trabalhados pelo professor nos momentos de aula.

Tuxi et al. (2015), ao tratarem sobre a importância do glossário terminológico para os TILS, relatam que durante suas participações em momentos de formação profissional ficou evidente a escassez de materiais de apoio terminológico que deem suporte para qualificação de TILS para a atuação em eixos diversos. Ao realizarem um levantamento de possíveis materiais, os autores encontraram alguns disponíveis, porém esses não compreendiam esclarecimentos dos termos para o uso de TILS. Conforme Tuxi et al. (2015), “fica assim um espaço que necessita de pesquisa e a criação de sistematização de glossários que tenham como público-alvo intérpretes de língua de sinais”.

Concordo com os autores quando apontam que os glossários bilíngues, enquanto instrumentos de apoio para TILS,

contribuem para a busca de “possíveis verificações e validações nos momentos de trabalho e até mesmo no aprendizado constante que se faz no dia a dia da interpretação” (2015). É importante que os alunos Surdos possam contar com TILS capacitados que tenham conhecimento das terminologias da área da música, mas é igualmente importante que os TILS possam também contar com instrumentos de apoio disponíveis para sua capacitação e desempenho de suas atividades.

Tuxi et al. (2015) entendem que é interessante aos profissionais TILS buscar compreender também como se dá o processo de criação de sinais para um determinado repertório terminológico:

É preciso que o ato de traduzir deixe essa área informal de constituição de sinais aleatória, ou seja, de “notório saber” envolvendo “convenções informais” para um espaço mais científico e acadêmico da terminologia na linguística. É necessário que haja uma forma de favorecer as traduções [...] que tenham o cunho técnico de uma forma sistematizada. [...] O neologismo vem ocorrendo na Libras, pois a cada dia a comunidade Surda participa mais dos espaços sociais. Como consequência, há um aumento nos acervos lexicais. É preciso que o TILS tenha contato com esses termos que vêm sendo criados junto às comunidades Surdas resultantes de discussões e criações de novos termos que atendem as demandas necessárias de comunicação [s. p.].

Compreender como acontece o processo de criação de sinais e buscar estar em contato com novos termos é uma forma de os TILS se instrumentalizarem ainda mais para sua atuação, assim como para entenderem melhor o funcionamento das próprias línguas com as quais trabalham. Conforme explico melhor na próxima seção, ao propor um glossário bilíngue musical pude

contar com a importante participação colaborativa de profissionais TILS. Essa participação não se limitou à mediação das aulas de música, mas se deu também durante os trabalhos realizados para além da sala de aula, uma vez que considerei os TILS na qualidade de profissionais tradutores, consultores e colaboradores. As leituras realizadas, discussões de conceitos da área da música, momentos de estudo, pesquisa, definições sobre as demandas terminológicas, etc., foram trabalhos possíveis de serem realizados em equipe, ou seja, eu (pesquisadora e linguista Surda) com profissionais TILS.

Um glossário bilíngue musical é certamente um importante material de apoio na atuação de TILS para suas atividades de mediação em sala de aula, mas, mais do que isso, é também um instrumento cuja própria elaboração demanda um olhar atento desses mesmos profissionais e sua participação colaborativa enquanto sujeitos bilíngues que dominam as duas línguas envolvidas, sobretudo o Português enquanto L1, cujos termos técnicos são escolhidos e estudados em seu conceito.

5. Glossário Bilíngue Musical Proposto em Prometi (2013)

O glossário bilíngue musical proposto em Prometi (2013) foi constituído com base num projeto de criação de sinais-termos realizado junto aos alunos Surdos, profissionais TILS e professores do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli, de Uberlândia-MG. Em razão de eu já ter sido aluna por muitos anos dessa instituição, de conhecer muitos dos agentes educacionais que lá atuam e, também, por compreender as necessidades dos alunos Surdos no processo de ensino e aprendizagem musical, optei por esse espaço para a realização

da primeira etapa do meu estudo, que compreendeu uma pesquisa de campo.

A criação dos sinais-termos durante esse projeto – que posteriormente foram registrados e documentados no glossário proposto – deu-se a partir de um trabalho colaborativo. Realizei reuniões semanais com os profissionais TILS da instituição, onde fizemos pesquisas, estudos e leituras em conjunto para compreensão de conceitos de vocabulários técnicos em Português. Para isso foram usados materiais didáticos diversos, como partituras, apostilas de teoria musical, dicionários de música, etc. Para criação dos sinais foram escolhidos termos em Português de figuras e notações musicais. Essa escolha se deu com base nos termos usados com maior frequência na leitura de partituras e leituras teóricas realizadas nas aulas de musicalização do conservatório.

Foram selecionados 52 termos⁷ em Português para criação dos sinais-termos que, por sua vez, foram elaborados com base nos parâmetros gramaticais primários e secundários, pautando-se também na categorização de Faria do Nascimento (2009) conforme as 75 configurações de mãos identificadas com maior detalhamento pela autora. Foram realizadas análises dos parâmetros gramaticais da Libras, uma vez que se tratam de unidades linguísticas fundamentais para formação de sinais, considerando a constituição visual-espacial da modalidade da língua de sinais. A documentação dos sinais criados se deu inicialmente por meio de fotografia e depois em vídeo.

Uma vez criados e gravados, os sinais-termos foram validados junto aos alunos Surdos e os TILS, buscando verificar a aceitabilidade dos estudantes e sua efetiva compreensão de significados e conceitos. Essa validação foi necessária para sua

7 A lista completa dos 52 termos em Português pode ser vista em Prometi (2013, p. 44-45).

confirmação e inserção em uma catalogação inicial que foi elaborada a partir da apresentação dos sinais em Libras por imagens, referentes às notações musicais e à palavra de entrada em Português. Essa catalogação foi distribuída aos alunos Surdos, professores e profissionais TILS do conservatório, de modo a ajudá-los em sua comunicação e no processo de ensino e aprendizagem musical. Como mencionado, foi com base nessa catalogação inicial que se deu a organização do glossário bilíngue musical.

Conforme Faulstich (2010), os dicionários ou glossários bilíngues requerem um método lexicográfico que tem por finalidade a descrição de léxicos em duas línguas. “O glossário apresenta um conjunto de termos, normalmente de uma área, apresentados em ordem sistêmica ou em ordem alfabética, seguidos de informação gramatical, definição, remissivas, podendo apresentar ou não contexto de ocorrência do termo” (p. 178). Para a autora (2010), os dicionários bilíngues confrontam dois sistemas linguísticos e dois sistemas lexicais, por isso constituem-se, geralmente, de duas partes: uma em que a língua-fonte é a L1 e outra em que a língua-alvo é a L2. Se o glossário ou dicionário for bilíngue e reverso, deverá ser composto dessa forma, por exemplo: $L2 \rightarrow L1$, como *Português \rightarrow Libras*, e $L1 \rightarrow L2$, como *Libras \rightarrow Português*. Conforme em Prometi (2013), a proposta do glossário bilíngue musical se deu da seguinte forma: $L1 \rightarrow L2$, ou seja, *Libras \rightarrow Português*.

Concordo com Faulstich (2010, p. 178) quando diz que, no caso da organização bilíngue envolver uma língua visual, será preciso investigar qual modelo pode melhor responder ao desempenho de um bilinguismo que dê conta das duas modalidades de línguas, no caso a oral-auditiva (como o Português) e a visual-espacial (como a Libras). Para a autora (2010), a justificativa está no fato de o Português, para o Surdo, ser L2, porque a L1 é a Libras e, “por isso, a forma de organizar os

conceitos é diferente” (p. 178). Posto isso, a microestrutura da entrada do Português no glossário bilíngue musical proposto foi estabelecida da seguinte forma: *entrada + categoria gramatical + gênero ± variante(s) + definição + fonte ± contexto*. E a lista das abreviaturas foram assim usadas: *f.* = *feminino*; *m.* = *masculino*; *s.* = *substantivo* e *var.* = *variante*.

A ficha terminológica de registro dos sinais-termos da música usada teve como base o modelo proposto por Faulstich (1995), porém adaptado às necessidades da proposta do glossário apresentada em Prometi (2013), entendendo que a criação de uma ficha como essa é essencial para o desenvolvimento de um vocabulário técnico da área. Trata-se de um elemento importante na organização de repertórios terminológicos e um dos itens fundamentais para geração de um glossário. A ficha terminológica, conforme Faulstich (1995), pode ser definida como um registro completo e organizado de informações que se referem a um determinado termo. As fichas podem variar de acordo com as especificidades de cada contexto e podem também ser digitais ou em papel.

Na imagem a seguir, apresento como exemplo uma das fichas elaboradas para o glossário bilíngue musical proposto. O registro dos sinais-termos foram feitos para as fichas por meio de fotografias que, na sequência, foram trabalhadas digitalmente para a organização dos termos. Foram inseridas formas para identificar os movimentos dos sinais e, por meio do processador de texto *Microsoft Word*, as 52 fichas terminológicas foram montadas e compiladas num banco de dados.

**FICHA TERMINOLÓGICA DE GLOSSÁRIO BILÍNGUE DA MÚSICA
PORTUGUÊS-LIBRAS
E
LIBRAS-PORTUGUÊS**

Número da ficha: 39

PORTUGUES – LIBRAS	
ent.	Pentagrama
var.	Pauta
cat.	s.
gê.n.	m.
def.	Um conjunto de 5 linhas e 4 espaços onde são escritas as notas musicais.
Fonte	DGM, 1994
def.	
cont.	No pentagrama tem 7 notas musicais.


LIBRAS - PORTUGUES											
ent.											
var.	--										
cat.	n.										
gê.n.	--										
def.	CONJUNTO 5 LINHAS 4 ESPAÇOS ONDE TER NOME NOTA MUSICAIS.										
cont.	7 NOTAS MUSICA PENTAGRAMA TER.										
imagem	<table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 50%; border: none;">5ª linha _____</td> <td style="width: 50%; border: none;">4º espaço _____</td> </tr> <tr> <td style="border: none;">4ª linha _____</td> <td style="border: none;">3º espaço _____</td> </tr> <tr> <td style="border: none;">3ª linha _____</td> <td style="border: none;">2º espaço _____</td> </tr> <tr> <td style="border: none;">2ª linha _____</td> <td style="border: none;">1º espaço _____</td> </tr> <tr> <td style="border: none;">1ª linha _____</td> <td style="border: none;"></td> </tr> </table>	5ª linha _____	4º espaço _____	4ª linha _____	3º espaço _____	3ª linha _____	2º espaço _____	2ª linha _____	1º espaço _____	1ª linha _____	
5ª linha _____	4º espaço _____										
4ª linha _____	3º espaço _____										
3ª linha _____	2º espaço _____										
2ª linha _____	1º espaço _____										
1ª linha _____											
Fonte	TM (1996)										
imagem											

Figura 1: Modelo de Ficha Terminológica.

Fonte: Prometi (2013).

Foram definidas informações somente de pontos de maior interesse para fazer parte do conteúdo das fichas, a saber: *número da ficha*, *termo entrada*, *variantes*, *categoria*, *gênero*, *definição*, *fonte*, *definição* e *contexto*. Conforme apresentado em Prometi (2013), os elementos que compõem um verbete são: *entrada* [ent.] – unidade linguística que possui o conteúdo semântico da expressão terminológica, ou seja, o termo

propriamente dito; *variante* [var.] – formas concorrentes com entrada que correspondem a uma das alternativas e denominação para um mesmo referente (podem ser terminológicas linguísticas ou terminológicas de registro; *categoria* [cat.] – indicativo da categoria na gramática da língua a que pertence o termo; *gênero* [gên.] – indicativo do gênero a que pertence o termo na língua descrita; *definição* [def.] – sistema de distinções recíprocas que descrevem conceitos pertinentes aos termos; e *contexto* [cont.] – fragmento de texto em que o termo principal aparece registrado, transcrito, demonstrando como é usado na linguagem de especialidade.

Na ficha terminológica de *Libras* → *Português*, as informações compreendidas foram: *entrada* (para a língua de sinais, onde o sinal-termo é apresentado a partir de uma fotografia); *variante* (campo preenchido caso houver outro sinal-termo variante, o que não se aplica nesse caso, uma vez que os sinais-termos da música criados nesta pesquisa são inéditos); *categoria* (cujas informações gramaticais indicam o uso dentro de um contexto); *gênero* (campo que dependerá da marcação ou não de gênero, inanimado ou animado); *definição* e *contexto* (campos preenchidos por meio de glosas para registro em vídeo); e por fim, *imagem* e *fonte da imagem* (apresentação de uma imagem e sua respectiva fonte). Já a diagramação da apresentação do glossário proposto se deu da seguinte forma: [Ver figura 2]

Conforme é possível observar na imagem, na *entrada* aparece o sinal-termo e, ao lado, para que os usuários do glossário possam visualizar e melhor compreender o conceito, pode também estar ilustrada a imagem da nota musical, se for o caso. Abaixo da imagem é apresentada a *entrada* do termo em Português (em ordem alfabética) e em negrito com fonte tamanho 14, e o restante aparece em fonte tamanho 12. Também pode ser apresentada a *variante* do termo, quando for o caso, seguida da *definição* também em negrito e na mesma fonte. Pode aparecer ainda o *contexto*, que segue a mesma fonte e em

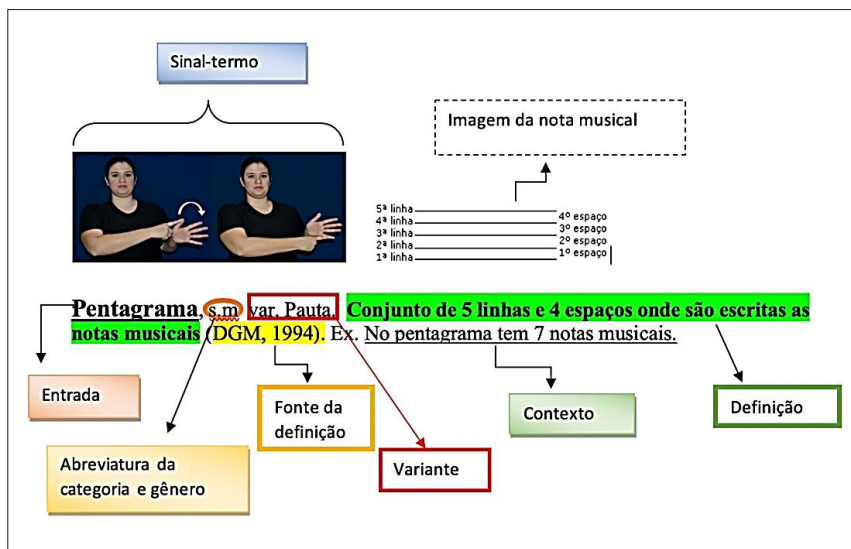


Figura 2: Modelo do verbete do glossário de Notações Musicais.

Fonte: Prometi (2013).

sublinhado tal como a *entrada* em Português, porém sem negrito. A apresentação do glossário bilíngue musical diagramado dessa forma foi pensado para adequar-se à experiência visual dos usuários Surdos, de modo a facilitar na compreensão e apreensão clara das informações apresentadas.

É importante reiterar que o glossário bilíngue que propus a partir de Prometi (2013) contribui efetivamente para uma melhor comunicação e interação realizadas a partir da Libras no momento de sala de aula, com alunos Surdos, professores de música e profissionais TILS. Trata-se de um importante e pioneiro registro de sinais-termos técnicos da área da Música, que serve não apenas como material de apoio no processo de ensino e aprendizagem musical de Surdos, mas também como um meio de documentação e difusão da Libras, bem como um instrumento para consulta de muitos outros profissionais TILS que atuam com essa área do conhecimento. O glossário

bilíngue musical completo pode ser consultado em Prometi (2013) e sua versão atualizada, usada como base em minha pesquisa de doutorado, pode ser vista em Prometi (2020).

6. Considerações Finais

A educação musical de Surdos em Libras demanda a criação de sinais-termos dos vocabulários especializados da área e, consequentemente, seu registro por meio de materiais de apoio, a fim de facilitar o processo de ensino e aprendizagem musical dos Surdos, o trabalho de educadores musicais e, também, a atuação de profissionais TILS. Ao longo de meu percurso investigativo, percebi que muitos sujeitos envolvidos com a área mencionavam sobre a importância e o interesse de efetivação de um instrumento de documentação e registro de sinais-termos da área musical. Embora esse interesse existisse e a importância da criação de sinais e sua catalogação fosse um consenso, nenhum registo terminológico em Libras, do domínio das notações musicais, foi encontrado antes da proposta do glossário apresentado em Prometi (2013).

Os procedimentos metodológicos que desenvolvi contribuem para que alunos Surdos, professores e profissionais TILS que atuam na educação musical minimizem dificuldades comunicacionais e possíveis entraves no processo de ensino e aprendizagem musical. O sucesso da educação musical de Surdos a partir da Libras e a garantia de um trabalho de qualidade realizado por TILS também dependem dos subsídios e recursos que a própria área como um todo produz e oferece. A produção de dicionários, glossários, catalogações de novos sinais, estudos e pesquisas de termos técnicos pode ser mais interessante e eficaz quando realizada no trabalho colaborativo, somando esforços e conhecimentos especializados daqueles que também irão se

beneficiar direta e indiretamente com esses instrumentos de apoio.

Como resultado de um esforço e trabalho colaborativo, o glossário musical proposto não é algo pronto e engessado, mas uma sugestão que pode ser melhorada, refinada e adaptada para cada realidade e contexto. Levando em consideração a ausência de sinais-termos específicos da área da música, a criação de novos sinais e a produção de um glossário bilíngue musical não se justificam apenas para o trabalho dos agentes educacionais envolvidos no processo de ensino e aprendizagem musical de Surdos, mas também para incentivo de mais registros, documentações e produções relacionadas. O trabalho com a criação de sinais-termos, com o estudo lexical e terminológico de vocábulos técnicos e a própria tradução são mecanismos que possibilitam o acesso a diferentes manifestações de arte, literatura e produção humana.

Por fim, o glossário bilíngue musical proposto em Prometi (2013) serve como uma importante contribuição para todas as pessoas que se interessam por música; é um enriquecimento mútuo, tanto da Libras como da Música, uma vez que muitos conceitos musicais, possivelmente fixados e engessados a partir do Português, têm a possibilidade de serem ressignificados em novos aspectos quando repensados a partir da visualidade e corporalidade da língua de sinais em sua natureza visual-espacial.

Referências

CASTRO JÚNIOR, G. **Variação linguística em língua de sinais brasileira: foco no léxico**. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade de Brasília. Brasília, 2011.

FARIA DO NASCIMENTO, S. P. **Representações lexicais da língua de sinais brasileira: uma proposta lexicográfica**. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

FAULSTICH, E. Socioterminologia: mais que um método de pesquisa, uma disciplina. **Ciência da informação**, Brasília, v. 24, n. 3, p. 281-288, 1995.

_____. Para gostar de ler um dicionário. In: RAMOS, C. M. A. (Org.). **Pelos caminhos da dialetologia e da sociolinguística: entrelaçando saberes e vida**. São Luís-MA: Edufma, 2010.

FINK, R. **Ensinando música ao aluno surdo: perspectiva para a ação pedagógica inclusiva**. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

HAGUIARA-CERVELLINI, N. **A musicalidade do surdo: representação e estigma**. São Paulo: Plexus, 2003.

MARQUES, R. R. **A experiência de ser surdo: uma descrição fenomenológica**. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

PEREIRA, S. **A utilização de tecnologia para ampliar a experiência sonora/vibratória de Surdos**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2016.

PROMETI, D. **Glossário bilíngue da língua de sinais brasileira: criação de sinais dos termos da música**. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade de Brasília. Brasília, 2013.

_____. **Terminologia da língua de sinais brasileira: léxico visual bilíngue de sinais-termo musicais – um estudo contrastivo**. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade de Brasília. Brasília, 2020.

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

TUXI, P. **A atuação do intérprete educacional no ensino fundamental**. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

TUXI, P. et al. A importância do glossário terminológico na atuação do tradutor intérprete de língua de sinais. I Congresso Nacional de Libras da Universidade Federal de Uberlândia (Conalibras). **Anais**. Uberlândia-MG: UFU, 2015.

A interpretação para Libras no teatro:

DO PREPARO AO
POSICIONAMENTO EM CENA



Carolina Fernandes Rodrigues
Fomin

1. Introdução

Este artigo tem como objetivo geral apontar algumas considerações teórico-práticas relacionadas à atividade específica de interpretação para Libras no teatro. O que apresentamos aqui é um recorte da revisão de literatura de Fomin (2018), que em sua dissertação de mestrado lançou olhar para a interpretação em Libras de apresentações teatrais, observando elementos extraverbais, verbais e verbo-visuais que estão imbricados nos enunciados da cena teatral que vão além de um texto verbal falado pelos atores. No recorte que trazemos aqui, discutimos o enquadramento teórico da atividade de interpretação para língua de sinais em espetáculos teatrais, para então pensarmos sobre questões práticas relacionadas à equipe de profissionais envolvida, estudos e formas de atuação que estão relacionadas com diferentes posicionamentos em cena para interpretação.

No Brasil, a partir do reconhecimento legal da Língua Brasileira de Sinais (Libras) como meio de comunicação da comunidade surda brasileira, por intermédio da Lei Federal 10.436/02 e do Decreto Federal 5.626/05, percebemos o crescimento da acessibilidade comunicacional para pessoas surdas em diferentes esferas da atividade humana. Esse crescimento aconteceu inicialmente na esfera educacional, para então ganhar espaço em diferentes esferas sociais, dentre elas a jurídica, a midiática, da saúde, de conferências e a esfera artístico-cultural aqui destacada.

A obrigatoriedade de acessibilidade em espaços culturais tem sido assegurada desde a Constituição Federal de 1988, Lei 10.098/00, Decreto 5.296/04, Estatuto de Museus da Lei 11.904/09, Plano Nacional de Cultura (PNC) de 2010 e, mais

recentemente, a Lei Brasileira de Inclusão (LBI) 13.146/15. Esta última incluiu na Lei Rouanet 8.313/91 um parágrafo que determina que os incentivos do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) serão concedidos a projetos culturais quando disponibilizados em formato acessível. Assim, para atendimento a questões legais e para obtenção de incentivo financeiro, uma série de editais têm contemplado essa demanda e diversos projetos culturais têm se mobilizado para atender à acessibilidade comunicacional, buscando garantir que interlocutores surdos tenham acesso a um determinado conteúdo que, em sua forma original, não pode ser acessado sem adaptações ou recursos específicos. Nas produções culturais brasileiras, no que tange à acessibilidade comunicacional, o Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais (TILS)¹ tem sido comumente utilizado nessa ponte discursiva entre línguas.

A profissão de TILS foi regulamentada pela Lei 12.319/10 e a atuação desse profissional na esfera artístico-cultural, conforme Rigo (2018), apesar de recente, tem se expandido rapidamente e demanda de mais pesquisas acadêmicas. A interpretação na esfera artístico-cultural pode acontecer em diferentes

1 Este artigo adota o termo TILS (Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais) para o profissional que atua na mobilização discursiva entre uma língua de sinais (de modalidade gestual-visual) e uma língua oral (de modalidade vocal-auditiva), que tem sua profissão regulamentada pela Lei Federal 12.319/10. No Brasil, o par linguístico envolvido nessa mobilização discursiva é Libras-Português, contudo as pesquisas levantadas neste artigo envolvem outros pares linguísticos, por isso, a escolha de não especificar o par linguístico na sigla TILS. Apesar de estarmos observando o profissional TILS (que traduz e interpreta), explicitaremos que há uma diferença entre a atividade de tradução e de interpretação e que, nesta pesquisa, observaremos o ato interpretativo, ou seja, esse profissional em atividade na interpretação simultânea do espetáculo, no momento da enunciação em Libras, e não especificamente a atividade de tradução de textos escritos. Por isso, em determinados momentos do texto utilizaremos também o termo “intérprete” e “intérprete de língua de sinais”, termos recorrentes nos textos e artigos internacionais referenciados neste artigo.

gêneros discursivos e, apesar da preocupação inicial de muitas instituições culturais ser voltada principalmente ao setor educativo e visitas às exposições, vemos profissionais TILS atuando também em espetáculos teatrais, shows de música, espetáculos de dança, *slams* de poesia², contações de história, programações da agenda pública, como a virada cultural, virada inclusiva, comícios, blocos de carnaval e paradas de rua.

2. Enquadramento Teórico da Atividade de Interpretação no Teatro

Os Estudos da Tradução e da Interpretação de Língua de Sinais (ETILS) são entendidos como um campo específico do conhecimento acadêmico que se relaciona com dois campos justapostos e interdependentes – os Estudos da Tradução (ET) e os Estudos da Interpretação (EI) – e investiga o fenômeno da tradução e do traduzir, da interpretação e do interpretar, envolvendo pares linguísticos intermodais (línguas de modalidade vocal-auditiva e de modalidade gestual-visual) (SANTOS, 2010, 2013; RODRIGUES; BEER, 2015).

Com relação à especificidade das atividades de tradução e de interpretação, em geral, a tradução de textos acontece a partir de um texto escrito em uma língua de partida, com tempo considerável para execução de seu trabalho, possibilidade de consulta a dicionários, sendo possível a qualquer momento fazer revisões e ajustes no texto na língua de chegada. Já a atividade de interpretação simultânea normalmente acontece entre textos falados (em língua oral ou de sinais), no momento

2 Segundo Lucena (2017), “Slam (poetry slam) é uma batalha de poesia falada (spoken word) em que um júri escolhido pelo próprio público dá notas para as performances poéticas apresentadas” (p. 36).

em que se realiza em um dado espaço e tempo, e lida com o texto em sua versão final no momento em que é enunciado.

No sentido de um enquadramento teórico para atuação de TILS em espetáculos teatrais, para Richardson (2017), “não há uma base teórica clara para dar suporte à prática de tradução durante a interpretação de espetáculos” (p. 49, tradução nossa). O autor afirma que a interpretação de língua de sinais no teatro recai entre esses dois enquadramentos teóricos (da tradução e da interpretação), visto que o texto fonte é disponibilizado por escrito antes de ser enunciado no palco, e para que a interpretação se dê de forma adequada é necessário um estudo prévio, em um determinado tempo e espaço que antecede a apresentação. Contudo, a enunciação na língua de chegada ocorre simultaneamente à enunciação na língua de partida, no momento único de sua realização, e, portanto, a interpretação no teatro não é unicamente tradução, nem unicamente interpretação. Nesse mesmo entendimento, Rigo (2014) relata que, mesmo que a tradução e a interpretação sejam consideradas como processos distintos, a atuação dos TILS no contexto de espetáculos teatrais deve ser considerada “um trabalho híbrido”.

Assim, para discutir desafios tradutórios na interpretação de espetáculos teatrais para uma língua de sinais, assumimos que lidamos com determinados aspectos relacionados à tradução interlingual (JAKOBSON, 2010) e intermodal (SEGALA, 2010), visto que trabalhamos com a tradução de um texto para ser interpretado em cena, entre duas línguas (Português/Libras) de modalidades diferentes, sendo uma de modalidade oral-auditiva (Português) e outra de modalidade gestual-visual (Libras). Entendemos, todavia, a atividade do TILS no espetáculo como interpretativa, pois mesmo que o texto de partida da tradução seja um texto escrito em que há possibilidades de ensaios e de se “prever” (em certa medida) o que acontecerá em cena, no momento em que a cena acontece, o que será enunciado, o que

será interpretado (no sentido dramaturgico da palavra) pelos atores e recebido pelos interlocutores espectadores (surdos ou ouvintes) depende do momento em que acontece, e o texto de chegada é dado simultanea e visualmente em cena, e está sujeito às improvisações dos atores, interações com o público e imprevisibilidades da simultaneidade da interpretação.

Na abordagem teórica bakhtiniana, entendemos que, além da mobilização de línguas, no ato interpretativo há a mobilização de discursos a partir de diferentes gêneros e esferas de atividade. Neste artigo, tomamos a tradução e interpretação de língua de sinais como uma prática discursiva que acontece numa situação concreta de enunciação e que mobiliza discursos inscritos em diversas esferas da linguagem na concepção apresentada por Nascimento (2014), a partir da perspectiva dialógica da linguagem. Portanto, se em nosso ponto de vista teórico a língua não é compreendida meramente como um sistema abstrato em que suas formas são analisadas pelo viés estritamente linguístico, não consideraremos a tradução ou a interpretação da palavra ou da frase de forma isolada, mas observaremos o emprego da língua que se efetua em “forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana” (BAKHTIN, 2016, p. 11), ou seja, em uma perspectiva enunciativo discursiva.

Se muitos são os desafios da tradução e da interpretação interlingual e 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 das transferências culturais e linguísticas que se produzem. No gênero teatral, o ato interpretativo deve considerar a cena teatral como um todo que dialoga e se insere em uma cadeia discursiva. Assim, profissionais TILS, 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 onde esse texto foi proferido, sob quais circunstâncias, quem são os interlocutores envolvidos, e como se deu essa enunciação.

A interface com a tradução será considerada aqui com base em autores que discutiram a tradução para espetáculos teatrais nas línguas orais. Entretanto, a questão que permeia os autores como Pavis (2015a), Silva (2017) e Rojo (2017) é a de que não se trata de uma mera tradução interlingual. A especificidade está exatamente no fato de que são traduções feitas para serem postas em cena, para serem interpretadas (no sentido dramatúrgico), enunciadas por atores no momento em que o espetáculo acontece. Assim, encontramos o nosso ponto de contato com a interpretação em Libras, que acontece simultaneamente ao momento em que a cena se desenrola.

Pavis (2015a) reforça que uma tradução pensada para ser posta em cena deve considerar que no teatro a tradução passará pelo corpo e pelos ouvidos dos atores, e que um texto linguístico não é meramente traduzido para uma língua de chegada, mas, no contexto teatral, comunica-se graças ao palco, às situações de enunciação e de cultura que são heterogêneas e separadas pelo espaço e pelo tempo.

Na concepção de Rojo (2017), uma tradução para o palco não pode ser engessada ou como um arquivo, deve ter a consciência da “fugacidade de um texto espetacular” (p. 257). A autora lembra que a base para uma tradução não pode se dar meramente por um texto escrito, já que o teatro é composto de “outras linguagens (luz, corpo, figurino, cenário, etc.) além da verbal, mas que nem com elas, nem sem elas, é possível

visibilizar a totalidade da experiência. O que se vivencia no palco é apenas uma fração de um todo inacessível” (p. 258). Para a autora, “não é possível instaurar comunicação sem ser afetado e sem afetar” (p. 265) e, no caso da tradução para o palco, trata-se de um processo

[...] através do qual a palavra adquire um emissor plural que contém os significados do primeiro texto e do segundo, mais as tonalidades e ritmos da voz impressos pelos outros autores do espetáculo: iluminadores, cenógrafos, etc., embora eles sejam os mesmos da primeira versão da obra, nesta nova experiência que acontecerá em palcos diferentes e com um público que fala uma outra língua, imprimirão outras cadências. Isso, segundo minha leitura, não é nem traição, nem manipulação; trata-se apenas de criar as condições para que o convívio aconteça (ROJO, 2017, p. 265).

Com base nos estudos de Jacques Derrida, Silva (2017) elenca dois importantes aspectos sobre a tradução de textos que podemos considerar para tradução de espetáculos, o de que “a tradução não deve ser entendida como transporte, mas como transformação” (p. 226) e tampouco deve ser “secundária com relação ao texto que ela traduz” (p. 228). Para Pavis (2015a), no teatro “um texto é muito mais do que uma sequência de palavras: nele se enxertam as dimensões ideológicas, etnológicas, culturais, etc.” (p. 153).

No contexto brasileiro, Silva Neto (2017), a partir do conceito de atuação em cena dos atores, problematiza a atuação de TILS e adota o termo *traduador*, distinguindo o fazer do TILS em outras esferas (educacional, de conferências, etc.) do fazer do TILS que atua no teatro e em cena, “uma vez que as competências exigidas para execução da atividade extrapolam

as da tradução. Exigem uma dramaticidade nos movimentos e uma estruturação textual que não se restrinjam ao significado, mas à forma [...]” (p. 77). Para Silva Neto (2017), o ofício do ator, que envolve enunciar um texto ou uma ação em cena, está relacionado com o ofício do tradutor. Para o autor,

A tradução em palco é uma atividade que mescla as competências do fazer tradutório com as da atuação. Esse viés cênico está vinculado, e, por conseguinte, dependente da encenação do ator. Este, após estudar o roteiro e pôr a sua intencionalidade ao enunciá-lo, gera uma atmosfera emocional que, ao ser captada pelo tradutor, é reenunciada, carregada de similaridades ou aproximações formais da estrutura interpretativa do ator a fim de proporcionar à plateia de surdos uma experiência próxima da plateia de ouvintes. Dessa forma, reflito que a atividade do tradutor, no que diz respeito a sua encenação, existe a partir do trabalho do ator (p. 63).

Por isso, na interpretação em Libras de espetáculos teatrais é importante considerar as múltiplas camadas de linguagens que constituem o teatro, os diferentes elementos visuais e extralinguísticos que o compõem e as diferentes culturas envolvidas. E, como dito, os sentidos dos textos são dados em cena. Logo, refletimos sobre a atuação dos TILS em espetáculos teatrais para além da perspectiva de tradução de textos dramáticos, mas com um olhar para o ato de interpretação, no qual o TILS se encontra em situação de enunciação no momento em que a cena acontece.

3. Questões Práticas da Interpretação em Espetáculos Teatrais

Neste tópico, discutiremos questões relacionadas às pesquisas que observaram os tradutores e intérpretes de línguas de sinais em atividade durante o ato interpretativo em espetáculos teatrais. O objetivo é observar aspectos práticos dessa atuação específica, a interpretação no teatro. Assim como para os atores há um longo tempo de preparo e diversas fases envolvidas até a apresentação teatral em si, para o TILS atuar em um espetáculo, da mesma forma, há um complicado processo que envolve diversas questões e fases de preparo até que a interpretação de fato aconteça em cena; dentre elas destacamos a equipe de profissionais envolvidos, os estudos e preparo para interpretação e os diferentes tipos de interpretação e posicionamentos em cena.

A equipe de profissionais envolvidos

Nancy Frishberg (1990), pesquisadora americana e intérprete de língua de sinais na esfera artística, aponta que a equipe ou a quantidade de intérpretes que estará envolvida em uma produção de um espetáculo teatral deve levar em conta habilidades específicas e dependerá de algumas variáveis, tais como duração do espetáculo, tamanho da casa de espetáculos, quantidade de personagens e atores em cena, limites orçamentários e se a plateia será majoritariamente composta por surdos, ouvintes ou mista. Segundo a autora, o objetivo do intérprete de língua de sinais ao atuar na esfera artística é estabelecer a comunicação entre os artistas e o público, e deve-se considerar tanto quem atua como o público que recebe essa atuação. A autora considera que o elenco de uma apresentação artística pode ser

composto por surdos ou ouvintes ou pode ser misto, e, a depender dessas variáveis, o intérprete pode atuar no palco ou nos bastidores. Por exemplo, se na plateia há possibilidade de público surdo e os artistas não sinalizam ou não se comunicam diretamente com o público, então o intérprete tem sua função no palco. Em se tratando de um espetáculo com o elenco surdo e o público inclui ouvintes, os intérpretes atuam como *voicing reader* (intérprete de voz ou dublador) e, mesmo que apenas sua voz “apareça”, possuem também uma função de palco. Já a função bastidores é assumida por intérpretes quando alguns artistas são surdos e outros ouvintes e, nesse caso, a plateia não vê a atuação desses profissionais (FRISHBERG, 1990).

O Registry of Interpreters for the Deaf, Inc. (RID), órgão de certificação dos intérpretes dos Estados Unidos da América (EUA), elaborou o Standard Practice Paper – Interpreting for the Performing Arts (RID/SPP, 2014), especificamente pensando na interpretação na esfera artística, um documento com recomendações básicas para atuação em diferentes contextos, incluindo a atuação em espetáculos. Com relação à equipe de profissionais envolvidos, no RID/SPP (2014) ela pode variar de acordo com o espetáculo e seus espectadores. O documento considera não apenas intérpretes ouvintes, mas também consultores surdos, intérpretes surdos e guias-intérpretes, além de ressaltar que o público de pessoas surdocegas tem crescido consideravelmente nos EUA, e por isso a equipe de guias-intérpretes pode trabalhar em paralelo à equipe de intérpretes.

Gebron (1996) ressalta a importância do trabalho em equipe e recomenda, no processo de estudos, acordos entre os intérpretes relacionados às trocas, aos personagens que vão assumir e pensar as falas que são compartilhadas por ambos os intérpretes. A autora alerta para que os estudos não se baseiem unicamente em escolhas linguísticas ou textuais, e ressalta a importância de os intérpretes acompanharem os ensaios para

observação de características dos personagens que estão no corpo dos atores ao enunciarem o texto do roteiro. No entanto, Ganz Horwitz (2014) aponta que essas são recomendações baseadas no trabalho em equipe, mas que as escolhas de como se preparar para um espetáculo vão sempre depender do espetáculo, da equipe de intérpretes e das condições colocadas pelo grupo de teatro.

O objetivo final de uma interpretação na esfera artística, segundo o RID/SPP (2014), é o de entregar a interpretação de um espetáculo que contemple tanto o sentido quanto o aspecto estético do evento, e, por esse motivo, os intérpretes que atuam nessa esfera, além de ter proficiência em ambas às línguas envolvidas, devem se sentir confortáveis com grandes auditórios, ter presença de palco, saber trabalhar em equipe e ter uma competência referencial linguística para fazer escolhas de conteúdo (sentido) e estética equivalentes ao que foi apresentado na língua de partida. O documento ressalta ainda que a interpretação em espetáculos não é um meio de intérpretes se tornarem artistas, mas objetiva que o público-alvo desfrute do evento. É necessário, portanto, um delicado equilíbrio entre as necessidades interpretativas e aspectos performativos que devem ser evocados em uma interpretação performativa de espetáculos (no original – *performance interpreting*). O documento elenca também a importância da distinção dos personagens para que a história fique clara e indica que a consultoria de um surdo pode ser essencial no equilíbrio dessas nuances (RID/SPP, 2014).

