



Natália Schleder Rigo

Organizadora

TEXTOS E CONTEXTOS

ARTÍSTICOS E LITERÁRIOS:

TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO EM LIBRAS

VOLUME III



Editora
Arara
Azul

AUTORAS e AUTORES:

Ao ler este volume, deparei-me com uma coleção artística que me fascinou. Esses autores convidam a nós, leitores, a reflexões impressionantes sobre pesquisas que abarcam a tradução envolvendo a Libras e o Português com interface ao contexto artístico no qual labutam. Essas conexões valorizam a literatura sobre tradução em Libras, além da performance e experiência de cada autor que, por meio de sua vivência com a visualidade da língua de sinais, os aproxima. Autores surdos e ouvintes, juntos, contribuem para uma melhor experiência na esfera artística. Isso proporciona à academia pesquisas sobre o trabalho realizado em espaços artísticos variados. Incumbido para uma internalização de todo esse conhecimento. Posto isso, este volume mostra-se um espaço fértil para diferentes olhares provenientes do mundo artístico, contribuindo, assim, para a vida em sociedade por intermédio da cultura.

Fernanda Machado
(UFSC)

Alessandra da Rosa Pinho
Aline Galina Veeck Godinho
Amanda Lioli
Bárbara Raquel Peres
Betty Lopes L'Astorina de Andrade
Catharine Moreira
Edvaldo Santos
Erika Mota
Emiliana Faria Rosa
Gabriel Isaac Lima de Sousa
João Gabriel Duarte Ferreira
Jonatas Medeiros
Klícia de Araújo Campos
Luann da Costa Silva Carneiro
Mário Augusto Silva Sousa Júnior
Natália Schleder Rigo
Rafaela Hoebel
Regiane Cunha Pereira



TEXTOS e
CONTEXTOS
ARTÍSTICOS
e LITERÁRIOS:

TRADUÇÃO E
INTERPRETAÇÃO
EM LIBRAS

VOLUME III

ALESSANDRA DA ROSA PINHO
ALINE GALINA VEECK GODINHO
AMANDA LIOLI
BÁRBARA RAQUEL PERES
BETTY LOPES L'ASTORINA DE ANDRADE
CATHARINE MOREIRA
EDVALDO SANTOS
ERIKA MOTA
EMILIANA FARIA ROSA
GABRIEL ISAAC LIMA DE SOUSA
JOÃO GABRIEL DUARTE FERREIRA
JONATAS MEDEIROS
KLÍCIA DE ARAÚJO CAMPOS
LUANN DA COSTA SILVA CARNEIRO
MÁRIO AUGUSTO SILVA SOUSA JÚNIOR
NATÁLIA SCHLEDER RIGO
RAFAELA HOEBEL
REGIANE CUNHA PEREIRA

NATÁLIA SCHLEDER RIGO

ORGANIZADORA

TEXTOS e
CONTEXTOS
ARTÍSTICOS
e LITERÁRIOS:

TRADUÇÃO E
INTERPRETAÇÃO
EM LIBRAS

VOLUME III

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

Fatima Agra

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

FA Studio

REVISÃO

Fátima Cristina Kneipp Borde

Clélia Regina Ramos

TRADUÇÃO TEXTO DE CAPA

Laís Benedetto

CAPA

Diego Rigo

ILUSTRAÇÃO DE CAPA

Bruno Bachmann

CONSELHO CIENTÍFICO

Andréia Marcon (IFRS)

Carolina Fomin (PUC-SP)

Danielle Sousa (IFMA)

Diego Barbosa (UFG)

Fabiola Sucupira Sell (Udesc)

Gabriele Rech (Uems)

Gisele Iandra Matos (UFSC)

Jefferson Santana (Ufes)

Laís Benedetto (UFSC)

Natália Rigo (Udesc)

Patrícia Tuxi (UnB)

Rodrigo Custódio da Silva (UFSC)

Silvana Aguiar dos Santos (UFSC)

Tiago Nogueira (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 III / org. Natália Schleder Rigo. – 1. ed. – Petrópolis: Arara Azul, 2020.

288 p. ; 21 cm.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-9901-151-1

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 a Comunidade Surda.

SUMÁRIO

08	Apresentação
	CAPÍTULO 1
16	LITERATURA SURDA EM LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS: TRADUÇÃO COM FOCO NO ANTROPOMORFISMO <i>Betty Lopes L’Astorina de Andrade</i>
	CAPÍTULO 2
32	TRADUÇÃO POÉTICA DE LITERATURA DE CORDEL EM LIBRAS <i>Klícia de Araújo Campos e Natália Schleder Rigo</i>
	CAPÍTULO 3
62	EXPERIÊNCIAS TRANSCRITIVAS <i>Catharine Moreira e Amanda Lioli</i>
	CAPÍTULO 4
84	LITERATURA MARGINAL: DA VIZINHANÇA AOS SLAMS DE POESIA <i>Edvaldo Santos e Erika Mota</i>
	CAPÍTULO 5
100	PROJETO CRISÁLIDA: O PROTAGONISMO DA LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS NA DRAMATURGIA <i>Alessandra da Rosa Pinho e João Gabriel Duarte Ferreira</i>

CAPÍTULO 6

- 138 TRAÇOS DE REGIONALISMO NA TRADUÇÃO
AUDIOVISUAL DA NOVELA EM LIBRAS
FAMÍLIA SILVA

*Mário Augusto Silva Sousa Júnior e
Luann da Costa Silva Carneiro*

CAPÍTULO 7

- 158 ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO AUDIOVISUAL
PARA LIBRAS NO CONTEXTO
CINEMATOGRAFICO

*Regiane Cunha Pereira e
Natália Schleder Rigo*

CAPÍTULO 8

- 184 EXPERIÊNCIA DE TRADUÇÃO CONJUNTA
ENTRE TRADUTORES SURDO E NÃO SURDO
NO ESPETÁCULO MUSICAL *CIRANDAS
BRASILEIRAS*

Jonatas Medeiros e Rafaela Hoebel

CAPÍTULO 9

- 210 PARA ALÉM DO ACÚSTICO: O TEATRO
MÁGICO SINALIZADO

Emiliana Faria Rosa e Bárbara Raquel Peres

CAPÍTULO 10

- 238 UM SURDO SE AVENTURANDO NA MÚSICA

Gabriel Isaac Lima de Sousa

CAPÍTULO 11

- 258 TRADUÇÃO MUSICAL PARA LÍNGUA
BRASILEIRA DE SINAIS: CONSIDERAÇÕES
SOBRE A PERCEPÇÃO DOS SURDOS

*Aline Galina Veeck Godinho e
Natália Schleder Rigo*

Apresentação



Estimadas(os) leitoras e leitores,

Apresento com muita satisfação mais um volume da coleção *Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras*, compreendida por um total de vinte e nove capítulos, com artigos, relatos e ensaios de autoria de estudantes, professores, pesquisadores, artistas e tradutores e intérpretes de língua de sinais (TILS), surdos e ouvintes, atuantes no contexto artístico-cultural.