Ainda que a realidade brasileira não seja exatamente a mesma do contexto americano que apresentamos, é de suma importância olharmos os caminhos que as interpretações de línguas de sinais na esfera teatral têm tomado em diferentes lugares. Vemos que as possibilidades de atuação dos TILS são várias e não apenas em uma direção (Português-Libras), mas

também na direção oposta (Libras-Português), quando o elenco é formado por atores surdos. Além disso, pode ser também que o TILS não atue somente no palco, mas tenha que exercer a mediação entre línguas nos bastidores quando a equipe de artistas é composta por surdos e ouvintes, e que, dependendo do espetáculo e do público-alvo, a equipe possa ser composta por outros profissionais, como intérpretes surdos, consultores surdos e guias-intérpretes.

No Brasil, o estudo de Nogueira (2016) sobre a interpretação em equipe no contexto de conferências pontua que a equipe pressupõe no mínimo duas pessoas atuando em conjunto, revezando na produção da interpretação e no apoio, qualificando o processo interpretativo. Em uma apresentação teatral, o trabalho em equipe pode ser muito proveitoso. No teatro, a função do apoio pode ser de suma importância, visto que muitas vezes o TILS que está na função “ativa”, no turno da interpretação, está de costas para a cena teatral. Dessa forma, o TILS que não está na produção em língua de sinais, mas no apoio, pode dar dicas visuais do que acontece em cena para o intérprete que está atuando em cena. Esse apoio pode ser linguístico, mas também pode envolver aspectos da visualidade da cena e que podem ser incorporados na interpretação em Libras, tais como: movimentação e posicionamento em cena dos atores, expressões faciais e corporais, objetos que são manuseados, dentre outros.

Preparo para a interpretação

Sobre o preparo e condições para uma interpretação em espetáculos teatrais, no contexto brasileiro, Silva Neto (2017) em sua dissertação destaca que na base curricular dos cursos de formação para profissionais TILS há escassez de disciplinas

que abordem questões poético-narrativas para atuarem na esfera artística e no teatro.

Relacionado ao processo de preparo, análise de roteiro e análise de um espetáculo, para Frishberg (1990) é a partir do entendimento do todo do espetáculo que se determina o “tom” que será dado à interpretação. A autora elenca aspectos a serem considerados durante o processo de preparo para a interpretação e sugere perguntas para entender o todo do espetáculo, a saber: qual a perspectiva artística dessa produção? Qual a interpretação do roteiro feita pelo diretor? Qual a direção da performance? Como as pessoas estão colocadas no palco, no conjunto, como o espetáculo se apresenta? Como é a caracterização de cada ator? Como eles escolheram apresentar os papéis? Qual o clima, estilo, tom, ritmo da apresentação? (p. 140, tradução nossa).

Para Ganz Horwitz (2014), são diversas fases de preparação para a interpretação em cena, que demanda um misto de métodos de tradução e de interpretação e muitas horas dedicadas ao preparo. Esse preparo compreende o uso de uma língua de partida (normalmente apresentada por meio de um roteiro ou texto dramático), a análise do roteiro, os ensaios com a equipe de intérpretes e a interpretação ao vivo (no momento do espetáculo). A autora elenca alguns desafios, dentre tantos, da interpretação em espetáculos teatrais que influenciam no processo de preparação:

- 1) A incapacidade de interromper uma fala rápida; 2) mobilizar informações auditivas criadas por músicas e efeitos sonoros com efeitos estéticos; 3) mitigar atuação de palco em informação visual que pode ser perdida por espectadores surdos enquanto assistindo à interpretação; 4) negociar o impacto do tempo de processamento da equipe de intérpretes; 5) interpretar as nuances e sentidos em uma

complicada linguagem do roteiro (GANZ HORWITZ, 2014, p. 1, tradução nossa).

No contexto americano, o RID/SPP (2014) elenca dois aspectos importantes a serem considerados: o material de apoio para que os intérpretes se preparem para a apresentação e alguns aspectos relacionados à logística no dia da interpretação. O documento ressalta a necessidade de se prever um tempo de duas semanas anteriores à apresentação e no mínimo três ensaios, a depender do espetáculo. Afirma também que quanto mais acesso a materiais e preparo prévio, melhor será a interpretação. Os recursos e materiais de apoio a serem fornecidos pela organização, segundo o RID/SPP (2014) são: roteiro, letras das músicas, *setlist*, texto dramático, consultoria (consultor surdo), espaço para ensaio, possibilidade de assistir ao espetáculo previamente. Sobre a logística de uma interpretação de espetáculos envolve considerar posicionamento dos intérpretes (levando em conta o local onde o público surdo estará sentado e a visão que este público terá do todo do espetáculo que compreende a cena teatral e o intérprete), a iluminação dos intérpretes e retorno de áudio.

Rigo (2014), no contexto brasileiro, ao realizar um relato de experiência de sua atuação como TILS de um espetáculo, divide a fase de preparo em três etapas: etapa de tradução; etapa de arranjo técnico; e etapa de interpretação. Na primeira etapa a autora brasileira registra a importância de preparação, estudo e pesquisa, fase que permite “que o profissional faça buscas terminológicas e semânticas dos termos e seu emprego sintático no texto, podendo buscar sinônimos e referências que, em primeira instância, podem não lhes ser familiar” (p. 70-71). Na segunda etapa, denominada como etapa de arranjo técnico, Rigo (2014) afirma ser o momento em que o TILS deve ir até o local onde acontecerá a apresentação, com a finalidade de “se

familiarizar com o local e acompanhar um dos ensaios, verificar com o diretor da peça e com a equipe técnica seu posicionamento no palco, a iluminação adequada, o ângulo de visão por parte do possível espectador sinalizante, entre outras questões” (p. 72). E, na etapa final, a de interpretação, na qual a interpretação de fato se concretiza. Essa discussão nos remete ao próximo tópico, no qual discutiremos as questões de posicionamento que podem influenciar fortemente nas formas como a interpretação se dará, pois, dependendo do posicionamento, o TILS estará mais visível ou não, mais integrado com a cena ou mais apartado. Além disso, a probabilidade de interação com os atores pode ser maior ou menor.

Posicionamento e diferentes formas de atuação

Retomando a etimologia da própria palavra *theatron*, Moura (2003) conta que essa palavra se relaciona com “aquilo que torna os teatros estruturas arquitetônicas particularmente eficientes em ‘dar a ver’ ou em ‘fazer-nos ver’” (p. 75). E para Ubersfeld (2013) “o texto de teatro necessita, para existir, de um lugar, de uma espacialidade em que se desenvolvam as relações físicas entre as personagens” (p. 91). Assim, o teatro, para existir, para “se dar a ver” enquanto espetáculo, necessita de um espaço de concretização das enunciações.

Como já apontamos aqui, o texto proferido pelos atores se dá na sua representação em cena em um determinado espaço, portanto, pensada pelo dramaturgo para ser visualizada e escutada. Por mais óbvias que possam parecer essas afirmações, são importantes para o que vamos discutir adiante: a questão da visibilidade da cena e do texto proferido pelos atores e pelos TILS. Para o público surdo, questões de visibilidade são de suma importância, já que esse público apreende o mundo

a partir de uma língua de modalidade gestual-visual, ou seja, sua forma de recepção é visual, precisa ser visualizada para ser compreendida. Por isso, nesse item, propomos a investigação sobre o posicionamento do TILS em relação à cena e o direcionamento da atenção dos espectadores surdos, e discutimos o quanto os espectadores surdos, por questões de posicionamento do TILS em relação à cena, podem ser beneficiados ou prejudicados no entendimento do que acontece no palco.

A encenação no palco conta uma história por meio de diversos elementos. Uma cena nunca é exclusivamente auditiva ou unicamente visual, há sempre um combinado de sensações e, muitas vezes, detalhes importantes da cena são comunicados a partir das ações dos personagens no palco. Portanto, é fundamental que o espectador não apenas entenda o que está sendo dito em cena, mas que veja a ação que acontece no palco. Segundo Moura (2003, p. 88), em espetáculos teatrais há um “ponto focal” no palco, o “ponto quente”, onde toda a “energia” da cena se dá, e que assume uma relação privilegiada com a acuidade visual do espectador, na medida em que todos são, em determinado momento, direcionados a esse “ponto focal”.

Na ausência de mecanismos como o enquadramento variável do cinema, por exemplo, o espectador tem de determinar por si só o que é mais relevante em cada cena. Isto torna a experiência do espectador de teatro muito mais privada do que a do cinéfilo. Estudos experimentais mostraram o quão idiossincrática pode ser a percepção de um espetáculo de teatro, diferindo consideravelmente a frequência com que cada espectador varre o palco com o olhar ou a duração das suas fixações visuais. O caráter extremamente individual desta experiência torna-a especialmente intensa. Não apenas porque é cognitivamente

mais exigente, mas porque cada espectador irá perceber-se do significado de cada cena com o seu tempo específico. A unificação da experiência de todos os membros do público constitui, assim, uma das mais intimidadoras tarefas a cargo de qualquer intérprete (MOURA, 2003, p. 83).

Para espectadores surdos, a realidade pode ser distinta e a experiência idiossincrática resultante das escolhas que o espectador faz do que deseja assistir no espetáculo pode ser maior ou menor a depender das condições que lhes são dadas de assistir ao espetáculo, visto que para compreender a porção verbal dos enunciados proferidos no espetáculo teatral os espectadores surdos necessitam de sua atenção voltada à interpretação em Libras dos TILS; e para compreender a cena e todas as nuances da representação é fundamental que vejam a cena que acontece no palco. Assim, a localização do TILS com relação ao palco, a localização dos espectadores surdos e a visão que eles podem ou não ter do todo do espetáculo (que compreende tanto o TILS como a apresentação teatral) podem influenciar diretamente na compreensão do espetáculo e gerar diferentes percepções da cena.

Rocks (2011) discute a complexa questão que envolve o fato de a atenção do público surdo estar sempre dividida entre a visualidade da cena teatral e a interpretação dos diálogos e das falas proferidas. A alternância do foco de atenção entre o que acontece no palco e a interpretação em língua de sinais é chamada por Frishberg (1990, p. 141) e por Gebron (1996, p. 17) de “efeito ping-pong”, referindo-se ao movimento de cabeça e direcionamento do olhar dividido entre a cena e a interpretação. As autoras afirmam que o “efeito ping-pong” se dá principalmente devido ao intérprete de língua de sinais normalmente estar localizado no proscênio ou lateralmente ao palco, no fosso, deslocado da cena teatral.

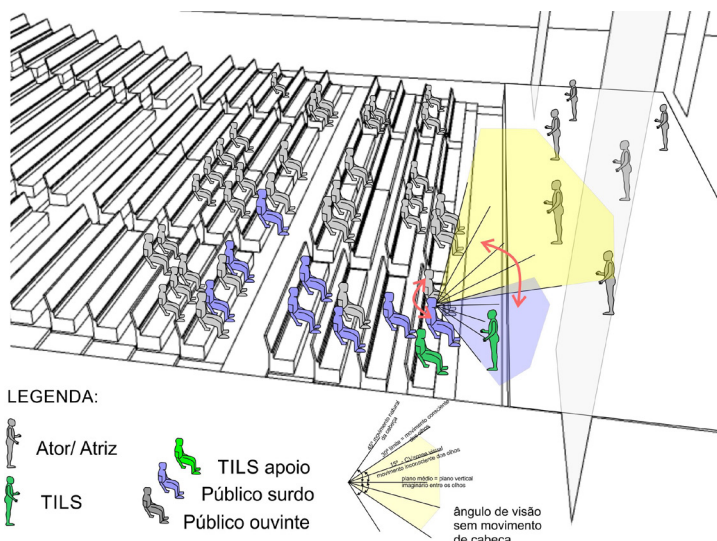


Figura 1: Efeito “ping-pong” e ângulo de visão do público surdo com relação ao palco.

Fonte: Fomin (2018).

Richardson (2017), no contexto do Reino Unido, lança olhar a performances interpretadas em línguas de sinais, usando como abordagem a observação da perspectiva de espectadores surdos a partir de um grupo focal. O autor chama a atenção para a quantidade de informações perdidas por conta de o posicionamento dos intérpretes ser separado do posicionamento dos atores (independentemente da capacidade tradutória dos intérpretes), e menciona que uma resposta típica de um participante foi: “Sinto que captei metade do espetáculo e metade do intérprete, então tive que pegar isso e eu mesmo criar algo. Não é bom. Não foi claro” (p. 51, tradução nossa). Com isso, ressaltamos a importância de estudos que contemplem também a compreensão e opinião dos interlocutores surdos sobre a presença de TILS em espetáculos teatrais no que tange ao posicionamento e às formas de interpretação.

Entendemos que, dialogicamente, todo texto é heterogêneo. Portanto, para cada espectador inevitavelmente diferentes efeitos de sentidos serão produzidos: quantos forem os espectadores de um espetáculo, quantos serão os temas que surgirão. Conforme Medviédov (2016, p. 194): “em todos os campos da criação ideológica é possível somente um acabamento composicional do enunciado, porém não é possível um acabamento temático autêntico dele”. Entretanto, entendemos essa discussão como sendo relevante, pois há uma diferença entre os sentidos produzidos com as escolhas visuais do espectador ouvinte, e os temas que surgem a partir das enunciações que ali acontecem, e os sentidos decorrentes da falta de possibilidades do público surdo de visualizar as enunciações devido às questões logísticas e de posicionamento do TILS.

Essa preocupação pode nos levar a pensar uma série de medidas a serem tomadas, desde estratégias tradutórias e interpretativas até atitudes e decisões logísticas que visem diminuir ou minimizar os prejuízos de compreensão que podem ser gerados. No entanto, problematizamos que a interpretação de um espetáculo para língua de sinais não substitui a encenação. Ela pode e deve usar estratégias visuais para tornar a cena o mais inteligível e compreensível possível, contudo, por mais que o intérprete incorpore elementos da cena em sua atuação, a interpretação nunca vai existir sem a cena. A cena teatral deve sempre estar no campo de visão do espectador.

A partir disso, Richardson (2017) levanta dois questionamentos: “Como a intérprete constrói em sua tradução dicas para indicar aos espectadores surdos que devem em determinado momento direcionar sua atenção à ação do palco? Ou ela deve buscar de alguma forma transmitir em sua tradução a informação visual gerada no palco?” (p. 51, tradução nossa). Esses questionamentos remetem novamente ao fato de que o processo de tradução que envolve um texto escrito ou falado

pelos atores não pode desconsiderar a sua situação de produção em cena, incluindo as visualidades que lhe são intrínsecas.

Considerações relacionadas ao direcionamento da atenção dos espectadores são também discutidas por Ganz Horwitz (2014), que ressalta a importância da estratégia de *throwing focus*, ou seja, “direcionar a atenção” (p. 4, tradução nossa), especialmente quando a cena é fortemente visual e com pouca ou nenhuma informação auditiva. Em sua pesquisa, Ganz Horwitz (2014) encontrou outras estratégias para resolver questões relacionadas à concorrência que se dá pela informação visual e pela interpretação em língua de sinais: adiar o início ou adiantar uma informação de uma interpretação em alguns segundos para que o público primeiro veja a cena para depois entender o que acabou de ser enunciado ou vice-versa; e incorporar informações visuais na interpretação quando as informações visuais encenadas são essenciais para a compreensão e não há uma pausa ou tempo para que o espectador possa ver uma informação (cena) e depois outra (interpretação em língua de sinais).

Essa importante questão da concorrência entre a visualidade da cena e da interpretação em Libras é discutida não apenas sob o viés de pensar estratégias tradutórias e interpretativas, mas também frente a questões de posicionamento e formas de atuação dos intérpretes; pois a forma como os intérpretes estão posicionados tem relação direta e proporcional à forma como vão interpretar e às estratégias que utilizarão durante a sua interpretação, mas também, a depender do posicionamento do TILS e do tipo de espetáculo, o surdo terá que fazer a difícil escolha entre assistir ao espetáculo ou assistir à interpretação em Libras.

Para a realidade americana, Frishberg (1990) levanta principalmente três tipos de interpretação e suas respectivas localizações no palco: a *position interpreting*, ou seja, interpretação

fixa e posicionada; a *shadow interpreting*, isto é, interpretação-sombra; e, também, a *zone interpreting*, que pode ser denominada de interpretação por áreas (p. 140-141, tradução nossa). Na mesma linha, Gebron (1996) também apresenta um esquema de posicionamentos e traz as seguintes nomenclaturas: *platform interpreting*, isto é, interpretação em plataforma; *sightline interpreting*, ou seja, interpretação na linha de visão, e também adota as nomenclaturas de interpretação por áreas e interpretação-sombra (p. 17-22, tradução nossa), tal qual Frishberg.

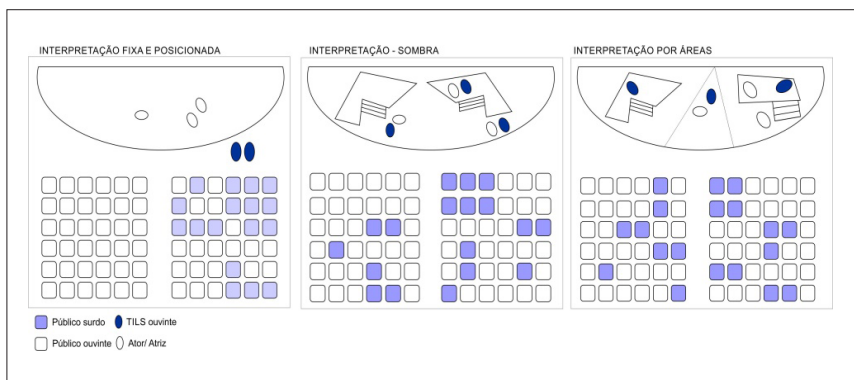


Figura 2: Tipos de interpretação propostos por Frishberg (1990).

Fonte: Redesenhado por Fomin (2018).

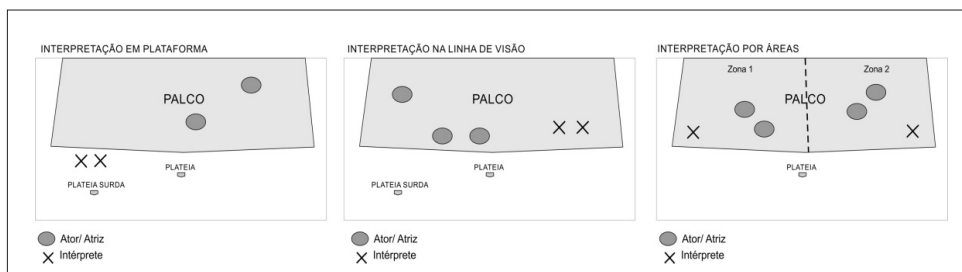


Figura 3: Tipos de interpretação segundo Gebron (1996).

Fonte: Redesenhado pela autora.

No contexto brasileiro, utilizando como ponto de partida os levantamentos feitos e relacionando com parâmetros antropométricos a partir da ABNT NBR 9050/2015, Fomin (2018) discute as formas de atuação do TILS considerando os ângulos de visão e sugere algumas categorizações, que veremos adiante.

Sabemos que o teatro pode se dar em diferentes ambientes e formas arquitetônicas. Utilizaremos como base para as ilustrações aqui apresentadas auditórios ou casas de espetáculos concebidos arquitetonicamente no formato de teatro italiano ou proscênio para a discussão, conscientes de que outros formatos como o teatro de arena, o teatro elisabetano, o teatro multiuso, e ainda as performances e intervenções de rua podem ter características completamente distintas das que elencamos aqui.

Interpretação fixa e posicionada no fosso

A interpretação fixa e posicionada no fosso é equivalente ao que Gebron (1996, p. 17) chama de interpretação em plataforma e Frishberg (1990, p. 141) chama de fixa e posicionada. Esse tipo de interpretação acontece quando os intérpretes têm seu posicionamento fixo no fosso e não necessita de grandes preparos ou estratégias específicas por parte da produção. Por outro lado, é a posição em que o TILS está mais prejudicado (com relação à visão que tem da cena teatral) e também o posicionamento mais afastado da cena, portanto o que gera maior concorrência visual entre a cena e a interpretação. Sobre o ângulo de visão do espectador, é importante considerar a garantia de visualização de ao menos tronco e cabeça do intérprete, uma vez que, conforme Fomin (2018), a partir dos parâmetros apresentados na ABNT NBR 9050/2015, os parâmetros antropométricos e os ângulos de visão, os espectadores surdos não necessariamente (e preferencialmente) estarão sentados nas primeiras fileiras para ter uma visão mais ampliada

do todo da cena. Ou seja, provavelmente haverá a necessidade de um praticável ou tablado para elevar o TILS e para que o público tenha visibilidade da sinalização (que se dá na região do tronco e cabeça).

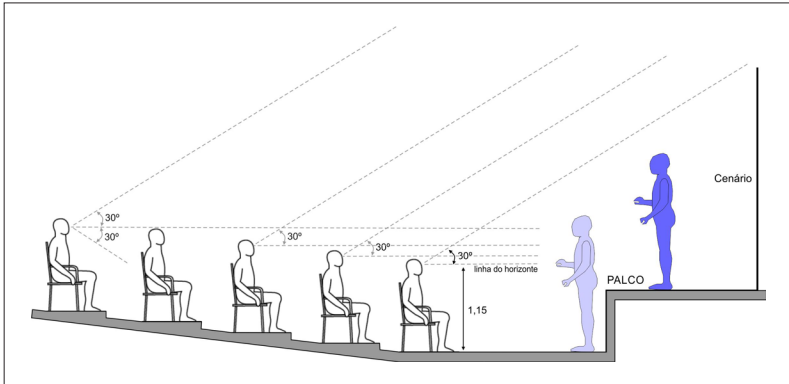


Figura 4: Intérprete posicionado no fosso, questões de visualização do cenário.

Fonte: Fomin (2018).

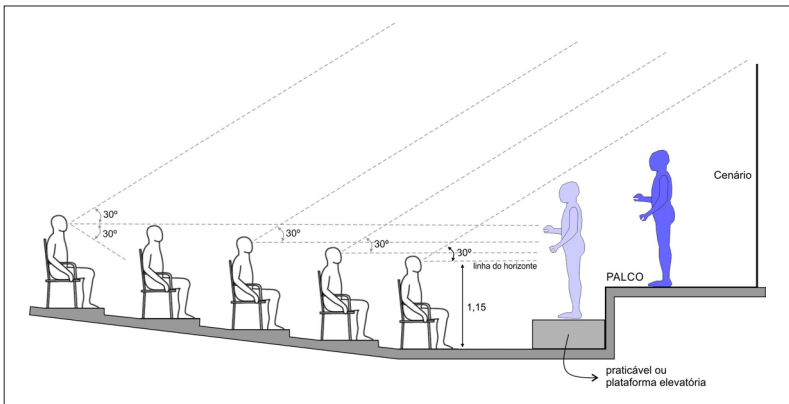


Figura 5: Intérprete posicionado no fosso com praticável, questões de visualização do cenário.

Fonte: Fomin (2018).

Outro aspecto a ser considerado é que o TILS, quando fica no canto, no fosso, em posição fixa e próxima à plateia, acaba atendendo apenas uma região da plateia. Com relação à visão da cena e do TILS pelo público surdo, podemos perceber na ilustração abaixo que, quanto mais afastado lateralmente o intérprete fica da cena, maior o “efeito ping-pong”, e, para o público surdo, a concorrência visual fica mais acirrada, tendo que escolher entre assistir à cena que acontece no palco ou assistir à interpretação em Libras.

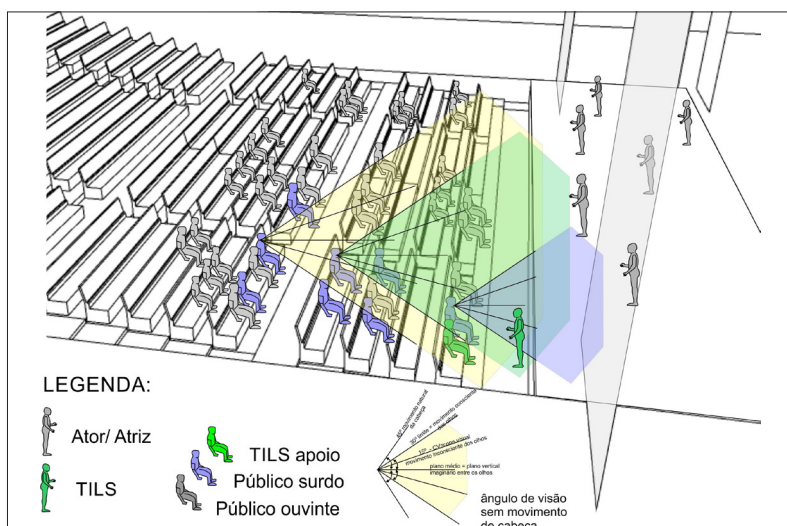


Figura 6: Interpretação fixa e posicionada no fosso.

Fonte: Fomin (2018).

Interpretação fixa e posicionada no proscênio do palco

A interpretação posicionada no proscênio do palco tem características muito semelhantes às da interpretação posicionada no fosso e está relacionada à interpretação na linha de visão levantada por Gebron (1996, p. 20). A diferença está basicamente

na altura em que se posiciona o TILS, que interfere no ângulo de visão que o espectador surdo tem do todo da cena e na visão do próprio TILS da cena teatral. A vantagem aqui é que o simples fato desse afastamento do TILS do público e aproximação da cena propicia a diminuição do “efeito ping-pong” (mas não elimina) e uma melhor visualização dos espectadores surdos, que conseguem ver a cena e o TILS no mesmo cone visual. Outra vantagem que observamos é que o TILS fica mais próximo da cena e não dá as costas completamente a ela, podendo, com um pequeno movimento de cabeça ou através da visão periférica, visualizar o que acontece no palco, o que facilita a incorporação de elementos cênicos na sua interpretação. A desvantagem desse tipo de posicionamento, de acordo com Fomin (2018), é que, no caso da atuação em equipe, em que os TILS se revezam, a troca pela frente do palco pode interferir muito na cena e chamar a atenção. Por esse motivo, deve ser feita pela coxia, o que dificulta questões relacionadas ao apoio.

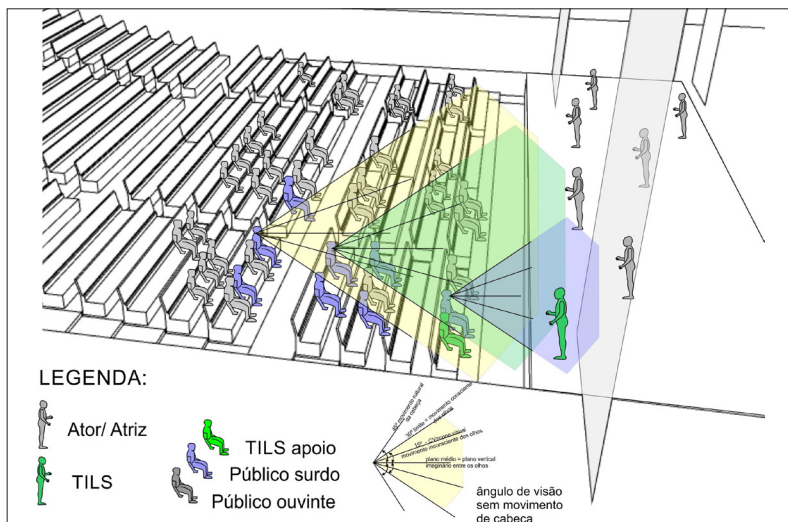


Figura 7: Interpretação fixa e posicionada no prosccênio.

Fonte: Fomin (2018).

Interpretação com diferentes posicionamentos em cena

A interpretação com diferentes posicionamentos em cena acontece em ocasiões em que diretores, encenadores e dramaturgos pensam as suas produções teatrais contemplando a presença da língua de sinais em cena, ou quando sabem da necessidade ou exigência da acessibilidade em língua de sinais e adaptam questões de cenografia e iluminação para contemplar a presença de um ou mais intérpretes em cena. Nessa situação, os TILS são posicionados em diferentes lugares do palco, não necessariamente ao lado dos atores que estão enunciando, mas em locais predeterminados, podendo se movimentar em cena, conforme as escolhas estéticas do espetáculo. Para essa forma de interpretação, de acordo com Fomin (2018), é preciso que o TILS esteja integrado à equipe, acompanhe ensaios e passagens de luz, pois ele necessita se preocupar tanto com questões relacionadas à tradução, como também com questões relacionadas à sua movimentação em cena, os diferentes posicionamentos que assumirá no palco, as entradas e saídas e seus tempos, os focos de luz, não atravessar outras cenas que estão acontecendo simultaneamente, dentre outros aspectos.

As vantagens da interpretação com diferentes posicionamentos em cena são de que o TILS fica integrado ao espetáculo, diminuindo consideravelmente os problemas relacionados ao desvio do foco de atenção. Para Fomin (2018), nesse tipo de interpretação é importante que figurino, maquiagem e iluminação sejam pensados anteriormente para compor a proposta estética do espetáculo.

Essa interpretação, em certa medida, pode ser entendida como semelhante à interpretação por áreas proposta por Frishberg (1990, p. 141) e Gebron (1996, p. 21), com a diferença que, no contexto americano, as autoras pensam nesse tipo de atuação com a presença simultânea de dois ou mais

intérpretes em cena, em que cada um toma a responsabilidade de determinadas falas que são realizadas em uma determinada área do palco. Nesse caso, segundo Gebron (2016), os intérpretes ficam mais próximos dos atores e a divisão de falas entre os intérpretes é totalmente baseada na movimentação de palco dos atores. Para Frishberg (1990), nesse tipo de interpretação, ensaios são essenciais para determinar qual é a área de atuação de cada um, e também para evitar que um intérprete tome a fala de seu colega, ou ainda, para evitar que haja falas interpretadas por ambos os intérpretes. Segundo Gebron (1996), há desafios relacionados à identificação de personagens e deve-se considerar a visão do intérprete e do ator em cena para que o espectador identifique quem enuncia.

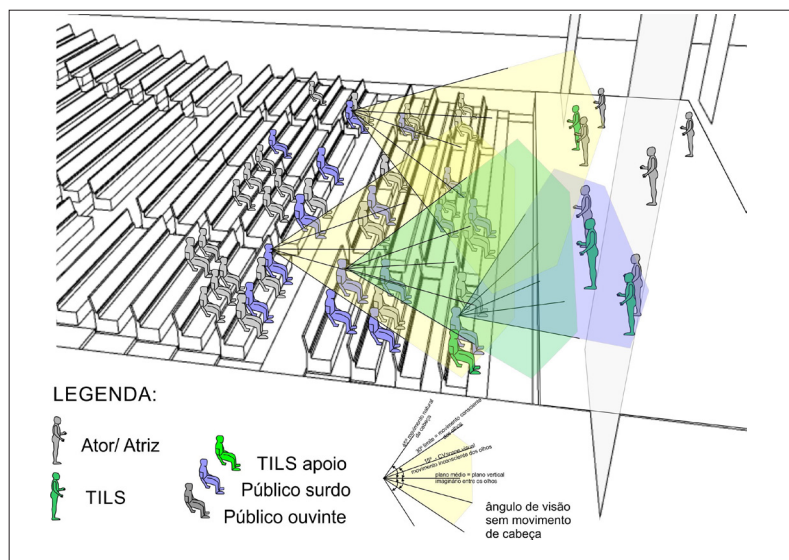


Figura 8: Interpretação com diferentes posicionamentos em cena e interpretação-sombra.

Fonte: Fomin (2018, p. 86).

Interpretação-sombra

A interpretação-sombra acontece no Brasil de forma semelhante à perspectiva de Frishberg (1990, p. 141) e Gebron (1996, p. 22). Segundo as autoras, durante a apresentação do espetáculo, um TILS acompanha um ator/personagem em cena, movimenta-se no palco e enuncia conforme o personagem correspondente. Nesse tipo de interpretação-sombra, quantos forem os personagens, tantos serão os TILS em cena. Essa forma de atuação é a que mais demanda da direção do espetáculo e dos intérpretes, mas quando bem-sucedida é uma experiência recompensadora que evita o “efeito ping-pong”. Nesse caso, o intérprete deve ter sensibilidade para equilibrar os limites entre a sua função de intérprete e a do ator em cena.

Os limites entre a atuação (no sentido dramaturgico da palavra) e a interpretação em Libras ficam mais tênues nesse contexto, com atuação semelhante ao do *traduato*r que Silva Neto (2017) discute. A atuação do profissional fica muito semelhante à dos atores, visto que por vezes o TILS está com figurino e maquiagem condizentes com a cena, movimenta-se no palco e acompanha os atores. A função do TILS nessa configuração, porém, não é de um personagem, pois mesmo que no palco e lado a lado com os atores em cena, a sua voz em cena não é própria, mas acompanha a voz do ator a quem ele faz sombra.

Há ainda a possibilidade de o intérprete atuar também como um dos atores. Nesse caso, ele interrompe em determinados momentos do espetáculo a tradução da fala de outros personagens e passa a ter um papel determinado na encenação. As questões de posicionamento para esse tipo de atuação são similares às do intérprete posicionado no palco e as questões de posicionamento, iluminação e representação serão decididas pela equipe de direção do espetáculo; para isso o TILS terá que acompanhar ensaios e necessitará também de um tempo considerável de ensaios.

4. Considerações Finais

Ao levantarmos algumas características inerentes à interpretação para língua de sinais em espetáculos teatrais, discutimos questões relacionadas ao enquadramento teórico para a prática, à equipe de profissionais envolvidos, ao estudo e preparo e aos diferentes posicionamentos de intérpretes de Libras em cena, apontando para diferentes formas de atuação. Como pudemos observar, as opções são diversas e variam conforme o espetáculo, direção e equipe de intérpretes, considerando questões estéticas, conceituais, formas de interação com os atores, aspectos visuais da cena e estratégias interpretativas. Nossa ideia com essas distinções relativas ao posicionamento e atuação não é colocar em categorias ou engessar a atuação do TILS, ao contrário; entendemos que o teatro é vivo e que somos sempre alterados pelas experiências. Assim, essas distinções não são absolutas, mas pressupõem transições e um possível jogo entre as diversas formas de atuação. Nosso intuito com esses exemplos é de ampliar o olhar às possibilidades e lançar atenção à presença do TILS em um espetáculo, visto que ele sempre vai influenciar e ser influenciado pela cena teatral.

Referências

- BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.
- FOMIN, C. F. R. *O tradutor intérprete de Libras no teatro: a construção de sentidos a partir de enunciados cênicos*. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2018.
- FRISHBERG, N. *Interpreting: an introduction*. Alexandria-VA: RID Publications, 1990.

GANZ HORWITZ, M. Demands and strategies of interpreting a theatrical performance into American Sign Language. **Journal of Interpretation**, vol. 23: Iss. 1, Article 4, p.1-18, 2014.

GEBRON, J. **Sign the speech**. Hillsboro: Butte Publications, Inc., 1996.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

LUCENA, C. T. **Beijo de línguas – quando poeta surdo e poeta ouvinte se encontram**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2017.

MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. São Paulo: Contexto, 2016.

MOURA, V. O espaço teatral e a condição do espectador. **SI(s)TU: Revista de Cultura Urbana – Privacidade**, n. 5 e 6, p. 96-110, 2003.

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, 2014.

NOGUEIRA, T. C. **Intérpretes de Libras-Português no contexto de conferência: uma descrição do trabalho em equipe e as formas de apoio na cabine**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2016.

PAVIS, P. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2015a.

_____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015b.

RICHARDSON, M. Sign language interpreting in theatre: using the human body to create pictures of the human soul. **TransCulturAI**, vol. 9.1, 2017, p. 45-62.

RID/SPP. Registry of Interpreters for the Deaf, Inc. (RID) Standard Practice Paper. **Interpreting for the performing arts**. Written by the Performing Arts Standard Practice Paper Task Force, 2014.

RIGO, N. S. Reflexões sobre o contexto artístico-cultural de atuação do tradutor-intérprete de língua de sinais. **Guará**, v. 8, n. 1, p. 31-41, Goiânia, jan./jun. 2018.

_____. Tradução-interpretação teatral: desafios e soluções em “O som das cores”. Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa. **Anais eletrônicos**. Florianópolis, 2014.

ROCKS, S. The theatre sign language interpreter and the competing visual narrative: the translation and interpretation of theatrical texts into British Sign Language. In: BAINES, R.; MARINETTI, C.; PERTEGHELLA, M. (Ed.). **Staging and performing translation: text and theatre practice**. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2011, p. 72-86.

RODRIGUES, C. H.; BEER, H. Os estudos da tradução e da interpretação de línguas de sinais: novo campo disciplinar emergente? **Cadernos de Tradução**, v. 35, n. especial 2, p. 17-45, Florianópolis, jul.-dez. 2015.

ROJO, S. Aspectos estéticos e políticos na tradução teatral latino-americana. In: BARBOSA, T. V. R.; PALMA, A.; CHIARINI, A. M. (Orgs.). **Teatro e tradução de teatro: estudos – v. 1**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

SANTOS, S. A. Tradução e interpretação de língua de sinais: deslocamentos nos processos de formação. **Cadernos de Tradução**, v. 2, n. 26, p. 145-164, Florianópolis, out. 2010.

_____. Contextualização dos estudos da interpretação no Brasil. In: QUADROS, R. M.; STUMPF, M. R.; LEITE, T. A. (Orgs.). **Estudos da Língua Brasileira de Sinais I**. Série Estudos de Língua de Sinais, v. I. Florianópolis: Insular, 2013, p. 119-152.

SEGALA, R. R. **Tradução intermodal e intersemiótica/interlingual: Português brasileiro escrito para Língua Brasileira de Sinais**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2010.

SILVA NETO, V. S. **A formação de tradutores de teatro para Libras: questões e propostas**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade de Brasília. Brasília, 2017.

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

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

**Apontamentos sobre a tradução
intersemiótica da obra
Giacomo Joyce para o teatro
em Língua Brasileira de Sinais**



Jonatas Medeiros
Octávio Camargo

1. Introdução

O presente artigo pretende apresentar alguns apontamentos sobre procedimentos e estratégias de tradução-interpretação intermodal e intersemiótica do texto literário *Giacomo Joyce* de James Joyce, na tradução de Paulo Leminski (1985), para Língua Brasileira de Sinais (Libras) no gênero teatral, numa perspectiva bilíngue bicultural. Delimitando o escopo deste trabalho, faremos uma apresentação sucinta de alguns aspectos da metodologia utilizada para tradução do texto de Joyce e a diversidade de estilos linguísticos empregados no espetáculo teatral. Para isso, organizamos este artigo em duas seções principais.

Na primeira seção, apresentaremos de forma dialógica, a partir dos Estudos da Tradução e da Interpretação de Língua de Sinais (ETILS) e do contexto artístico-cultural, procedimentos metodológicos empregados na tradução teatral, considerando algumas etapas do processo, a saber: pesquisa, tradução criação, e tradução de ensaios e montagem. Já na segunda seção, discorreremos sobre as diferentes funções sógnicas empregadas na construção da narrativa e descreveremos seis estilos empregados como resultados da soma de técnicas da linguagem dramática e da língua de sinais. Os estilos descritos são: duplicação de simetria e equilíbrio, presentificação da imagem evocada de modo sincrônico e diacrônico, atriz como suporte da narrativa, duplicação de pontos de vista e a sombra como elemento de linguagem. Para introduzir nossas reflexões, percorremos sucintamente algumas discussões referentes à literatura joyceana, assim como os Estudos Joyceanos¹ e a obra *Giacomo Joyce*.

1 Conforme Quirino (2012), na literatura acadêmica há um campo denominado Estudos Joyceanos que transita na interdisciplinaridade entre a literatura de Joyce, psicanálise, linguística e tradução, com contribuições de Lacan e Derrida.

James Joyce é conhecido por seu rompimento com as tradições estilísticas e literárias de sua época, assim como pelo experimentalismo de suas obras com o uso de neologismos, arcaísmos, analogias sonoras, transformações de ritmo, onomatopeias, palavras-valise, etc. Joyce gera grande interesse a diversas disciplinas acadêmicas por sua pluralidade de diálogo com questões complexas que se referem à humanidade. Leminski (1985) enfatiza que a irradiação da obra de Joyce atinge uma área imensa na prosa de ficção do século XX, devido às suas conquistas técnicas, como o monólogo interior². De acordo com Paolo (2010), o corpo joyceano ergue-se como um divisor de águas no romance contemporâneo, devido à radicalidade de sua revolução na linguagem.

A novela *Giacomo Joyce* apresenta a comoção erótica do personagem principal, Giacomo, por uma garota judia a quem ensinava inglês. O texto trama temas como culpa, erotismo e infidelidade conjugal, além de acontecimentos envolvendo a relação do protagonista e sua aluna. O texto foi publicado postumamente, mesmo que o autor, possivelmente, não tivesse a intenção, uma vez que é considerado autobiográfico³ em razão da clarividência de o próprio autor ser o protagonista da história. O texto é de difícil definição quanto a sua forma, Arantes (1999) o descreve como um amálgama de poema narrativo, prosa e drama. Nas palavras de Leminski (1985, p. 94), “Giacomo Joyce é uma novela cinematográfica, ideogrâmica,

2 De acordo com Leminski (1985), o monólogo interior consiste em uma súbita (e não anunciada) passagem da terceira para a primeira pessoa no universo do discurso. Uma passagem direta, sem índices com verbos que acusam a interioridade de um emissor (disse consigo, pensou, refletiu). Representa um princípio de economia narrativa, uma espécie de carnavalização do eixo pronominal do relato.

3 Arantes (1999) explica que Giacomo é a forma italiana do nome James, nunca utilizado em suas demais obras. A obra contém confissões amorosas e eróticas de James supostamente por Amalia Popper, sua aluna em Trieste.

como uma peça Nô, feita de flashes, um grande poema de amor, uma vertigem vista de soslaio”.

2. Procedimentos de Tradução Teatral da Peça *Giacomo Joyce* em Libras

No Brasil, os estudos sobre tradução e interpretação mostraram-se cada vez mais expressivos e com filiações a diversas perspectivas teóricas compreendidas de interpretações e reinterpretações de pesquisadores inscritos na área. Nas línguas de sinais se estabelece o campo dos Estudos da Tradução e da Interpretação em Língua de Sinais, doravante ETILS, tendo vinculação direta à área dos Estudos da Tradução (ET) e dos Estudos da Interpretação (EI), conforme já aponta Vasconcellos (2010) e, mais recentemente, Rodrigues e Beer (2015).

A vertente específica da língua de sinais traz implicações da modalidade gesto-visual, ampliando e diversificando as possibilidades de análise e reflexão dentro dos campos disciplinares dos ET e EI. Santos (2013) apresenta um levantamento de dissertações e teses (publicadas de 1990 a 2010) na área de tradução e interpretação de língua de sinais no Brasil e aponta a escassez de trabalhos direcionados à área e subáreas. Pesquisas recentes, como as de Santos e Rigo (2016) e Santos (2018), demonstram a ampliação significativa de pesquisas inscritas nos ETILS. No leque de interesses e interdisciplinaridades, a tradução e a interpretação artística emergem nos ETILS como contexto artístico-cultural, sendo uma esfera de atuação do Tradutor Intérprete de Língua de Sinais (TILS) relativamente recente, conforme apontado por Rigo (2013). Embora recente, é significativo o crescimento de pesquisas nessa temática no cenário brasileiro, tal como atesta a autora (2018).

Rigo (2013, 2018) define o contexto artístico-cultural como aquele que abarca trabalhos de tradução e interpretação de peças teatrais, músicas, shows, performances, apresentações artísticas em geral e demais manifestações do gênero. Pesquisas importantes abordam de forma exploratória significativos temas, algumas delas: Rigo (2013, 2014, 2018), que pesquisa sobre práticas e procedimentos metodológicos de tradução e interpretação artística em Libras; Santana e Vieira-Machado (2018), que consideram sobre a formação do profissional TILS atuante na esfera artística e literária; Silva Neto (2017), que pesquisa sobre a formação e a competência de *tradutores* de Libras no teatro; e Fomin (2018a, 2018b, 2018c), que investiga sobre a autoria e coautoria do TILS na tradução teatral em Libras e também sobre os elementos de verbo-visualidade e cenografia na relação com a tradução e a constituição de sentidos.

Este trabalho pretende contribuir com as reflexões metodológicas e estéticas da tradução e da performance bilíngue em Libras como linguagem e estilo teatral, assumindo outro espaço no fazer tradutório teatral, subvertendo o lugar comum da tradução e a inserindo como linguagem constituinte da peça. Nesse sentido, a tradução aqui discutida segue o que pontua Silva Neto (2017, p. 63), ao afirmar que “a tradução em palco é uma atividade que mescla competências do fazer tradutório com as da atuação”. A experiência tradutória e teatral que compartilhamos neste texto decorre de um formato que compõe uma narrativa e privilegia tanto a Libras quanto a Língua Portuguesa. Essa opção só foi possível em razão da concepção fundante em trazer a estética da performance em Libras para a centralidade do espetáculo como experimento cênico. Rigo (2013) nos lembra que, na atividade de tradução e interpretação no teatro, as performances de palco implicam propósitos temáticos e dramáticos, e o que enriquece isso são

os elementos cênicos e cenográficos possíveis de serem empregados, como: iluminação, maquiagem e figurino. Já Demarcy (2012) nos lembra que o teatro é um universo de signos, com diversas unidades significantes contidas no espetáculo e a materialização teatral é um discurso cênico. Isso, em síntese, nos põe a ampliar o olhar da potência tradutória via polifonia de signos que o teatro possibilita.

Na tradução intersemiótica proposta em *Giacomo Joyce* a partir da performance em Libras é possível nomear o ato como a materialização do texto em corpo/texto, conforme pontua Bauman (1998 apud KLAMT 2018, p. 27), que compartilha que “o corpo/texto na performance em sinais produz continuamente uma sucessão de imagens visuais, como em uma tela de cinema”. Rose (2006 apud KLAMT 2018, p. 27) considera a performance poética em língua de sinais uma literatura que se movimenta por meio do tempo e do espaço e é incorporada na presença física do autor.

A peça *Giacomo Joyce* se insere na relação do texto escrito e sua fixação na tradução e interpretação intersemiótica para o palco, que foi o suporte para o monólogo ser fixado como texto e materializado na Libras e na Língua Portuguesa. Entendemos o conceito de “suporte” com base em Marcuschi (2003), que o define como o lócus físico ou virtual, com formato específico, que serve de base ou ambiente de fixação do gênero materializado como texto. Para o autor, o suporte é uma superfície física que suporta, fixa e/ou mostra um texto. Consideramos o suporte como um elemento importante para o processo tradutório, uma vez que pode interferir na produção linguística. Isto é, se é um palco com apresentação ao vivo ou um estúdio com a tradução gravada com o uso de efeitos de edição ou não. O suporte pode, em síntese, interferir significativamente nas escolhas tradutórias feitas pelo tradutor, uma vez considerando o espaço físico, suas características, possíveis

restrições e a liberdade fornecida. Com relação ao uso do espaço na sinalização, isso pode ser determinante e significativo.

Klamt (2018) reflete que performances em língua de sinais, quando apresentadas ao vivo, em palcos com dimensões amplas, a princípio implicam que o sinalizante aumente a dimensão e a ampliação de seus sinais. A autora acentua sobre a questão de o espaço físico para apresentação influenciar ou não a prosódia da sinalização, isso porque, conforme Klamt (2018, p. 61): “o uso do espaço na sinalização artística pode quebrar os limites comuns das regras gramaticais das línguas de sinais”.

Segala e Quadros (2015) explicam que a atividade de tradução de um texto em Libras (língua de modalidade visual-espacial) para um texto na Língua Portuguesa (língua de modalidade oral-auditiva), e vice-versa, envolve uma tradução interlingual que é permeada pela tradução intersemiótica e a tradução intermodal. Conforme lembra Plaza (2003), Roman Jakobson foi o primeiro pesquisador a discriminar e definir os tipos possíveis de tradução. Jakobson (2010, p. 81) define que tradução interlingual é a interpretação de signos verbais por meio de outra língua e que a tradução intersemiótica (ou transmutação) é a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Essa complexidade modal elege, portanto, uma profusão de questões tradutórias linguísticas e extralinguísticas a serem trabalhadas no texto literário, somando-se a isso todo o arsenal de signos disponível da tradução teatral e o singular estilo da escrita joyceana.

Klamt (2018) aborda sobre a *perceptibilidade* nas poesias em línguas de sinais, baseada em Perlmutter (1992 apud KLAMT, 2018), que implica o aumento da saliência perceptual dos sinais e do espaço da sinalização, evidenciando signos e expressões verbais e não verbais. Contemplamos a sonoridade da escrita de Joyce com a semiótica imagética que, conforme

Campello (2007), está relacionada ao conceito de imagem visual das pessoas surdas falantes de língua de sinais, podendo ser usados para produção textual e enunciativa “os braços, os corpos, os traços visuais como as expressões corporais e faciais, as mãos, os dedos, os pés, as pernas, em semiótica imagética” (p. 106). Essas sonoridades, conforme Klamt (2018), podem ser observadas a partir da variação do emprego dos tipos de movimentos envolvidos na articulação dos sinais, em seu nível fonológico e prosódico, considerando a relação com o espaço.

Sutton-Spence (2006, p. 329) entende que “a poesia em língua de sinais, como a poesia em qualquer outra língua, usa a forma intensificada da língua (sinal-arte) para produzir efeito estético”. Já Weininger et al. (2014) entendem que a poesia sinalizada é uma forma de arte linguística e também um produto textual que incorpora alguns elementos de outras poéticas e outras linguagens artísticas, tais como a pintura, o cinema, a dança e a arte performática. Os autores afirmam que “a poesia em Libras é uma forma de arte baseada em uma língua que se funde em sistemas humanos de comunicação da linguagem, que vão além do vocabulário e da gramática convencional” (p. 4).

Na concepção da peça *Giacomo Joyce*, todas as cenas se iniciam a partir da presença da atriz e do tradutor de Libras centralizados no palco, atenuando o mesmo status linguístico e estético com atuação conjunta na composição das cenas. Com base em Humphrey e Alcorn (2007), Rigo (2013) pontua que há diferentes possibilidades de posicionamento do intérprete de língua de sinais na atividade de interpretação teatral. Introduzindo esse assunto brevemente em sua pesquisa, a autora considera sobre alguns posicionamentos possíveis do profissional em zonas específicas e menciona, por exemplo, sobre o método zona e a interpretação-sombra. Fomin (2018a) aprofunda esse assunto fazendo uma importante categorização de métodos de posições possíveis do intérprete em cena,

contemplando modelos de posicionamento como: interpretação fixa posicionada no fosso; interpretação fixa posicionada no proscênio; interpretação com diferentes posicionamentos em cena; interpretação-sombra e, também, outras possibilidades, como a de envolver o tradutor como ator integrante da narrativa da peça, um método discutido também por Silva Neto (2017).

Vale pontuar que a concepção da peça *Giacomo Joyce* se dá a partir de uma leitura de perspectiva bilíngue bicultural. Paddy Ladd (2013), importante pesquisador surdo da área, utiliza esse conceito para o que denomina de educação bilíngue bicultural, que consiste na filosofia que defende os argumentos da comunidade surda sobre seu status de minoria linguística e a ênfase para valorização das perspectivas culturais e o uso da língua de sinais. Conceito esse que se alinha com as discussões do autor sobre o resgate do *deafhood* nas experiências e representações surdas e da língua de sinais. Cabe destacar que esse conceito foi cunhado pelo autor para representar os discursos dos surdos que se opõem aos discursos hegemônicos clínico-terapêuticos. Nesse enquadramento discursivo do *deafhood*, Ladd (2013) considera a experiência da existência surda, as maneiras surdas de estar no mundo e o compartilhamento das línguas de sinais. Nossa aproximação do conceito se dá pelo profundo interesse em colocarmos em diálogo as características culturais do nosso público-alvo em relação ao nosso texto de partida.

Nessa perspectiva, entendemos a peça *Giacomo Joyce* como um teatro bilíngue bicultural, por privilegiar a experiência performática que transita entre universos inclusos, no sentido estético e linguístico, para espectadores surdos e espectadores ouvintes, uma vez ressaltando a construção da dramaturgia da montagem em Libras e na Língua Portuguesa e privilegiando a visualidade e a dimensão espacial da língua de sinais. Lucena

(2017), ao comentar sobre o fazer poético entre Libras e Língua Portuguesa e entre o poeta surdo e o ouvinte, utiliza-se metaforicamente do beijo para retratar a experiência do grupo *Corposinalizante*, de São Paulo. Trazendo a imagem do “beijo de línguas”, a autora retrata o enlace da poética das duas línguas (Libras e Língua Portuguesa) na experiência do *Poetry Slam*. Nas palavras de Lucena (2017, p. 25): “duas línguas, dois mundos, é um beijo. O beijo é esse acontecimento entre os corpos. No beijo não tem uma língua mais importante e outra menos, não tem uma língua dominante e outra dominada”.

Giacomo Joyce em Libras é encenado por Helena Portela e Jonatas Medeiros. A atriz dramatiza o texto na oralidade a partir da Língua Portuguesa e, em momentos específicos, também usa Libras, quando contracena e sincroniza as falas com o tradutor. Diferentes formas de atuação entre a atriz e o tradutor são empregadas na narrativa e nas poéticas produzidas em Libras. Linguisticamente, as técnicas variam e se misturam no uso de Visual Vernacular (VV), classificadores, poesia a partir de simetrias e assimetrias, antropomorfismos, neologismos, uso do espaço, planos cinematográficos, variações e empréstimos linguísticos, mímicas, gestos e sinais rurais e urbanos. Enquanto linha teatral, nos aproximamos do teatro físico, contemporâneo e mínimo. Enquanto linguagem técnica, *blackouts*, cores e mudanças na intensidade da luz também participam da construção da narrativa, gerando cortes e interrupções, bem como produzindo epifanias retinianas (nos sucessivos *blackouts*), que agem como prolongamento da imagem.

O Teatro Novelas Curitibanas (espaço cultural dedicado à encenação de espetáculos teatrais da cidade de Curitiba-PR), no que tange ao seu espaço arquitetônico, também exerce uma função sónica na peça. A janela do casarão, em função do jogo de luzes, ora aparece como elemento estruturante da cena, ora não. Assim como o chão de madeira, ora aparece, ora não.

O próprio chão, por sua vez, também se torna um elemento de composição cenográfica, usado para provocar sons e vibrações.

No verso quatro (04) de *Giacomo Joyce*, na tradução de Leminski (1985), há o emprego de recursos estilísticos de sonoridade na Língua Portuguesa, a saber: “Espirais das espiraladas escadas. Tiques e taques de saltos altos, ecos altos e ocos”. Para a tradução em Libras, a cena poética mesclou o uso de onomatopeias e o aproveitamento da vibração do chão, a fim de obter efeitos mais cinestésicos na tradução⁴, assim como as fortes cavalgadas no verso vinte e três (23), onde a tradução⁵ enfatiza a veracidade do preconceito contra os judeus, intensificando as batidas no chão, no momento do trecho falado: “A carruagem passa através da aleia de barracas de lona, os raios das rodas girando no brilho”. Nessa perspectiva tradutória, vale considerar a sonoridade visual, abordada por Klamt (2018, p. 29). A autora, em sua pesquisa de doutorado, afirma que sonoridade em Libras “é uma soma de fatores: juntas, extensão do cotovelo, elevação do ombro, simetria, tipo de movimento e ainda os elementos não manuais, como tronco, pernas ou olhar” (p. 117). Assim, a sonoridade visual possibilita compreender linguisticamente a liberdade corpórea e de sinalização para a constituição da poética em Libras, uma vez que, de acordo com Klamt (2018, p. 29), o espaço utilizado pelo sinalizante na produção artística não precisa se restringir ao limite que vai do topo da cabeça até os quadris. Para a autora, o espaço da sinalização artística pode ser mais amplo conceitualmente do que o espaço imediato em que o performer atua; é possível ainda recorrer à iconicidade imagética (estruturas altamente icônicas) no intuito de ilustrar ou contar algo, ou ainda, recorrer

4 Disponível em: <http://twixar.me/jMjn>. Acesso em: 02 jun. 2019.

5 Disponível em: <http://twixar.me/tMjn>. Acesso em: 02 jun. 2019.

a planos cinematográficos para produção poética em sinais, conforme pesquisou Castro (2012).

Pesquisa

Na etapa de pesquisa foram realizadas leituras das traduções em Língua Portuguesa de Arantes (1999) e Leminski (1985), sempre balizadas pelo texto original em inglês. Como material de pesquisa, recolhemos artigos e comentários relacionados. Como subsídio, também consultamos artigos e livros que contribuíram para entender melhor a figura de James Joyce e o seu perfil literário. Fomin (2018a) comenta que, dentre as preocupações com a tradução do texto teatral, está também o cuidado com a história do texto, seu impacto na vida social e os efeitos de sentido que ele desencadeia. Plaza (2003, p. 10) adverte que o “processo tradutório intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos”.

Em língua de sinais encontramos poucos subsídios tradutórios sobre *Giacomo Joyce*, principalmente subsídios referentes à especificidade literária, filosófica, religiosa, bem como nomes de personagens e cidades europeias citadas no texto. Pesquisamos alguns dicionários em língua de sinais e outros materiais de suporte; também consultamos formas de uso na língua de sinais usada no contexto da Inglaterra e dos Estados Unidos (BSL e ASL), no intuito de compor partes do texto em que eram utilizadas outras línguas, já que Joyce torna seu texto multilíngue, com frases em Italiano, Francês, Dialeto triestino e Latim. Nossa tradução não contemplou, porém, todas as alternâncias de línguas usadas pelo autor no original do texto; na maioria das entradas em língua estrangeira, aplicamos a tradução para Libras. Além disso, estivemos em contato com a

brasileira Fernanda Martins, sinalizante bilíngue, filha de pais surdos, que reside na Irlanda. Ela nos auxiliou com alguns sinais específicos da geografia onde se passa a história, assim como nos informou sobre a relação dos surdos irlandeses com a obra de James Joyce. Fernanda também possibilitou trocas com surdos italianos e correspondência com uma intérprete da Village Deaf Ireland (organização colaborativa representada por todas as organizações surdas em Dublin, na Irlanda).

Outro consultor importante foi Italus Rulian, que além de nos assessorar em BSL e ASL nos colocou em contato com alguns surdos do Reino Unido e da Inglaterra, possibilitando verificar a produção de traduções de James Joyce em língua de sinais. Entendendo a importância de consultores surdos em um processo de tradução teatral, também consultamos Paulo Sérgio Praxedes, professor surdo, Álvaro Junior Dambros, Tiago Fuzer (ambos surdos), e a intérprete de Libras Terezinha Selenko. Em todas as conversas, porém, não foi possível encontrar, infelizmente, produções textuais em língua de sinais que remetessem ao escritor do original. Embora na etapa de pesquisa tenhamos realizado inúmeras buscas acadêmicas (em plataformas como: Scielo, Portal de Periódicos da Capes, Eric e Google Acadêmico) sobre traduções de James Joyce em língua de sinais, não obtivemos resultados no cruzamento das entradas: “James Joyce Libras”; “James Joyce Língua Brasileira de Sinais”; “James Joyce Surdo”; “James Joyce Comunidade Surda”; “James Joyce Sign Language”; “James Joyce Deaf”; e “James Joyce Sign Language Translation”.

Tradução criação

No processo de *tradução criação*, utilizamos glosas (anotações abandonadas ao longo do processo) e registros em vídeo (fundamental para documentação exata da tradução). Os vídeos

gravados eram separados, numerados por data e revisitados durante o processo para fixação e atualização tradutória. Dividimos os vídeos conforme suas etapas de criação e sua precisão (qualidade) tradutória final, já que todo o processo foi permeado por mudanças recorrentes no texto traduzido em língua de sinais. Esse processo foi de construção conjunta entre o tradutor e o diretor da peça, onde foi possível discutir sobre imagens presentes no texto de James e todas as produções de sentidos possíveis para uma representação da poesia.

Essa etapa do processo foi imersiva, com encontros diários. Não foi realizada uma tradução linear do texto, uma vez que optamos por trabalhar em pontos-chaves da possível narrativa encontrada; isso porque a pesquisa e as leituras realizadas nos permitiram identificar algumas cenas primordiais que nos auxiliaram a estabelecer um ponto estético de partida da tradução. As gravações em vídeo nos permitiram também perceber todo processo mutante da tradução e o significativo grau de mudança de detalhes durante o percurso criativo. Conforme o processo se intensificava, a obra traduzida tomava contornos mais claros e amadurecidos. Além disso, as pesquisas e consultas não se findaram na primeira etapa, mas acompanharam todo o processo de tradução criativa.

O texto *Giacomo Joyce* foi dividido em cinquenta (50) parágrafos, seguindo a disposição visual do texto original em *fac-símile*. Os fluxos textuais foram escritos de forma espaçada, com distâncias significativas para uma possível leitura de sentido desses espaços, algo que não poderíamos omitir de nossa tradução e montagem teatral.

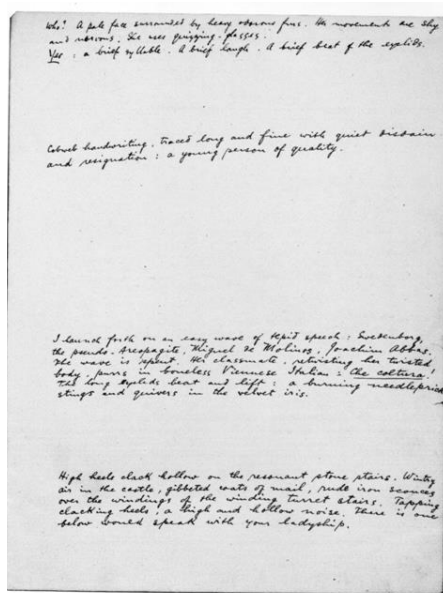


Figura 1: Exemplar fac-símile de Giacomo Joyce.

Fonte: Dos autores.

Cada bloco de texto encenado foi separado por um *black-out* de três a cinco segundos, renovando a imagem para um novo quadro. Cada fragmento finaliza com uma epifania, uma imagem que desaparece lentamente. O filamento de uma lâmpada que se apaga e projeta um signo visual na memória, uma imagem suspensa na finalização de cada bloco. Essa função estética do *blackout* foi uma definição basilar no início da tradução, uma vez que permitiu pensarmos em manutenções de cenas, entradas e saídas da atriz e/ou do tradutor, sempre numa leitura signíca, privilegiando a narrativa constituída em Libras com o desenho de uma moldura final.

Na montagem, a iluminação foi utilizada como recurso cenográfico, construindo ambientes, agigantando sombras em múltiplos ângulos, ocultando a arquitetura da sala, ressaltando aspectos, direcionando o foco do olhar (ora para o tradutor,

ora para a atriz ou ambos). A encenação foi pensada para transcorrer sem troca de figurinos e sem uso de objetos de cena ou adereços cênicos. O movimento dos atores no palco é calculado, preciso e marcado em conjunto com as manobras de luz. A iluminação, criada por Beto Bruel, foi integrada como elemento extralinguístico na composição da tradução.

Tradução, ensaios e montagem

Após o trabalho de tradução criação para Libras, iniciamos a construção da contracena do texto bilíngue com a atriz. A montagem conjunta das composições das cenas permitiu algumas alterações e distribuições de unidades narrativas ou lexicais da língua de sinais entre o tradutor e a atriz. O processo anterior da tradução já previa a montagem de cenas e interlocuções linguísticas, mas apenas mediante o corpo e a encenação; na concretude dos ensaios, foi possível afinar e definir alguns pontos da tradução. Nos ensaios, as gravações em vídeos se repetiram para estabilização da tradução, agora já no palco. O ajuste do tempo, do ritmo, dos gestos realizados pela atriz, bem como a relação dos dois corpos em cena, a interação e as poesias ampliadas pelo dueto poético, só pode ser consolidado e visualizado com precisão na etapa de ensaios em conjunto. Cabe mencionar que, nessa fase, foi possível também contar com o trabalho de codireção de Nautílio Portela e o trabalho de direção de corpo de Katia Drumond. A trilha musical original de Chico Paes foi adicionada também nessa fase, criando mais uma camada associativa entre as cenas, de modo a integrar as partes afastadas temporariamente na narrativa.

Sobre o ritmo, acima mencionado, ajustado nessa etapa, entendemos ser relevante compartilhar o que Stanislavski (2013) reflete sobre a construção da personagem no teatro. Na discussão teatral, o autor observa que ritmo é a “relação

quantitativa das unidades – de movimento, de som – com o compasso determinado como unidade de extensão para certo tempo e compasso” (p. 252). Klamt (2014) aborda sobre o ritmo dentro dos Estudos Linguísticos da Língua de Sinais no contexto brasileiro e pontua que o ritmo, na poesia em Libras, pode ser descrito como mudanças que acontecem dentro dos próprios sinais ou na transição entre eles (movimentos), bem como nos momentos de não mudanças (suspensões). Na tradução teatral de *Giacomo Joyce*, buscamos observar tanto o ritmo estritamente linguístico, como o ritmo cênico. Contudo, em razão de entendermos esse elemento como um aspecto complexo no processo tradutório teatral, por hora, a opção foi de não nos atermos à questão, entendendo que trabalhos futuros poderão abordar com mais profundidade esse pertinente tema.

3. Descrições Semiológicas da Tradução da Peça *Giacomo Joyce* em Libras

Descrevemos nesta seção seis (06) estilos utilizados como epifania e composição estética da narrativa teatral, e o resultado da soma de técnicas da linguagem dramática aplicadas ao espetáculo *Giacomo Joyce* em Libras. Os estilos aqui exemplificados e demonstrados são categorias extraídas de soluções tradutórias e montagem cênica. As imagens apresentadas aqui em fotografias (todas registradas por Gilson Camargo), embora funcionem como meio de ilustrar melhor os exemplos, consistirão em formato de *frame* único, capturado em momentos estratégicos que sintetizam determinado estilo descrito. Salientamos que essa classificação poética é trazida apenas para cunho didático, uma vez que na execução prática dos poemas elas se difundem e se misturam. É importante esclarecer que nossa descrição não se insere no nível de análise fonológica da

sonoridade visual, ou de soluções tradutórias estruturalmente linguísticas. Utilizaremos dessas temáticas a fim de descrever efeitos estéticos da poética conjunta entre a atriz e o tradutor no suporte teatral.

Duplicação de simetria e equilíbrio

Esse estilo foi aplicado no momento em que o tradutor e a atriz reproduzem o mesmo signo, ou seja, as duplicações foram utilizadas para destacar ou enfatizar uma determinada cena, de modo a compor um espelhamento ou a finalização do último *frame*. O momento narrativo duplica e expande o sinal para finalização epifânica seguida de *blackout*. Conforme Sutton-Spence e Quadros (2006), a simetria e o equilíbrio carregam o sentido de harmonia, beleza e perfeição. De acordo com a pesquisadora e poetisa Fernanda Machado (2013), a simetria é associada à forma espelhada das mãos que podem ser empregadas na sinalização. A autora entende o espelhamento como “uma criação de simetria bilateral onde os sinais e seus movimentos são construídos de forma proporcional, tanto verticalmente quanto horizontalmente” (p. 69). Machado (2013, p. 69) pontua ainda que a simetria em língua de sinais “é construída no espaço de sinalização de forma tridimensional, sendo possível articular facilmente os sinais ao mesmo tempo e combiná-los em diferentes proporções e dimensões”.

A imagem a seguir (Figura 2) se refere ao parágrafo do texto onde o personagem Giacomo discorre sobre a contemplação de sua enamorada em um campo de arroz. Nesse *frame* é realizada a duplicação⁶ final do sinal entre a atriz e o tradutor. No mesmo plano, ambos possibilitam uma imagem epifânica referente ao início do texto. Na última cena há o uso do espaço sub-rogado

6 Disponível em: <http://twixar.me/cMjn> Acesso em: 02 jun. 2019.

que referencia a aluna contemplada por Giacomo. No início do parágrafo o protagonista localiza a região onde ocorre a cena: “Um campo de arroz perto de Vercelli sob cremosa neblina de verão”. O escritor descreve ainda, sucintamente, o estado do rosto de sua aluna em contraste com o sol: “As asas do seu chapéu desabado, sombra sobre seu sorriso falso. Sombras raiaram seu rosto falsamente sorridente, surrado pela luz quente e cremosa, cinzentas sombras leitosas debaixo do queixo”.



Figura 2: Um campo de arroz.

Fonte: Foto de Gilson Camargo.

Klamt (2014, p. 67) estabelece uma relação entre ritmo e simetria e aponta que “quando o poeta faz uso de sinais espelhados com as duas mãos, esses são mais perceptíveis visualmente do que os sinais feitos com apenas uma mão ou sinais assimétricos”. Na tradução intersemiótica em questão, o texto é descrito sob efeito da luz amarela. Toda a descrição é realizada por uma duplicação narrativa no sub-rogado do eu lírico de Giacomo em constante sinalização, evocando a figura da moça observada, como se o protagonista estivesse no sub-rogado de Amélia para descrevê-la. Conforme Silva e Strazzi (2017), o sub-rogado está entre os marcadores discursivos da Libras que são constituídos de elementos linguísticos lexicalizados ou

ção, variáveis ou multifuncionais. As autoras explicam que, na sinalização, lidamos com dois espaços mentais, sendo o espaço real e o espaço do evento. Para Silva e Strazzi (2017), o espaço sub-rogado é resultante da integração do espaço real e do evento, uma vez que, quando parte do corpo do sinalizante, se torna algo ou alguém pertencente ao espaço do evento. Na peça aqui analisada, o tradutor e a atriz interpretam diversas configurações de sub-rogado, bem como sobreposições de elementos linguísticos, como: representação conjunta do sub-rogado de personagens, divisão de sub-rogados em diferentes personagens e o narrador (Giacomo).

O final do verso traduzido finaliza com o sinal CHAPÉU, embora a tradução de Leminski (1985) termine em “olhos”, tal como Joyce finaliza o verso no original em inglês, “eyes”. Em Libras, a tradução é construída a partir do retrato do rosto da moça, enfatizando seu chapéu com o uso de classificadores descritivos e sua expressão frente à luz do dia. Após a descrição em planos (CASTRO, 2012) da “polpa fofa dos olhos”, concluímos duplicando o sinal em simetria realizado pela atriz e pelo tradutor. Como composição teatral, a luz em cor amarela implica o aumento de intensidade com função estética cinestésica de climatizar o local citado no texto, acrescentando uma textura de calor-incandescência ao quadro final, com suspensão do sinal no ar, sem movimento. O mesmo é aplicado em momentos em que a atenção está voltada a determinado objeto ou ação, tal como mostra a imagem a seguir (Figura 3), no momento final da frase “um pires de ácido acético na mão” traduzida⁷ para Libras. A atriz aponta para o copo sinalizado pelo tradutor que, por sua vez, sinaliza COPO reproduzindo-o na sequência e o tomando para representar o possível suicídio da

7 Disponível em: <http://twixar.me/cMjn> Acesso em: 02 jun. 2019.

amante. Ambos finalizam a sinalização no sub-rogado amante, na ação de tomar o líquido venenoso.



Figura 3: Um pires de ácido acético na mão.

Fonte: Foto de Gilson Camargo.

Observa-se a complexidade da composição poética embutida na função tradutória para o teatro, uma vez que o próprio elemento de sincronia, equilíbrio e duplicação contém outras questões de cunho linguístico presentes na sinalização, como no exemplo citado ao qual a categoria poética soma-se a outros focos de análise.

Presentificação da imagem evocada: modo sincrônico

Compreendemos essa categoria em detrimento do modo diacrônico. A presentificação da imagem evocada é dada no momento em que o narrador vivencia num tempo referenciado em cena a relação narrada com a personagem. Oliveira (2012, p. 10) explicita que o modo de simetria no poema “permite extrair do simultâneo uma sucessão para poder se fazer uma configuração, na medida em que se combinam, em proporções

variáveis, duas dimensões temporais: uma cronológica e outra não cronológica”. Moura (2010), a partir da análise do discurso de Michel Pêcheux, esclarece que o sincrônico encontra-se com a história, enquanto que o diacrônico se encontra com as ligações de sentidos presentes na memória discursiva.

Nessa configuração proposta para tradução é possível obter a referência da imagem narrada, observando que a tradução do episódio descrito traz a sincronia (relação de tempo real entre as personagens). A construção discursiva é ancorada no referencial presentificado pela atriz e pelo tradutor na cena do trecho “Aqueles frios dedos serenos tocaram as páginas imundas e lindas, onde a minha vergonha vi brilhar para sempre. Frios dedos serenos e puros. Será que nunca erram?” A cena da tradução⁸ começa em Libras com o tradutor expressando o sinal LIVRO e a atriz, com a palma da mão para cima, mexendo seus dedos, indicando o desenrolar da cena que, por sua vez, finaliza com a personagem curiosa movendo as páginas em que o sinal LIVRO, propositalmente, ocupou um espaço de sinalização incomum: abaixo do quadril. A tradução é ancorada na sinalização em performance com a atriz.



Figura 4: Frios dedos serenos e puros.

Fonte: Foto de Gilson Camargo.

8 Disponível em: <http://twixar.me/8Mjn>. Acesso em: 02 jun. 2019.

Nas imagens é possível observar que a atriz e o tradutor contracenam, sendo que o tradutor assume o papel do protagonista e a atriz o da aluna por ele desejada. Giacomo, sempre na figura monóloga da sinalização, remete a possíveis memórias que a montagem teatral, na tradução intersemiótica, permitiu climatizar a duplicidade de sentido. A performance entre a atriz e o tradutor produz uma nostalgia na narrativa que transita entre o monólogo voltado ao público e à atuação em si. Durante o processo tradutório, essa interação foi pensada justamente para criar a condição de dúvida na relação do professor e sua aluna, uma vez que o parâmetro gramatical localização (ponto de articulação) do sinal é realizado fugindo da convenção desse item lexical. Como já visto neste texto, embora o processo tradutório tenha previsto tais soluções, seu resultado final apenas se solidificou no trabalho em conjunto com a atriz, com todo o suporte da direção por trás, considerando movimentos específicos, gestos, expansões cênicas, aproveitamento de sombra, entre outros refinamentos realizados na concretude da ação em equipe (ação materializada), não mais na tradução imaginada nos ensaios.

Presentificação da imagem evocada: modo diacrônico

No dicionário etimológico da Língua Portuguesa, “diacronia” aparece como conceito criado por Ferdinand de Saussure (1857-1913). O linguista suíço emprega esse termo como caráter dos fenômenos linguísticos considerados em sua evolução, uma vez que a palavra recorre morfológicamente ao termo *chronos*, ou seja, tempo. Coseriu (1979) nos ajuda a compreender que a mudança diacrônica pode ser particular, heterogênea e isolada, ou até mesmo exterior ao sistema. O autor lança alguns debates sobre a perspectiva saussuriana dentro da

discussão sobre mudanças linguísticas. Já Moura (2010), na análise do discurso de Michel Pêcheux, entende o sincrônico como dizer atual e simultâneo, e o diacrônico como dizer já dito em momentos diferentes.