Esse contexto de atuação profissional envolve majoritariamente demandas de tradução e interpretação de textos orais, sinalizados e escritos ligados ao teatro, música, cinema/audi visual, dança, artes visuais, literaturas e outras formas de expressão artística e cultural, e

suas várias interfaces, fusões e possibilidades de apresentação, materialização e veiculação. O contexto artístico-cultural implica diversas exigências e competências ao profissional TILS, algumas delas comuns aos demais contextos convencionais, e outras tecnicamente particulares e especializadas.

Os avanços da comunidade surda brasileira refletem progressos na área de atuação de TILS e a visibilidade da profissão. Com a presença cada vez mais expressiva de surdos falantes da Língua Brasileira de Sinais (Libras) nos diferentes espaços de arte e cultura – não apenas consumindo, mas também produzindo, mediando, ensinando e protagonizado sua própria arte – o contexto artístico-cultural se consolida rapidamente como um campo proeminente de trabalho para TILS surdos e ouvintes

Esses avanços compreendem também a área acadêmica, que reverbera um importante crescimento de estudos e pesquisas sobre temas e enfoques diversos ligados à arte, cultura e literatura que, uma vez trazidos para discussão teórica, ajudam a delinear melhor os caminhos da prática. O campo dos Estudos da Tradução e da Interpretação de Língua de Sinais (ETILS) se fortalece gradativamente com um fluxo contínuo de produções e publicações acadêmicas; um número cada vez maior de obras disponíveis nas estantes, coletâneas organizadas, trabalhos divulgados em revistas científicas, edições especiais de periódicos e eventos científicos direcionados.

Foi-se o tempo em que era possível afirmar que “não há pesquisas na área” ou usar a justificativa de que “ainda não existem trabalhos publicados” sobre esse ou aquele tema. Ainda que enfoques teóricos, metodológicos e interfaces com outros campos do saber possam ser infinitamente explorados, é importante destacar que temáticas centrais nas quais o trabalho de tradução e interpretação artística se inscreve já foram introduzidas, algumas até já há bastante tempo.

A temática da literatura, por exemplo, foi pioneira entre as pesquisas brasileiras sobre tradução em língua de sinais. Essa temática foi inaugurada por Clélia Regina Ramos há 25 anos, em sua dissertação de mestrado de 1995 sobre tradução literária na perspectiva cultural. Desde então, o número de produções acadêmicas sobre tradução e interpretação de literaturas (histórias infantis, contos, narrativas, contação de história, poesia, cordel, performances) aumentou consideravelmente, sendo surpreendente o número atual de estudos e pesquisas.

Ademais, outras temáticas centrais como teatro, música, cinema, dança, artes visuais (atuação em museus e espaços culturais) foram introduzidas e estabelecidas nos ETILS entre 2010 e 2020, mais significativamente nos últimos cinco anos, em que houve um nítido aumento de publicações de artigos científicos, relatos de experiência, traduções comentadas, trabalhos de conclusão de curso, dissertações, teses e outras produções acadêmicas inscritas nessas temáticas.

A própria coleção *Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras* tornou-se um importante veículo de incentivo, produção, organização e divulgação de estudos e pesquisas. A iniciativa dessa coleção surgiu justamente de uma vontade pessoal antiga de fomentar e impulsionar o contexto artístico-cultural na esfera acadêmica, dado meu interesse pela área, minha formação inicial em Artes e, sobretudo, as poucas referências teóricas que tive quando iniciei meus estudos em 2009.

Essa coleção foi resultado de um projeto cultural que escrevi e submeti ao programa Rumos Itaú Cultural e que, dentre mais de 12.600 outros inscritos, foi selecionado para apoio e realização junto com outras 108 propostas contempladas. Um dos meus objetivos com o projeto foi dar espaço e voz aos profissionais TILS, surdos e ouvintes, que atuam no mercado de trabalho. Aqueles que estão no dia a dia, trabalhando de

fato na prática junto às artes e à cultura e que, portanto, são os que têm mais propriedade para falar sobre o assunto. Busquei incentivar os autores que convidei a documentarem suas práticas, compartilhem suas experiências e dividirem seus saberes, de modo a contribuir com os leitores.

O aporte de fomento a esse projeto cultural, os desdobramentos de sua realização, sua sistematização e a organização das três obras da coleção, assim como os resultados alcançados (esperados e inesperados), refletem significativos impactos políticos de tradução no que se refere à formação de TILS, circulação de práticas e trabalhos, visibilidade de profissionais, difusão e reconhecimento da área, articulação, diálogo e pesquisa.

O Volume III, terceiro e último da coleção, foi organizado com onze capítulos que trazem as temáticas: literatura infantil, literatura de cordel, performances em slams e poesias em dueto, cinema/audiovisual, teatro e música. Este volume vem somar aos demais já publicados e se apresenta como mais uma publicação complementar de relevância para os ETILS e demais áreas artísticas nas quais os capítulos se inscrevem e estabelecem diálogos.

O capítulo que abre este volume é da pesquisadora surda Betty Lopes de Andrade. Em seu texto sobre *Literatura Surda em Língua Brasileira de Sinais: tradução com foco no antropomorfismo*, Betty apresenta uma análise das estratégias de antropomorfismo empregadas por tradutores surdos em histórias infantis narradas e dramatizadas em Libras. O estudo da autora demonstra a riqueza dos recursos estilísticos e processos linguísticos criativos disponíveis na língua de sinais para traduções literárias, uma vez que refletem a experiência visual dos surdos, sua cultura e a riqueza de sua língua.

O segundo capítulo, escrito pela pesquisadora e poetisa surda Klícia de Araújo Campos e eu, trata a respeito da *Tradução*

poética de Literatura de Cordel em Libras. Desde sua pesquisa de mestrado defendida em 2017, Klícia defende que a literatura de cordel precisa ser formatada em Libras e produzida pelos próprios surdos. Com base nesse entendimento apresentamos no texto uma análise de duas propostas tradutórias de um trecho de folheto de cordel. Ressaltando a cultura nordestina, destacamos a importância de se traduzir literatura de cordel para Libras e promover a atuação de tradutores surdos com esse gênero literário.

O terceiro capítulo é de autoria das poetisas e TILS Catharine Moreira (surda) e Amanda Lioli (ouvinte). No texto *Experiências transcriativas* as autoras relatam algumas experiências vivenciadas no contexto de São Paulo-SP e compartilham suas percepções advindas do processo de (trans)criação de performances poéticas bilíngues (Libras/Português) em duo. Catharine e Amanda apresentam comentários a respeito da poesia *Voz* (2013), de sua autoria, apresentada pela primeira vez em 2014 numa competição do Slam do Corpo junto ao grupo Corposinalizante.

Também abordando o universo dos slams, Edvaldo Santos (Edinho), poeta e arte-educador surdo, e Erika Mota, poetisa e TILS ouvinte, apresentam neste Volume III um texto urgente e necessário. No quarto capítulo, *Literatura marginal: da vizinhança aos slams de poesia*, Edinho e Erika escrevem a quatro mãos um relato sobre suas vivências no contexto de São Paulo-SP onde ambos circulam nas cenas dos slams de poesia. Os autores trazem suas inspirações, relatos de atuação profissional, lutas e resistência, e ainda provocações importantes relacionadas à representatividade de minorias, lugar de fala e negritude.