Utilizamos o termo para exemplificar o modo correspondente a uma redistribuição do tempo, onde a atriz e o tradutor compõem distintamente imagens distintas em tempos diferentes. O não tempo e a dimensão não cronológica para o efeito de sentido oriundo da memória. Oliveira (2012) argumenta sobre a poesia diacrônica e observa sua característica do uso constante de *flashbacks*, aquilo que caracteriza como rememoração. Essa produção semiótica duplica o ícone da narrativa, sempre em favor da tessitura do narrador. Na cena abaixo, a primeira imagem é do momento em que Giacomo narra ao público uma conversa que teve com o pai de sua admirada aluna. O texto no original não marca transição direta (com travessão), mas subentende-se ser a fala do velho judeu, pois além da manutenção do italiano: “Mia figlia ha una grandissima ammirazione per il suo maestro inglese”, há uma referência direta a ele na sequência: “O rosto do velho, simpático, sanguíneo [...]”. A Figura 5 mostra a atriz no sub-rogado do pai da aluna, repreendendo o personagem de Giacomo. A figura do pai marca a mudança do discurso indireto para o direto. A transição ainda é sublinhada por uma interferência sonora vibratória simultânea à enunciação do texto.

Na mesma configuração, a Figura 6 da atriz nos mostra a enamorada de Joyce num momento de monumentalização, de elevação e grandeza. O narrador, ajoelhado, suspirando de desejo, suplica ajuda ao santo. O modo é diacrônico, pois a ação da atriz materializa a figura da aluna consoante ao gesto aclamado de Giacomo em “Meu Santo Inácio de Loyola, valei-me, e depressa!”. O momento de epifania retoma o referencial da personagem aluna numa imagem marcada por uma duração

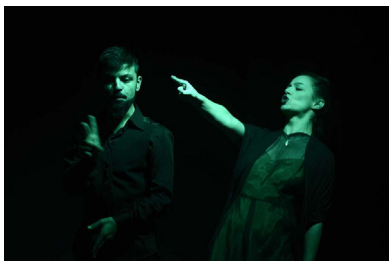


Figura 5: Pai repreende Giacomo.

Fonte: Foto de Gilson Camargo.

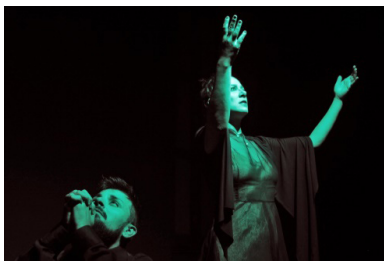


Figura 6: Meu Santo Inácio de Loyola.

Fonte: Foto de João Paes.

maior, formando um quadro final com o aumento de intensidade de luz seguida de *blackout*. É possível perceber na Figura 5 que Giacomo olha para a plateia, enquanto que na Figura 6 seu olhar está direcionado para o Santo Inácio de Loyola, tal como Klamt (2018, p. 59) observa, que a sonoridade visual poética é composta também pelo olhar. Para fins de elucidação, vale lembrar que a autora, em sua pesquisa, cita seis categorias de análise da função do olhar, partindo das pesquisas de Kaneko e Mesch (2013), sendo elas: olhar para o público, olhar dos personagens, olhar de destaque, olhar reativo, olhar panóptico e, por último, olhar prévio. Conforme a autora explica: “é como se o olhar fosse uma câmera que tirasse uma foto aproximada dos articuladores” (2018, p. 59). Klamt (2018) explica ainda que, na sinalização criativa, o olhar pode enfatizar a configuração ou o movimento de um sinal, de modo a chamar a atenção do público espectador a partir do direcionamento do olhar para as mãos.

A atriz como suporte narrativo

Esse procedimento de tradução ocorre pela possibilidade de interlocução semiótica do tradutor e da atriz. A imagem presentificada pela atriz prolonga-se e congela, permitindo que

o tradutor comente a imagem iconizada. Na cena⁹ em que o protagonista imagina de forma deleitosa o vestido de sua aluna cedendo em suas mãos, no trecho: “a combinação se solta dos laços sobre os ombros e cai devagar”, a narração do texto detalhando essa queda é indicada pelo tradutor no corpo da atriz, tendo ela como suporte imagético para descrição da cena.

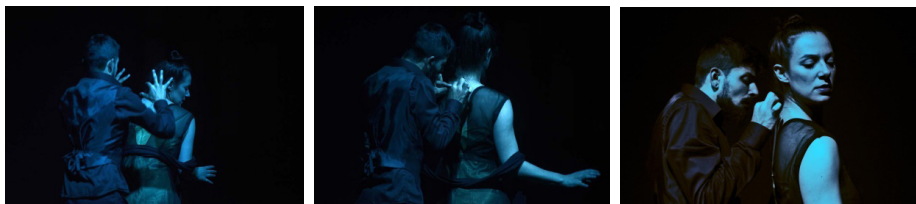


Figura 7: A combinação se solta dos laços sobre os ombros e cai devagar,

Fonte: Fotos de Gilson Camargo e João Paes.

Esse momento, que remete a um possível devaneio de Joyce, é marcado pelo aumento súbito de intensidade de luz. Quando o autor, supostamente, sai de seu frenesi, a luz retorna à intensidade anterior.

Duplicação de pontos de vista

Parecido com um procedimento cubista, escolhida como plano estético de angulação da cena, a visão sinóptica permite ângulos impossíveis para uma pessoa ao mesmo tempo. A nomeação de procedimento cubista tem a ver com o que Veneroso (2006) descreve a partir de Octavio Paz em *Os filhos do barro* sobre a relação do cubismo com a poesia. Ao relacionar o cubismo na poesia e na pintura, o autor afirma que essa relação não

9 Disponível em: <http://twixar.me/nQjn> Acesso em: 02 jun. 2019.

foi literária nem verbal, mas sim conceitual. De acordo com Veneroso (2006, p. 153-154): “mais que uma linguagem, os poetas tiraram da experiência cubista uma estética”. Octávio Paz, conforme o autor, “considera uma das ideias centrais do cubismo a apresentação simultânea das diversas partes de um objeto – as anteriores e as posteriores, as visíveis e as escondidas – e as relações entre elas”.

Efeitos de simultaneidade e de perspectivas e angulações diferentes são utilizados como colagem, com fragmentos e justaposições de cenas visuais e ideográficas, semelhante à influência cubista da pintura à poesia, tal como Veneroso (2006) analisa nos poemas que estabelecem uma aproximação entre colagens do estilo de Picasso e os poemas e caligramas de Guillaume Apollinaire na literatura, uma vez que é estabelecido um diálogo entre as artes plásticas e a literatura. Horácio (2011) utiliza-se do termo de poemas prismáticos ao qual qualifica como conato de geometrização, que apresenta seu interior e exterior, e “prismaticamente refratam-se nela e com ela fusionam, a partir de um funcionamento imaginário, e por meio de uma mecânica associativa na qual adquirem um cinetismo próprio” (p. 10). Podemos observar essa configuração poética, como Horácio (2011) descreve o poema prismático, como exploração da imagem por meio de um raciocínio geometrizador desconstrutivo.

A duplicação nesse exemplo refere-se à sugestão do encontro erótico entre Giacomo e sua aluna, no trecho: “dentro da úmida morna submissa escuridão convidativa da sua feminilidade”. Veneroso (2006) considera que os recursos formais do estilo fraciona a realidade a partir do uso de planos superpostos e simultâneos. A cena traz a ação de Giacomo com visualização simultânea da reação no corpo da aluna. A sinalização¹⁰ em Libras é feita de costas pelo tradutor, no sub-rogado do

10 Disponível em: <http://twixar.me/7Mjn>. Acesso em: 02 jun. 2019.

narrador, com sinalização na lateral, enunciando seu gozo, referente ao trecho: “dissolvendo, derramou e verteu e transbordou uma semente líquida e abundante”.



Figura 8: Minha voz.

Fonte: Foto de Gilson Camargo.

Na cena, o tradutor se mantém como narrador, enquanto a atriz divide seus personagens, narrando em Língua Portuguesa na voz de Giacomo e encenando no sub-rogado da aluna. A mudança corpórea da atriz assume a idiossincrasia de Joyce apenas na frase que finaliza esse bloco erótico. O tradutor vira-se arrumando as calças (fechando a braguilha imageticamente) enquanto sinaliza a frase “agora, coma-a quem quiser!”, proferida pela atriz, que também assume a narrativa discursiva e física de Joyce.

Sombra como elemento de linguagem

A iluminação foi um elemento que a direção do espetáculo privilegiou, uma vez que a linguagem minimalista da peça teve como desenho de cenários a própria composição de luz. Kowzan (2012, p. 112) explicita o valor semiológico da iluminação como “capaz de delimitar o lugar teatral: o fecho de luz concentrado numa determinada parte do palco significa o

lugar momentâneo da ação”. O autor ainda comenta que para além de delimitar o lugar material a iluminação pode “pôr em relevo tal ator ou objeto em relação com aquilo que os rodeia”, assim como “ampliar ou modificar o valor semiológico novo; o rosto, o corpo do ator, ou o fragmento do cenário que são modelados pela luz” (2012, p. 112).

Este recurso cênico é apresentado no jogo tradutório, uma vez que permite uma correlação sígnica de ampliação de sentidos no texto, especificamente no fragmento: “Uma flor dada por ela para minha filha. Frágil dom, frágil doadora, frágil criança de veias azuis”. No *frame* final, conforme é possível visualizar na Figura 9, o tradutor afasta-se da atriz direcionando-se à sua sombra que, por sua vez, transforma o narrador em uma frágil criança.



Figura 9: Projeção da imagem da aluna.

Fonte: Foto de João Paes.



Figura 10: Frágil criança projetada.

Fonte: Foto de João Paes.

Já no outro exemplo, que ilustra o uso da luz enquanto elemento cênico, conforme é possível observar na Figura 10, o jogo de sombras faz um enlace sincrônico com as projeções da imagem da aluna observada pelo protagonista, no fragmento: “E quando lá se for ela pra longe, lá esteja eu pra ver”. A pequena movimentação, com a parada súbita da atriz a certa

distância de sua sombra, permite uma tripla observação da sua partida. A personagem pode ser observada na própria sombra e também pelo narrador Giacomo, que a olha através de um binóculo iconicamente sinalizado.

Em *Giacomo Joyce* a iluminação transpassa como intensificação da representação sónica, delimitando espaços do cenário, climatizando com cores e intensidades, utilizando a iluminação como meio técnico de comunicar signos no teatro contemporâneo. Para Pavis (2015, p. 179): “a iluminação ocupa um lugar-chave na representação, já que ela a faz existir visualmente, além de relacionar e colorir os elementos visuais (espaço, figurino, ator, maquiagem), conferindo a eles uma certa atmosfera”. Ainda de acordo com o autor, a iluminação “pode ter a função de criar cor e suas sensações (quente, frio, agradável, triste, neutro, etc.), de pontuar cenas (início, término, duração), pode criar conforto ou desconforto (que influencia diretamente a escuta/atenção à cena) e, além disso, impacta em outros elementos como a cenografia, os objetos e o ator, podendo torná-los visíveis ou invisíveis” (p. 179). Ao compartilhar os apontamentos de Pavis (2015), Fomin (2018) reforça a importância desse elemento cênico e as particularidades de seu uso em espetáculos teatrais que contam com a presença da língua de sinais e de profissionais tradutores e intérpretes.

4. Considerações Finais

A tradução da obra *Giacomo Joyce* para língua de sinais no gênero teatral propiciou, sem dúvida, inúmeros apontamentos e reflexões pertinentes sobre a produção bilíngue bicultural em espetáculos teatrais, uma realidade ainda escassa no cenário teatral brasileiro. As produções trazidas no contexto artístico, embora crescentes nos últimos anos, são quantitativamente tímidas, principalmente na tradução de autores clássicos, da

própria literatura brasileira, assim como todas as grandes obras do ocidente. Isso deve nos preocupar e instigar a agir. A tradução no suporte teatral para Libras reúne uma polifonia de sentidos e linguagens, uma vez que, para além da tradução, o próprio texto original demarca suas fronteiras interpelando e sendo interpelado pelo processo da produção artística bilíngue bicultural.

Apresentar pontos metodológicos da tradução de Joyce pode contribuir como ferramenta de pesquisa e prática para demais produções artísticas que incorporem a perspectiva bilíngue bicultural como parte da estética teatral, pois estabelece alguns pontos de partida para o processo de tradução, assim como meios e ferramentas de pesquisa. A plasticidade que a língua de sinais revela por si é ampliada com a linguagem do teatro. São perspectivas que têm a inclusão de duas línguas (a Libras e a Língua Portuguesa) e dois públicos (os surdos e os ouvintes) no teatro. *Giacomo Joyce* para Libras traz uma gama de poesias visuais, imprime ritmos na sinalização, altera parâmetros da língua de sinais, recorre a procedimentos da sonoridade visual, Visual Vernacular (VV), semiótica imagética, entre tantos outros efeitos e recursos, expandindo a sinalização na simbiose com o texto em Língua Portuguesa. É uma mistura de efeitos de linguagens que pintam os quadros descritos por Joyce em seu Giacomo.

As descrições semiológicas da soma da linguagem teatral aplicada à tradução intermodal intersemiótica produz efeitos que ampliam a percepção de espectadores surdos e ouvintes, uma vez que entende que o suporte teatral expande as possibilidades tradutórias. Não apenas para mais um público, mas para além das produções culturais em voga na comunidade surda, nossa experiência amplia o campo de pesquisa em linguagens e práxis teatral. Os estilos poéticos empregados linguisticamente na encenação do tradutor com a atriz nos permitiu visualizar as potencialidades a serem exploradas na poesia em dueto.

A tradução de *Giacomo Joyce* para Libras em seu nível linguístico pode, porventura, necessitar de alguma revisão, ajuste ou correção, considerando que, no mapeamento da obra, vários sinais próprios, de locais e antropônimos não foram identificados, necessitando assim de um tempo maior de pesquisa e ampliando redes de contatos, assim como uma significativa abertura de diálogo com a comunidade surda interessada em literatura traduzida. Nomes de personagens, por exemplo, foram pouco debatidos, embora sempre consultados com colegas tradutores surdos. Não tivemos o privilégio de trabalhar com um revisor surdo permanente e presente em todo processo da tradução, o que consideramos um ponto fraco do processo criativo. Entendemos que a rede de consulta de amigos surdos e ouvintes bilíngues, que participaram da etapa de criação e contribuíram com opiniões e percepções sobre a tradução, foi de extrema importância, pois serviram como subsídio fundamental para o resultado final da tradução de *Giacomo Joyce*, sobretudo no sentido de conteúdo linguístico. A participação sistemática de um tradutor surdo, contudo, permitiria maior rigor nas discussões e debates mais profundos do subtexto e das soluções tradutórias aplicadas.

A expansão da obra do autor e o debate translinguístico que Joyce proporciona é uma continuidade de seu legado revolucionário e transformador da linguagem; aspecto também manifestado no espetáculo teatral bilíngue bicultural proposto. Esperamos que outras obras de Joyce possam ser traduzidas para a língua de sinais, seja no teatro, no audiovisual ou na escrita de sinais, e que a obra seja revisitada por tradutores surdos e ouvintes para novas traduções ou análises literárias e acadêmicas. Para além de Joyce, esperamos que a Literatura Sinalizada e a Literatura Surda de forma geral sejam conhecidas cada vez mais pelas pessoas ouvintes, assim como as diversas literaturas possam ser cada vez mais acessadas por todos.

Ficha Técnica

Espetáculo: *Giacomo Joyce Bilíngue*

Direção: *Octávio Camargo*

Codireção: *Nautílio Portela*

Obra original: *Giacomo Joyce*, de *James Joyce*

Tradução em Português: *Paulo Leminski*

Tradução em Libras: *Jonatas Medeiros*

Atores: *Helena Portela e Jonatas Medeiros*

Direção de movimento: *Kátia Drummond*

Direção de luz: *Beto Bruel*

Música: *Chico Paes*

Produção: *Cia Fluctissonante*

Realização: *Prefeitura de Curitiba, Governo do Paraná*

Apresentações: *Teatro Novelas Curitibanas*

Temporada: *de 20 de abril a 21 de maio de 2017*

Referências

ARANTES, J. A. O menor pelo maior. In: JOYCE, J. **Giacomo Joyce**. [Trad. José Antonio Arantes]. São Paulo: Iluminuras, 1999.

CAMPELLO, A. R. S. A pedagogia visual/sinal na educação de surdos. In: QUADROS, R. M.; PERLIN, G. (Orgs.). **Estudos Surdos II**. Petrópolis: Arara Azul, 2007.

CASTRO, N. P. **A tradução de fábulas seguindo aspectos imagéticos da linguagem cinematográfica e da Libras**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2012.

COSERIU, E. **Sincronia, diacronia e história: o problema da mudança linguística**. Rio de Janeiro: Ed. USP, 1979.

DEMARCY, R. A leitura transversal. In: GUINSBURG, J.; TEIXEIRA, C. N.; CARDOSO, R. C. (Orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FOMIN, C. F. R. **O tradutor intérprete de Libras no teatro: a construção de sentidos a partir de enunciados cênicos**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2018a.

_____. Verbo-visualidade e seus efeitos na interpretação em Libras no teatro. **Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso**, v. 13, n. 3, 2018b.

_____. A autoria de tradutores intérpretes de Libras/Português em espetáculos teatrais. **Translatio**, v. 15, p. 57-81, 2018c.

HORÁCIO, C. Poemas prismáticos: Pessoa e Pessanha. **Poligrafias**. Revista de teoria literária e literatura comparada, n. 1, Nueva Época, 2011.

HUMPHREY, J.; ALCORN, B. So you want to be an interpreter? An introduction to sign language interpreting. 4t. ed. Seattle, WA: H & H Publishing Co., 2007.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2010.

JOYCE, J. **Giacomo Joyce**. [Trad. Paulo Leminski]. São Paulo: Brasiliense, 1985.

KANEKO, M.; MESCH, J. Eye gaze in creative sign language. **Sign Language Studies**, v. 13, n. 3, p. 372-400, 2013.

KLAMT, M. M. **O ritmo na poesia em língua de sinais**. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.

_____. **Sonoridade visual na sinalização artística em Língua Brasileira de Sinais**. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2018.

KOWZAN, T. Os signos no teatro. Introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; TEIXEIRA, C. N.; CARDOSO, R. C. (Orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LADD, P. **Em busca da surdidade: colonização dos surdos**. [Trad. Mariani Martini]. Lisboa: Surd'Universo, 2013.

LEMINSKI, P. Investigando a vida de um texto bastardo. Posfácio. In: JOYCE, J. **Giacomo Joyce**. [Trad. Paulo Leminski]. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LUCENA, C.T. **Beijo de línguas: quando poeta surdo e poeta ouvinte se encontram**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2017.

MACHADO, F. A. **Simetria na poética visual na língua de sinais brasileira**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

MARCUSCHI, L. A. A questão do suporte dos gêneros textuais. *Revista Língua, Linguística & Literatura*, v. 1, n. 1, João Pessoa, 2003, p. 9-40.

MOURA, D. O. O sincrônico, o diacrônico, o acontecimento e a errância de sentidos na análise do discurso jornalístico. *Revista Comunicação & Informação*, v. 12, n. 2, p. 63-73, jul.-dez., 2010.

OLIVEIRA, R. C. Memória, tempo e poesia. *Revista Vozes dos Vales*, n. 2, ano I, Minas Gerais, 2012.

PAOLO, L. Ensaio sobre Giacomo Joyce – Giacomo Joyce: o menor pelo maior. *Recanto das Letras*, dez. 2010.

PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. [Trad. Sérgio Sálvia Coelho]. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

QUIRINO, M. T. *Retratos de tradutores de James Joyce como agentes da tradução literária no Brasil: um estudo de caso*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

RIGO, N. S. *Tradução de canções de LP para LSB: identificando e comparando recursos tradutórios empregados por sinalizantes surdos e ouvintes*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

_____. *Tradução da peça “O som das cores” para Língua Brasileira de Sinais*. Colóquio Internacional FITA: o teatro de animação na contemporaneidade. *Anais*. Florianópolis: Fazendo FITA, 2014.

_____. Reflexões sobre o contexto artístico-cultural de atuação do tradutor-intérprete de língua de sinais. *Guará*, v. 8, n. 1, p. 31-41, Goiânia, jan.-jun. 2018.

RODRIGUES, C. H.; BEER, H. Os estudos da tradução e da interpretação de línguas de sinais: novo campo disciplinar emergente? *Cadernos de Tradução*, v. 35, n. especial 2, p. 17-45, Florianópolis, jul.-dez. 2015.

SANTANA, J. B. M.; VIEIRA-MACHADO, L. M. C. Formação de tradutores e intérpretes de Português-Libras na esfera artística e literária: projetos e reflexões teóricas. *Translatio*. Tradução e interpretação de língua de sinais, n. 15, UFGRS, 2018.

SANTOS, S. A. *Tradução/interpretação de língua de sinais no Brasil: uma análise das teses e dissertações de 1990 a 2010*. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

_____; RIGO N. S. A produção acadêmica sobre tradução e interpretação de Libras de egressos da pós-graduação da UFSC. *Letras & Letras*, v. 32, n. 1, Uberlândia, jan.-jun. 2016.

SANTOS, S. A. Estudos da tradução e interpretação de línguas de sinais nos programas de pós-graduação em estudos da tradução. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 44, Florianópolis, jan.-abr. 2018.

SEGALA, R. R.; QUADROS, R. M. Tradução intermodal, intersemiótica e interlinguística de textos escritos em Português para Libras oral. *Cadernos de Tradução*, v. 35, n. 2, Florianópolis, 2015.

SILVA, L.; STRAZZI, G. T. Marcadores discursivos em Libras. *Revista Sinalizar*, v. 2, n. 2, UFG, 2017.

SILVA NETO, V. S. **A formação de tradutores de teatro para Libras: questões e propostas**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade de Brasília. Brasília, 2017.

SUTTON-SPENCE, R. Imagens da identidade e cultura surdas na poesia em línguas de sinais. In: QUADROS, R. M.; VASCONCELLOS, M. L. B. (Orgs.) **Questões teóricas das pesquisas em línguas de sinais**. IX Theoretical Issues in Sign Language Research Conference. Florianópolis: UFSC, 2006.

_____; QUADROS, R. M. Poesia em língua de sinais: traços da identidade surda. In: QUADROS, R. M. (Org.). **Estudos Surdos I**. Petrópolis: Editora Arara Azul, 2006.

STANISLAVSKI, C. **A construção do personagem**. 22. ed. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2013.

VASCONCELLOS, M. L. B. Tradução e Interpretação de Língua de Sinais (TILS) na pós-graduação: a afiliação ao campo disciplinar Estudos da Tradução. *Cadernos de Tradução*, v. 2, n. 26, Florianópolis, 2010.

VENEROSO, M. C. F. O diálogo imagem-palavra na arte do século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire. *Aletria – Revista de Estudos da Literatura*, v. 14, UFMG, 2006.

WEININGER, M. et al. Quando múltiplos olhares geram diferentes experiências de tradução ao Português de um poema em Libras: o caso de “Homenagem Santa Maria” de Godinho (2013). IV Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa. *Anais*. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.

Funções do tradutor e intérprete de Libras-Português em instituições culturais:

POSSIBILIDADES,
DESLOCAMENTOS E
PARCERIAS POSSÍVEIS



Francilânia Alves de Figueiredo
Carolina Fernandes Rodrigues Fomin

1. Introdução

Com o reconhecimento legal da Língua Brasileira de Sinais (Libras) como meio de comunicação e expressão das comunidades surdas do Brasil, por meio da Lei 10.436/2002 e do Decreto 5.626/2005, determinou-se como dever do poder público e das empresas concessionárias de serviços públicos garantir e estimular o uso e a difusão da língua de sinais, proporcionando acessibilidade aos surdos, cuja comunicação e aquisição de conhecimento de mundo acontecem por meio de experiências visuais e de uma língua de modalidade gesto-visual. Em consequência disso, outras leis e decretos trazem textos que consideram sobre a acessibilidade às pessoas surdas brasileiras em diversas esferas sociais, tal como a Lei Brasileira de Inclusão (LBI), de 2015, que reúne disposições legais já previstas antes em outros documentos de lei e que inclui alterações e acréscimos de novos textos tangentes à acessibilidade nos diversos espaços, incluindo as instituições culturais.

Segundo o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), até 2017 encontravam-se registrados no Cadastro Nacional de Museus (CNM) mais de 3.500 museus, sendo que esse número aumenta a cada ano. Em maio de 2018 eram aproximadamente 3.800 museus, representando um aumento de 8,57%. De acordo com dados divulgados na página eletrônica¹ do Plano Nacional de Cultura (PNC), 1.520 museus, até 2017, atendiam os requisitos legais de acessibilidade, baseados na Lei 10.098/2000². Tais

1 Disponível em: <http://www.museus.gov.br/os-museus/museus-do-brasil/>. Acesso em: 06 mai. 2019.

2 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l10098.htm. Acesso em: 20 abr. 2019.

requisitos se referem predominantemente a adaptações físicas dos ambientes (rampas, elevadores, portas acessíveis, sanitários adaptados) e sinalização em Braille.

O PNC, instituído pela Lei 12.343/2010³, com prazo de 10 anos para ser concretizado, deu origem a cinquenta e três metas, com início em 2011, cujo objetivo é disseminar e estimular a produção e acesso aos bens culturais. Isto requer não apenas espaços projetados para eliminar barreiras físicas, mas também projetos para eliminar barreiras sensoriais e comunicacionais. O documento determina que instituições culturais ofereçam infraestrutura, arquitetura, design, equipamentos, programação, acervos e atividades culturais qualificados e adequados às expectativas de acesso, de contato e de fruição de todos os públicos, independentemente de condições físicas.

Até 2020 fixou-se como meta, para o então Ministério da Cultura, que todas as instituições culturais brasileiras sejam acessíveis e promovam ações culturais para as minorias. Conforme a meta número 29 do documento⁴, a intenção é alcançar 100% de bibliotecas públicas, museus, cinemas, teatros, arquivos públicos e centros culturais compreendendo as condições legais de acessibilidade e promovendo ações culturais relacionadas.

Tais políticas tendem a aumentar a demanda por profissionais especializados que atuam com acessibilidade cultural em diversas especialidades, incluindo os profissionais tradutores e intérpretes de língua de sinais, cujo foco do trabalho são as pessoas surdas. Segundo Chalhub (2014), os surdos têm se apropriado cada vez mais dos espaços culturais, levando a temática da acessibilidade científico/cultural para surdos a congressos internacionais e gerando demanda para a tradução e interpretação.

3 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm. Acesso em: 21 abr. 2019.

4 Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/>. Acesso em: 21 abr. 2019.

Falar de acessibilidade cultural da comunidade surda nos remete à acessibilidade comunicacional e linguística, uma vez que, diferentemente de outras especificidades, a barreira de acesso não é física ou cognitiva, mas comunicacional. Entendemos que as pessoas surdas fazem parte de uma minoria linguística, usuária de Libras; uma língua minoritária que, apesar de reconhecida legalmente no país, não é falada pela maioria dos brasileiros.

Vale destacar que não podemos limitar o conceito de acessibilidade comunicacional apenas à implementação do trabalho de tradução ou interpretação, mas ao sentimento de pertencimento de sujeitos em um determinado espaço social, de participação efetiva e influência, tal como propõe Fomin (2018). A autora discute que a acessibilidade deve ser entendida por um prisma abrangente e aponta a necessidade de luta não por recursos de acessibilidade, “mas por uma política que inclua os direitos linguísticos da comunidade surda brasileira e que dê visibilidade e incentive o protagonismo de atores sociais surdos, para produzirem cultura em sua língua natural e não apenas terem acesso à cultura ouvinte” (p. 39).

Assim, com a iminente demanda de acessibilidade e o crescimento expressivo da esfera artístico-cultural, tornar os ambientes socioculturais (no caso as instituições culturais) linguisticamente acessíveis à comunidade surda significa integrar a língua de sinais à política de acessibilidade dessas instituições que, por sua vez, não implica apenas a contratação de um profissional tradutor intérprete de Libras/Português, doravante TILSP⁵, ou de um educador ouvinte bilíngue, mas também de

5 Este estudo adota a sigla TILSP para designar o profissional que atua na mediação de discursos do par linguístico: Libras-Português. Neste texto, consideraremos sobre a diferença entre traduzir e interpretar, observando o ato interpretativo, isto é, sua produção na interpretação simultânea o momento da enunciação em Libras, e não necessariamente a atividade de tradução de textos escritos. Por essa razão, em alguns momentos do texto também utilizaremos as denominações: “intérprete de Libras” e “intérprete”.

um profissional surdo que atue na área artística, como um educador surdo, por exemplo.

Na pesquisa realizada sobre acessibilidade para surdos em museus, Silva et al. (2015) apontaram três diferentes atores sociais que atuam em instituições culturais, a saber: *educadores ouvintes bilíngues* (que têm o Português como primeira língua e são fluentes em Libras); *educadores surdos bilíngues* (cuja primeira língua é a Libras e a segunda o Português) – ambos profissionais que atuam na mediação cultural entre surdos e ouvintes –; e os *intérpretes de Libras*, que atuam no processo de acessibilidade comunicacional entre surdos e ouvintes.

É necessário esclarecer a distinção entre um sujeito bilíngue (que consegue se comunicar nas duas línguas e que pode ser contratado como um educador em instituições culturais) e um profissional TILSP (que atua na mediação discursiva de línguas). A importância da diferença está no fato de que um falante de uma língua não é necessariamente um tradutor ou um intérprete, pois, conforme Quadros (2004) e Hurtado Albir (2009), traduzir e interpretar demandam competências e habilidades diferentes na mobilização discursiva de línguas.

Assim, podemos atribuir a esses agentes culturais duas diferentes funções: a de educador e a de TILSP. O educador (surdo ou ouvinte) é o profissional que atua na mediação educativa entre a instituição e o público, e o TILSP é aquele que possui seu trabalho focado na mediação discursiva entre as diferentes línguas envolvidas. Nesse sentido, esse profissional se responsabiliza pela demanda linguístico-discursiva de conteúdos apresentados em vídeoguias⁶, vídeos de arquivos de exposi-

6 Conforme Fomin e Castilho (2019), vídeoguia é um recurso de acessibilidade disponibilizado em espaços expositivos onde a mediação educativa-cultural é realizada por meio de vídeos gravados em Libras e legenda, possibilitando uma visita autônoma, independente da presença de um agente educador ou de um intérprete de Libras.

ções, palestras, cursos, reuniões e, também, nos diálogos entre demais agentes da instituição e público externo. O TILSP pode atuar em parceria com um educador surdo quando há necessidade de comunicação com o público ouvinte, ou em parceria com um educador ouvinte quando esse recebe na instituição um grupo de surdos usuários de língua de sinais.

Diante das diferenças mencionadas relativas a cada agente cultural, percebemos no contexto de São Paulo que ainda há nas instituições culturais em geral alguma confusão no momento de atribuir funções ao educador ouvinte bilíngue e ao profissional TILSP. Assim, observando a crescente presença de profissionais em instituições culturais de São Paulo, e no intuito de contribuir com os demais estudos e com a atuação desses profissionais na esfera artístico-cultural, surge esta pesquisa, uma vez entendendo a importância da observação e descrição da prática profissional.

Destarte, seguindo uma abordagem qualitativa do tipo descritiva, este trabalho tem como objetivo descrever as funções desempenhadas pelo TILSP que atua na esfera artístico-cultural, especificamente em instituições culturais com acessibilidade linguística, buscando elucidar as principais diferenças entre o TILSP e o educador bilíngue, bem como incentivar novas pesquisas a respeito dessa atividade profissional.

2. Diferentes Profissionais e Suas Diferentes Funções

Para abordarmos sobre os diferentes profissionais e suas funções é importante conceituarmos primeiramente o profissional educador. Para Rosa (2008), educador é aquele devidamente capacitado e habilitado para trabalhar no auxílio e prática da mediação entre aprendiz e conhecimento, de modo a lidar

constantemente com questões relativas à aprendizagem construída pelos aprendizes. Essa atividade profissional demanda do indivíduo a mediação do conhecimento e exige diversos requisitos, como a formação científica em uma determinada área ou campo disciplinar, por exemplo.

Rosa (2008), em sua pesquisa que trata sobre a diferenciação do papel do TILSP e do professor educador em sala de aula, cita Martins (2004), que entende o educador como aquele que cria situações desafiadoras de aprendizagem sendo também um produtor de conhecimento e não apenas um reproduzidor de conteúdos. O educador é aquele que torna significativa a experiência de compartilhar saberes ao longo do processo pedagógico e mantém o aprendiz motivado e interessado pelo conteúdo, quando a metodologia adequada é a escolhida para esse fim.

Já o educador bilíngue pode ser entendido como aquele que, além de carregar todas essas atribuições, também é capaz de se comunicar em duas línguas, de modo a desempenhar sua função educadora a dois públicos linguísticos distintos. A habilidade de saber se comunicar por meio de duas línguas, porém, não o torna habilitado ao exercício de traduzir e/ou interpretar, pois a competência bilíngue, conforme Hurtado Albir (2009), é apenas uma das várias competências necessárias ao profissional para realização da atividade de tradução ou interpretação. Para a autora, a competência tradutória ou interpretativa envolve uma especialização por parte do profissional composta de subcompetências, que estão para além do domínio linguístico e envolvem, por exemplo, aspectos ligados ao cognitivo, ao biológico e ao domínio sociointerativo.

Entendemos assim que, da mesma forma que a prática educativa deve ser realizada por profissionais devidamente preparados, a prática de tradução e/ou interpretação também deve contar com profissionais especializados. Conforme Martins

(2004), mesmo que o profissional TILS tenha formação na área relativa ao conteúdo trabalhado em sala de aula pelo educador, suas funções não correspondem àquelas que são de responsabilidade do educador. Quadros (2004) nos lembra que, para atuar como tradutor ou intérprete de Libras/Português, é preciso ter qualificação específica.

Para além da esfera educacional, o TILS pode atuar também em múltiplas esferas sociais: esfera da saúde, esfera jurídica, esfera política, esfera artístico-cultural, entre outras. O TILSP é agente de acessibilidade comunicacional e media a comunicação entre pessoas surdas e pessoas ouvintes não usuárias da língua de sinais. Embora o profissional seja comumente chamado pela sigla TILSP, tal como empregamos neste texto, é importante esclarecer que as atividades de tradução e interpretação são diferentes. É comum, por exemplo, o termo “tradutor” ser usado indistintamente para designar o intérprete; isso possivelmente em razão de desconhecimento das especificidades das atividades de tradução e interpretação. Por essa razão, para melhor compreender as funções do TILSP, convém mencionarmos o que é “tradução” e o que é “interpretação”, entendendo que ambas são áreas pelas quais o TILSP transita e atua.

Segundo Rodrigues e Beer (2015), os Estudos da Tradução e Interpretação de Língua de Sinais (ETILS) é um campo específico do conhecimento. Trata-se de “uma profícua área interdisciplinar de investigação de processos tradutórios e interpretativos intermodais” (p. 43), que faz interlocução com os Estudos da Tradução (ET) e Estudos da Interpretação (EI), campos distintos do conhecimento, porém interdependentes. Ao diferenciar “tradutor” e “intérprete”, Nascimento (2011, p. 35) aponta que possivelmente o uso indistinto dos termos pode ser em razão da origem etimológica da palavra “tradução”, que se refere ao ato de puxar, conduzir de um lugar para outro com uma nova veste. Da mesma forma o termo “interpretação”,

que, conforme o autor, também traz em seu cerne o sentido de dar a um discurso incompreensível (em sua forma linguística) uma nova veste para que se torne compreensível. Para Nascimento (2011), em línguas de modalidade vocal-auditiva a atividade tradutória e a atividade interpretativa se diferem, principalmente pelos espaços em que elas são realizadas, considerando que a tradução se caracteriza pela transposição escrita de uma língua para a outra e a interpretação pela transposição oral, em tempo real, entre os enunciados.

Já Nogueira (2016), para conceituar e sintetizar a atividade do tradutor, afirma que os profissionais que atuam com tradução são aqueles que escrevem manualmente ou no computador, e que devem dominar a forma escrita das duas línguas. Para o autor, os tradutores são aqueles que trabalham com documentos escritos (livros, websites, legendagem, bulas de remédio, manuais de instrução) ou qualquer outro projeto que envolva registros escritos. Para execução do trabalho, é preciso competência referencial e materiais de consulta para o tradutor certificar-se das melhores escolhas tradutórias. Observamos porém que, no caso da língua de sinais, por se tratar de uma língua de modalidade gestual-visual, e portanto pela dificuldade de registro escrito ou transcrição linguística que abarque todas as nuances de sua produção, o TILSP registra a tradução em Libras por meio de gravações em vídeo, pois é este até o momento, a nosso ver, o recurso tecnológico que melhor permite registrar com precisão os cinco parâmetros da língua.

Já atividade de interpretação, conforme aponta Rodrigues (2013), possui um caráter imediatista, uma vez que se trata de uma atividade que demanda do profissional um processamento de grande volume de informação e tomadas rápidas de decisão, por vezes comprometendo parte da sintaxe da língua de chegada. Isso porque, conforme o autor (2013, p. 36), “os intérpretes não possuem muito tempo para trabalhar o texto fonte, pois,

como enunciação, ele está sendo proferido no momento da interpretação e o texto alvo deve ser oferecido imediatamente, sendo que quem dita o ritmo do trabalho é o orador e não o intérprete”.

Os autores acima citados nos mostram, portanto, as diferenças entre tradução e interpretação. Considerando o exposto, cabe destacar que, diferentemente dos tradutores, os intérpretes trabalham em circunstâncias de tempo real, não disponibilizando de tempo para realizar pesquisas em dicionários, etc. Os recursos que os intérpretes dispõem são a competência referencial e os conhecimentos linguísticos adquiridos por meio de formação. Além disso, os intérpretes precisam contar com raciocínio rápido, ter domínio da fala nas duas línguas envolvidas e uma boa memória, pois, como mencionado, eles não têm a possibilidade de rever e revisar suas escolhas, sobretudo em razão da efemeridade do ato interpretativo.

É válido mencionar que o ato interpretativo pode se dar de forma simultânea, na qual o intérprete fala quase que no mesmo tempo que o enunciador – com um *lag time* (tempo de atraso e/ou espera antes de iniciar a interpretação) que varia de um profissional para outro; ou pode se dar de forma consecutiva, na qual a interpretação é realizada em blocos de informações e em alguns momentos o profissional pode tomar nota de algumas informações para garantir que elas sejam transmitidas. A interpretação consecutiva também pode acontecer de forma intermitente, ou seja, quando a mensagem é transmitida sentença a sentença.

Não pretendemos aqui categorizar com rigor essas especificidades, pois entendemos que em toda função há deslocamentos possíveis e que algumas atividades se inter-relacionam, tornando-se interdependentes. Apesar da premissa de dissociação das funções do TILSP e do educador bilíngue, não é nosso objetivo mecanizar a atuação dos intérpretes, tampouco

limitá-los a uma atividade de mobilizar enunciados entre as línguas envolvidas no discurso, visto que há pesquisas no contexto da interpretação educacional que ressaltam a função pedagógica do intérprete e sua importância. Algumas dessas pesquisas foram realizadas por Albres (2019), que parte do princípio que o trabalho na educação (formal ou não formal) deve acontecer em parceria, ou seja, em colaboração entre o TILSP e o educador.

3. Experiências de TILSP que Atuam em Instituições Culturais

Para ter um panorama da atual conjuntura das políticas públicas tangentes à acessibilidade do público surdo aos bens culturais, à formação profissional do TILSP, bem como informações a respeito das instituições culturais no contexto da cidade de São Paulo, realizamos no primeiro momento deste estudo uma busca documental (legislação) e bibliográfica. Já no segundo momento, contatamos 35 instituições culturais diferentes da capital paulista, sendo que onze delas contavam com políticas de acessibilidade e com a disponibilidade de profissionais TILSP. Uma vez contatados, aplicamos com esses profissionais um questionário semiestruturado enviado via e-mail.

O questionário compreendeu onze questões, das quais seis foram elaboradas no formato de alternativa; duas no formato de respostas curtas e três no formato de respostas dissertativas. A organização das perguntas se deu em duas partes: na primeira, o direcionamento foi dado à questão da formação profissional; na segunda, o foco foi o trabalho realizado pelos profissionais e o ambiente de atuação. Obtivemos oito respostas com relatos de profissionais atuantes (ou que já atuaram) em instituições culturais, com um ano e meio a doze anos de

experiência. Dos entrevistados, quatro eram profissionais já conhecidos na área do contexto de São Paulo; dois foram indicados para entrevista; e os outros dois foram contatados por telefone por meio das instituições.

A partir dos relatos, buscando variantes e invariantes, uma análise a partir das descrições foi realizada. As funções dos TILSP foram descritas considerando as principais tarefas realizadas relatadas por eles na entrevista. Expomos algumas contradições e diferenças relacionadas ao trabalho do TILSP e do educador ouvinte bilíngue.

Formação dos TILSP atuantes em instituições culturais de São Paulo

Diante dos dados coletados ilustrados no gráfico a seguir, com relação à formação dos TILSP atuantes nas instituições culturais do contexto de São Paulo, observamos que: dois deles (25%) possuem o curso de Pedagogia como primeira formação; dois (25%) são graduados em Letras; um (12,5%) é formado em Artes Visuais; um (12,5%) é formado em Comunicação Social – Rádio e TV; um (12,5%) é graduado em Jornalismo; e, por fim, outro único entrevistado possui formação em Tradução e Interpretação em Português-Inglês. Diante desses dados, é possível considerar que as formações mais recorrentes entre os profissionais entrevistados correspondem a áreas afins e ligadas à esfera educacional. Talvez porque, historicamente, é sabido que a área educacional foi a que abriu as primeiras oportunidades para o TILSP atuar profissionalmente. Entendemos que as formações de base dos TILSP entrevistados possibilitam suas atuações nas instituições culturais de São Paulo, uma vez que centros de fomento à cultura são espaços onde se trabalha a interdisciplinaridade e a transversalidade e, portanto, enquanto espaços de educação não formal, as instituições culturais

contam com profissionais formados em distintas áreas do conhecimento.

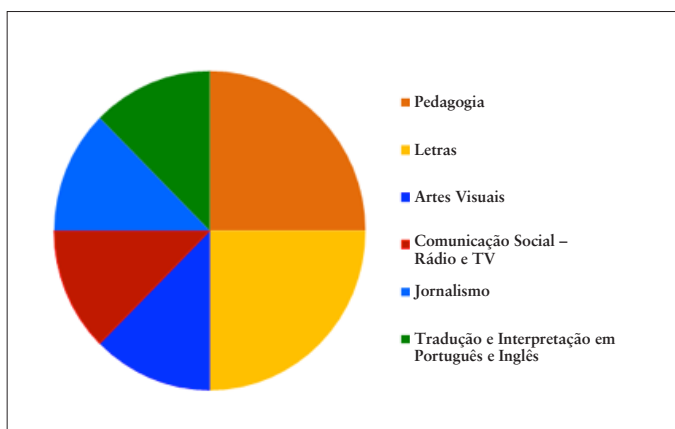


Gráfico 1: Formação de base dos TILS atuantes nas instituições culturais.

Já com relação aos dados coletados referentes à formação específica em Libras dos TILS entrevistados, observamos, conforme o gráfico, que: cinco (62,5%) buscaram formação específica (em nível de pós-graduação) para poder atuar profissionalmente na área; um (12,5%) respondeu ter optado pela formação de nível médio para exercer a atividade (considerando o Art. 4º da Lei 12.319/2010⁷, que dispõe sobre a formação do TILSP em nível médio); e os demais (25%) responderam não ter buscado formação específica, apenas cursos de Libras.

7 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12319.htm. Acesso em: 21 abr. 2019.

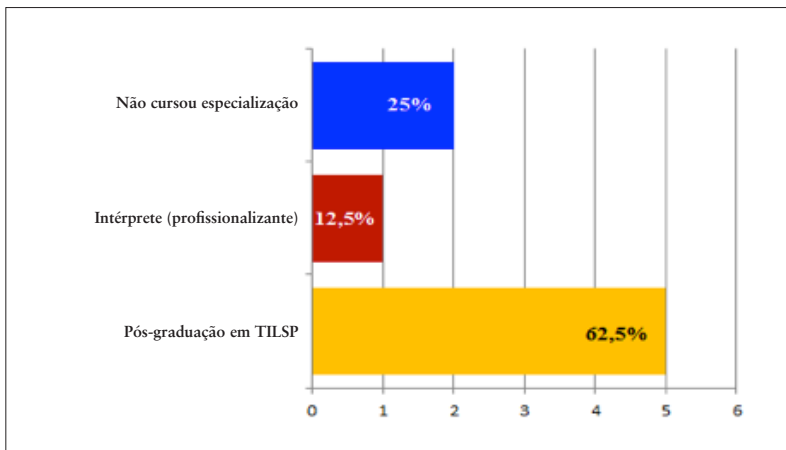


Gráfico 2: Formação específica dos TILSP atuantes nas instituições culturais.

Os dados apontam para a preocupação de grande parte das instituições culturais do contexto de São Paulo pela contratação de profissionais que atuem com o atendimento de públicos diversificados. Assim, entendemos que movimentos políticos voltados à acessibilidade comunicacional dos surdos e a necessidade de atendimento desse público nos mais variados espaços sociais têm levado as instituições de São Paulo, de forma geral, a lançarem um olhar mais atento sobre a importância da contratação de profissionais capacitados, sejam eles especialistas em tradução e interpretação de Libras/Português ou educadores bilíngues (ouvintes ou surdos).

Contratação dos TILSP nas instituições culturais de São Paulo

Com relação à contratação dos TILSP nas instituições culturais de São Paulo, os profissionais entrevistados relataram ter passado por processos de seleção antes de serem contratados. Conforme os relatos, esses processos seletivos envolveram

sondagens e também avaliações dos TILSP de suas aptidões, conhecimentos técnicos e perfil condizente ou não com a instituição. Segundo os entrevistados, as instituições variam entre si no modo como se organizam, no tipo de público que atendem, etc. Essas particularidades podem determinar o perfil profissional que as instituições buscam.

Conforme os relatos apresentados, o profissional que atuará na intermediação da comunicação em Libras/Português é contratado, por algumas instituições, como educador bilíngue ou como educador apenas, e não como TILSP. Sua remuneração é a mesma dos demais educadores (monolíngues ou bilíngues de outras línguas). Caio⁸ (museu literário), por exemplo, relata que em um dos espaços onde trabalhou havia distinção salarial, uma vez que foi contratado como educador bilíngue Libras/Português e, portanto, ganhava o mesmo salário que os demais educadores bilíngues de outros idiomas (salário esse maior do que o dos demais educadores não bilíngues), embora a carga horária de trabalho fosse a mesma.

Já Adriana (centro cultural) relata a respeito da contratação se dar por meio de regime CLT e o profissional, em seu vínculo, não ser caracterizado como TILSP. Essa questão aparece também no relato de Rebeca (museu literário e galeria de arte), que, ao falar sobre o profissional intérprete de Libras/Português, reforça que a maioria dos museus o classifica como educador bilíngue de Libras. Observamos diante dos relatos que essa informação parece se repetir entre os profissionais entrevistados, mesmo quando o TILSP contratado possui formação específica para desempenhar as funções de um tradutor e intérprete de Libras/Português, como é o caso de Rebeca e Caio que possuem especialização na área. Ambos ora se apresentam

8 Para preservar o sigilo das identidades, adotamos nomes fictícios.

como TILSP, ora se apresentam como educadores ouvintes bilíngues nas instituições onde atuam.

Essa indistinção de classificação reforça nosso entendimento de que algumas instituições culturais acreditam que o conhecimento linguístico do educador ouvinte bilíngue é suficiente para sua atuação como TILSP e vice-versa. Diante dessa compreensão equivocada, as instituições acabam contratando ora educadores bilíngues que atuarão também como TILSP em paralelo, ora TILSP que são registrados como educadores bilíngues, incorrendo em confusão por parte dos profissionais sobre qual seu papel no exercício de suas atividades dentro da instituição.

Percebemos que essa situação pode decorrer de algumas razões, entre elas: o desconhecimento dos gestores das instituições sobre as especificidades do trabalho do TILSP; as exigências legais que determinam a oferta de atendimento especializado ao público surdo, de modo a eliminar barreiras comunicacionais e garantir acessibilidade cultural; questões orçamentárias; e/ou mesmo a falta de clareza do próprio TILSP com relação às suas funções, podendo se confundir como educador ao não fazer acepção dos limites de sua atuação como TILSP e a atuação do educador bilíngue. Essa questão também é observada na esfera educacional de instituições de ensino voltadas à educação formal, onde pesquisadores da área se esforçam na tentativa de definir o perfil do profissional TILSP e, então, atribuir-lhe a nomenclatura adequada para registro e contratação. Até então, conforme Suzana (2014), existe uma disparidade na forma de nomeá-lo na esfera educacional, variando entre as denominações: intérprete, professor-intérprete e professor-bilíngue. Essa falta de consenso, segundo a autora, é motivada pelo fato de esta ser uma atividade profissional relativamente nova dentro da tradicional educação e das salas de aula no contexto brasileiro. Albres (2015), ao pesquisar sobre o assunto, também

relaciona 14 outras denominações utilizadas para designar o TILSP na área da educação.

Nesse prisma, é possível considerar o que Rosa (2008) pontua sobre a proximidade linguística do TILSP com o surdo e, devido a isso, o profissional pode acabar absorvendo para si a responsabilidade de mediar o conhecimento, ao invés de apenas mediar a comunicação entre o educador (esse sim mediador do conhecimento) e o aprendiz surdo. Já no que se refere à absorção de responsabilidades, Albres (2015) aponta para a existência de atividades que são desempenhadas pelo intérprete, cuja finalidade não é de (apenas) traduzir ou interpretar, mas são atividades decorrentes do trabalho do TILSP. Nesse sentido, podemos entender que no contexto de mediação cultural, na esfera artístico-cultural, em um trabalho em parceria entre o TILSP e o educador bilíngue, naturalmente podem surgir questões sobre interpretação ou sobre didática de mediação, de modo que os profissionais podem trocar experiências e se ajudarem mutuamente, sem com isso inverterem suas responsabilidades.

Funções dos TILSP nas instituições culturais de São Paulo

Alguns profissionais entrevistados relataram integrar o quadro de funcionários das instituições como educadores, embora na prática desempenhem funções de TILSP além das funções de educador. Fomin e Castilho (2019), ao compartilharem suas experiências no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, contam que tanto o educador surdo quanto o TILSP participam de toda a formação ofertada pela instituição antes de uma exposição relacionada entrar em cartaz.

Os autores relatam que as funções dos profissionais na instituição são bem-definidas e apontam como responsabilidades

do educador surdo algumas funções, tais como: a criação de estratégias para se comunicar igualmente com os diversos públicos visitantes; a mediação do conteúdo relacionado ao objeto cultural; a realização de adaptações (caso necessário), para encontrar maior identificação com cada público; incentivar a reflexão, autonomia e expressão (participação) do visitante; e também trabalhar em parceria com o TILSP.

Fomin e Castilho (2019) relatam ainda sobre as mediações em Libras realizadas pelo educador surdo para visitantes ouvintes que demandam de interpretação. Para os autores, a mediação do educador surdo voltada ao público ouvinte implica alguns aspectos específicos, se comparada a outros tipos de visitas mediadas. Quando o educador surdo é o mediador, os visitantes ouvintes podem acessar uma língua nova e também uma cultura diferente da sua que até então desconhecia. Conforme os autores, esse tipo de mediação também possibilita uma experiência visual aos visitantes, pois o ouvir é possibilitado pelo profissional TILSP, enquanto que a mediação educativa toda acontece na visualidade da Libras e do educador surdo. Assim, de acordo com Fomin e Castilho (2019), a escuta acontece de maneira diferente, pois demanda uma atenção diferenciada do visitante, cujos olhos ficam atentos à língua visual e os ouvidos atentos à voz de outro sujeito (o TILSP) que está posicionado em outro lugar.

Outro aspecto interessante de mencionar são as estratégias que o TILSP pode adotar ao interpretar, por exemplo, na direção Libras-Português. Para Fomin e Castilho (2019), o profissional pode fazer escolhas diversas, inclusive com relação ao seu posicionamento. Também pode avaliar o melhor tom de voz a ser usado, a melhor prosódia e o vocabulário mais adequado, ao considerar o perfil dos visitantes. Com relação ao posicionamento do TILS, os autores consideram que o profissional pode se posicionar atrás do grupo, enquanto que o

educador surdo se posiciona à frente de modo a conduzir a visita. Esse posicionamento induz o olhar dos visitantes diretamente ao educador surdo, e evita que o TILSP tome atenção do grupo. Os autores mencionam que, em momentos específicos, os profissionais podem se valer de estratégias diferenciadas. Por exemplo, em situações de maior interação, de perguntas e respostas entre o educador surdo e o público, o TILSP pode se posicionar estrategicamente ao lado do educador, de modo a facilitar tanto a interação quanto o próprio trabalho de mediação de ambos os profissionais.

Essa distinção das funções entre educador bilíngue e TILSP, contudo, parece não ser ainda muito clara, considerando os relatos dos profissionais entrevistados que mencionaram que as funções assumidas alternam, muitas vezes, de acordo com a demanda. Foi por meio do levantamento das funções listadas que percebemos que algumas das atividades citadas pelos profissionais – como parte de suas atribuições nas instituições culturais – são, na verdade, atividades de responsabilidade do educador bilíngue. Entendemos que tal conflito é possivelmente motivado pela falta de clareza das instituições com relação às atribuições e às especificidades das atividades desempenhadas pelo TILSP e pelo educador bilíngue.

A instituição cultural pode receber o público surdo sem ter clareza de como ajustar suas práticas para tornar o espaço acessível. Se o TILSP que atuará nesse espaço tiver uma formação adequada e conhecimento especializado, poderá prestar consultoria e contribuir para que a instituição passe a compreender práticas verdadeiramente inclusivas e bilíngues. Nesse sentido, buscando diferenciar as funções do TILSP das funções do educador bilíngue, sistematizamos e organizamos no quadro a seguir as atribuições mencionadas pelos profissionais entrevistados, de forma a melhor visualizar essas responsabilidades.

ATIVIDADES DESEMPENHADAS	RESPONSÁVEL	
	TILSP	EDUCADOR
Interpretar as atrações do cronograma do museu.	X	
Intermediar comunicação entre educador surdo e agentes ouvintes.	X	
Estudar sobre as exposições e auxiliar o educador no processo de pesquisa e estudo.	X	
Interpretar reuniões, palestras e eventos (Teoria da Arte, Sociologia, Filosofia).	X	
Realizar pesquisas acerca da língua de sinais e das artes.	X	
Planejar as visitas mediadas em Libras (usando arcabouço teórico sobre Libras, cultura surda, mediação cultural, educação) e executá-las.		X
Desenvolver atividades relacionadas ao ensino de Libras (nível básico para funcionários, recepcionistas e secretárias; equipe de segurança patrimonial; bombeiros civis e equipe de educadores).		X
Realizar visitas mediadas e elaborar atividades para surdos e ouvintes.		X
Em grupo, criar, produzir e executar eventos em Libras (teatros, saraus, músicas e outros eventos).		X
Atender e mediar ações educativas para públicos surdos e ouvintes.		X
Desenvolver (produzir ou elaborar atividades) contação de histórias em Libras e atividades de difusão da língua para o público interno e externo.		X

Quadro 01: Atividades desempenhadas pelos profissionais nas instituições culturais de São Paulo.

Parceria entre os TILSP e outros agentes de acessibilidade

Ao observar os relatos coletados, verificamos que os TILSP podem desenvolver o trabalho de acessibilidade linguística

juntamente com um educador bilíngue (surdo ou ouvinte), ou também com outro TILSP, de modo que cada um pode contribuir com conhecimento e experiência para novas formas de trabalho. É válido mencionar que o maior destaque nos relatos foi dado à importância da atuação do TILSP em parceria com o educador surdo, tal como mencionam Fomin e Castilho (2019). Entendemos que a parceria entre o profissional TILSP e o profissional educador surdo permite a construção de uma estrutura inclusiva, na qual surdos e ouvintes podem desfrutar o melhor dos dois mundos, sem restrições ocasionadas no acesso à informação. A atividade de interpretação pode ser entendida como uma prática que se baseia na troca irrestrita entre duas línguas e duas culturas, onde TILSP é o representante linguístico e cultural ouvinte e o educador surdo o representante linguístico e cultural surdo.

Consideramos que acessibilidade pensada ao surdo não acontece de fato se não houver a efetiva participação desse sujeito. Angélica (museu de arte) relata que em uma instituição onde atuou havia no quadro de funcionários uma educadora surda bilíngue responsável pelas mediações. Para preparação das mediações entre o público surdo e o bem cultural, a profissional entrevistada relata que o trabalho se iniciava com a escolha de um tema. A educadora surda fazia sua pesquisa e levantava materiais de estudo que, posteriormente, eram repassados para a TILSP. Juntas, as profissionais conversavam sobre conceitos, conteúdos, sinais, vocabulários e estratégias didáticas visando um trabalho adequado e satisfatório voltado à mediação com o público.

No relato de Angélica, podemos verificar a importância do trabalho em equipe realizado pela TILSP e pela educadora surda, considerando que a atuação em conjunto possibilita o emprego de soluções didáticas e tradutórias alinhadas aos conceitos, conteúdos e sinais correspondentes. Essa atividade

compartilhada e interdependente desenvolvida na instituição cultural, certamente, promove um impacto direto num atendimento de fato inclusivo (no processo de apreensão do objeto cultural) ao público surdo e ao público ouvinte que visita a instituição cultural.

Nas palavras da TILSP Rebeca: “é importante ter conhecimento da arte e dos termos utilizados dentro do museu”, assim como conhecer o contexto de cada acervo, pois, conforme lembra Angélica em seu relato, “cada espaço tem suas particularidades e suas próprias demandas”. Já para Adriana (museu histórico e galeria de arte), existem vocabulários específicos da área das artes, assim como estilos diversos, movimentos artísticos, técnicas, artistas, contextos sociais e filosóficos. Para a TILSP entrevistada, muito desse vocabulário é criado gradativamente hoje em dia, dentro dos setores educativos dos espaços culturais, por meio de pesquisas, estudos, referências linguísticas a partir de outras línguas de sinais estrangeiras e, também, a partir das interpretações realizadas. Ainda conforme Adriana, existe também uma “defasagem no vocabulário das artes que está sendo suprida somente agora, com os surdos dentro dos espaços culturais, vivenciando e criando conjuntamente”. Para a TILS entrevistada, a criação de sinais acontece na relação dos surdos com a arte, na medida em que esses sujeitos passam a ocupar os espaços culturais e gerar, por consequência, novos vocabulários da área em Libras.

Diante dos relatos coletados é possível observarmos refletida a importância da ação conjunta do TILSP e do educador surdo nas instituições culturais, de modo a promover a construção de uma cultura mais inclusiva e preencher lacunas linguísticas em áreas específicas por meio da participação ativa de representantes surdos. Percebemos que o fazer do TILSP envolve um extenso processo de pesquisa na busca por referências e soluções de problemas de interpretação, assim como

a necessidade de os profissionais se posicionarem como agentes de acessibilidade, também pesquisando sobre suas atuações a fim de refinarem suas próprias práticas.

4. Considerações Finais

As análises e inferências apresentadas neste estudo não pretendem colocar pontos finais ou engessar a atividade dos profissionais TILSP em instituições culturais, ao contrário. A partir do trabalho de observação e descrição, pretendemos fomentar o diálogo para novas frentes de discussão no que tange à atividade dos TILSP em instituições culturais.

Na pesquisa aqui apresentada, observamos que algumas das instituições culturais que possuem intérpretes de Libras em seu quadro de pessoal não contratam esse profissional apenas como agente de acessibilidade linguística, mas também como educador bilíngue, independentemente de sua formação; ou ainda, contratam profissionais como educadores bilíngues, considerando que eles irão desempenhar, em paralelo, funções de educador e funções de TILSP. Esse dado revela a incompreensão das instituições culturais com relação ao trabalho do TILSP e do educador bilíngue. Quando os profissionais exercem atividades distintas daquelas para as quais foram contratados, há implicações também na questão da formação e, portanto, inabilidade para uma função ou outra. Ponderamos, contudo, que o TILSP que atua nos espaços educativos formais e/ou não formais tenha que se valer de estratégias de atuação, uma vez que, por vezes, assume responsabilidades adicionais que variam de acordo com o nível de dependência e/ou experiência do grupo ao qual está intermediando.

Apesar de os profissionais relatarem sobre sempre buscarem se aprimorar e melhorar seus desempenhos, muitas vezes eles

se deparam com dificuldades que podem ser determinantes na atuação. Por exemplo, a escassa produção de materiais de estudo sobre a atuação do TILSP nessa área. Um dado relevante que este estudo aponta é a importância de se trabalhar em parceria com o educador surdo sempre que possível, para que haja um enriquecimento dos profissionais envolvidos, bem como um enriquecimento para a área da cultura e da arte pensada a partir da Libras, e ainda indiretamente para a área acadêmica, considerando o campo dos ETILS e a esfera artístico-cultural que demanda de políticas efetivas de inclusão e acessibilidade cultural do público surdo.

Podemos concluir que a presença do TILSP, especialmente quando em ação conjunta com o educador surdo nas instituições culturais, representa mais do que a eliminação de barreiras sensoriais e atitudinais, ou o acesso à informação. Representa a inclusão de sujeitos atuantes, que são constituídos e se constituem por suas práticas sociais. Ao examinarmos o profissional TILSP atuando conjuntamente com educadores surdos protagonistas e produtores de cultura, constatamos que a acessibilidade acontece também para viabilizar o acesso aos conteúdos produzidos na língua de sinais, possibilitando que os ouvintes aprendam, desfrutem e compreendam o que os educadores surdos das instituições culturais têm a contribuir.

Referências

ALBRES, N. A. **Intérprete educacional: políticas e práticas em sala de aula inclusiva**. São Paulo: Harmonia, 2015, 144 p.

_____. **Afetividade e subjetividade na interpretação educacional**. Rio de Janeiro: Ayvu, 2019.

CHALHUB, T. Acessibilidade a museus brasileiros: reflexões sobre a inclusão de surdos. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**, v. 7, n. 2, 2014.

FOMIN, C. F. R. **O tradutor intérprete de Libras no teatro: a construção de sentidos a partir de enunciados cênicos**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2018.

_____; CASTILHO, L. B. Educador surdo e tradutor intérprete de Libras na mediação cultural: um estudo de caso no Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: RIGO, N. S. (Org.). **Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras**. Petrópolis: Arara Azul, 2019.

HURTADO ALBIR, A. A aquisição da competência tradutória: aspectos teóricos e didáticos. In: SILVEIRA, B. de O. **O desenvolvimento da competência tradutória e o currículo do bacharelado em Letras – ênfase em tradução: inglês da FALE-UFJF**. Monografia (Bacharelado em Letras). Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2009.

MARTINS, V. de O. **Intérprete ou professor: o papel do intérprete de língua de sinais na educação inclusiva de alunos surdos**. Monografia (Curso de Pedagogia em Educação Especial). Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Campinas, 2004.

NASCIMENTO, M. V. B. **Interpretação da Língua Brasileira de Sinais a partir do gênero jornalístico televisivo: elementos verbo-visuais na produção de sentidos**. Dissertação (Mestrado em Linguística). Programa de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. São Paulo: LAEL/PUC-SP, 2011.

NOGUEIRA, T. C. **Intérpretes de Libras-Português no contexto de conferência: uma descrição do trabalho em equipe e as formas de apoio na cabine**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2016.

QUADROS, R. M. **O tradutor e intérprete de Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa**. Secretaria de Educação Especial. Programa Nacional de Apoio à Educação de Surdos. Brasília: MEC/SEESP, 2004.

RODRIGUES, C. H. **A interpretação para a língua de sinais brasileira: efeitos de modalidade e processos inferenciais**. [manuscrito] Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2013.

_____; BEER, H. Os estudos da tradução e da interpretação de línguas de sinais: novo campo disciplinar emergente? **Cadernos de Tradução**, v. 35, n. especial 2, Florianópolis, jul.-dez. 2015, p. 17-45.

ROSA, A. S. Tradutor ou professor? Reflexão preliminar sobre o papel do intérprete de língua de sinais na inclusão do aluno surdo. **Ponto de Vista: revista de educação e processos inclusivos**, n. 8, Florianópolis, abr. 2008, p. 75-95.

SILVA, J. P. F. et al. Acessibilidade comunicacional aos surdos em ambientes culturais. **Conhecimento & Diversidade**, v. 7, n. 13, 2015, p. 103-115.

SUZANA, E. R. B. Professor ou intérprete? Reflexões sobre a atuação do TILS na educação de surdos da escola regular. X ANPED Sul. **Anais**. Florianópolis, UFRS, 2014.

Análise da estratégia da tradução de títulos de filmes de Português para Libras



Germano Carlos Dutra Junior

1. Introdução

Neste artigo, apresento um recorte da minha pesquisa de mestrado defendida em 2018. O objetivo geral foi analisar os sinais dos títulos de filmes em Libras. Os objetivos específicos: coletar dados dos filmes; categorizar os títulos em acordo de tipos; comparar os títulos lançados no Brasil entre Português brasileiro e Libras; apresentar cada dado com título e seus sinais em Libras; e examinar os motivos de diferenças. As principais etapas da pesquisa foram: o espaço teórico, apresentando fundamentos abordados sobre a comunidade surda; a tradução dos títulos de filmes; a metodologia de pesquisa baseada em Brito (2009); os dados contendo a coleta em Libras títulos de filmes; a análise crítica das estratégias de tradução dos títulos com base nas categorias propostas e os resultados da pesquisa, apresentando minhas discussões em relação aos fundamentos teóricos. O público-alvo é a comunidade surda beneficiada pela pesquisa, composta por surdos e não surdos que partilham a mesma língua de sinais e herança comum, e os pesquisadores da área de tradução. Os acadêmicos da área de estudos do cinema podem ser incluídos nessa lista, se tiverem afinidade em relação à tradução e língua de sinais.

Sempre fico curioso sobre como as pessoas surdas expressam os nomes de filmes em Libras. Às vezes elas seguem o Português sinalizado e outras vezes adaptam para sinais próprios. Por exemplo, o filme *Homem Aranha*, nunca vi algum surdo fazer os sinais: “homem” e “aranha” literalmente, vejo-os fazendo gestos de “lançar teias”. Isso demonstra meu interesse em pesquisar e entender como os títulos de filmes são traduzidos de

Português para Libras, se há influência da Língua Portuguesa, quais as diferenças e semelhanças nos títulos das duas línguas. Percebi que não conseguia achar muitos textos acadêmicos que falam sobre tradução dos títulos de filmes para língua de sinais, por isso acho importante produzir novas pesquisas.

	
Sinal literal em Português Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bx6jQqQEdos&feature=youtu.be	Sinal próprio em Libras Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xNVf-eTcclc&feature=youtu.be

Quadro 1 - Sinal: "Homem-Aranha".

Com esta pesquisa, quero analisar e fazer comparações das estratégias de tradução dos títulos filmes estrangeiros, de Português para Libras. Para isso, será utilizada a base teórica de Brito (2009), que apresenta oito tipos para identificar as estratégias dos títulos traduzidos. Assim, poderei aplicar em cada dado coletado, organizá-los em categorias e mostrar os resultados em quantidades maiores ou menores em cada tipo identificado.

2. Comunidade Surda e Experiências Visuais

A Língua Brasileira de Sinais (Libras) é uma língua natural, assim como as outras línguas faladas que contêm a sua própria

estrutura linguística, embora de modalidade diferente (DINIZ, 2013). Infelizmente, na visão da sociedade e senso comum, as línguas de sinais ainda não são vistas como línguas naturais. Para eles, a língua de sinais é um “instrumento” para as pessoas surdas poderem se comunicar e professores usarem com seus alunos. A sociedade não vê que as línguas de sinais têm o mesmo valor das orais, como o Inglês, Português, Russo e Japonês. Também pensam que a língua tem que ser expressa necessariamente com voz e ouvidos, não que também possa ser por meio das mãos e visão.

Sem muito conhecimento e muita informação, a população acredita que as línguas de sinais são primitivas e universais, que expressam apenas conceitos concretos e têm uma estrutura “pobre”. Quadros e Karnopp (2004) desmistificam e comprovam que a produção da língua de sinais é a mesma da oral, tem sua própria estrutura com aspectos linguísticos, que pode expressar ideias abstratas, emoções e pensamentos, e cada país tem sua própria língua de sinais, significando que não é universal.

A escrita é uma habilidade cognitiva que necessita esforço de todos (surdos, ouvintes, homens, mulheres, americanos, europeus, africanos, asiáticos, negros, brancos) e geralmente é desenvolvida quando se recebe educação formal. A escrita tem uma relação fônica com a língua oral, então o surdo tem mais um desafio: reconhecer uma realidade fônica que não é muito habitual acusticamente para essa pessoa. No livro *Libras? Que língua é essa?*, de Gesser (2009), entende-se que os alunos ouvintes também têm algumas memórias negativas nas aulas de Português e de escrita, mas os surdos, no seu momento de escolarização, sentem obrigação e pressão da Língua Portuguesa por vários motivos. O mais grave é a negação da língua de sinais na alfabetização. Por isso, essa experiência com ligação da escrita da Língua Portuguesa causa o sentimento de incapacidade, autoestima baixa e aversão ao idioma.

Tanto o Português escrito como o oral de que o surdo faz uso são estigmatizados, já que não atingem os ideais de língua impostos por uma maioria de ouvintes (GESSER, 2009). Mesmo que o surdo não fale uma palavra da língua oral, ele pode escrever bem o Português, como existem muitos casos dos falantes de outras línguas estrangeiras, por exemplo. As dificuldades que os surdos vivenciam para aprender a Língua Portuguesa não estão atreladas à condição surda, mas sim à falta de oportunidades de aprendê-la como segunda língua. Gesser (2009, p. 60) enfatiza que “a Língua Portuguesa tem um papel fundamental na escolarização e na vida cotidiana do surdo, da mesma forma que tem na vida de todas as crianças brasileiras”. Mas o problema são os discursos normalizantes e oralistas que sempre usam a fala e acreditam que a língua de sinais atrapalha a aprendizagem da língua majoritária oral para o surdo. Isso mostra a inferiorização da língua de sinais e prestigia a língua majoritária, geralmente oficial do seu país, e não visibiliza a valorização da identidade e da cultura bi/multilíngue dos surdos.

Ser bilíngue não significa apenas dominar duas línguas orais de prestígio, como Inglês e Português, por exemplo. Gesser (2009) afirma que os surdos vivem uma situação sociolinguisticamente complexa e sua condição de indivíduos bilíngues lhes é negada por serem tratados como “deficientes”, expressando-se “em uma língua que não é reconhecida como língua (a língua de sinais) e em um Português (escrito e oral) que não atinge as expectativas impostas e desejadas por uma maioria ouvinte” (p. 51). Para conseguir resolver as questões educacionais na formação do surdo, incluindo a aprendizagem da Língua Portuguesa escrita, é preciso inverter a função nos ambientes escolares: os professores ouvintes devem aprender a língua de sinais para educar os estudantes surdos.

Segundo Reichert (2006), principalmente durante a infância, a maioria dos surdos acaba sendo marcada pela deficiência diagnosticada, depende de seus familiares ouvintes para tomar decisões e isso deixa marcas nas pessoas surdas. O autor cita Silva (2000 apud REICHERT, 2006, p. 76), que fala que “a identidade e a diferença são criações sociais e culturais, e são o resultado de criações linguísticas”. Significa que, historicamente, os discursos normalizantes e medicalizantes usam o sujeito surdo como falta de algo, falta de audição e anormalidade. O campo médico-terapêutico é muito conhecido por ser uma ciência superestimada de formação respeitável. Os ouvintes, principalmente familiares de surdos, geralmente acabam confiando logo, sem questionar outras possibilidades.

No lado oposto, as pessoas surdas e seus aliados (familiares, intérpretes, educadores ouvintes) lutam e preparam movimentos para ter reconhecimento e valorização da sua língua, cultura respeitada, e direito de expressão livre em sua própria língua. Os surdos sempre vivem experiências de ligação forte com as imagens, que podem ser: fotos, figuras, programas da televisão, até filmes. Apresento a citação de Reichert que explica sobre a construção de informações por imagens:

As informações, os conhecimentos, os pensamentos e a língua surda são constituídos por imagens. Imagens de mãos que se movimentam, imagens de pessoas e de corpos, imagens que trazem em si um universo de possibilidades de leitura. Dentro desse universo podemos ler uma infinidade de coisas em uma imagem, porém dentro dessa infinidade não podemos ler tudo. No entanto, a comunidade surda, quando é privada de acompanhar o que é narrado verbalmente na televisão, desconhece que possibilidades de leitura não podem ser atribuídas a determinados movimentos imagéticos (2006, p. 27-28).

Strobel (2013) apresenta oito artefatos culturais do povo surdo em seu livro *As imagens do outro sobre a cultura surda*. Vou destacar um, as *experiências visuais*. Segundo a autora, é na experiência visual que os sujeitos surdos percebem o mundo de maneira diferente, a qual provoca as reflexões de suas subjetividades. Por falta de audição e do som, os sujeitos surdos veem o mundo através de seus olhos, e tudo o que acontece em torno deles. Abaixo, apresento uma citação de Ellsworth que li na dissertação de Reichert sobre experiências dentro do cinema, que define muito bem, principalmente sob os olhares do surdo.

Para que eles se tornem parte da estrutura de relações que compõem o sistema de olhares, de desejos, de expectativas, de tramas narrativas e de gratificações que compõem a experiência de ir ao cinema, eles têm que estar “lá”. Para que eles “completem” o filme tal como seus produtores imaginaram que eles o fariam (ELLSWORTH, 2001 apud REICHERT, 2006, p. 17).

Viver com experiência pode significar muitas formas, porque depende da pessoa que guarda suas marcas profundas onde vive e cresce. Uma experiência do fulano pode não ser importante para beltrano, porque não passou ou aconteceu neste segundo, mas no primeiro sim. Muitas vezes, pode acontecer algo em comum por causa de uma diferença. Por exemplo, o surdo assiste a uma novela ou a um noticiário sem legenda nenhuma, fica sem entender e depende do familiar ouvinte para saber o que está havendo, e o ouvinte explica o resumo, até às vezes omitindo algumas coisas. Esse momento já foi vivido por muitos surdos, inclusive eu.

O surdo Wayne Betts Jr. conta sua experiência¹ muito interessante no canal “TEDx Talks” no YouTube, e admite que sua memória não é seu ponto forte, não lembra muito bem da sua infância, por isso criou um truque que ajuda a lembrar das coisas usando filmes. Nas palavras dele, a linha de tempo da sua memória dependia de quando viu filmes. Ele relatou um caso em que a mãe tentou lembrar que ele teve intoxicação alimentar no restaurante quando tinha doze anos, mas ele não lembrava esse momento. A mãe disse: “Lembra naquele dia, que assistimos Indiana Jones III e gostamos muito?”, e Betts lembrou e disse: “Ah, aquele restaurante, sim!”. Achei muito interessante, porque podemos usar coisas visuais como os filmes para lembrar, construir o seu ser ou aprender como é o mundo.