No quinto capítulo, *Projeto Crisálida: o protagonismo da Língua Brasileira de Sinais na dramaturgia*, Alessandra da Rosa Pinho, diretora e produtora audiovisual (ouvinte), e João Gabriel Duarte Ferreira, consultor e TILS (surdo), relatam

os bastidores de produção das obras audiovisuais do projeto Crisálida. Os autores compartilham experiências e depoimentos sobre o trabalho de tradução e interpretação realizado por profissionais TILS (surdos e ouvintes), dando destaque à figura do consultor surdo.

O contexto audiovisual também é trazido no sexto capítulo, escrito pelo professor e TILS ouvinte Mário Augusto Sousa e pelo ator e acadêmico surdo Luann Carneiro. No texto *Traços de regionalismo na tradução audiovisual da novela em Libras “Família Silva”* os autores apresentam uma análise sociolinguística de quatro cenas de uma obra audiovisual de entretenimento do gênero novela, destacando traços de regionalismos da variação piauiense e a linguagem do humor preservadas na tradução para Português em legendas.

Já no sétimo capítulo, a TILS Regiane Cunha Pereira e eu compartilhamos no texto *Estratégias de tradução audiovisual para Libras no contexto cinematográfico* uma análise de estratégias de tradução de Português para Libras adotadas em duas produções audiovisuais vinculadas a um canal acessível disponibilizado na internet. Trazemos para discussão quatro estratégias tradutórias e apresentamos etapas procedimentais envolvidas no processo de tradução audiovisual para língua de sinais.

O oitavo capítulo é de autoria do pesquisador TILS ouvinte Jonatas Medeiros e da TILS e poetisa surda Rafaela Hoebel. No texto *Experiência de tradução conjunta entre tradutores surdo e não surdo no espetáculo musical “Cirandas Brasileiras”* os autores compartilham um relato de experiência sobre o trabalho de tradução realizado num espetáculo musical apresentado em Curitiba-PR. Jonatas e Rafaela apresentam alguns aspectos metodológicos do projeto tradutório e trazem exemplificações de categorias poéticas possíveis na tradução conjunta.

No nono capítulo, *Para além do acústico: O Teatro Mágico sinalizado*, Emiliana Faria Rosa, juntamente com Bárbara Raquel Peres, ambas fãs da banda O Teatro Mágico (OTM), relatam suas experiências como espectadora e consultora surda e como TILS ouvinte, junto a um show apresentado em 2017 na cidade de Porto Alegre-RS. Emiliana e Bárbara destacam no texto a riqueza das canções da banda, os desafios de tradução das letras e a preparação necessária para o trabalho de tradução e interpretação musical realizado em parceria.

No décimo capítulo, Gabriel Isaac de Sousa, artista e TILS surdo, compartilha no texto *Um surdo se aventurando na música* algumas experiências e reflexões sobre música e a prática de tradução e interpretação musical para Libras. Gabriel Isaac demonstra como a música pode estar presente na vida das pessoas que não ouvem e como é possível que um surdo trabalhe profissionalmente como TILS no âmbito musical. O autor compartilha também caminhos norteadores para traduções desse tipo e traz um importante e atual relato sobre o trabalho em equipe envolvendo TILS surdos e ouvintes.

Por fim, no último capítulo, eu e minha conterrânea de Passo Fundo-RS, a TILS Aline Godinho, apresentamos no texto *Tradução musical para Língua Brasileira de Sinais: considerações sobre a percepção dos surdos* um estudo sobre tradução musical para Libras, dando ênfase à perspectiva surda. Baseamo-nos em parte dos dados obtidos em seu trabalho de conclusão apresentado em 2018 no curso de Letras-Libras da UFSC. Destacamos as impressões de um artista surdo e avaliador sobre seis propostas de tradução musical e trazemos para discussão e diálogo, com referências da área, pontos pertinentes sobre a percepção surda a respeito da prática.

Enquanto idealizadora e organizadora da coleção *Textos e Contextos Artísticos e Literários: tradução e interpretação em Libras*, também pesquisadora e TILS que trabalha com Artes e

busca constantemente mais pontes de aproximação entre essa área e a Libras, espero que o Volume III some e contribua de forma significativa com todos os leitores e leitoras. Que os vinte e nove textos da coleção, elaborados e organizados com dedicação e cuidado, cheguem até os olhos e mãos daqueles que buscam por informação, orientação, instrução e conhecimento.

De forma especial, que o conjunto dessa coleção seja amplamente desfrutado, bem-aproveitado e compartilhado, e sirva para inspirar mais e mais pessoas que tenham o mesmo espírito incansável de fazer, acontecer e multiplicar ações junto à comunidade surda, à categoria de TILS e ao universo artístico e cultural da Libras.

Boa leitura!

Natália Schleder Rigo

Literatura Surda em Língua Brasileira de Sinais:

TRADUÇÃO COM FOCO
NO ANTROPOMORFISMO



Betty Lopes L'Astorina de Andrade

1. Introdução

Este artigo é um recorte complementar da pesquisa de Andrade (2015) realizada na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET). Objetiva-se aqui identificar e analisar estratégias de antropomorfismo empregadas por tradutores Surdos¹ em histórias infantis narradas e dramatizadas em Libras (Língua Brasileira de Sinais).

Atualmente no Brasil as políticas linguísticas voltadas à Educação de Surdos se fortalecem e caminham cada vez mais para a perspectiva de ensino bilíngue (Libras/Português) de jovens, crianças e adultos Surdos, cuja proposta foi aprovada no Congresso Nacional. Um dos principais desafios educacionais, no entanto, ainda é a produção e difusão de materiais didáticos e de obras literárias em Libras que coloquem a criança Surda em contato com o conhecimento e com a literatura produzida em sua própria língua.

O número de pesquisas sobre tradução de Português para Libras é bastante expressivo hoje em dia no Brasil, uma vez que se trata de um tema emergente e significativamente crescente nas últimas décadas. É igualmente expressivo o número de pesquisas especificamente sobre tradução literária nessa mesma direção tradutória (Português → Libras), mesmo que compreendam assuntos que demandem de uma sistematização

1 Na perspectiva de Paddy Ladd (2012) e de Carlos Skliar (2005), na qual este estudo se inscreve, o termo “Surdo” empregado com o “S” maiúsculo refere-se à pessoa que usa e se identifica com a língua de sinais como meio de comunicação e expressão. Surdo é o sujeito que se percebe na perspectiva da diferença (e não da deficiência); possui experiência visual de mundo e se identifica enquanto ser Surdo. Compartilha de uma cultura própria com os demais membros das comunidades Surdas.

ampla e complexa de análise, considerando as diferenças de modalidade linguística e de cultura que estão envolvidas.

O presente estudo sobre Literatura Surda em Libras, com foco na tradução literária e no uso de antropomorfismo, vem somar às demais pesquisas sobre tradução e traz contribuições para as áreas dos Estudos da Tradução e da Interpretação de Línguas de Sinais (ETILS), dos Estudos Surdos e dos Estudos Linguísticos e Literários das Línguas de Sinais. Com base em Andrade (2015), este recorte complementar também se justifica pela sua importância na difusão do conhecimento e de orientações para o desenvolvimento e a valorização da Libras, de modo a contribuir diretamente com trabalhos de tradução envolvendo obras literárias que considerem a perspectiva bilíngue e multicultural dos Surdos.

No cenário brasileiro é possível encontrar hoje diversos materiais didáticos e obras literárias infantis produzidas em Libras ou traduzidas para essa língua. Muitos desses materiais e obras são compreendidos por gêneros como: narrativas, contos, fábulas, poemas, etc. O número crescente de produções em Libras reflete o destaque que a Literatura Surda vem ganhando, dentro e fora das comunidades Surdas, sobretudo, a partir dos avanços tecnológicos que possibilitaram o registro e a difusão da língua de sinais por meio de vídeos.

Cabe contextualizar que a Literatura Surda está fortemente ligada à cultura e à identidade Surda, assim como à valorização do uso da língua de sinais e do empoderamento Surdo. Karnopp (2006, 2010) define a Literatura Surda como a literatura que produz textos em língua de sinais, que traduz a experiência visual dos Surdos e que entende a surdez como diferença.

A Literatura Surda em língua de sinais desempenha um papel muito importante nas comunidades Surdas brasileiras, pois a partir dela é possível explorar a imaginação, contar histórias, manifestar emoções, transmitir elementos culturais para

as gerações futuras, e ainda expressar temáticas particulares que refletem a vida dos Surdos em sua visualidade e diferença.

Faz-se importante o questionamento sobre a Literatura Surda traduzida, levando em consideração as diferenças de modalidade e cultura presentes nas línguas e nos contextos de partida e chegada: as traduções literárias realizadas de Português para Libras consideram as especificidades linguísticas da língua de sinais enquanto língua de chegada? É diante desse questionamento que se chega à problemática específica deste estudo: quais as estratégias de antropomorfismo são empregadas por tradutores Surdos na tradução de Literatura Surda infantil em Libras?

2. Pressupostos Teóricos

Este estudo tem como principal referencial teórico o trabalho sobre antropomorfismo de Sutton-Spence e Napoli (2010). Para as autoras, antropomorfismo significa atribuir aparências e sentimentos humanos a qualquer ser animado ou inanimado. O termo é originado da combinação de duas palavras gregas: *anthropos*, que significa “homem”, e *morphe*, que significa “forma”. Assim, é possível compreender o antropomorfismo como a relação entre atitudes ou posturas de animais ou objetos inanimados com atitudes ou posturas humanas.

Sutton-Spence e Napoli (2010) explicam que o antropomorfismo é fortemente empregado em narrativas, contos, histórias, poesias, etc. na Literatura Surda com vários objetivos, entre eles o de ajudar o público leitor-espectador entender o comportamento animal ou adquirir um maior senso de conexão com os animais e objetos.

Um exemplo simpático de antropomorfismo na literatura infantil brasileira é o livro *Flicts* do escritor brasileiro Ziraldo, editado em 1969 e traduzido para diversas línguas. Nesse livro,

Ziraldo conta a história de uma cor diferente chamada Flicts, que não consegue encaixar-se no arco-íris, tampouco nas bandeiras dos países e em lugar nenhum. Ninguém reconhece o valor de Flicts que, ao longo da história, vai se conformando com isso, já que não tem a força do vermelho, a imensidão do amarelo nem a paz do azul. No final do livro Flicts encontra seu lugar: na lua.

A mensagem é sobre caráter e respeito, e mostra que todas as pessoas, por mais diferentes que sejam, têm seu lugar no mundo. Nesse livro a personagem cor é antropomorfizada, pois adquire características e sentimentos humanos. É interessante observar que Flicts não possui uma forma humana, pois é uma cor, sem forma e sem corpo. Considerando a riqueza e complexidade da história, seria realmente desafiador pensar em uma tradução desse conto para Libras.

Sutton-Spence e Napoli (2010) explicam sobre os métodos de antropomorfismo usados nas línguas de sinais. As autoras sugerem que há uma escala de antropomorfia na sinalização que depende de uma série de fatores, incluindo as habilidades e as intenções do sinalizante, a animação das entidades, a forma de seus corpos e a forma dos sinais referentes a essas entidades.

Conforme as autoras, esses métodos linguísticos envolvem dois conceitos semelhantes: o *antropomorfismo*, que atribui características humanas a entidades não humanas (animais), e o *animismo*, que atribui vida a objetos inanimados (montanha, trem, árvore, etc.) sem necessariamente lhes conferir atributos humanos, uma vez que reconhece as reações espirituais das coisas em si.

Sutton-Spence e Napoli (2010) pontuam que sinalizantes qualificados e com altas habilidades – tal como os *smooth signers*² – têm competências para antropomorfizar todos os tipos

2 Conforme o pesquisador Surdo Ben Bahan (2006), os *smooth signers* são artistas Surdos com alto nível de habilidade para arte e literatura. São artistas da língua capazes de fazer as expressões mais complexas parecerem as mais simples e belas.

de seres (animados e inanimados), uma vez que incorporam geralmente essas entidades explorando os articuladores manuais e não manuais.

Levando em consideração que as línguas de sinais representam referentes usando o corpo humano, quando os sinalizantes incorporam uma entidade em alguma história, narrativa ou poesia, seu corpo torna-se o corpo da entidade e pode, dessa forma, comunicar todas as emoções relacionadas. Para Sutton-Spence e Napoli (2010), as línguas humanas em geral podem explorar o recurso do antropomorfismo. Os sinalizantes podem fazê-lo com grande eficácia para diferentes entidades ao longo de toda hierarquia animada.

Considerando o foco deste artigo, é importante considerar também a respeito do profissional tradutor. Para Novak (2005), o tradutor Surdo também é um ator, pois ao traduzir um texto da língua de partida (a vocal-auditiva) para a língua de chegada (a língua de sinais) ele precisa sinalizar e expor seu corpo que será gravado em vídeo. Nesse sentido, Novak (2005) entende o tradutor como um *tradutor-ator*.

Os Surdos ao se comunicarem por meio da língua de sinais estabelecem um contato visual com o interlocutor, isso também acontece com os leitores-espectadores de um texto sinalizado em vídeo. A necessidade de estabelecer um olhar e um contato visual pode fazer com que os leitores-espectadores pensem que o tradutor Surdo seja, por exemplo, o autor do texto ou das ideias que estão sendo apresentadas. Isso também pode ser reforçado pelo uso da primeira pessoa no discurso. Segundo Novak (2005), é impossível separar o texto e sua mensagem da expressão corporal em sinais do tradutor.

Para traduções realizadas do Português para Libras, recomenda-se que os tradutores Surdos sigam a Norma Surda de tradução, que foi investigada e proposta por Christopher Stone (2009). O trabalho realizado por um tradutor Surdo é

diferente do trabalho realizado por um ouvinte, isso porque os Surdos possuem sua identidade firmemente constituída na língua de sinais, e trazem consigo uma normatividade Surda, ou seja, uma atuação influenciada por marcações culturais Surdas. Logo, conforme Stone (2009), é possível evidenciar que a Norma Surda incorpora uma tradução mais performatizada.