De acordo com Skliar (2013, p. 28): “a surdez é uma experiência visual [...], e isso significa que todos os mecanismos de processamento da informação, e todas as formas de compreender o universo em seu entorno, se constroem como experiência visual”. Ainda sobre diferença, Reichert (2006) diz que uma das diferenças constitutivas da comunidade surda é a presença da visão e das imagens. Essa citação faz sentido para mim, porque a arte cinematográfica tem relação com imagens também, apesar de envolver junto o som.

3. Tradução dos Títulos de Filmes

Mello (2005) estuda o tema sobre tradução dos títulos de filmes entre críticos e pesquisadores na área da legendagem, que aparece como um dos mais debatidos nos trabalhos sobre

1 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ocbyS9-3jjM>. Acesso em: 18 mar. 2018.

tradução, assim como nas outras áreas da tradução, que procuram uma normatização que dê a orientação para os tradutores trabalharem com foco nos títulos traduzidos, principalmente para os leigos, pedindo por uma organização. Mas a prática da tradução cinematográfica causa desordem e a maioria dos tradutores têm suas próprias maneiras de produzir o texto traduzido. Nota-se que tem a preocupação de vender os filmes para o espectador a partir dos títulos, por parte dos distribuidores, e não há importância para tradução mais próxima do original. A crítica e o público sempre jogam a culpa no tradutor por causa dos títulos “criativos”, mas sem conhecimento que o tradutor pouco, ou nada, tem a ver com a escolha dos títulos traduzidos.

Na sua tese, Saporas (2012) enfatiza que Franco (1991) critica os comentários irônicos de Rui Castro sobre a tradução dos títulos de filmes, por ele ignorar o fato de que os títulos são escolhidos pelos distribuidores e até pelos responsáveis pelo marketing do filme, mas não pelos tradutores. Franco (1991) explica que, muitas vezes, os tradutores apresentam cinco opções de tradução para títulos, mas frequentemente nem são consideradas. O autor pesquisou quais critérios os tradutores usam e indicou três procedimentos para escolher títulos que podem ser traduzidos pelos distribuidores, pessoal do marketing ou tradutores, sendo eles: o impacto mercadológico, o impacto causado pela criatividade do título (que é muito parecido com o impacto do mercado) e os casos de siglas ou nomes próprios, que mantêm o título original. Neste último caso, o título é complementado com um subtítulo que apresenta a ideia do original. Segundo Franco (1991 apud SAPARAS, 2012), as traduções dos títulos têm relação com a mensagem do filme e não com o título original. Os títulos precisam causar impacto para render mais no mercado, por isso não é obrigatório ter relação com o título original. Cada país importador de filmes estrangeiros vai criar títulos que têm a ver com costumes locais.

Então, os responsáveis pela divulgação do filme precisam conhecer o que o público-alvo gosta ou não gosta de cada filme, para fazer a melhor divulgação e conseguir atrair o público por causa do título do filme.

Quem adapta os títulos de filmes estrangeiros para o mercado brasileiro é, geralmente, o departamento de marketing das distribuidoras. A primeira opção é a tradução literal, mas cada língua tem suas expressões idiomáticas e, às vezes, esse não é o melhor caminho. Então, o pessoal do marketing lê a sinopse, vê o trailer várias vezes e, se possível, assiste ao filme antes da estreia. O título precisa combinar com o gênero (comédia, drama ou terror) e com o público-alvo. O marketing elabora uma lista de títulos provisórios e apresenta ao departamento comercial e à diretoria para aprovar ou fazer sugestões.

É importante esclarecer aqui que, mesmo em casos em que o título traduzido parece não ter nenhuma relação com o título original, não se trata de uma renomeação ou criação de um novo nome, pois na tradução não traduzimos palavras, mas sim culturas. Desse modo, ocorrem diferenças culturais grandes, as estratégias de tradução podem exigir uma distância maior do título original. Mesmo que se fale “nome do filme”, o título é passível de tradução. O título tem função de nomear, ou seja, identificar o filme. Mas não só. O título tem muitas outras funções, por exemplo, criar uma expectativa e uma curiosidade no espectador, promover o filme, resumir a moral do filme, etc. Essas funções sempre precisam ser traduzidas para a cultura de chegada.

Para definir o termo *estratégias de tradução* é preciso lembrar que não há um conceito definitivo. Quando um profissional trabalha no processo tradutório de um texto de uma língua para outra (usando dicionários, programas do computador, glossários) encontra problemas a serem resolvidos, então começa a utilizar estratégias de tradução para tentar solucionar o

problema, ou também pode optar por abandonar determinada estratégia e substituir por outra. Há autores na área que falam sobre esse assunto, como Lörscher (1991) e Faerch e Kasper (1987). No caso de Brito (2009), que uso como base da minha pesquisa, as estratégias de tradução são as que permitem identificar os tipos propostos (por ele mesmo) nos títulos de filmes já existentes traduzidos em vários países. Ele analisa se essa tradução é correspondente entre a língua original e a língua traduzida.

As estratégias de tradução são direcionadas para os objetivos, como Lörscher (1991) afirma. São conectadas a outros conceitos orientados por objetivos, como: método, plano, regra e tática. Lörscher (1991, p. 68) considera que “as estratégias são individuais, mas os métodos são procedimentos experimentais e testados, com os quais as metas podem ser alcançadas com um alto grau de probabilidade”. Para resolver problemas de tradução, seus métodos podem ser: transferência direta, decalque ou omissão, por exemplo.

Brito (2009) sugere uma tipologia dos títulos (oito tipos), usando como exemplo títulos de obras literárias lançadas em Português brasileiro. O autor acredita que utilizar essa tipologia pode ajudar os profissionais em suas pesquisas e processos tradutórios pelos quais passam nas traduções livres e a reintitulação dos filmes. Aqui cito oito tipos de títulos classificados pelo autor: *temático*, *actancial*, *topológico*, *narrativo*, *metonímico*, *metalinguístico*, *tropológico* e *misto*.

O tipo *temático* é para Brito (2009) talvez o tipo mais comum, embora ele não tenha feito cálculos estatísticos para afirmar isso. Alguns exemplos de títulos dessa tipologia: *Razão e sensibilidade*, *Orgulho e preconceito* e *Crime e castigo*. Já o tipo *actancial* é o título que tem um ou mais personagens como referência, por meio do nome ou de suas características, por exemplo: *Romeu e Julieta*, *Madame Bovary* e *Dom Casmurro*.

Para Brito (2009), os títulos que têm o nome dado a partir do cenário podem ser classificados como do tipo *topológico*, podendo o cenário ser uma casa, cidade, região ou um país, como nas obras: *São Bernardo*, *Grande Sertão: Veredas*, *Budapeste*. Já o tipo *narrativo* é aquele em que o título usa uma estrutura sintática que já anuncia a história da obra, incluindo também elementos temáticos, topológicos ou actanciais, por exemplo: *Em busca do tempo perdido*, *A queda da casa de Usher*, *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

O quinto tipo é denominado por Brito (2009) de *metonímico*, onde um detalhe dá o nome da obra, que começa com um elemento de seu universo ficcional. O autor adverte que o elemento escolhido pode ser simbólico, se for o caso. Esse tipo de título pode coincidir com o topológico (descrito a seguir). Exemplos: *O tronco do ipê*, *O biombo chinês*, *As neves do Kilimanjaro*. Já o título que revela a natureza textual (literatura ou arte em geral) é classificado como *metalinguístico*, por exemplo: *A divina comédia*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *O auto da compadecida*.

Para Brito (2009), os títulos mais difíceis de classificar são aqueles que contêm uma representação simbólica, nem sempre óbvia, que pode ser uma metáfora. Trata-se do tipo *tropológico*, onde é possível usar uma única palavra, expressão ou frase para o título, por exemplo: *O coração é um caçador solitário*, *As vinhas da ira*, *Uma mulher vestida de sol*. Por fim, o oitavo tipo proposto por Brito (2009) que menciono aqui é o tipo *misto*. O nome já se explica por si só, pois podem ser dois ou mais tipos de títulos que se misturam. Sua identificação pode ser de modo simples ou difícil, por exemplo: *A cabana do pai Tomás*, *Nosso homem em Havana*, *Otelo, o mouro de Veneza*.

4. Metodologia

Minha pesquisa combina com a tipologia apresentada por Brito (2009), porque se aplica à área de tradução e analisa como traduzir um título original para outra língua de acordo com a população estrangeira. A classificação de Brito (2009) tem conexão com esta pesquisa, pois muitos títulos dos filmes em Libras estão relacionados com imagens visuais na perspectiva das pessoas surdas, e nem sempre são traduções literais. Apresento as classificações entre títulos lançados no Brasil em Língua Portuguesa e os títulos em Libras, usando os oito tipos de títulos propostos por Brito (2009).

A primeira etapa da metodologia da pesquisa foi apresentar os dados selecionados por mim para analisar e encontrar os resultados. A segunda etapa foi fazer análises de cada dado, detalhando as informações do filme, a tradução de título em Português e em Libras, o conteúdo, a classificação dos tipos propostos por Brito (2009) e suas justificativas. A última etapa envolveu identificar, organizar e separar as categorias de estratégias da tradução para apresentar em cada resultado. Os procedimentos da metodologia foram: procurar, coletar e anotar os títulos de filmes que tenham sinais em Libras, contando com a colaboração de amigos surdos e membros de dois grupos do Facebook, denominados “Surdos Cinéfilos” e “Em Libras, Filmes e Séries”. Muitos títulos de filmes selecionados têm mais de uma variação em sinais e alguns serão apresentados na próxima seção. Organizei uma lista de cem (100) títulos no total, em ordem alfabética, e gravei os vídeos no estúdio. Apresentei os sinais e as variações, editei cada vídeo separado do título e disponibilizei na internet.

Os títulos de filmes em sinais foram encontrados, em maior parte (50%), na plataforma YouTube. Muitos desses foram

criados e apresentados por mim no canal “Surdo Cult”, onde constam comentários diversos sobre filmes em língua de sinais (postados antes da pesquisa). Os outros sinais foram encontrados em vídeos de outros usuários surdos que falam sobre filmes. Outra parte (25%) dos títulos listados na pesquisa foi encontrada durante conversas presenciais entre amigos surdos. Já a terceira parte (20%) foi contribuição dos membros dos grupos de Facebook, como citei antes, completando os sinais existentes da lista. Uma pequena parte (5%) foi encontrada em publicações impressas, como *Zorro* (mencionado no Dicionário de Capovilla, Raphael e Maurício), e também em publicações digitais disponibilizadas em vídeos do formato DVD, como *Branca de Neve*, do Ines, e *Pinóquio*, da LSB Vídeo.

Os quadros que apresento a seguir contêm o título em Português, o título em Libras, o conteúdo e a classificação em cada língua. Elaborei códigos QR para abrir os vídeos, apresentando o título em sinais para facilitar o acesso na forma digital ou impressa usando o celular ou *tablet*. Em cada dado coletado adicionei meus comentários, dando as identificações de qual tipo mais adequado para o título em Português e em Libras com justificativas. Preparei as categorias dos tipos identificados e comparei as quantidades de dados em cada tipo. Também apresentei os títulos que tiveram tipos em comum. Os dados são os títulos de filmes lançados em Português para o Brasil e os critérios de escolha dos filmes foram: ser muito conhecido pelo grande público e pela comunidade surda; ser lançado a partir de 1937 até 2017; ter sinal em Libras; e ter o limite de quantidade dos filmes.

O quadro a seguir apresenta os filmes na seguinte ordem: título em Português lançado no Brasil, título original, nome do diretor ou diretora e ano de lançamento. Escolhi esses cinco filmes como exemplos para apresentar neste artigo o processo

de análise. A lista completa com todos os filmes da minha pesquisa de mestrado pode ser conferida em Dutra Jr. (2018).


Título em Português	Título original	Diretor/Diretora	Ano
Esqueceram de mim	<i>Home alone</i>	Chris Columbus	1990
Filhos do silêncio	<i>Children of a lesser God</i>	Randa Haines	1986
Homem-Aranha	<i>Spider-Man</i>	Sam Raimi	2002
Jurassic Park: Parque dos dinossauros	<i>Jurassic Park</i>	Steven Spielberg	1993
Titanic	<i>Titanic</i>	James Cameron	1997

Quadro 2 – Filmes escolhidos para este recorte com base em Dutra Jr. (2018).

5. Análise dos Dados

Adaptei o modelo proposto de análise sistêmico funcional usado por Saporas (2012) como mais adequado à minha pesquisa. Apresentei primeiro os títulos lado a lado, em Português e em Libras; substituí o *assunto* proposto pelo autor por *conteúdo*, que contém no nome do filme, e a *avaliatividade* por *classificação*, que indica um ou mais dos tipos propostos por Brito (2009) identificados nos resultados. O título do filme em Português é apresentado em Língua Portuguesa escrita e o título em Libras é apresentado de duas formas: pelo *link* e pelo código QR. Aproveito para esclarecer que há muitos filmes que foram difíceis de classificar, porque podem variar de acordo com pontos de vista diferentes. Todos os filmes listados na pesquisa foram classificados de acordo com meu ponto de vista.


Esqueceram de mim (1990)

Título em Português: Esqueceram de mim	Título em libras: https://www.youtube.com/watch?v=dN3N5qVCvLY&feature=youtu.be	
Conteúdo: A frase dita pelo personagem principal	Conteúdo: A reação facial do personagem	
Classificação: <i>Narrativo</i>	Classificação: <i>Misto</i> (metonímico e actancial)	

Quadro 3 - Filme: *Esqueceram de mim* (1990).

O título em Português, *Esqueceram de mim*, enfatiza uma frase dita, diferente do original em inglês, *Home alone* (Sozinho em casa), então esse título é do tipo *narrativo*, porque se situa na história. Em Libras, o título mostra a expressão facial do menino (que se refere ao pôster do filme), de assustado, que pode ser por dois motivos: ser esquecido pela família ou dois ladrões tentarem entrar na casa dele. Essa expressão facial também é mostrada no filme quando o garoto passa o creme pós-barba, quando as mãos batem no rosto e o menino faz essa cara. O título em Libras é *misto*, com *metonímico* pela expressão facial e *actancial* pelo garoto.


Filhos do silêncio (1986)

Título em Português: Filhos do silêncio	Título em Libras: https://www.youtube.com/watch?v=xva1uDYijQo&feature=youtu.beo	
Conteúdo: Pessoas representando o silêncio	Conteúdo: Pessoas representando o silêncio	
Classificação: <i>Tropológico</i>	Classificação: <i>Tropológico</i>	

Quadro 4 - Filme: *Filhos do silêncio* (1986).

O título original *Children of a lesser God*, na tradução literal “Filhos de um Deus menor”, veio do décimo segundo capítulo da obra *Os idílios do rei*, do poeta americano Alfred Tennyson. No Brasil, traduziram o título do filme como *Filhos do silêncio*, sendo que a última palavra é entendida como os surdos que se expressam sem som. Em Libras é a mesma tradução, usando os sinais “filho” (repetindo duas vezes) e o sinal “silêncio”, pois já tinha visto muitos professores de Libras sinalizarem esse título dessa forma. O tipo identificado do título nas duas línguas é *tropológico*, apresentando a essência poética do filme. Esse filme já tinha sido citado por mim (antes de realizar a pesquisa) em dois vídeos do meu canal no YouTube, intitulados: “Surdo Cult: filmes sobre surdos” e “Surdo Cult: Marlee Matlin”.


Homem-Aranha (2002)

Título em Português: Homem-Aranha	Título em Libras: https://www.youtube.com/watch?v=xNVf-eTcclc&feature=youtu.be	
Conteúdo: Super-herói	Conteúdo: Mãos lançando teias	
Classificação: <i>Actancial</i>	Classificação: <i>Metonímico</i>	

Quadro 5 - Filme: *Homem-Aranha* (2002).

No cinema, o super-herói apareceu em seus próprios filmes solo e continuações, além de aparições em outros filmes da Marvel, porém vou destacar a versão do filme lançada em 2002. O título brasileiro segue a mesma tradução do original *Spider-Man*, desde quando foram lançadas as revistas em quadrinhos para o Brasil em Língua Portuguesa. Então, o tipo *actancial* é identificado nessa língua. Em Libras, o sinal representa as formas da mão lançando as teias saindo dos pulsos, que o super-herói usa para se mover, atacar, defender, etc. Essa marca é classificada como *metonímica*. Encontrei muitos surdos que usam esse sinal quando comentamos sobre filmes, quadrinhos e animações. Se sinalizar em pé de letra usando os sinais “homem” e “aranha”, para quem não tem muita fluência em Português escrito, pode ser entendido como “homem responsável por cuidar de aranhas”.

Jurassic Park: Parque dos dinossauros (1993)

Título em Português: Jurassic Park: Parque dos dinossauros	Título em Libras: https://www.youtube.com/ watch?v=xTcP54GUDcM& feature=youtu.be	
Conteúdo: Parque temático	Conteúdo: Expressão facial e braços de tiranossauro rex	
Classificação: <i>Topológico</i>	Classificação: <i>Misto</i> (temático e narrativo)	

Quadro 6 - Filme: *Jurassic Park: Parque dos dinossauros* (1993).

O título original significa “Parque jurássico”, que foi usado nos cinemas de Portugal. A tradução brasileira decidiu manter o nome em inglês *Jurassic Park* e acrescentou um subtítulo brasileiro: “Parque dos dinossauros”. Esse título em Português é identificado como *topológico*. Em Libras, a incorporação representa o principal dinossauro estrela, tiranossauro rex, com mãos representando seus braços curtos e pequenos, e a expressão facial de braveza abrindo a boca. Então identifiquei o título do filme em Libras como tipo *misto*, contendo *temático* (animal pré-histórico) e *narrativo* (comportamento).

Titanic (1997)

Título em Português: Titanic	Título em Libras: https://www.youtube.com/watch?v=HcfOeVIYj9I&feature=youtu.be	
Conteúdo: Nome do navio	Conteúdo: Navio e braços levantados	
Classificação: <i>Topológico</i>	Classificação: <i>Narrativo</i>	

Quadro 7 - Filme: *Titanic* (1997).

O título original em inglês, *Titanic*, se refere ao navio, que é do tipo *topológico*, e na tradução brasileira permanece o mesmo. Em Libras, o título apresenta o sinal do navio e depois a incorporação com braços levantados, referindo a uma cena muito conhecida, no momento romântico do casal de protagonistas na proa do navio, com braços levantados sem nenhuma segurança, se sentindo livres. Essa cena como título é do tipo *narrativo*. O sinal em Libras rima com a mesma configuração de mão, apenas muda os pontos de articulação: “navio” e “braços levantados”.

6. Discussão dos Resultados

Depois da análise dos dados e classificação dos títulos, apresento a discussão dos resultados. Primeiro, a classificação do tipo de estratégia, ser igual ou diferente, nos títulos em Língua Portuguesa e Libras. Apresento o resultado de equivalência dos

tipos de estratégias propostos por Brito (2009), identificados nos títulos de filmes nas duas línguas. Para deixar claro, os resultados são relacionados com cem (100) títulos selecionados para a pesquisa. Nas futuras pesquisas, subtrair ou adicionar mais filmes, provavelmente, pode influenciar resultados diferentes, mas com a mesma base metodológica por meio dos tipos propostos por Brito (2009). Para finalizar, na pesquisa identifiquei 32 filmes que têm o mesmo tipo entre duas línguas e outros 68 que resultam a diferença de tipos. Considerando a totalidade dos dados analisados na pesquisa, conforme é possível verificar em Dutra Jr. (2018), apresento o resultado com a quantidade de porcentagem sobre tipos identificados dos títulos em Português brasileiro.

O tipo proposto por Brito (2009) mais identificado dos títulos em Português é *actancial*, com 37 filmes. Em seguida, o *misto* com 28 filmes e o *temático* com 15. Sete filmes foram identificados como *tropológicos*, seis como *narrativos*, e cinco como *topológicos*. O menos identificado é o *metonímico*, com apenas dois filmes. O tipo *metalinguístico* não foi identificado em nenhuma produção. A seguir, apresento o resultado com a quantidade sobre tipos identificados dos títulos em Libras.

O tipo de estratégia proposto por Brito (2009) mais identificado dos títulos em Libras é *misto*, com 37 filmes. Em seguida, o *narrativo* com 29 e o *metonímico* com 20 filmes. Cinco foram identificados como *actanciais*, quatro como *temáticos* e três como *tropológicos*. O menos identificado é o tipo *topológico*, com apenas dois filmes. O tipo *metalinguístico* também não foi identificado em nenhuma produção. O seguinte resultado apresenta as quantidades de tipo identificado mais equivalente dos mesmos títulos entre Português e Libras.

O tipo identificado mais equivalente dos mesmos títulos entre Português e Libras é o *misto*, com quinze filmes (46,9%). Em seguida, os três tipos estão empatados com o mesmo

número de filmes, quatro cada (12,5% cada): *temático*, *actancial* e *narrativo*. A menor quantidade do tipo equivalente entre essas duas línguas é *topológico*, com apenas dois filmes (6,3%). A seguir, o resultado sobre a tradução de títulos entre duas línguas apresenta literalidade ou não, conforme as análises realizadas na pesquisa que podem ser melhor compreendidas em Dutra Jr. (2018).

Demais resultados da pesquisa demonstram que 21%, ou seja, vinte e um filmes têm os títulos traduzidos de forma literal do Português para Libras; também demonstram que 69% dos títulos traduzidos não seguem uma fidelidade da tradução da Língua Portuguesa para a língua de sinais; e apenas 10% dos títulos misturam traduções literais e um ou mais léxico diferente. Os dados apontaram que existem mais títulos de filmes em Português com total de literalidade da tradução em Libras. Há vários possíveis motivos para isso: surdos que são bilíngues nas duas línguas e têm facilidade de leitura e memória dos nomes de filmes; os títulos de filmes são fáceis de lembrar, porque são números (como os filmes: *127 horas*, *2012* e *300*), são curtos (como: *REC* e *X-Men*) ou têm palavras fáceis para associar ao filme, como “panda” e “luta”, no caso de *Kung Fu Panda*, ou “jogar” e “morrer”, no caso de *Jogos mortais*. Contudo, não são regras para todos os surdos, pois podem haver variações totalmente visuais que ainda não foram encontradas na pesquisa nesse momento.

7. Considerações Finais

Os tipos de títulos da classificação de Brito (2009) com maior quantidade identificada entre a Língua Portuguesa e a Libras são muito diferentes. No Português brasileiro, os tipos *actancial*, *misto* e *temático* foram os mais identificados, enquanto o

metonímico não teve ocorrência de identificação. Já em Libras, os tipos de títulos mais identificados foram: *misto*, *narrativo* e *metonímico*, no mesmo momento em que os tipos *temático* e *actancial* foram os menos identificados. O tipo de título *narrativo* é menos presente em Português e mais presente em Libras, pois se foca mais no contexto visual. É o mesmo caso para o tipo *metonímico*, que representa mais visualidade de objetos ou características em Libras do que em Português.

Os tipos de títulos principais que foram identificados na Língua Portuguesa são o *temático* e o *actancial*, que somam mais de 50%, enquanto em relação à Libras, com esses mesmos tipos somados, são menos de 10%. Ao mesmo tempo, os tipos principais em Libras são o *metonímico* e o *narrativo*, que somam quase 50%, e que em Português corresponde a apenas 8%. Esses resultados aproximadamente opostos revelam a importância da perspectiva visual da língua de sinais. Entende-se que a maioria de títulos traduzidos em Libras têm mais relação com a visualidade, porque apresenta mais narrativa, descrição, caracterização de algum personagem ou representação visual. Na Língua Portuguesa, os títulos são mais direcionados em nomes ou características de personagens ou temas e, diferentemente da língua de sinais, têm muito menos metonímia.

A maior parte do resultado se relaciona mais com a visualidade, buscando traduzir para referenciar por meio de personagem, cena, objeto ou até pôster do filme. A tradução de títulos de filmes também é interlingual, apesar de a língua de sinais usar muitos elementos visuais. Isso não significa que não seja parte do código verbal e linguístico da língua de sinais. Muitos títulos em sinais são relacionados em uma imagem ou marca visual. Pode ter relação com a iconicidade em língua de sinais, pois, conforme Rodrigues e Valente (2011, p. 215): “a uma forma linguística (significante) é motivada pela identidade visual do objeto ao qual o signo (significante + significado) faz referência

e muitos sinais são influenciados em forma concreta dos objetos que se referem”. Os resultados desta pesquisa reforçam ainda mais as afirmações dos pesquisadores surdos Reichert (2006) e Strobel (2013), que as experiências visuais são muito importantes para a vida de pessoas surdas que dependem da visão para compreender o mundo. Muitas representações visuais dos filmes podem influenciar mais na tradução em língua de sinais.

As pessoas surdas podem ter visualidade mais forte, até algumas com menos influência da Língua Portuguesa, por isso os títulos em sinais sem fidelidade da linguagem escrita são a maior quantidade de resultados desta pesquisa. A referência visual de uma imagem, personagem ou cena é usada para citar os filmes. Esclareço que os sinais de títulos dos filmes mostrados aqui não são sinais definitivos, podem existir muitas variações regionais ou referências inteiras usadas entre amigos íntimos, e não tem nada de errado nisso, pois é natural se expressar para compreender melhor. Os sinais apresentados nesta pesquisa foram encontrados por mim em conversas entre amigos, também em vídeos e publicações.

Para professores, pesquisadores, intérpretes, tradutores, fonoaudiólogos e outros profissionais da área é importante que o título do filme seja pensado em associação com alguma cena marcante, de algum personagem ou de alguma característica evidente. Libras é uma língua espacial-visual e uma forma de comunicação e expressão das pessoas surdas brasileiras, por isso apresento as formas estratégicas de traduzir mostradas na pesquisa. Isso pode dar resultados melhores e satisfatórios durante a tradução e a interpretação em Libras para surdos. Essas estratégias são para casos de filmes que são muito famosos e conhecidos pela maior parte do público. Se algum filme for menos conhecido ou popular, um jeito possível é usar a estratégia de sinal comum, traduzindo os sinais em forma literal.

Deixo aqui uma reflexão: se os resultados poderiam ser diferentes no caso de focar apenas produções cinematográficas estrangeiras (exceto americanas), por exemplo: asiáticas, europeias, latino-americanas e africanas; ou focar em apenas uma determinada época, um gênero específico ou um determinado país. Aqui apresento as produções geralmente muito conhecidas por grande parte de público na pesquisa. Se escolher os filmes menos conhecidos do público, produções independentes ou até curtas-metragens, como seriam as traduções de títulos em Libras?

Finalizando, concluo que as categorias de estratégias para tradução dos títulos de filmes em Libras são muito importantes para a recepção e melhor compreensão das pessoas surdas. Espero que este recorte da pesquisa, e também a investigação em sua forma integral disponibilizada em Dutra Jr. (2018), possam contribuir para a comunidade surda, para o trabalho de tradução e interpretação em língua de sinais com relação ao espaço cinematográfico para futuras pesquisas acadêmicas.

Referências

BRITO, J. B. **Hollywood em outras línguas: a tradução de títulos de filmes e seus problemas**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2009.

DINIZ, H. G. A história da língua de sinais brasileira (Libras): um estudo descritivo de mudanças fonológicas e lexicais. In: QUADROS, R. M.; STUMPF, M. R.; LEITE, T. A. (Orgs.). **Estudos da Língua Brasileira de Sinais I**. Florianópolis: Insular, 2013.

DUTRA JUNIOR, G. C. **Análise da estratégia da tradução de cem títulos de filmes de Português para Libras**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2018.

FAERCH, K.; KASPER, G. **Introspection in second language research**. Philadelphia: Multilingual Matters LTD, 1987.

GESSER, A. **Libras? Que língua é essa?** Crenças e preconceitos em torno da língua de sinais e da realidade surda. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

LÖRSCHER, W. **Translation performance, translation process and translation strategies: a psycholinguistic investigation.** Tübingen: Gunter Narr, 1991.

MELLO, G. M. G. G. **O tradutor de legendas como produtor de significados.** Tese (Doutorado em Linguística Aplicada). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.

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

REICHERT, A. R. **Mídia televisiva sem som.** Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

RODRIGUES, C. S.; VALENTE, F. **Aspectos linguísticos da Libras.** Curitiba: Iesde Brasil S.A., 2011.

SAPARAS, M. **Representações metafóricas em títulos de filmes americanos e suas traduções para o Português: um enfoque sistêmico-funcional.** Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012.

SKLIAR, C. **A surdez: um olhar sobre as diferenças.** 6. ed. Porto Alegre: Mediação, 2013.

STROBEL, K. **As imagens do outro sobre a cultura surda.** 3. ed. rev. Florianópolis: UFSC, 2013.

Traduzindo a canção *Seule ce soir* para dança em Libras



Carolina Rögelin
Guilherme Silva Rocha
Natália Schleder Rigo

1. Introdução

Habitamos três corpos diferentes, compreendemos e vemos o mundo de diferentes lugares. Nossa tradução seria suficientemente complexa por este motivo. Mas ela não está estabelecida no campo das letras apenas, ela acontece como borboleta enquanto baila, é criada no corpo e vive no espaço. Transita também pelo campo das artes, da dança, da música e da criação. Nossa tradução habita ainda o mundo da visualidade e da corporalidade no qual a língua de sinais e os surdos pertencem e nos ensinam.

Traduzir a canção *Seule ce soir* para dança a partir da Libras (a Língua Brasileira de Sinais) é uma proposta de experimentação que acontece na intersecção das letras com as artes. Pensamos o corpo como instrumento tradutor, que inicia seu trajeto com a língua de sinais e continua seu caminho mensageiro até encontrar a dança. Ao mesmo tempo, um corpo que parte da dança até encontrar a Libras. São muitos caminhos nesse processo, sendo a música um estímulo externo que se revela no movimento visual do corpo que, quando associado à letra da canção, se revira e volta ao público de chegada em forma de dança e Libras.

Nossa tradução aqui relatada parte de um processo que envolve tradução, composição e criação em dança e em língua de sinais, com diferentes modos de combinar e inventar, portanto, traduzir-coreografar. Entenderemos assim nosso trabalho como um projeto de *tradução-coreográfica*. Um verdadeiro baile de línguas e linguagens: Francês, Português, Libras, música e dança. Um lugar de contribuição e intercâmbio cultural de múltiplas vias: da cultura surda e ouvinte, da cultura francesa

e brasileira, momentos históricos e diversos campos artísticos, incluindo as artes visuais (fotografia), o teatro e o cinema.

Para chegarmos ao relato de nossa tradução, contextualizamos inicialmente sobre a relação: dança, Libras e tradução. Revisitamos alguns estudos, trabalhos, produções e projetos que valem ser mencionados aqui, pois revelam que esse diálogo das letras e das artes, em especial da dança e da língua de sinais, não é algo novo. Além disso, ao nos propormos dividir esse projeto de tradução-coreográfica dentro de um livro voltado principalmente para leitores TILS (os tradutores e intérpretes de língua de sinais), entendemos ser oportuno também apresentarmos algumas contribuições da dança para esses profissionais em seus trabalhos.

2. Dança, Libras e Tradução

Há tempos a dança é uma forma de expressão artística presente nas comunidades surdas, e também por isso veio sendo citada em textos ao longo dos anos. No Brasil, em algumas investigações realizadas pelos primeiros pesquisadores surdos, a dança já era mencionada de alguma forma, seja como ferramenta pedagógica, como meio de comunicação e expressão ou como artefato cultural dos povos surdos.

Ao discutir sobre aspectos da visualidade na educação de surdos, Campello (2008), por exemplo, apontou sobre a importância de as escolas inserirem em seus currículos as manifestações artísticas surdas, dentre elas: narrativas, poesias, piadas, histórias em quadrinhos, artes visuais, cinema, teatro e *dança* em sinais. Já Marques (2008), em sua pesquisa sobre a experiência de *ser surdo*, também mencionou a dança e a considerou como uma forma de percepção e expressão dos sons.

O autor constatou o som como algo percebido pelos surdos que se evidencia no prazer, *na dança* e no ritmo desses sujeitos.

Assim como fez Caldas (2006) em sua pesquisa sobre Arte Surda, a pesquisadora Strobel (2008) também destacou em sua obra a importância dos artistas das comunidades surdas para a identidade, língua e cultura surda: os poetas, os contadores de histórias, os artistas visuais, os atores, os *dançarinos surdos*, etc. Mourão (2011), por sua vez, nesse mesmo contexto, e enquanto dançarino surdo profissional, relatou sua experiência com dança e outras formas de artes. Ao abordar sobre o processo de constituição de sua identidade surda, o autor compartilhou um relato bastante rico sobre sua vivência com dança ao longo dos anos. Conforme ele, a *dança* foi fundamental para o descobrimento e o fortalecimento de sua identidade surda.

É nessa mesma perspectiva que o antropólogo surdo francês, também dançarino, Olivier Schetrit destacou sobre a importância do primeiro teatro de surdos fundado em 1976 em Paris, o International Visual Theatre¹ (IVT). Para Schetrit (2013), a fundação do IVT foi essencial como meio de afirmação e visibilidade surda perante a cultura normativa e majoritária ouvinte no contexto da França. De acordo com o autor, o espaço foi importante porque permitiu que os surdos descobrissem por meio da arte uma segunda identidade que eles reconheciam como sendo a verdadeira, e também para a comunidade surda se afirmar por meio de produções artísticas que tiveram um forte impacto na sociedade e nos círculos intelectuais franceses.

Além dos trabalhos acima mencionados, podemos citar também outros estudos que fazem menção à dança na relação com a língua de sinais e/ou com os surdos: Joseph (2005, 2010), Almeida (2012), Berselli et al. (2015), Oliveira (2017)

1 Mais informações em: <http://ivt.fr/ivt>.

e, ainda, Melo e Vieira (2019). É importante que consideremos que alguns desses estudos acima foram desenvolvidos por ouvintes que atuam com dança e seu ensino *para* surdos, cuja perspectiva teórica com relação aos surdos é a da deficiência, da surdez; perspectiva essa na qual não nos inscrevemos².

Partindo da interface dança e tradução (sem considerar, por ora, a participação da língua de sinais nessa relação), vale mencionarmos alguns trabalhos, tais como: Aguiar (2013), Brandstetter (2015), Flores et al. (2017) e Hilgert (2018). Ao revisitar a fala de Xavier (2015) sobre tradução como ferramenta de composição da dança cênica proferida na I Jornada TraduzIR, Hilgert (2018) compartilha que, na relação entre tradução e dança, sugere-se uma delimitação de espaço entre um campo do saber e outro, já que “a tradução é um processo que pode ampliar a criação em dança” (XAVIER, 2015 apud HILGERT, 2018, p. 32). A partir desse entendimento, Hilgert (2018) percebe a existência de um espaço de entrelaçamento entre a dança e a tradução. Para a autora, não se trata de enxergar a dança como tradução, mas de reconhecer a potencialidade de cada área e o ponto de encontro entre elas.

Ao incluirmos a língua de sinais nesse diálogo podemos compartilhar o pensamento de Massuti (2007). Mesmo que em sua pesquisa sobre tradução cultural a autora não tenha enfocado a dança na tradução, é interessante citarmos sua analogia entre dança e língua de sinais. Conforme Massuti:

Língua de sinais é arte em movimento, é uma coreografia circular, é uma poesia cuja tensão corporal inscreve os ritmos que reaproximam os corpos das sensações da dança. Entretanto, para ver e sentir a dança da língua

2 A perspectiva teórica que nos inscrevemos é a socioantropológica abordada por Skliar (2005).

de sinais é preciso libertar as travas dos olhos que estão engessadas pelo som e pelas estereotípias culturais. Por isso, desterritorializar a voz e capturar as línguas de sinais implica uma habilidade para calar o som e perceber o componente “espaço” e “tempo” marcados em uma dinâmica refuncionalizada em um universo visual de uma escritura que não se submete a uma suposta primazia da fala (2007, p. 89-90).

A citação de Massuti (2007) reflete justamente o que concordamos ser um ponto de intersecção entre a dança e a Libras, considerando que ambas (convencionalmente definidas como linguagem artística e língua gestual-visual) compartilham propriedades em comum: corporeidade, gestualidade, visualidade, movimento, multifuncionalidade, multidimensionalidade, produtividade, dramaticidade, expressividade, ritmo, etc.

Ainda nesse diálogo entre dança, Libras e tradução, o estudo de Felício (2017) menciona brevemente sobre o trabalho de tradução em Libras realizado no espetáculo de dançateatro *1717* da companhia Dois Pontos de Florianópolis-SC. Esse espetáculo, do qual também participamos, inovou as produções artísticas em dança pensadas por meio da Libras para espectadores surdos e também foi citado e relatado pelo próprio diretor e coreógrafo Ricardo Tetzner em seu trabalho acadêmico.

Ao relatar sobre o processo criativo de dois espetáculos da companhia Dois Pontos³ (o espetáculo *1717*, de 2015 e o espetáculo *Insânia loquaz*, de 2018), Tetzner (2019) trouxe em seu estudo os conceitos de *dança de salão cênica* e *coreografia de sinais*. Também destacou sobre a inserção do TILS no espaço cênico de dança, conferindo-lhe outras funções para além da

3 Companhia criada em 2015 por Alexandra Klen e Ricardo Tetzner. Mais informações em: <https://www.facebook.com/ciadoispontos/>.

tradução e da interpretação. Por exemplo, a função de dançar e de compor a dramaturgia juntamente com os demais bailarinos, o que podemos entender como atribuições de um *tradutor-bailarino*. Profissional com perfil semelhante daquele que Barros (2015) e Silva Neto (2017) chamam de *tradutor* e que Zardo (2019) chama de *intérprete-atuador*. Com relação ao TILS em espetáculos de dança, Tetzner considera:

Em espetáculos de dança, onde o material principal é o corpo do bailarino, pode parecer desnecessário, em um primeiro olhar, contar com a presença do TILS. Porém, minha sensação é de que os surdos, por mais que possam sentir a vibração da música, podem perder impressões e sentimentos advindos da música aliada à dança. Surge-me, então, a provocação de incluir a Libras em cena, excluindo a figura do TILS no canto do palco (2019, p. 39).