Para o autor, a Norma Surda parte da habilidade do tradutor Surdo de pensar como os outros Surdos pensam, uma vez que ele pode contar com sua própria experiência visual de mundo e com a conceituação visual da informação para construir o texto-alvo já estando inserido naturalmente na cultura de chegada.

3. Pressupostos Metodológicos

Os dados que compõem o *corpus* deste estudo foram obtidos por meio de uma busca nos registros de Literatura Surda. Foram considerados vídeos literários traduzidos para Libras que continham a mesma fábula infantil: *Os três porquinhos*³, cuja história central compreende exclusivamente quatro animais antropomorfizados: três porcos (Cícero, Heitor e Prático⁴) e um lobo (o Lobo Mau).

Foram selecionados três vídeos produzidos em épocas distintas por tradutores Surdos diferentes, sendo todos eles cariocas e sinalizantes da variação regional usada no Rio de Janeiro.

3 Acredita-se que as primeiras versões da fábula datam o século XVIII, porém sua origem é incerta. O conto tornou-se bastante conhecido na década de 1930 a partir da animação *Three little pigs* produzida pela Walt Disney e lançada em 1933. O curta-metragem de 8 minutos foi trazido para o Brasil com o título de *Os Três Porquinhos*.

4 Na versão brasileira da animação da Disney, os porquinhos levam o nome de Cícero, Heitor e Prático.

O Vídeo 01 (6min22seg), intitulado *Os três porquinhos*, foi produzido pela LSB Vídeo em 1999 e contou com uma narrativa sem legenda e com a participação de apenas um tradutor Surdo. O Vídeo 02 (9min40seg), também intitulado *Os três porquinhos*⁵, foi produzido pelo Ines (Instituto Nacional de Educação de Surdos) no ano de 2005, e contou com uma narrativa e uma dramatização, ambas legendadas e dubladas, e com a participação de quatro tradutores Surdos. Já o Vídeo 03 (12min45seg), intitulado *Os três porquinhos surdos*⁶, foi produzido de forma independente em 2011 por três tradutores Surdos, e trata-se de uma dramatização não legendada, cujo vídeo foi compartilhado no YouTube.

Os três vídeos foram analisados levando em consideração as estratégias empregadas pelos tradutores Surdos em cada um dos quatro personagens. Foi considerado nas análises também o uso do antropomorfismo cultural do ser Surdo nos personagens, manifestado por meio de comportamento, uso da língua de sinais, traços culturais, expressões faciais, sinalização e o recorte para membros representativos, como mãos e boca.

Em razão de os quatro personagens da fábula serem exclusivamente animais, na história original eles mantêm seus corpos de animais, mas são antropomorfizados tomando forma e características humanas. Na tradução para Libras, os personagens também são antropomorfizados, uma vez que os tradutores Surdos se valem de seus próprios corpos e características humanas para dar forma a esses personagens.

5 Disponível em: <http://tvines.org.br/?p=5780>. Acesso em: 15 jul. 2019.

6 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VvD1zKqU_6c. Acesso em: 15 jul. 2019.

4. Discussão dos Dados

As análises apresentadas aqui consideram as estratégias de antropomorfismo usadas para os quatro personagens: Cícero (o porquinho da casa de palha), Heitor (o porquinho da casa de madeira), Prático (o porquinho da casa de alvenaria) e o Lobo Mau. Embora nos vídeos analisados esses nomes próprios não tenham sido usados, neste artigo os personagens serão assim denominados para melhor identificação ao longo do texto.

Neste recorte, os dados serão apresentados de forma descritiva e apenas para o personagem Heitor serão usadas figuras ilustrativas para exemplificação visual. A análise completa da pesquisa, com a apresentação de todas as estratégias empregadas, sua exemplificação por meio de figuras ilustrativas e a discussão dos resultados por meio de quadros comparativos pode ser acessada em Andrade (2015).

- *Vídeo 01: LSB Vídeo (1999)*

Com relação ao Vídeo 01, para representar o porquinho Cícero na construção da sua casa de palha, o tradutor Surdo usou estratégias de antropomorfismo representando o personagem sinalizando o sinal PREGUIÇA em Libras, também usando classificadores com as duas mãos abertas (de cima para baixo) indicando iconicamente a casa de palha. Já para o personagem Heitor, uma das estratégias empregadas na cena de construção da casa de madeira é a ação de serrar a madeira, demonstrando o personagem realizando um trabalho manual que é essencialmente humano (ver figura a seguir).

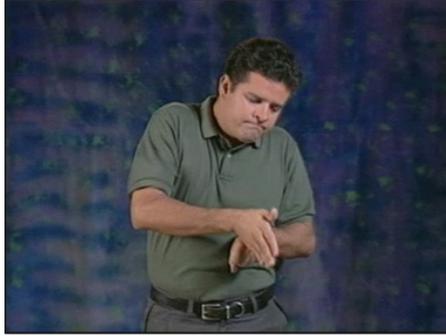


Figura 1: antropomorfismo usado no Vídeo 01.

Fonte: LSB Vídeo (1999).

Na representação antropomórfica de Prático, o tradutor utilizou na narrativa um classificador para indicar um carrinho de mão, objeto esse usado por seres humanos para transportar cimento, tijolos, etc. na construção de casas de alvenaria. Já o Lobo Mau foi antropomorfizado pelo tradutor num gesto tipicamente humano de esfregar as mãos que foi seguido do sinal COMER em Libras.

Para a antropomorfização dos porquinhos nos momentos da narrativa que demandaram a expressão de sentimentos (medo, susto, desespero, alívio), o tradutor Surdo se valeu de expressões faciais, demonstrando no próprio rosto as emoções que os personagens sentiam. Já no momento em que os porquinhos estavam juntos e felizes, o tradutor optou por preservar os traços culturais sonoros – e, portanto, não Surdos – da versão clássica do conto, representando os porquinhos dançando uma música.

Na cena narrada em que o Lobo Mau assopra as casinhas, o tradutor Surdo optou por preservar os elementos da versão clássica do conto, isto é, o lobo foi antropomorfizado assooprando as casas com a boca. Enquanto membro do corpo humano, a boca pode ser entendida como elemento que reflete a

condição do ser ouvinte, uma vez que é por meio dela que as pessoas ouvintes se comunicam. Nesse prisma, entende-se que o tradutor optou por seguir nesse momento da narrativa a base cultural ouvinte.

- *Vídeo 02: Ines (2005)*

Com relação ao Vídeo 02, para a representação de Cícero, uma das estratégias de antropomorfismo empregadas pelo tradutor na narrativa foi sinalizar com as duas mãos entrelaçadas (de cima para baixo) a casa de palha e, em seguida, na dramatização, fazer o sinal ACABAR em Libras. Já para o porquinho Heitor (ver as figuras a seguir), o tradutor usou na narrativa um classificador instrumental, representando a ação de pregar tábuas com um martelo (ação gestual humana), cuja construção no espaço foi feita de forma ascendente (de baixo para cima).



Figura 2: Antropomorfismo usado no Vídeo 02.

Fonte: Ines (2005).

Para a antropomorfização do porquinho Prático, o tradutor indicou na dramatização um carrinho de mão, inferindo a construção da casa de alvenaria; além disso, na narrativa o tradutor sinalizou também a colocação dos tijolos, um por um, representados no espaço neutro de sinalização. No caso da antropomorfização do Lobo Mau, o tradutor empregou na

dramatização estratégias oriundas também do gestual humano, a ação de passar a mão na barriga como se estivesse faminto e, na narrativa, realizou o sinal FOME em Libras com uma mão.

Os traços culturais Surdos dos personagens antropomorfizados são observados no Vídeo 02 também por meio das expressões faciais usadas como estratégias pelo tradutor. Por exemplo, no momento em que os porquinhos estão com medo. Esses traços também foram observados no momento em que o tradutor antropomorfiza o lobo sinalizando OBA em Libras, expressão essa tipicamente usada entre os Surdos.

Traços culturais voltados à cultura sonora foram também identificados, quando o tradutor antropomorfizou os porquinhos dançando felizes e tocando instrumentos musicais (flauta, violão e gaita), por exemplo. O uso de instrumentos musicais está fortemente relacionado à cultura musical sonora das pessoas ouvintes; assim, entende-se que nesse momento os três porquinhos foram antropomorfizados como seres ouvintes. Além disso, estratégias empregadas com base cultural no ser ouvinte também foram reforçadas na antropomorfização do Lobo Mau que se vale do sopro pela boca para derrubar as casinhas dos porquinhos.

- *Vídeo 03: YouTube (2011)*

No Vídeo 03, Cícero é antropomorfizado na dramatização construindo sua casa de palha e realizando, na sequência, o sinal ACABAR em Libras. Isso também acontece na cena do porquinho Heitor ao construir sua casa de madeira (ver figuras a seguir). Nesse momento, o tradutor dramatiza o manuseio de um martelo que é trazido como adereço e apresentado fisicamente na cena para antropomorfizar o personagem. Durante a dramatização o tradutor usa novamente o sinal ACABAR em Libras.



Figura 3: Antropomorfismo usado no Vídeo 01.

Fonte: YouTube (2011).

Prático foi também antropomorfizado pelo tradutor seguindo a mesma estratégia usada para Cícero e Heitor. Nesse caso, durante a dramatização o tradutor tinha em mãos um rolo de tinta como elemento cênico. Após representar a finalização de sua casa de alvenaria com a pintura, o tradutor emprega também o sinal ACABAR em Libras. Igualmente ocorreu na representação antropomórfica do Lobo Mau, que durante a dramatização o tradutor indica sua característica humana pelo uso do sinal FOME em Libras.

Traços culturais Surdos são trazidos fortemente na antropomorfização do Lobo Mau nas cenas dramatizadas em que o lobo tenta derrubar as casinhas dos porquinhos. A ação realizada não parte do sopro pela boca, tal como nos vídeos anteriores, mas parte sim da movimentação das mãos, cuja sinalização gera um vento capaz de destruir as casinhas. O uso das mãos, ao invés da boca, evidencia nesse caso as marcas culturais Surdas empregadas na antropomorfização do Lobo Mau pelo tradutor Surdo.

Essas marcas culturais Surdas são reforçadas também na antropomorfização dos porquinhos que, ao invés de tocarem instrumentos musicais – elementos ligados à cultura sonora –

divertem-se felizes performando poesias sinalizadas. Nesse caso, os três tradutores Surdos do Vídeo 03 que representam os porquinhos antropomorfizaram os personagens como seres culturalmente Surdos.

5. Considerações Finais

Este artigo apresentou um recorte da pesquisa de Andrade (2015), cujo objetivo foi identificar e analisar estratégias de antropomorfismo usadas por tradutores Surdos em histórias infantis narradas e dramatizadas em Libras. Para isso, foram usados três vídeos com traduções em língua de sinais da fábula *Os três porquinhos*, o primeiro deles publicado em 1999 pela LSB Vídeo, o segundo publicado em 2005 pelo Ines e o terceiro produzido de forma independente e compartilhado no YouTube em 2011. Os vídeos compreenderam a atuação de diferentes tradutores Surdos, porém todos sinalizantes da variação regional do Rio de Janeiro.

As análises demonstraram a identificação e o emprego de estratégias diferentes de antropomorfismo usadas pelos tradutores. Esses resultados, somados aos demais resultados apresentados em Andrade (2015), evidenciam a existência de um rico leque de possibilidades para o uso dessa estratégia antropomórfica, capaz de ser trazida criativa e expressivamente em traduções da Literatura Surda infantil em Libras. Esse leque de possibilidades pode variar conforme aspectos como: a experiência cultural dos tradutores, as escolhas tradutórias realizadas, a proposta pensada para o projeto tradutório, a inclinação em maior ou menor grau para o contexto de chegada do texto-alvo, os traços culturais Surdos ou sonoros preservados, a base cultural (de ser Surdo ou ser ouvinte) considerada, entre outros.

Os resultados deste estudo demonstraram que os tradutores Surdos responsáveis pela sinalização dos vídeos possuem fortes marcações culturais Surdas em sua atuação e performaram suas traduções seguindo a Norma Surda proposta por Stone (2009), cuja criatividade contribuiu para escolhas tradutórias satisfatórias de antropomorfismo.

Este artigo é um recorte complementar do trabalho de Andrade (2015) e se apresenta como mais um passo dado no longo caminho a ser trilhado na tradução de Literatura Surda infantil em Libras. O *corpus* de Andrade (2015) não se limita às interpretações dos dados e dos resultados apresentados aqui e no trabalho da autora, tampouco aos caminhos metodológicos escolhidos para análise de estratégias de antropomorfismo. Faz-se necessário a produção de mais pesquisas, com outros vieses teórico-metodológicos, para que as discussões sobre esse assunto avancem e não se restrinjam a um único campo, uma vez que diálogos com outras áreas do conhecimento são indispensáveis, pois promovem a transdisciplinaridade e fortalecem a Literatura Surda brasileira.

Espera-se que este artigo contribua com os profissionais da área, tradutores e intérpretes (Surdos e ouvintes), professores, formadores, pesquisadores e, também, com os demais profissionais das artes literárias que estejam dispostos a produzir e difundir a Literatura Surda sinalizada.

Referências

ANDRADE, B. L. L'A. **A tradução de obras literárias em Língua Brasileira de Sinais. Antropomorfismo em foco.** Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.

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.

KARNOPP, L. B. Literatura surda. **Revista Educação Temática Digital**, Campinas, v. 7, n. 2, p. 98-109, jun. 2006.

_____. Produções culturais de surdos: análise da literatura surda. **CADERNOS de Educação UFPel**, ano 19, p. 155-174, 2010.

LADD, P. **Em busca da surdidade 1: colonização dos surdos.** Lisboa: Surd*Universo, 2012.

NOVAK, P. **A política do corpo.** Encontro de Performance do Instituto Hemisférico, 5, Belo Horizonte, 2005.