Assim como as iniciativas de Ricardo Tetzner e Alexandra Klen, diretores da companhia Dois Pontos, que desenvolvem trabalhos artísticos e de pesquisa com dança de salão e Libras, cabe citarmos também os trabalhos de Clarissa Costa e Jhon Morais, bailarinos do Ceará, que realizam produções artísticas e estudos que trazem a língua de sinais como fonte de criação em dança. Conforme é descrito na página *Dança-Libras*⁴, em seus trabalhos a Libras é assumida como técnica de criação e comunicação em dança e a partir dela é possível criar produções cênicas.

Também é interessante mencionarmos aqui o projeto *LIBRAnças*, idealizado por Ariel Volkova em 2012, também do Ceará. Esse projeto compreende uma metodologia voltada para improvisação e composição de dança em Libras. De

4 Disponível em: <https://www.facebook.com/dancalibras/>. Acesso em: 25 mar. 2019.

acordo com as informações do site⁵ do projeto, essa metodologia pode ser usada em aulas de dança em língua de sinais ou resultar processos de pesquisa para composição cênica.

Seguindo essa perspectiva de processos criativos e metodologias, o trabalho de Leal (2018) também aborda dançateatro com Libras e a convergência entre esses dois universos. Em seu registro, Leal (2018) compartilha um recorte do processo pedagógico aplicado a um grupo de atores paulistanos, tendo como foco o desenvolvimento de uma encenação onde a língua de sinais é empregada de forma expressiva e poética, unindo: Libras, dança, teatro e Português.

Por fim, considerando o contexto da capital catarinense, de onde nós autores partimos, queremos dar destaque para outros dois projetos de caráter artístico-formativo dos quais fizemos parte e que compreenderam esse diálogo frutífero entre dança e língua de sinais: o projeto *1717 em Florianópolis*, da companhia Dois Pontos, que envolveu a apresentação de um recorte do espetáculo *1717* e um bate-papo sobre arte, dança e Libras com alunos de 16 escolas municipais de Florianópolis; e o projeto *Dançando em Libras*, vinculado à Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) que viabilizou o *1º Libras em Dança*, evento com palestras e oficinas de dança ministradas diretamente em Libras por profissionais surdos e ouvintes, e com a apresentação gratuita do espetáculo *1717* na íntegra para a comunidade surda local, também seguida de bate-papo.

Antes de relatarmos sobre nosso projeto de tradução-co-reográfica, acreditamos ser importante compartilhar algumas contribuições da dança que julgamos importantes para o profissional TILS e seu trabalho, seja com projetos de tradução e interpretação artística ou não.

5 Disponível em: <https://librancas.tumblr.com/>. Acesso em: 25 mar. 2019.

3. Contribuições da Dança para Tradutores e Intérpretes de Língua de Sinais

A primeira contribuição da dança que podemos mencionar diz respeito à parte física e motora, ou seja, aspectos ligados à dimensão do corpo. Sem levarmos em consideração a questão dos estilos (balé clássico, jazz, hip hop, etc.) que demandam movimentos mais técnicos, a dança pode ser entendida como a arte de movimentar-se organicamente. Partindo desse entendimento, a dança proporciona possibilidades de movimentos corporais diversos. Movimentos novos, desconhecidos, aqueles que não são executados no dia a dia. Ao exigir a realização de movimentos mais “pesados” em termos de carga e energia ou mais vigorosos, por exemplo, a dança faz com que o corpo adquira resistência e um melhor preparo físico. Preparo de amplitude, de alongamento, de ritmo, de força, de coordenação.

Ao experimentar caminhos desconhecidos, tanto de movimento como também de ritmo, de respiração, de espaço, de velocidade, etc., é possível adquirir uma melhor consciência corporal. Ao adquirir uma melhor consciência corporal o profissional consegue ter mais agilidade e um leque maior de opções na hora de fazer as escolhas tradutórias e interpretativas que demandam da disposição e disponibilidade de seu corpo.

Enquanto profissionais com experiência em dança e outras formas de arte, percebemos com clareza os TILS que possuem maior disponibilidade de corpo. São justamente os profissionais ligados à arte de certa forma ou aqueles que possuem alguma experiência voltada ao trabalho com o corpo. Geralmente, os que já colocaram seus corpos em situações diversas, de experimentação de novos caminhos. Assim, já podemos adiantar que envolver-se com dança pode ser benéfico não só para os profissionais que atuam com textos ou em contextos artísticos (que exigem naturalmente uma disponibilidade corporal maior),

mas para todos os profissionais, independentemente dos textos e dos contextos com os quais trabalhem.

A dança contribui significativamente com os TILS na percepção de seus corpos, principalmente porque quanto mais o profissional se movimenta, mais ele compreende e conhece o corpo que tem. Isso pode ser desenvolvido também a partir de modalidades que acontecem no chão (na dança contemporânea, por exemplo), que proporcionam um reconhecimento diferenciado do próprio corpo quando em contato com o solo; ou a partir da modalidade a dois (na dança de salão, por exemplo), que possibilita o contato corporal com outra pessoa por meio do toque. As possibilidades de dança são infinitas, tal como são os caminhos e descobertas corporais possíveis a partir dela.

Considerando a dimensão da abstração, a dança enquanto arte contribui significativamente para o estímulo da criatividade e da sensibilidade. A partir disso é possível estabelecer relações mais rápidas, diferenciadas. A dança pode contribuir para associações mentais mais produtivas, novas sinapses de pensamento, o que é justamente demandado no processo cognitivo de recepção, processamento e produção de informação pelo TILS na atividade de tradução e interpretação. A criatividade e a sensibilidade podem auxiliar ainda na construção de novos repertórios linguísticos, da exploração de uma sinalização mais flexível, do emprego de descrições imagéticas, classificadores, sinal-arte, morfismos e demais recursos expressivos e poéticos da língua de sinais (ver SUTTON-SPENCE; QUADROS, 2006). Por fim, a dança contribui ainda com a dimensão interpessoal afetiva. No caso da dança de salão, por exemplo, a empatia pode ser significativamente exercitada, considerando que esse estilo de dança acontece no encontro com o outro. Na dança a dois comunica-se e, portanto, traduz-se. Nesse contexto, metaforicamente, a dança pode ser entendida como tradução, uma vez que em ambas as atividades há uma relação

comunicativa envolvida de interpretações e compreensões mútuas. Ao dançar com outra pessoa, traduz-se para ela, já que é preciso expressar no próprio corpo as informações e intenções pretendidas. Exercitar a escuta e a compreensão do corpo do outro na dança é também exercitar a empatia.

4. Tradução-Coreográfica da Canção *Seule Ce Soir* para Dança em Libras

Ao longo de nosso processo, percebemos que traduzir-coreografar significa tomar decisões. As escolhas que fizemos nos levaram a traçar vários caminhos para chegar ao nosso objetivo. Dessa forma, escolher a música que seria o ponto de partida foi a primeira etapa. Diante de inúmeras possibilidades, destacou-se a canção *Seule ce soir*, interpretada e popularizada por Léo Marjane em 1941, com letra de Rose Noël e Jean Casanova e música de Paul Durand.

Seule ce soir, que em Português significa “sozinha esta noite”, é uma canção descritiva, rica em detalhes, que nos transporta diretamente a um passado de dor e solidão. Essa música é carregada de história e simbologia, que retrata a dura realidade do momento em que a Alemanha invadia a França durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). As canções populares dessa época eram controladas pelos alemães e proibidas de manifestarem explicitamente a situação da ocupação nazista. Por isso foram tão importantes, uma vez que foram vistas como uma saída de extravasamento da tristeza do povo francês. A música, interpretada por uma mulher de voz doce e sofrida, tal como uma carta endereçada ao seu grande amor, narra como é viver a ausência dele em tempos de guerra.

Além do contexto histórico e cultural da canção, o que também nos levou a escolhê-la foram sua minuciosa forma de

escrita e os caminhos poéticos possíveis. O seu tempo se revela metaforicamente com a descrição primorosa do cenário em que se encontra. Consideramos a riqueza desses aspectos visuais e suas figuras de linguagem como propulsores criativos com inúmeras possibilidades de experimentação dentro de um processo tradutório-coreográfico de dança em Libras.

A potência de elementos visuais, sonoros e de conteúdo histórico que essa música carrega nos chegou como um desafio quando assumimos a responsabilidade de considerar cada um desses aspectos em uma tradução voltada aos espectadores surdos. Um público-alvo do qual não experienciamos o mesmo lugar de entendimento, não compartilhamos o mesmo olhar refinado (de um mundo muito mais visual) e não crescemos dentro da mesma cultura. Assim, foi inerente ao processo considerarmos a todo tempo questões relativas às três diferentes culturas: a cultura francesa (ouvinte), a cultura brasileira (ouvinte) e a cultura brasileira (surda).

O primeiro contato com a canção e sua letra veio por meio do Francês, língua carregada de referências históricas e culturais. Ao ouvinte, é possível identificar o período em que a história é narrada imediatamente quando ouve os ruídos da vitrola, o arranjo musical e o estilo meloso na voz da cantora. Mas, visualmente, como seria transportar essas informações para a língua de sinais dentro do contexto cultural francês e do contexto visual dos surdos? Foi preciso uma pesquisa para coletar referências.

Produzimos uma investigação transversal levando em conta todo o entorno da canção. As palavras, os sons e os elementos que faziam parte da nossa construção de imaginário poético ao ouvi-la foram incorporados no processo com a finalidade de reunir a maior quantidade de elementos imagéticos possíveis. Sabendo da importância de um conteúdo visual para nosso produto final, criamos uma coleção de imagens. Recorremos

aos registros da época, o que nos ajudou a construir o imaginário francês a partir do olhar dos fotógrafos Izis, Henri Cartier-Bresson, René-Jacques, Robert Doisneau, Pierre Jahan, Roger Schall e Édouard Boubat.

A partir do trabalho desses artistas visuais foi possível visualizar a França dos anos 1930 e 1940 nas fotografias em preto e branco; perceber a disposição da cidade, as ruas, a arquitetura, os eventos da época, o funcionamento do comércio, as relações sociais, seus hábitos, vestimentas, comportamento, relações de poder, entre outras informações visualmente interpretáveis. Somando-se à pesquisa fotográfica, outras também foram feitas no que diz respeito ao contexto artístico e cultural do período da Segunda Guerra Mundial na França, por exemplo, o tipo de música que se ouvia e como dançavam.

Uma história era recorrente e frequentemente ilustrada tanto nas fotografias quanto nas músicas: a da esposa que via seu marido partir em razão da guerra. Todo o sofrimento por trás da despedida, a saudade, e tudo que se associava a essa situação era o que moviam os registros e as criações artísticas daquele período.

Depois desse levantamento de referências, realizamos a tradução interlingual da letra da canção do Francês para o Português. Essa tradução foi revisada por Mayara Matsu Marinho, que colaborou nesse momento com o projeto. Uma vez conhecendo a letra da canção no Português, traduzimos então para Libras. Na primeira versão da tradução para Libras seguimos escolhas tradutórias interlinguais mais literais e, portanto, no primeiro momento não nos preocupamos com a construção poética em Libras do texto, pois isso foi feito em versões posteriores, considerando nossa liberdade poética de construção na tradução-coreográfica.

Nessa primeira versão, os sinais usados já foram suficientes para começar a despertar nos tradutores-bailarinos os primeiros

estímulos e ideias para o movimento dançado. Alguns sinais dessa primeira versão foram escolhidos para compor a coreografia; não todos, pois consideramos a subjetividade inerente à dança algo muito precioso. Adotamos dois critérios para a seleção desses sinais: sinais-chaves fundamentais para o entendimento da história narrada na letra e sinais com potencial para desenvolvimento em dança, por exemplo, sinais com amplitude de movimento ou esteticamente interessantes.

A dança em si, os recursos cenográficos que planejamos, a dramaturgia e os figurinos preencheriam os momentos em que os sinais em Libras não estariam sendo empregados, considerando que nosso projeto de tradução-coreográfica não era envolver a Libras todo o tempo, mas mesclá-la com passos de dança, com a cenografia, com a dramaturgia e com o figurino, tal como propôs Tetzner (2019) nos espetáculos da companhia Dois Pontos.

Um ponto importante de apontarmos no processo de criação artística é: comunicar sim, mas subjetivamente. Dar margem para que o espectador possa refletir é função da arte. Em nosso processo, a arte está entrelaçada a todo o momento com as línguas. Nossa dança é compreendida por línguas e linguagens e nossa tradução-coreográfica começa a se reconhecer como *transcrição* (ver CAMPOS et al., 2013).

Para a composição coreográfica em si definimos que uma das tradutoras-bailarinas representaria a personagem principal da narrativa, a esposa que fica solitária depois que o marido vai para a guerra, e o tradutor-bailarino personificaria o marido, cuja presença em cena é justificada pelas lembranças, sonhos e desejo de reencontro da esposa. Portanto, em cena, um casal de tradutores-bailarinos que dança ora separados, ora juntos, a depender do momento e trecho da canção.

Como ferramenta de apoio para nossa tradução-coreográfica, elaboramos um roteiro com base na estrutura da narrativa

apresentada na canção. Nesse roteiro, descrevemos alguns dos elementos que entendemos como fundamentais da história: introdução; entrada e saída de cena dos tradutores-bailarinos; momento em que o casal se encontra e se toca pela primeira vez; momento em que dançam juntos; momento em que dançam separados; momentos em que a cena é dançada ou dramatizada; posicionamentos no espaço cênico; e finalização.

Considerando o contexto da narrativa da canção, a modalidade que escolhemos foi a dança de salão. Assim, ao longo do processo, em seus momentos de prática, ação e experimentação, tentativa e erro, passamos a criar movimentos e coreografar a canção para ser dançada a dois. Priorizamos, em muitos momentos, a liberdade dos braços para sinalizar, ou seja, o braço típico da dança de salão foi substituído ora por sinais escolhidos, ora por gestos que continuam o fluxo da informação e do movimento.

A ordem inicial do fluxo de tradução foi: Francês → Português → Libras → dança. Aos poucos, porém, foi se estabelecendo naturalmente uma desordem no processo compositivo, onde se alternava o fluxo entre: Libras → dança, e dança → Libras. Em determinados momentos os sinais inspiravam os movimentos dançados, em outros, os passos coreografados sugeriam que outros sinais fizessem parte da dança.

Dentre várias soluções tradutório-coreográficas que encontramos ao longo do processo, escolhemos compartilhar neste relato duas delas: o uso do espaço cênico de circulação como estratégia temporal da narrativa e o uso de sinais compartilhados entre os tradutores-bailarinos na sinalização poética em dueto.

Conforme explica Ferreira (2010, p. 248), em Libras “as referências de presente, passado e futuro são expressas por sinais executados ao longo de uma linha horizontal traçada pelo movimento e pela locação dos sinais”. Assim, a referência do

futuro é feita pelo movimento do sinal para frente e, na referência de passado, o movimento do sinal é feito para trás, ao longo dessa linha. Já os sinais de tempo presente são realizados no centro dessa linha, bem em frente ao corpo da pessoa que está sinalizando.

Assim, inspirados pela organização metafórica espacial da gramática da Libras (sinais temporais), nossa estratégia foi trazer essa mesma lógica metafórica na coreografia, considerando que a personagem principal da narrativa, em vários momentos da canção, está se lembrando e desejando que o passado junto ao seu amado retorne. Há, portanto, na narrativa trazida para a coreografia, um paralelo entre: tempo presente real (momentos em que a personagem se encontra saudosa, sozinha e triste) e tempo passado ilusório (momentos em que a personagem se encontra feliz, junto ao seu amado).

A ideia de trabalharmos o espaço de sinalização (ver FERREIRA, 2010) junto ao espaço cênico de circulação (ver RIGO, 2013) despontou em inúmeras possibilidades criativas de tradução-coreográfica. Quando os tradutores-bailarinos se posicionavam na mesma linha do espaço cênico, o que queríamos ilustrar era o momento presente, ou a memória vívida. Quando a tradutora-bailarina se posicionava mais à frente do tradutor-bailarino, nossa ideia era que a imagem apontasse para um desencontro de tempo, brincando com o que é lembrança e o que é desejo. O que é ficção, o que é realidade.

O trecho da canção: “Je suis seule ce soir avec mes rêves”, ou seja, “Estou sozinha esta noite com meus sonhos” em Português, e em glosa (representação da Libras): NOITE EU-SOZINH@ MEU-SONHO ilustra nossa estratégia adotada.

A esposa, personificada pela tradutora-bailarina, caminha a passos lentos até a frente distanciando-se de seu par, como estratégia metafórica e visual da distância. Ali e à frente, se mantém mostrando que vive um tempo de dor por estar longe

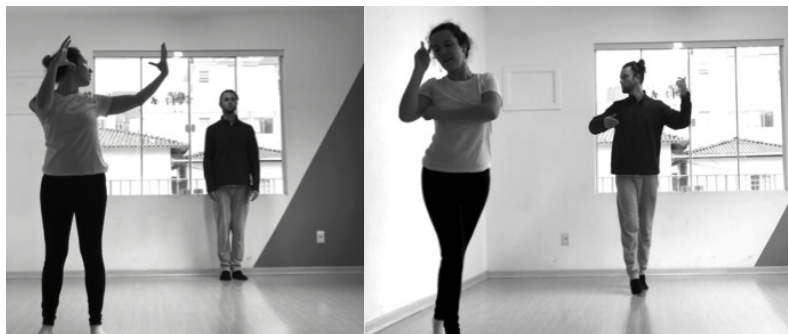


Figura 1: Uso do espaço como estratégia temporal da narrativa da canção.

Fonte: Acervo pessoal dos autores.

de seu amado. Ao olhar para trás, ela evoca o passado que é indicado com o classificador SONHAR/LEMBRAR. Esse classificador é o *start* para o movimento do tradutor-bailarino que dança o sonho ou a lembrança do passado da personagem, o que fica aberto para subjetividade e interpretação individual dos espectadores.

Em outro momento, a tradutora-bailarina faz o sinal LEMBRAR em Libras e o tradutor-bailarino simula a figura do abraço de dança, como se estivesse com ela nos braços. A tradutora-bailarina incorpora a esposa no tempo presente real, lembrando-se de um momento junto ao seu marido. O tradutor-bailarino, mais ao fundo do espaço cênico de circulação, incorpora o marido no tempo passado ilusório. Assim, a organização metafórica espacial e temporal da língua de sinais nos serve criativamente como referência para nossas soluções de composição que denotam tempo presente ou tempo passado em cena.

Com o roteiro flexível que desenhamos foi possível experimentar em um segundo momento outro fluxo de tradução-co-reográfica, dessa vez nos valendo de nossa subjetividade e nossa própria interpretação da música. Optamos assim por realizar

em cena o utópico encontro do casal (desejo da personagem) como um recurso poético para a criação de passos coreográficos que acontecem no tempo presente. Esta configuração resulta em combinações de caminhadas a dois, entrelaçamentos de pernas e movimentos de cabeça e tronco “fluidos-derretidos” que remetem ao tom meloso da música. Nesse momento, os braços dos tradutores-bailarinos em cena ganham liberdade para o emprego dos sinais em Libras que serão incorporados em sua forma intensificada posteriormente.

A solução tradutória-coreográfica para o trecho “Et pourtant je t’aime encore et pour toujours”, ou seja, “E ainda assim eu te amo, ainda, e para sempre” em Português, e em glosa AMAR-VOCÊ CONTINUAR PARA-SEMPRE, foi usar apenas o sinal EU-TE-AMO. É interessante que relatemos como surge esse sinal no movimento coreográfico.

O casal está dançando *valsa musette* (valsa francesa), conhecida por movimentos rápidos de pé e giros tipo “pião”. Valsando, eles se deslocam pelo espaço cênico de circulação fazendo mudanças nas posições de seus braços até que se encontram no centro fazendo giros num determinado ponto, o que chamamos de “pião”. A mão direita de cada um sobe acima de suas cabeças (mesma posição usada na *valsa musette*), e se forma o sinal EU-TE-AMO realizado em dueto.

Essa solução tradutório-coreográfica é apenas um exemplo dentre outras encontradas e criadas para esse projeto, onde o sinal em Libras ganha mais força pelo contexto da cena, pela narrativa e pela expressão corporal e facial incorporadas pelos tradutores-bailarinos em cena. Outras soluções poderão ser compartilhadas em relatos futuros.

Para finalizar, cabe mencionarmos sobre outros recursos cênicos planejados em nosso projeto. Levando em conta a tradução intersemiótica (ver JAKOBSON, 2010), consideramos a transposição de signos não verbais da canção para recursos



Figura 2: Sinais compartilhados entre os tradutores-bailarinos.

Fonte: Acervo pessoal dos autores.

cenográficos e figurinos. Acreditamos na importância desses recursos como parte constituinte da tradução intersemiótica da letra da canção para dança. Nosso figurino considera os trajes da década de 1930 e 1940 usados na França que observamos na coleção de imagens e fotografias pesquisadas. Para a tradutora-bailarina um vestido cinturado, rodado, com altura abaixo dos joelhos e para o tradutor-bailarino uma farda militar inspirada no exército francês. A cenografia envolve uma pequena mesa com um vaso de flores, tal como a letra da música menciona no trecho: “Les roses s’effeuillent sans bruit”, ou seja, “As rosas se desfolham silenciosamente”. Esse é apenas um esboço da cena projetada do produto final, cuja apresentação para os espectadores surdos ainda não foi realizada.

5. Considerações Finais

Neste texto, trouxemos a dança, a Libras e a tradução para o diálogo. Revisitamos alguns autores, artistas e profissionais, cujos estudos, pesquisas, produções artísticas e projetos culturais já

promovem a aproximação desses campos. Considerando os leitores TILS deste texto que podem se beneficiar com nossa experiência aqui compartilhada, aproveitamos para dividir também o que enxergamos como contribuição da dança para seus corpos, suas práticas e seus trabalhos desenvolvidos dentro ou fora da esfera artística.

O breve relato do projeto de tradução-coreográfica que compartilhamos aqui é resultado de um processo fértil e inacabado, posto que a relevância de discutirmos sobre dança pelo olhar da tradução e da língua de sinais é indiscutível, assim como os caminhos que um projeto de tradução-coreográfica de música para dança em Libras percorre. Alberto Heller (2016), ao falar sobre a experiência do compor, afirma que somos para além, e muito, de sujeitos que parecem habitar nossas cabeças. O que pensamos não está exclusivamente nelas, mas também espalhado por todo o nosso corpo. Afinal, conforme o autor, todos nós pensamos também com nossas mãos e pés, nossos braços e pernas, nosso tronco e nossos órgãos internos.

Referências

AGUIAR, D. *Da literatura para a dança: a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica*. Tese. (Doutorado em Letras). Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

ALMEIDA, A. C. *Surdez, paixão e dança*. São Paulo: Olho d'Água, 2012.

BARROS, T. P. *Experiência de tradução poética Português/Libras: três poemas de Drummond*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade de Brasília. Brasília, 2015.

BERSELLI, M. et al. Registrando práticas de dança e teatro com alunos surdos: o registro enquanto recurso de pesquisa. *Revista Teatro: criação e construção do conhecimento*, v. 3, n. 4, jan./jun. 2015.

BRANDSTETTER, G. In and out of sync: ritmos de tradução em performance e dança. [Trad. Mariana Cristine Hilgert e Evelyn Schuler Zea]. *Cadernos de Tradução*, v. 35, n. 2, 2015.

CALDAS, A. L. P. **O filosofar na arte da criança surda: construções e saberes.** Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

CAMPELLO, A. R. S. **Pedagogia visual na educação de surdos.** Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

CAMPOS, H. et al. (Orgs.) **Transcrição.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

FELÍCIO, M. D. **Uma proposta para interpretação simultânea de performance em língua de sinais no contexto artístico.** Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2017.

FERREIRA, L. **Por uma gramática de língua de sinais.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2010.

FLORES, G. et al. **Algo infiel: corpo, performance, tradução.** São Paulo: Cultura e Barbárie, 2017.

HELLER, A. A. A experiência do compor. In: XAVIER, J. et al. **Tube de ensaio: composição. Inteseções e intervenções.** Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016.

HILGERT, M. C. **Traduções.** Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2018.

JAKOBSON, J. **Linguística e Comunicação.** [Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes]. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

JOSEPH, T. W. R. **Língua de sinais e a escuta sensível: a dança revelada.** Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.

_____. **Entre a dança e a língua de sinais: a caixa mágica da criação. Possibilidades de interatividade com dança para surdos e ouvintes.** Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

LEAL, W. **Dança-Teatro e a Libras: a convergência poética entre línguas e linguagens no âmbito da arte.** São Paulo: Giostri, 2018.

MARQUES, R. R. **A experiência de ser surdo: uma descrição fenomenológica.** Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

MASSUTI, M. L. **Tradução cultural: desconstruções logofonocêntricas em zonas de contato entre surdos e ouvintes.** Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2007.

MELO, A. S.; VIEIRA, M. S. Dança para surdos na escola pública: uma proposta pedagógica. VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança. **Anais**. Salvador: ANDA, 2019.

MOURÃO, C. H. N. **Literatura surda: produções culturais de surdos em língua de sinais**. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

OLIVEIRA, F. S. de. **Estudo sobre dança com surdos**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

RIGO, N. S. **Tradução de canções de LP para LSB: identificando e comparando recursos tradutórios empregados por sinalizantes surdos e ouvintes**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

SCHETRIT, O. Dépasser la violence par la création? **Anthrovision**. Vanease Online Journal. 1.2. 2013.

SILVA NETO, V. S. **A formação de tradutores de teatro para Libras: questões e propostas**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade de Brasília. Brasília, 2017.

SKLIAR, C. Os estudos surdos em educação: problematizando a normalidade. In: SKLIAR, C. (Org.) **A surdez: um olhar sobre as diferenças**. Porto Alegre: Mediação, 2005.

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

SUTTON-SPENCE, R.; QUADROS, R. M. Poesia em língua de sinais: traços da identidade surda. In: QUADROS, R. M. (Org.) **Estudos Surdos I**. Petrópolis: Arara Azul, 2006.

TETZNER, R. K. **Dança de salão cênica e coreografia de sinais: o processo de criação de espetáculos da Dois Pontos Cia de DançaTeatro**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Cênicas). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2019.

XAVIER, J. Tradução como ferramenta de composição na dança cênica. I Jornada TraduzIR. **Anais**. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.

ZARDO, K. O. **O intérprete-atuador na construção de um espetáculo bilíngue**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras-Libras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

Encontro com sinais:

OLHARES SENSÍVEIS
DE UMA ESTUDANTE DE
ARTES VISUAIS SOBRE
ACESSIBILIDADE CULTURAL
E O TRABALHO DO TILS



Bianca de Oliveira
Natália Schleder Rigo

1. Carta ao Leitor

*Diego não conhecia o mar.
O pai, Santiago Kovakloff, levou-o para que descobrisse o mar.
Viajaram para o sul.
Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.
Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar,
o mar estava na frente de seus olhos.
E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor,
que o menino ficou mudo de beleza.
E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:
– Me ajuda a olhar!*

É com o poema de Eduardo Galeano, publicado em *O livro dos abraços* (1989), que abrimos este texto. Pois esse poema diz muito. Diz sobre nós, sobre nossas descobertas e sobre o que vamos dividir aqui com você. Neste texto, eu, Bianca de Oliveira, e a professora Natália Rigo compartilhamos uma pequena parte complementada de meu trabalho¹ de conclusão de curso apresentado em 2019 no curso de licenciatura em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Em meu trabalho, reuni algumas de minhas experiências e descobertas a respeito do universo da Língua Brasileira de Sinais

1 Ver Oliveira (2019).

(Libras) e da cultura surda. Essas experiências e descobertas foram impulsionadas pela disciplina de Libras que cursei na faculdade em 2016, também pelas edições do evento Artes & Libras em Ciclo² que participei e organizei e, ainda, por todo o percurso trilhado nesse universo nos últimos quatro anos.

Nosso objetivo aqui é dividir com você, leitor leigo e curioso, que está embarcando para viajar também nesse universo, algumas dessas descobertas minhas, somadas a provocações nossas. Queremos dialogar com você a respeito de três temas principais: o trabalho do tradutor intérprete de língua de sinais (TILS), acessibilidade cultural e o ensino de artes com surdos. Ao pensar sobre esses temas, gostaríamos de lhe trazer para um olhar sensível, da empatia e do afeto. Nossa intenção é poder suscitar reflexões; atenuar quem sabe algumas inquietações; também esclarecer de forma simples dúvidas que normalmente surgem àqueles que ainda estão alcançando as alturas das areias ou àqueles que já chegaram até em frente ao mar, mas precisam de uma pequena ajuda para enxergar sua imensidão.

Para isso, tal como fiz em meu trabalho de conclusão de curso, nos propomos a construir este texto usando uma escrita menos formal, menos impessoal e menos engessada academicamente. Este texto, assim, não se trata de um artigo científico, mas de um relato de descobertas tecido com muita liberdade de escrita. Esperamos oferecer a você uma leitura um pouco mais leve e fazer com que, ao chegar às últimas linhas, você se sinta contemplado e acolhido de alguma forma.

Para você leitor que é TILS, professor, pesquisador ou que já faz parte da comunidade surda e atua (ou não) na área acadêmica e artística da Libras, estendemos nosso convite de leitura deste texto também. Cabe adiantarmos que os pontos que

2 Página disponível em: <https://www.facebook.com/arteslibrasciclo/>.

apresentamos aqui talvez não sejam uma novidade para você, afinal são assuntos bastante corriqueiros e que há tempos vêm sendo debatidos na área. O universo da Libras é realmente muito vasto e se expande surpreendentemente a cada ano. A área revela constantemente mais e mais estudos, pesquisas, publicações e um número cada vez maior de novas obras disponíveis nas estantes. Naturalmente, já existem outros textos sobre esses assuntos que são mais técnicos, com maior rigor teórico e envolvem pesquisas mais aprofundadas. De qualquer forma, independente de sua bagagem de conhecimento e experiência, e de sua coordenada celeste nesse universo, fica o nosso convite para enxergarmos juntos o trabalho do TILS, a acessibilidade cultural e o ensino de artes com surdos a partir de olhares mais sensíveis.

Este texto está organizado em três momentos. No primeiro, compartilhamos minhas descobertas e nossas provocações sobre o trabalho do TILS e acessibilidade cultural. No segundo, trazemos mais algumas de minhas descobertas, porém essas reveladas durante o evento Artes & Libras em Ciclo, onde vivenciei o ensino de artes com surdos durante uma oficina de aquarela. Nossas palavras finais ficam para o último momento. Seja qual for a estrutura que este texto revele, esperamos que ele possa inspirar a todos a buscar também por formas mais sensíveis e acessíveis de trocar informação e conhecimento. Porque se faz sentir, faz sentido.

2. Descobertas e Provoações Sobre o TILS e Acessibilidade Cultural

Ao longo desses quatro anos de descobertas e encontro com sinais, vendo TILS atuarem nas edições do evento Artes & Libras em Ciclo e em outros momentos como oficinas, seminários,

workshops, congressos, espetáculos teatrais, musicais e museus, fui percebendo e aprendendo questões importantes sobre o trabalho desses profissionais. Ao observar suas atuações e conversar com alguns intérpretes, passei a entender melhor sobre suas responsabilidades, funções e a importância de terem condições adequadas para trabalharem com qualidade.

Antes disso, porém, no início, quando eu pensava sobre acessibilidade e sobre a comunicação das pessoas surdas, eu imaginava, por exemplo, que apenas um 01 profissional bastava para mediar a comunicação dos surdos nos lugares. Mas, o que eu sabia de fato sobre “intérpretes de Libras”? A única referência que eu tinha era a de vê-los no canto da televisão em programas religiosos, políticos ou naquelas chamadas de classificação indicativa. Só tive o primeiro contato real com intérpretes na disciplina de Libras e foi aí que começou a desconstrução de tudo o que eu achava que sabia.

Acredito que meu primeiro choque foi quando percebi que intérprete não é um “dicionário de sinais”. Perguntava repetidas vezes para as intérpretes que atuavam na disciplina o sinal disso, o sinal daquilo. Às vezes tinha sinal, às vezes não. Outras vezes a resposta que eu recebida era: Não sei! Como assim não tem um sinal? E como assim o intérprete não sabe um sinal em Libras? Lembro que fiquei indignada com isso.

Foi só depois que entendi que nem todas as palavras têm um sinal em Libras, assim como nem todos os sinais têm uma palavra em Português. Igual acontece com outras línguas, nem todo termo de um idioma tem um correspondente em outro. Além disso, não tem como uma pessoa saber todas as palavras ou todos os sinais que existem. Lembro que cheguei a me questionar: E eu? Eu sei todas as palavras que existem em Português? Não, eu não sei. E é muito provável que você também não saiba. E nem se juntássemos todos os dicionários de Português

do mundo conseguiríamos reunir todas as palavras que existem nessa língua.

A língua é algo vivo, que se transforma o tempo todo. Há, e sempre haverá, em qualquer idioma, a criação de palavras novas, neologismos, gírias, vocabulários especializados, termos técnicos, dialetos, variações, etc. E o mesmo acontece com a Libras, afinal ela é uma língua viva também. Então, se eu não sei todas as palavras, se você também não sabe, e se nem todos os dicionários do mundo sabem, por que um intérprete precisaria saber todos os sinais?

Foi durante a disciplina de Libras que também descobri que “intérprete” não é a única denominação para esse profissional. Outra forma bastante usada é “TILS” (abreviação para tradutor intérprete de língua de sinais). No dia a dia, especialmente nos contextos educacionais por onde transitei, percebi que as denominações mais usadas pelos ouvintes são: “intérprete” e “intérprete de Libras”. Embora o par linguístico do intérprete seja Libras/Português, as pessoas costumam se referir a ele como “intérprete *de Libras*”, como se, em seu trabalho, ele usasse apenas a Libras, e como se a sua interpretação acontecesse somente na direção: Português → Libras. Dentre outras razões, podemos pensar nisso como um reflexo do próprio histórico de silenciamento dos surdos na sociedade. Afinal, se os surdos não se manifestam, não opinam, não discordam, não falam (sinalizam), o intérprete nunca precisará usar o Português.

Outra denominação que percebi ser bastante usada por ouvintes é “intérprete *do surdo*”. Não é por aí. Esse profissional está a serviço tanto das pessoas surdas como das pessoas ouvintes. Se você não domina Libras e for estudar em uma sala de aula, por exemplo, onde o professor e os alunos sejam surdos, ou mesmo que tenha ouvintes bilíngues, mas o ensino aconteça todo em língua de sinais (tal como ocorre em muitos cursos de Letras-Libras), quem precisará do intérprete é você. Pensando

numa perspectiva inversa de como muitos enxergam os surdos nas escolas inclusivas, nesse caso, o aluno “deficiente” da sala seria você. Além do mais, isso também não significa que o intérprete será o “seu intérprete”, pois se você quiser fazer alguma pergunta ou falar alguma coisa, você fará em Português, na sua língua, e o intérprete fará a interpretação para o professor e alunos surdos em Libras, na língua deles.

Temos uma dica simples para você compreender melhor essas questões sem cair em estereótipos assistencialistas e no erro de enxergar a Libras como um “recurso de acessibilidade dos surdos”. Sempre que você for pensar sobre isso, substitua o lugar da Libras na situação por qualquer outra língua (Inglês, Francês, Espanhol). Porque é isso que a Libras é, uma língua como qualquer outra. Isso também vai ajudá-lo a desmistificar visões deturpadas do intérprete como “ajudante do surdo”, “auxiliar de sala” ou, nos casos mais inconvenientes ainda, “enviado de Deus para salvar a vida dos surdos-mudos³”. Ironias à parte, leve em consideração o que mencionamos não apenas para os contextos de sala de aula, mas para todos os outros.

Se a denominação TILS separa as palavras “tradutor” e “intérprete”, logo a atividade de tradução é diferente da atividade de interpretação, certo? É bem comum as pessoas confundirem essas denominações e atividades. Eu era uma delas. Em linhas gerais, posso dizer que a atividade de tradução é aquela quando há pelo menos um material escrito, ou seja, um texto em que a língua esteja na forma escrita. No caso de traduções de Português para Libras, por exemplo, um tradutor recebe o texto escrito, estuda, faz as pesquisas dos termos, etc. e depois

3 Lembrando que o termo “surdo-mudo” é uma denominação que a comunidade surda considera errada, ultrapassada e em alguns casos até ofensiva. O termo adequado é “surdo”.

escreve (em escrita de sinais) ou sinaliza esse texto em Libras. Quando o texto é sinalizado, a tradução geralmente é gravada em vídeo. Na comunidade surda o vídeo é muito usado também como ferramenta para registro (*vídeo-registro*) de traduções de artigos, livros, materiais didáticos, editais, provas, etc. Você já ouviu falar em *vídeoprovas*?