SKLIAR, C. Um olhar acerca da surdez e as diferenças. In: _____. (Org.) **A surdez: um olhar sobre as diferenças.** Porto Alegre: Mediação, 2005.

STONE, C. **Toward a deaf translation norm.** Washington-DC, USA: Gallaudet University Press, 2009.

SUTTON-SPENCE, R.; NAPOLI, D. J. **Anthropomorphism in sign languages: a look at poetry and storytelling with a focus on British Sign Language.** Sign Language Studies, v. 10, n. 4, p. 442-475, Gallaudet University Press, 2010.

ZIRALDO. **Flicts.** Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1969.

Tradução poética de Literatura de Cordel em Libras



Klícia de Araújo Campos
Natália Schleder Rigo

1. Introdução

Este artigo trata sobre tradução de Literatura de Cordel para Libras (Língua Brasileira de Sinais). O enfoque é dado na tradução de Português para Libras de um trecho do folheto *Antônio Silvino, o rei dos cangaceiros*, de Leandro Gomes de Barros (1910-1912). Apresentamos um recorte complementar da análise da pesquisa de mestrado de Campos (2017). O recorte se refere especificamente à análise da décima estrofe do folheto mencionado.

Nosso objetivo foi analisar a décima estrofe do folheto de Barros (1910-1912) escrito em Português nordestino e comentar sobre estratégias empregadas em duas propostas de traduções realizadas por tradutoras surdas. Uma delas realizada a partir do uso da Libras em sua forma padrão e a outra a partir do uso da Libras em sua forma poética.

É importante pensar sobre a Literatura de Cordel em Libras e formatar o Cordel a partir dos surdos e de sua própria língua visual para ressaltar a cultura do Nordeste e a cultura surda, assim como valorizar essa forma de manifestação cultural brasileira junto às comunidades surdas do país. A importância da Literatura de Cordel em Libras também é para que as artes populares, as tradições nordestinas e os autores e cordelistas locais cheguem efetivamente até os surdos e suas comunidades, possibilitando que eles apreciem o Cordel e dele se apropriem à sua maneira.

2. Literatura de Cordel

Segundo Campos (2017), a arte nordestina é rica, ampla e diversa. É expressa pelo povo da região de modos variados, incluindo as formas e linguagens mais conhecidas e tradicionalmente representativas, como os folhetos de Cordel, os livros, as canções, a xilogravura, a novela, as danças populares e o teatro de mamulengo¹. Essas formas artísticas são divulgadas no país todo e isso faz com que muitos brasileiros conheçam a cultura popular nordestina.

A Literatura de Cordel é de origem brasileira e foi inspirada na literatura europeia. É considerada uma das mais importantes manifestações da literatura popular do Brasil. Segundo Luyten (2007), ela está presente em todo o Brasil, mas é no Nordeste que mostra sua força e é nessa região onde se desenvolveu da forma que se conhece atualmente. Para Curran (2009), a Literatura de Cordel pode ser vista como uma poética folclórica e popular com raízes nordestinas. Ela apresenta aspectos culturais e costumes específicos da região.

Por meio dela as pessoas podem conhecer várias facetas e momentos da história do povo nordestino. A vida no sertão, o coronelismo, as tradições e suas origens, a religiosidade, o cangaço e a forma de pensar do povo. Trata-se de uma literatura conhecida por lendas contadas até hoje, muitas delas se concentram em personagens icônicos, como: Lampião, Maria Bonita, Padre Cícero e Frei Damião, importantes referências culturais para o país.

1 *Mamulengo* é o nome dado a um típico e tradicional boneco teatral (fantoche) do Nordeste brasileiro, usado em espetáculos cujo conteúdo frequentemente compreende o humor e as críticas sociais e políticas. Num espetáculo com mamulengos (que pode durar horas) há muita interação entre os bonecos, os bonequeiros e o público.

Conforme o poeta e cordelista Paulo Nunes Batista (2007), o Cordel é um difusor de cultura. “Um homem analfabeto, o sertanejo, o brejeiro, o matuto do Nordeste, ia para a feira comprar Cordel porque o filho dele que estava na escola podia ler para ele. Então, o Cordel é um veículo de difusão de cultura muito importante. No Nordeste muita gente aprendeu a ler através do Cordel.” Esse gênero literário é visto como arte popular também porque os artistas e os autores cordelistas estão bastante próximos de seus leitores e espectadores, diferentemente da literatura erudita que, mesmo que fale sobre o povo e com o povo, não se dirige diretamente a ele.

A Literatura de Cordel pode se dar por meio de folhetos. Uma das grandes influências na escrita desses folhetos é a tradição do povo nordestino (crenças, valores, religião, costumes, classe social e conhecimentos populares preservados por gerações). Também pode expressar histórias sobre heróis cangaiceiros, como Antônio Silvino e Lampião. Conforme Marinho e Pinheiro (2012), a Literatura de Cordel relata o início do cangaço e toda sua história até 1930, iniciando com as histórias de Antônio Silvino e seus sucessores, figuras marcantes nas narrativas.

Nos folhetos encontram-se, por exemplo, a cantoria e a peleja. A peleja é um desafio de canto que exige conhecimento de sextilhas, setilhas, martelos e décimos, nomes dados às diferentes estruturas textuais. Por exemplo, quantos versos tem cada estrofe, quantas sílabas, como funcionam as rimas e as combinações tônicas. Os participantes da peleja usam muita criatividade e imaginação para criar versos de maneira rápida, e aquele que demorar muito perde o desafio.

3. Tradução de Literatura de Cordel para Libras

Para tratar sobre tradução de Literatura de Cordel para Libras é preciso considerar sobre os surdos – público-alvo da tradução – e sobre a língua de sinais. Os surdos percebem e se expressam no mundo por meio da visão e, conseqüentemente, a língua que usam para se comunicar também se dá por meio da visualidade. A língua de sinais é uma língua de modalidade visual-espacial que se materializa na espacialidade.

As características visuais dos surdos e propriedades linguísticas de sua língua precisam ser consideradas nos trabalhos destinados à tradução de Literatura de Cordel para Libras. Um projeto tradutório que visa o público-alvo surdo, quando se vale apenas de sonoridades, vocalizações ou quaisquer aspectos relacionados à materialidade sonora, pode resultar num produto final que não seja tão adequado e aceitável.

É importante lembrar que o Cordel não se limita à literatura oral, vocal. Ele se manifesta também por meio da literatura escrita (cuja grafia é visual) e através das outras artes. É uma manifestação cultural e artística completa, que envolve uma dimensão multiartística de poesia (corp)oral, escrita, música visual, performances, elementos teatrais, artes plásticas e artes gráficas (xilogravura).

Campos (2017) considera que, dentre todas as formas de arte do Cordel, as que acontecem na visualidade são as mais facilmente percebidas e compreendidas pelos surdos. Por exemplo, a poesia escrita, a corporalidade das performances, as expressões corporais e faciais em recitações, os aspectos visuais do teatro, a xilogravura e as artes gráficas (escrita, desenhos e diagramação de um folheto). Os elementos da Literatura de Cordel expressos pelo som – como acontece no instrumental de músicas, vozes projetadas numa recitação, canto ou poesia – não são facilmente percebidos pelos surdos.