As *vídeoprovas* de vestibular da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) são um exemplo de tradução. Os tradutores recebem as provas em Português, estudam as questões e depois as sinalizam. A sinalização é gravada por um técnico que, depois de capturar as imagens, as edita e gera um arquivo de vídeo. Esse arquivo é colocado para rodar em computadores individuais para os candidatos surdos no dia do vestibular. Hoje em dia esse formato é usado também pelo Inep para os surdos fazerem o exame do Enem diretamente em Libras, ou seja, na sua primeira língua. E nem precisa dizer que todo esse processo de tradução, gravação, edição das provas, etc. é muito sigiloso, não é? Os tradutores e os demais profissionais envolvidos assinam termos de compromisso e ficam confinados em estúdios sem contato externo enquanto estão traduzindo e produzindo as *vídeoprovas*.

A tradução pode acontecer na direção inversa também, quando há um vídeo com alguém sinalizando em Libras e aquilo que a pessoa está dizendo precisa ser traduzido para o Português escrito. Isso acontece nas traduções de trabalhos acadêmicos feitos pelos surdos, por exemplo. Você já deve ter percebido que em muitas universidades há surdos, tanto nos cursos de graduação como nos de pós-graduação. Por terem a Libras como primeira língua (língua de maior conforto), geralmente eles preferem produzir seus trabalhos em língua de sinais. O problema é que nem todo curso ou universidade aceita a entrega de trabalhos acadêmicos em Libras e isso faz com que os surdos precisem providenciar a tradução desses

trabalhos para o Português, como acontece no caso de dissertações e teses. Imagine você ter que providenciar a tradução para outra língua de toda sua dissertação de mestrado ou tese de doutorado para poder entregar? Complicado, não?

Pelo menos há alguns cursos e universidades no país que já aceitam trabalhos feitos em Libras. Geralmente são cursos e instituições que contam com professores surdos, com professores ouvintes bilíngues e, principalmente, com políticas linguísticas fortes estabelecidas. São espaços onde há um engajamento maior da comunidade surda, dos profissionais da área, com iniciativas que valorizam e reconhecem a Libras também como língua de produção e difusão do conhecimento.

A atividade de interpretação é diferente. Ela não necessariamente implica um registro ou gera um produto final físico, digamos assim. Ela é evanescente, efêmera, tal como são as falas, as conversas, os discursos, os diálogos que, por sua vez, podem acontecer em qualquer lugar e em qualquer contexto social. Pode ser um atendimento médico, uma palestra, uma aula, uma missa, uma audiência, uma peça teatral, uma visita ao museu, enfim. Na interpretação estão envolvidos basicamente os discursos falados, sinalizados, que são enunciados no encontro face a face entre as pessoas, ao vivo. Assim, a interpretação acontece simultaneamente, ou seja, quase que ao mesmo tempo em que o discurso acontece. Com um pequeno atraso, claro, um *delay* como dizem os TILS.

Você vai concordar que a interpretação é a atividade que mais vemos por aí, mesmo que ela não seja tão frequente em muitos contextos ainda. Quando vamos a um teatro, a uma palestra, a um evento ou mesmo em sala de aula, aquele profissional que fica mais à frente, posicionado próximo à pessoa que fala, é o intérprete. Ele está ali interpretando do Português para Libras, pois possivelmente há surdos presentes. Já a atividade de interpretação realizada na direção inversa, da Libras para

o Português falado, é também chamada de “interpretação para voz”. Para falar sobre a interpretação nessa direção, quero usar de exemplo uma situação que vivenciei no Itaú Cultural em São Paulo, durante uma viagem que fiz durante a faculdade com meus colegas.

O Itaú Cultural conta com o trabalho de um profissional surdo, arte-educador, que se chama Edinho Santos. Ele é responsável por muitas das ações educativas de mediação das exposições de arte que acontecem no espaço. Por ser surdo, naturalmente, ele realiza essas ações todas em Libras. Assim, quando o Edinho recebe a visita do público ouvinte que não sabe língua de sinais, o Itaú disponibiliza um intérprete. Esse intérprete faz o acompanhamento da visita interpretando para os ouvintes em Português tudo aquilo que o Edinho explica em Libras. Edinho Santos (2018) relata um pouco sobre o trabalho de mediação cultural que os surdos realizam no texto “Educadores surdos nos espaços de educação e cultura”.

Esse tipo de trabalho é realizado também no Museu de Arte Moderna de São Paulo, o MAM. Lá trabalha Leonardo Castilho (o Léo), que também é surdo, arte-educador e realiza ações educativas de mediação cultural. Ele e a intérprete Carolina Fomin compartilharam no texto “O educador surdo e o tradutor intérprete de Libras na mediação cultural: um estudo de caso no Museu de Arte Moderna de São Paulo” (2019) suas experiências sobre os trabalhos de mediação cultural e mediação comunicativa que desenvolvem no MAM. As estratégias que os dois usam na relação entre Libras, mediador surdo, Português, TILS e público ouvinte são muito interessantes. No texto, eles mencionam também outras iniciativas do MAM de inserção da Libras no espaço e junto às artes, o que contribui muito para “cair a nossa ficha” de que esse tipo de trabalho é perfeitamente possível de ser implementado por museus e espaços culturais de capitais e cidades menores.

Outra questão que parece ser até um tanto óbvia, mas que eu não percebi sua importância logo de primeira, é que existem campos diferentes para os intérpretes atuarem, e cada campo exige habilidades e conhecimentos específicos. Os TILS e os pesquisadores da área geralmente denominam esses campos de *contextos*. Por exemplo: contexto educacional, contexto acadêmico, contexto jurídico, contexto de conferência, contexto artístico-cultural, etc. Isso significa que não basta ser fluente em Libras e em Português, é preciso todo um preparo, um conhecimento, competências tradutórias e habilidades especializadas para atuar em cada um desses contextos.

Além disso, há também a questão da afinidade do profissional com cada área. Imagine um profissional que atue constantemente no contexto jurídico e, de repente, vá interpretar um musical infantil no contexto artístico-cultural? Claro que vai depender do profissional, mas você vai concordar que isso pode gerar um estranhamento, um desconforto. Principalmente se o profissional não tiver a capacidade de se adequar a áreas tão diferentes, nem as habilidades necessárias para estar ali trabalhando naquele contexto. O trabalho de interpretação em um espetáculo de teatro, por exemplo, exige do intérprete uma disponibilidade corporal cênica e expressiva muito maior. Por outro lado, o trabalho em uma audiência exigirá do profissional alto nível de conhecimento terminológico da área jurídica. Se já é difícil para nós entendermos o “juridiquês”, imagine para o intérprete que precisa passá-lo para outra língua?

Cada contexto terá sua particularidade e exigirá adequações linguísticas específicas. A atuação no contexto artístico-cultural, por exemplo, exige do intérprete um repertório linguístico voltado para uma sinalização mais poética, criativa, artística, com expressão e emoção. Ao interpretar num teatro, o profissional precisa dar conta de incorporar toda a carga emocional envolvida na peça. Você gostaria de assistir a uma peça em

que o ator não conseguisse transmitir as emoções do personagem? Ou se as falas fossem interrompidas e não fizessem muito sentido? Se isso acontecesse, provavelmente você ficaria muito incomodado. Levantaria da poltrona e iria embora.

Pois é, mas é mais ou menos isso que acontece quando intérpretes assumem trabalhos em contextos com os quais não se identificam ou para os quais não estejam preparados. Acabam fazendo trabalhos nada satisfatórios, que deixam muito a desejar, e quem sai no prejuízo são os surdos. Isso sem falar naqueles contextos que podem gerar consequências muito mais graves quando um intérprete despreparado assume o trabalho, por exemplo, em situações jurídicas ou em situações médicas do contexto da saúde.

É preciso que as pessoas se conscientizem sobre a importância da contratação de profissionais preparados e capacitados. E, mais do que isso, é preciso que as pessoas deem condições para esses profissionais trabalharem. Não basta “jogar” o intérprete ali de qualquer jeito e achar que a questão da acessibilidade está resolvida. Ele precisa, no mínimo, receber algum material para estudar, preparar sua atuação e se contextualizar sobre o que será falado, encenado, palestrado, etc. Muitas pessoas, por exemplo, contratam intérpretes apenas porque são “obrigadas” por lei, ou porque estão mais preocupadas em vender a imagem de que suas empresas, instituições, organizações, enfim, são “inclusivas” e “acessíveis aos surdos”.

Percebi que em época de período eleitoral é comum circular pela comunidade surda vídeos que geram a maior polêmica, com pessoas (que se dizem intérpretes) “interpretando” discursos e campanhas políticas. Em razão de os contratantes ouvintes não conhecerem Libras, ou quererem economizar e se valer de trabalhos voluntários, chamam pessoas aleatórias. Indicadas pelo amigo do primo do vizinho de não sei quem. Qualquer um que saia gesticulando qualquer coisa e dizendo

que aquilo é língua de sinais. Parece absurdo, mas acontece e isso é grave. As entidades representativas dos surdos e da categoria dos TILS costumam se articular e denunciar esse tipo de coisa.

Nossa dica para você é que sempre fique atento na hora de contratar um profissional. Desconfie desse profissional quando ele não lhe solicitar por materiais de apoio e estudo (textos, roteiros) para preparar a interpretação. Quando ele não souber lhe explicar ou argumentar sobre questões técnicas de seu próprio ofício. Ou ainda, quando ele estiver cobrando por um serviço um valor muito baixo ou que foge à média da tabela de honorários sugerida pela Febrapils⁴, que é a Federação Brasileira das Associações dos Profissionais Tradutores e Intérpretes e Guia-Intérpretes de Língua de Sinais. Na dúvida, exija da pessoa um currículo, comprovações de formação e experiência, ou procure as associações de TILS de seu estado que elas saberão lhe indicar bons profissionais. No caso de algumas cidades e capitais, já é possível contar também com empresas especializadas que oferecem o serviço de tradução e interpretação para vários contextos.

A contratação de dois ou mais profissionais para a realização de um trabalho, por exemplo, também é algo que deve ser sempre assegurado, pois para demandas com longo período de duração é preciso fazer revezamento na interpretação. Nos eventos acadêmicos e culturais que participei nesses últimos quatro anos pude me convencer facilmente disso. Em algumas situações que presenciei, onde o intérprete estava trabalhando sozinho, foi evidente o quanto seu rendimento caiu depois da primeira hora de trabalho sem apoio e sem revezamento. O trabalho em equipe com dois ou mais intérpretes é imprescindível,

4 Disponível em: <http://febrapils.org.br/>

pois enquanto um está interpretando, o outro, mesmo no trabalho de apoio, consegue descansar um pouco. Para você dimensionar melhor a importância de um trabalho em dupla, com apoio e revezamento⁵, pense na seguinte situação.

Imagine que você tenha sido chamado para interpretar, sozinho, um espetáculo teatral. Você chega ao local e se posiciona no lugar determinado. Vamos imaginar aqui que seja a cabine de interpretação mesmo, aquelas usadas em conferências com isolamento acústico, *headphones* e vidros para que o intérprete possa ouvir, falar e enxergar o palco. O espetáculo é todo em Português e você o interpretará para uma língua oral estrangeira usada por pessoas que estão sentadas na plateia com fones de ouvido. Essas pessoas não entendem absolutamente nada do que é dito no palco e dependem exclusivamente de você. Para nossa história ficar mais real, pense em uma segunda língua que você domine.

Eis que se dá a abertura da noite. Desce um telão do teto do palco e inicia a projeção de vários vídeos institucionais, com nomes extensos de empresas, patrocinadores, apoiadores. Isso dura uns quinze minutos. Óbvio que os vídeos não possuem legendas na língua para a qual você está interpretando, tampouco você os recebeu com antecedência. Aliás, você não fazia ideia que seriam projetados. Isso te irrita um pouco, claro. Mas, como não tem o que fazer, paciência. Você os interpreta e segue o baile.

O produtor da peça resolve subir ao palco e fazer alguns agradecimentos. Surge um problema no áudio do seu *headphone*. Você não consegue mais ouvi-lo, embora toda a plateia consiga. Tenso, você percebe que as pessoas com fones de ouvido já estão olhando para a cabine. O produtor segue falando, mas

5 Nota Técnica Febrapils (sobre apoio e revezamento) disponível em: <http://febrapils.org.br/documentos/>.

não tem ninguém por perto para trocar seu *headphone* por outro. Do nada, seu *headphone* volta a funcionar. O produtor agradeceu por quinze minutos. Sim, ele falou bastante e, aliás, você não sabia que ele faria essa fala. Foram uns cinco minutos que você ficou sem interpretar, mas o estado de nervosismo gerado pela situação já foi suficiente para consumir parte de sua concentração.

A peça começa. Os atores entram, começam os diálogos e você segue interpretando. O produtor lhe enviou o roteiro da peça (depois de muita insistência) e você se preparou. Até a primeira meia hora você dá conta, inclusive consegue incorporar a voz de cada personagem para diferenciá-los. Mas, como estava no roteiro, você sabe que há algumas cenas mais difíceis por vir.

O espetáculo continua e você já está cansado. Cenas com música começam. A música está muito alta e você não ouve o que os atores estão dizendo. Você está perdendo bastante informação. Isso lhe desestabiliza, porque o volume da música prejudica realmente sua interpretação. Mesmo sem ouvir direito os atores, você se esforça muito para manter-se claro e continuar interpretando o tempo todo. A música cessa, finalmente, mas essas cenas exigiram de você muita energia e alto esforço cognitivo. Sua garrafinha d'água já está vazia.

O espetáculo se encaminha para o final. Você já está muito cansado e os últimos quinze minutos de peça são insanos. Todos os atores contracenam juntos. A velocidade das falas faz com que você se perca nas trocas de turno e deixe de incorporar as vozes dos personagens. Você não consegue nem mais concluir todas as frases. São muitos atores, muitos diálogos e muita informação para processar. Seu cérebro não responde mais e suas baterias realmente chegaram ao fim.

Tonto e já com dor de cabeça, você ouve finalmente os aplausos. Enquanto os atores agradecem, você se estica um pouco,

mas já se culpa, frustrado pela quantidade de informação que perdeu na última meia hora de peça. O espetáculo durou sessenta minutos, mas os quinze finais pareceram intermináveis. Você mal consegue se alongar e pegar um ar e já está lá um dos atores no proscênio falando de novo. Você corre para colocar seu *headphone* de novo, retoma a interpretação e... surpresa! Haverá um bate-papo sobre a peça.

Por Deus, você quer morrer nessa hora. Quer quebrar os vidros da cabine. Quer atirar o *headphone* na cabeça do produtor que lhe chamou para esse trabalho, afinal, ele não lhe enviou os vídeos, não comentou que faria aquela fala sem fim no início, sequer lhe avisou sobre esse bate-papo. Sinceramente, você não sabe de onde vai tirar energia para continuar. Sabe-se lá quanto tempo vai durar esse bate-papo.

Rezando, você olha para a plateia para ver se as pessoas com fones de ouvido estão levantando para ir embora. Elas nem se mexem. Elas ficaram para o bate-papo que termina só trinta minutos depois, quando sua dor de cabeça tomou conta de você e nem seu corpo você sente mais. Você não tem a menor ideia do que disseram durante a conversa, já que você estava no modo automático.

Eis que tudo acaba e finalmente você consegue sair da cabine. Sai como um zumbi e precisa furar a fila do banheiro porque sua bexiga está estourando. Na porta de saída do teatro, seu esgotamento mental e físico é tão, mas tão crítico, que a única coisa que você mais quer e precisa na vida é lembrar se você foi até lá trabalhar de ônibus ou de bicicleta.

Seria cômico se não fosse trágico, não? Talvez com essa pequena história você consiga sentir um pouco mais na pele como é para tantos intérpretes por aí que precisam se submeter a trabalhos que oferecem essas condições. Condições extremamente injustas e precárias, que implicam diretamente em sua saúde, na qualidade de seus trabalhos e, conseqüentemente,

em perdas para o público surdo. Nem precisamos ficar aqui justificando muito. Veja que foram quinze minutos de vídeos institucionais, mais quinze minutos de discurso de agradecimento, mais uma hora de espetáculo e mais trinta minutos de bate-papo. No total, duas horas interpretando sem parar, sem ir ao banheiro, sem descanso, e sem ninguém para revezar com você e ajudar com os imprevistos.

Fale a verdade. Você daria conta? Quem é que consegue ficar por duas horas falando sem parar? Ainda mais nessas condições? E não é falar. É interpretar! Interpretar exige da pessoa um processo cognitivo muito mais complexo, um esforço mental muito maior do que simplesmente falar. Você precisa ouvir a pessoa, entender o que ela diz na língua de partida, traduzir mentalmente a informação para outra língua, e então produzir essa informação novamente na língua de chegada. É o dobro de esforço que seu cérebro precisa fazer. Além disso, esse processo precisa ser muito rápido para que você não se perca nas informações que vêm uma atrás da outra. Isso gera um alto esgotamento mental e físico. Se aquele diálogo insano no fim do espetáculo que mencionamos, com inúmeras falas, vozes, etc. já seria difícil para os próprios espectadores processarem, imagine como é para um intérprete, principalmente quando ele está sozinho e já exausto.

Como comentei antes, é visível como a qualidade da interpretação se perde depois dos primeiros trinta minutos. É por isso que os TILS se revezam em média a cada vinte minutos. Aquele que interpretou primeiro pode “descansar” um pouco durante os vinte minutos seguintes. E esse “descansar” está entre aspas porque durante esse tempo ele vai ter que continuar atento ainda ao discurso e ao colega, dando apoio no que ele precisar, ajudando com as questões da interpretação propriamente dita e também ajudando com os imprevistos. Indo atrás de outro *headphone*, por exemplo, pegando mais água para eles, etc.

Quando você for disponibilizar intérpretes para seu evento, sua palestra, para o show da sua banda, enfim, lembre-se dessa história que exemplificamos acima. Lembre-se da importância de se considerar a contratação de, no mínimo, dois profissionais. No caso de eventos maiores, com longa duração de turnos e dias, conferências, grandes congressos, obviamente você precisará de mais que dois profissionais. Nesses casos, uma equipe de intérpretes será necessária.

Aprofundando um pouco sobre acessibilidade cultural e o trabalho do intérprete em peças teatrais, artes cênicas e artes de palco em geral, outra questão crucial que percebi ao longo de minhas vivências é a respeito do lugar em que se posiciona o intérprete. Onde mesmo o intérprete fica na hora que está interpretando uma peça de teatro ou um show musical? Claro que a situação que exemplificamos para você envolvia hipoteticamente o trabalho de interpretação para uma língua oral que é geralmente feita em cabines. Mas, e quando envolve a Libras? Uma interpretação onde a Libras é a língua de chegada? Onde fica o intérprete ou onde ele deveria ficar? Você certamente concorda que ele precisa estar posicionado em um local visível, para que os surdos possam enxergá-lo, afinal, Libras é uma língua visual e se materializa no corpo da pessoa.

Pois bem, mas pense conosco o seguinte. Se o público surdo precisa olhar para o intérprete durante uma peça de teatro, como é que ele vai olhar para a cena? O que ocorre na cena, ou seja, no espaço cênico (as interações entre os músicos, os atores, as entradas e saídas de personagens, a cenografia, as projeções de imagens, o uso de objetos, as movimentações diversas, etc.) é tudo também visual, tal como as informações que são passadas pelo intérprete em Libras. Mas então para onde o surdo vai olhar? Para a cena ou para o intérprete? É como se as informações visuais da cena e as informações visuais do intérprete competissem entre si.

Acontece que o surdo vai ficar olhando para os dois, para a cena e para o intérprete. Pra lá e pra cá, com a cabeça se movimentando e seu olhar se dividindo, como se estivesse assistindo a um jogo de tênis ou a uma partida de ping-pong. E é justamente por isso que alguns pesquisadores que estudam sobre esse assunto chamam isso de “efeito ping-pong”, tal como Fomin (2018) cita em sua pesquisa. Esses pesquisadores dizem que esse “efeito ping-pong” acontece quando o intérprete fica posicionado num lugar muito distante da cena, por exemplo, no canto do palco muito na lateral. Ou fora do palco, ao lado ou abaixo. O intérprete precisa estar o mais próximo possível da cena, ou mesmo dentro dela atuando junto com os atores, por que não? Afinal, o surdo vai ao teatro para assistir ao espetáculo ou assistir ao intérprete? Imagine se você fosse ao cinema assistir a um filme e o telão estivesse de um lado na sala de cinema e as legendas de outro?

Faça um teste. Na próxima vez que for assistir a uma peça teatral e tiver um intérprete de Libras na lateral do palco, mesmo que você não entenda nada de Libras, reserve alguns minutinhos da peça e fique apenas olhando para o intérprete, sem ver o que está acontecendo na cena. Reflita depois sobre o que você achou dessa experiência. Só não sugerimos fazer o mesmo em shows e em espetáculos de música porque, nesses casos, a música é essencialmente sonora e nossos ouvidos de ouvintes certamente vão interferir muito nessa experiência.

Ainda sobre essas questões de acessibilidade cultural e o trabalho do TILS em shows e espetáculos teatrais, quero compartilhar a seguinte experiência. Tive a oportunidade de participar do III Seminário de Surdos e Surdocegos sobre Libras e Diversidade Cultural, realizado em junho de 2019 na cidade de Balneário Camboriú-SC. Lá pude assistir a uma palestra sobre identidade e cultura surda, proferida pelo professor Luciano Canesso, que é surdo e atualmente diretor regional da Feneis

(Federação Nacional de Educação e Integração de Surdos) do Paraná. Sobre esse assunto, o prof. Luciano fez uma fala pontual, com provocações bem pertinentes. Ele disse:

De que os ouvintes gostam? De música, instrumentos musicais. Os ouvintes ficam emocionados com isso. Mas, e os surdos? Bem, a música para nós surdos entra pelos olhos. Então nos falta essa experiência. Já tive a oportunidade de assistir a shows, apresentações de teatro, espetáculos onde os intérpretes de Libras estavam posicionados muito distantes, vestidos de preto, e tinham uma sinalização muito “dura”. Uma vez, em uma peça, aconteceu de olhar para o público e ver todos os ouvintes se matando de rir, e eu lá sem entender nada do que estava acontecendo. A interpretação da peça não provocava em mim a mesma sensação de riso. Fiquei bastante incomodado com isso e lembro que pensei: por que sou o único que não estou rindo aqui? Detestei passar por essa experiência (CANESSO, 2019, s/p).

Não é de se admirar que os surdos não compareçam aos eventos “acessíveis” dos ouvintes, ou que se levantem e saiam no meio de uma apresentação, pois o que lhes é oferecido não foi feito para eles. Não foi feito pensando neles como espectadores. Foi feito de ouvinte para ouvinte. Foi feito por pessoas que sequer imaginam que os surdos possam ser um público em potencial e que possam consumir sim a arte ouvinte. Mas desde que ela seja responsavelmente acessível ou que lhes possibilitem um mínimo de sentido e identificação.

O que percebo muitas vezes entre os surdos e na comunidade surda é uma insatisfação com essas tentativas de acessibilidade cultural. Durante minha trajetória ao longo desses quatro anos tive a oportunidade de ir a alguns shows, espetáculos e

eventos que se diziam “acessíveis”, mas não eram. Percebi que, em alguns casos, sequer houve o devido cuidado por parte dos organizadores com a questão da interpretação. O serviço ofertado parece que não é pensado para o público que realmente vai utilizá-lo. Às vezes, a maneira como o serviço de acessibilidade cultural é oferecido para os surdos é até desrespeitosa. É por isso que quando penso hoje em acessibilidade na área das artes vejo como é importante contratar profissionais capacitados e oferecer condições de trabalho para um serviço de qualidade aos surdos.

Também é importante lembrar que não é porque a gente disponibiliza intérpretes nos eventos culturais que a comunidade surda é obrigada a ir. Já ouvi muito por aí o seguinte: “Nós disponibilizamos intérpretes, mas não apareceu nenhum surdo”. Confesso que eu mesma já falei isso e demorei um pouco para entender o porquê isso acontecia. Para além da qualidade do serviço do intérprete, há também a questão da divulgação dos eventos que geralmente não chega à comunidade surda da forma adequada. E o mais importante: os surdos quererem ir. Não é só porque uma peça teatral tem intérprete que o surdo vai querer ir. Ele tem o direito de escolher se quer ver algo ou não, assim como todas as demais pessoas. Nós ouvintes temos acesso a diversos eventos culturais e nem por isso estamos presentes em todos eles. Escolhemos por gosto e interesse aquilo que queremos assistir.

Não enxergando os surdos apenas como consumidores da arte ouvinte, mas também como produtores e artistas, hoje em dia podemos ver que existem projetos e produções culturais que visam ser bilíngues, e que valorizam a Libras e os surdos. O Signatores, por exemplo, é um grupo teatral de Porto Alegre-RS, formado por atores surdos. Na primeira edição do evento Artes & Libras em Ciclo conheci a professora Adriana Somacal, diretora artística do Signatores. Na roda de conversa

sobre educação surda no teatro e nas artes visuais do evento, ela relatou sobre o processo de criação e adaptação teatral em Libras da história *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. O espetáculo segue uma proposta inversa, ou seja, é realizado todo em Libras e a acessibilidade é pensada para o público ouvinte com atores-narradores que narram o espetáculo para o Português. Até aquele ano do evento e o momento dessa roda de conversa eu nunca tinha visto um teatro com intérpretes, quem dirá um espetáculo totalmente em Libras com atores surdos. O relato da professora sobre teatro bilíngue foi muito valioso, porque ajudou a abrir minha cabeça para uma infinidade de coisas que a Libras possibilita e que a minha mente de ouvinte nem sonhava.

Voltando à fala do professor Luciano Canesso (2019), com relação às iniciativas em que há uma produção cultural verdadeiramente acessível e a valorização dos surdos e da Libras na arte, ele fez o seguinte comentário:

Como espectador, tive uma experiência também em outra peça teatral. Nessa, o intérprete usava o mesmo figurino que os atores. Ele era componente da peça. A sinalização seguia a mesma prosódia, o mesmo ritmo dos atores. Eu fiquei arrepiado. Aquilo encheu minha cabeça de imaginação, pensamentos, porque estava tudo dentro de um contexto. Comparando minhas experiências, a anterior foi completamente sem sentido, mas nessa a interpretação foi realmente mediadora e alcançou a minha língua e a minha cultura. (CANESSO, 2019, s/p).

Certamente há muitos outros pontos a serem pensados sobre o trabalho do TILS e sobre acessibilidade cultural. Como mencionamos, é um universo muito grande, e dentro e fora

do país já são vários⁶ outros grupos, companhias, coletivos, artistas surdos e ouvintes bilíngues fazendo trabalhos individuais ou coletivos, e promovendo iniciativas artísticas e culturais. São iniciativas que não ficam apenas no âmbito das artes cênicas, mas compreendem também o audiovisual, produções cinematográficas, literárias, musicais, etc. O que a comunidade surda e os artistas surdos precisam, assim como os grupos e as companhias *de* e *com* surdos, é de mais espaço, mais visibilidade e mais incentivos.

Uma vez compartilhadas essas descobertas e provocações sobre o trabalho do TILS e sobre acessibilidade cultural, queremos ainda dividir aqui com você minha experiência com o ensino de artes com surdos, quando ainda estudante de Artes Visuais na Udesc e aluna da disciplina de Libras.

3. Mais Algumas Descobertas e Olhares Sensíveis a Compartilhar

Libras é, sem dúvida, uma matéria indispensável na universidade. Ao cursar essa disciplina, pude tomar consciência do meu papel enquanto arte-educadora que pode vir a ter alunos surdos em sala de aula. Conhecer também a Arte Surda e pesquisar sobre o universo artístico dos surdos durante a disciplina me trouxe elementos da cultura que não apareceram em nenhum outro momento na minha graduação. A disciplina nos possibilita conhecer alguns sinais em Libras da área das artes que já foram convencionados na comunidade surda, tais como: desenho, pintura, fotografia, arte, música, dança, teatro.

6 Ver Eiji (2018) e acessar: <https://culturasurda.net/>.

Também nos desafia a pensar metodologias de ensino⁷ de artes com os surdos, adaptações de materiais, recursos visuais, trabalho colaborativo com o TILS, etc.

Estudando Libras entendi por que ainda não foram convenionados ou difundidos sinais para muitas coisas do campo das artes visuais. Dentre outras razões, isso também é uma consequência do número inexpressivo de artistas visuais surdos sinalizantes que existem no Brasil. Mais sinais precisam ser criados, mas para isso é preciso que mais surdos façam parte e se apropriem desse campo. Os espaços de arte em geral, instituições culturais, teatros, museus, conservatórios e escolas de arte precisam de mais artistas, mais arte-educadores e mais produtores culturais *surdos* atuando. Também projetando e mostrando suas artes para os ouvintes e, principalmente, servindo de referência para jovens e crianças surdas que possam se identificar e se sentirem representadas.

Durante o semestre que cursei Libras, tive a oportunidade de organizar junto com meus colegas e com a professora Natália a primeira edição do evento Artes & Libras em Ciclo. Esse evento foi pensado pelos próprios estudantes da 4ª fase que se sentiram motivados pela disciplina a organizarem um evento de encontro com a comunidade surda, sendo a arte o ponto de referência desse encontro. O Artes & Libras em Ciclo já teve três edições⁸ e em todas elas estive envolvida como aluna, como bolsista de extensão e como organizadora.

Todas as edições do evento contaram com a participação da comunidade surda. Também com a participação de artistas surdos que protagonizaram muitos momentos, expondo, compartilhando e nos ensinando sobre suas artes (performances,

7 Ver Vales (2008), Pereira (2013, 2018) e Cruz (2016).

8 Ver Rigo et al. (2020).

poesias, pinturas, desenhos, cartuns, fotografias, curtas, vídeoartes, teatro, dança, música). Alguns artistas surdos que participaram das edições foram: Leonardo Castilho, Candy Uranga, Fernanda Machado, Lucas Ramon, Elise Milani, Germano Dutra Jr., Rodrigo Custódio, Emiliana Rosa, Lucas Sacramento, Fabiano Rosa, Diogo Assis, Gustavo Gusmão, Angela Okumura entre outros.

A primeira edição do evento, realizada em 2016, foi para mim a mais significativa, pois foi quando tive a oportunidade de ministrar a oficina de aquarela para uma turma de surdos. Para que pudéssemos vivenciar o ensino de artes visuais com surdos durante a disciplina, a professora Natália propôs que nós alunos organizássemos oficinas de artes para acontecer durante o Artes & Libras em Ciclo, tal como fizeram os demais alunos de Libras dos semestres posteriores, nas edições de 2017 e 2018 do evento. No meu caso, tive a oportunidade de ministrar essa oficina de aquarela junto com mais quatro colegas. Até então, nunca tinha ministrado uma aula com surdos, muito menos visto o trabalho de um intérprete numa aula de artes. Quanto à preparação de nossa oficina, os conteúdos, os slides, a variedade de materiais disponibilizados, os exercícios, etc. conseguimos pensar e providenciar tudo perfeitamente. Mas, quanto à maneira de ministrar e expor o conteúdo, nem tanto.

Não sei se você também passa por isso, mas eu sofro de ansiedade quando tenho que apresentar algum trabalho na faculdade. Quando fico ansiosa, acabo falando muito mais rápido que o normal. Essa minha ansiedade toda em falar ao apresentar os slides influenciou muito no trabalho dos intérpretes que estavam atuando na oficina. Eles e os surdos precisaram me interromper em alguns momentos e pedir para eu retomar algumas coisas que tinha falado e avançado muito rápido.

Como ouvinte, estou acostumada a captar a informação pelos meus ouvidos e ver os exemplos visuais no quadro (ou nos

slides) ao mesmo tempo. A oficina de aquarela me mostrou que com os surdos não funciona assim. Parece óbvio o que relato aqui, mas foi só na prática mesmo, ministrando essa oficina, que caiu de fato a minha ficha que a Libras é visual. Assimilei isso no momento da oficina em que era minha vez de explicar sobre os materiais e técnicas da aquarela. Eu falava e, ao mesmo tempo, mostrava as imagens nos slides. Enquanto falava, o intérprete sinalizava e os surdos olhavam para o intérprete, não para os slides. Depois de ter sido solicitada a voltar os slides algumas vezes, me dei conta do funcionamento dessa dinâmica visual dos surdos e então passei a intercalar minhas falas com os exemplos visuais mostrados.

Ministrar essa oficina me fez perceber os limites e possibilidades da prática em sala de aula com alunos surdos. Atitudes simples, mas que fazem toda a diferença, como chamar a atenção pela luz ou batendo o pé no chão, exemplificar os exercícios visualmente no quadro ou durante sua própria execução, me posicionar sempre próximo ao intérprete e vice-versa, preparar a aula considerando a presença dos intérpretes em sala e, por fim, estar atenta ao contato visual dos surdos comigo, com o intérprete, para o quadro, para os slides e para o exemplo prático que eu pretendo mostrar.

O que posso dizer é que essa experiência me atravessou e me transformou como pessoa e como educadora. A oficina de aquarela com os surdos foi um divisor de águas, pois agora, toda vez que penso em uma proposta educativa, trago comigo essas visualidades e sensibilidade com o outro. Esses últimos quatro anos que vivi foram de muito aprendizado, onde pude observar muito, aprender muito, conhecer surdos, conversar com TILS, fazer amizades, me envolver com a comunidade surda. Também pude me emocionar, me sensibilizar e me transformar.

Hoje consigo dimensionar melhor a importância da língua de sinais na vida dos surdos e o potencial de contribuição dessa

língua e de seus falantes para todas as pessoas ouvintes e todas as áreas. Hoje também posso ver com mais clareza a importância do trabalho dos TILS, a urgência de políticas mais responsáveis de acessibilidade cultural e, ainda, o quanto a disciplina de Libras na faculdade é fundamental, principalmente quando possibilita que o aluno tenha experiências de ensino junto aos surdos. Experiências que podem ser reveladoras e transformadoras.

4. Olhares Sensíveis Finais

Foram essas algumas das experiências e descobertas que me permitiram os olhares sensíveis e os encontros com sinais que compartilhamos aqui. Em especial neste recorte, minhas descobertas sobre acessibilidade cultural, sobre o trabalho do TILS e, também, sobre os surdos, sua língua e seu ensino de artes. Essas experiências foram relatadas aqui junto a provocações que eu e a professora Natália consideramos oportunas, especialmente para que você refletisse (e continue refletindo) sobre esses assuntos de uma maneira mais sensível, com empatia e afeto. Esperamos que este texto tenha esclarecido algumas de suas dúvidas, amenizado um pouco suas inquietações e lhe inspirado para embarcar de vez no universo da Libras.

Se você ouvinte, artista, arte-educador, produtor cultural, deseja alcançar um número maior de surdos espectadores, aprendizes e apreciadores de sua arte, então esteja disposto a aprender, a conhecer, a abrir sua cabeça para um universo que lhe será totalmente novo. Há muito que aprender com os surdos, com a Arte Surda e com os TILS e seu trabalho de acessibilidade cultural. Quando você pensar em desenvolver uma atividade, um projeto, algo novo, que você não seja motivado pela tentativa de “vender” algo inclusivo ou acessível. Que aquilo

que você esteja disposto a desenvolver não seja algo pensado apenas *para* a comunidade surda, mas que seja também pensado *com* a comunidade surda.

Para finalizar, esperamos que você passe a reconhecer também seus privilégios enquanto ouvinte que, dentre tantos outros privilégios, pode assistir a qualquer peça teatral, ir a qualquer museu ou curtir qualquer show, quando bem entender, sem precisar esperar por sessões acessíveis com dia e horário determinado. Que você esteja disposto a dar voz, espaço e vez para quem foi, por tanto tempo, excluído das artes e de tudo mais. Por fim, que você deseje ver realmente os surdos, a Arte Surda, a Libras, os TILS e a comunidade surda. E se não conseguir mensurar o que está vendo, peça ajuda para enxergar, assim como fez o menino Diego do poema de Galeano.

Referências

CANESSO, L. Identidade e cultura surda. III Seminário de Surdos e Surdocegos: Libras e Diversidade Cultural. *Anais*. Balneário Camboriú, 2019.

CRUZ, A. N. R. **Aula de arte para com surdos: criando uma prática de ensino**. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo, 2016.

EIJI, H. Produções culturais surdas. In: **Mediações Acessíveis: ciclo de encontros sobre acessibilidade em espaços de educação e cultura**. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2018.

FOMIN, C. F. R. **O tradutor intérprete de Libras no teatro: a construção de sentidos a partir de enunciados cênicos**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2018.

_____; CASTILHO, L. B. Educador surdo e tradutor intérprete de Libras na mediação cultural: um estudo de caso no Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: RIGO, N. S. (Org.). **Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras**. Vol. I. Petrópolis: Arara Azul, 2019.

GALEANO, E. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 1991 [1989].

OLIVEIRA, B. de. **Encontros com sinais: olhares sensíveis de ensino-aprendizagem de Libras e artes**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais). Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2019.

PEREIRA, J. A. **Imagem também se sinaliza: experiência de ensino de artes visuais para surdos**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2018.

_____. **Ações educativas em artes visuais e surdez: diálogos possíveis**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

RIGO, N. S.; OLIVEIRA, B.; CALÉFI, E. Políticas linguísticas e inclusão de surdos na universidade a partir do evento Artes & Libras em Ciclo. In: **Ações e Implicações para a (Ex)Inclusão II**. Ponta Grossa: Atena, 2020.

SANTOS, E. Educadores surdos nos espaços de educação e cultura. In: **Mediações Acessíveis: ciclo de encontros sobre acessibilidade em espaços de educação e cultura**. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2018.

VALES, L. S. **Pequeno dicionário regional de Libras para artes**. Monografia (Curso de Especialização em Pedagogia da Arte). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

VOLUME II

TEXTOS E CONTEXTOS ARTÍSTICOS E LITERÁRIOS:

TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO EM LIBRAS

VOLUME II

Natália Schleder Rigo

Organizadora

Apoio:

Este projeto é selecionado

RUMOS
Itaú Cultural

ISBN COLEÇÃO



ISBN VOLUME II