Assim, a importância da tradução da Literatura de Cordel em Libras para o público surdo se justifica no fato de ela também poder suprir com lacunas de compreensão de efeitos gerados pelo som e fazer com que a cultura predominantemente sonora e ouvinte possa chegar até as comunidades surdas.

Nesse contexto, Campos (2017) defende que traduzir Literatura de Cordel para Libras é o primeiro passo para que os surdos – principalmente os surdos nordestinos – criem uma Literatura de Cordel original. E para que essa Literatura de Cordel originalmente em Libras se concretize, e passe a ser difundida, é preciso que traduções desse gênero literário sejam promovidas, disseminadas, valorizadas e, também, discutidas e pesquisadas.

Ao pesquisarem sobre procedimentos técnicos de tradução de Português para Libras no âmbito da literatura, tendo como base Jakobson (2010) e autores da área dos Estudos da Tradução, Camargo et al. (2010) consideram que nesse tipo de tradução está envolvida inerentemente uma atividade humana especializada, que acontece por meio de estratégias mentais que o tradutor realiza no momento da sua tarefa tradutória.

Essas estratégias são também denominadas, conforme Barbosa (2004), de procedimentos técnicos de tradução. É sempre importante que o tradutor analise vários fatores em seu trabalho, incluindo o sentido e a direcionalidade da tradução, e leve em consideração as características linguísticas das línguas e contextos envolvidos.

No caso da Literatura de Cordel traduzida para Libras, mais especificamente de folhetos de Cordel traduzidos por surdos, é preciso averiguar as características presentes do texto de partida. Por exemplo, os elementos da variante regional do Português usado nos escritos dos folhetos.

Essa variante, seguindo o estudo de Campos (2017), será denominada neste recorte de *Português Nordestino* (PN). Por

ser uma forma de uso da língua que carrega traços regionais, culturais, expressões populares e idiomatismos do Nordeste – e que se difere consideravelmente do *Português Padrão* (PP) – é preciso realizar primeiramente uma tradução intralingual.

A tradução intralingual é a transferência de diferentes signos verbais dentro de uma mesma língua, conforme explica Jakobson (2010). Para essa tradução, no caso de tradutores surdos que se disponham a trabalhar com Literatura de Cordel, é possível se valer de vários materiais especializados de apoio e consulta. Por exemplo, o *Novo dicionário de termos e expressões populares*, de Tomé Cabral (1982), que traz um apanhado de diferentes expressões nordestinas e pode auxiliar os profissionais tradutores surdos, e demais tradutores, a trabalharem com esse gênero literário. Outros dicionários e glossários do gênero podem também ser consultados e usados como ferramentas de apoio em um projeto tradutório.

Uma primeira versão do texto em *Português Padrão* (PP) pode contribuir para que a tradução interlingual para Libras aconteça de um modo menos desafiador. Buscando uma tradução para Libras que preserve os traços do folheto de Cordel nordestino e o próprio estilo desse gênero literário, recursos estilísticos que rompem padrões gramaticais linguísticos precisam ser empregados criativamente na Libras.

Recursos como rimas, ritmo, classificadores, marcações não manuais, movimentos de tronco e cabeça, incorporações, etc. que, por sua vez, são pesquisados por Sutton-Spence (2005), Machado (2013), Klamt (2014; 2018) entre outros. É importante que o tradutor considere sua tradução de Literatura de Cordel partindo da perspectiva de *tradução cultural* levando em conta aspectos tanto da cultura surda como da cultura nordestina.

Um caminho possível para se traduzir Literatura de Cordel para Libras seria passar o texto em *Português Nordestino* (PN)

para *Português Padrão* (PP) já levando em conta o ritmo e os elementos poéticos. Outro caminho seria traduzir do PN para o PP e só depois, quando o texto chegar na Libras (língua do texto de chegada), trazer o ritmo e a poesia. Essas duas opções podem ser observadas no infográfico ilustrativo a seguir.



Fig. 1: Caminhos possíveis de tradução de Literatura de Cordel.

Fonte: Elaborado com base em Campos (2017)².

No caso de traduções para Libras em vídeo, pode-se considerar ainda a presença de uma tradução do tipo intersemiótica. Isso porque no processo estão envolvidos textos escritos (em Português) e textos sinalizados (em Libras) a partir da (corp) oralidade que é registrada e documentada pelo vídeo, e que pode compreender aspectos semióticos audiovisuais, cênicos e cenográficos. Traduzir Literatura de Cordel para Libras, considerando o uso do vídeo como registro, significa um trabalho

2 Agradecemos a Diego Rigo pela diagramação e arte dos infográficos usados neste artigo.

que envolve um diálogo entre três tipos de tradução: intralingual, interlingual e intersemiótica.

Campos (2017) ressalta a importância de trabalhos realizados por tradutores surdos na produção de Literatura de Cordel em Libras, e sobre esses tradutores, de forma geral, cabe abrir um breve parêntese. Muitos surdos já atuam no Brasil como tradutores e como intérpretes de Libras em diferentes espaços e contextos, entre eles: contexto educacional e acadêmico (traduzindo materiais didáticos, artigos científicos, exames, processos seletivos e videoprovas); contexto jurídico (traduzindo editais, documentos oficiais e interpretando em tribunais); contexto artístico (traduzindo literaturas, materiais para mediação em museus de artes e interpretando em shows de música, teatro e performances); e contexto de conferência (traduzindo materiais e interpretando entre línguas de sinais em congressos e eventos acadêmicos).

Com muitos surdos atuando nesses contextos, há em paralelo o crescimento de pesquisas e produções acadêmicas – como dissertações e teses – de autores e pesquisadores igualmente surdos, que investigam sobre diferentes assuntos relacionados à tradução e interpretação em língua de sinais.

Para exemplificar algumas dessas produções, considerando as pesquisas procedentes do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC), cabe mencionarmos os trabalhos de: Avelar (2010), Segala (2010), Castro (2012; 2019), Machado (2013; 2017), Andrade (2015; 2019), Douettes (2015), Ferreira (2015), Silva (2015), Valsechi (2015), Cardoso (2016), Loss (2016), Machado (2016), Ramos (2016), Vieira (2016), Yatim (2016), Campos (2017), Dutra Junior (2018), Granado (2018), Marquezi (2018), Ferreira (2019), Prestes (2019) e Santos (2019).

Seja qual for o contexto e a área de atuação do profissional surdo, sempre haverá desafios e demandas que exigirão dos

tradutores e intérpretes habilidades e competências especializadas. Na Literatura de Cordel, os surdos ao lerem os folhetos escritos em *Português Nordestino* (PN) normalmente demonstram alguma dificuldade de compreensão da escrita na variante nordestina, isso porque eles desconhecem muitas vezes as expressões regionais usadas e sua composição rítmica sonora. A escrita peculiar da Literatura de Cordel por meio de idiomatismos, expressões nordestinas, regionalismos, bem como as sonoridades presentes no estilo desse gênero literário, raramente são questões apresentadas para os surdos.

No caso das pessoas ouvintes, se elas forem solicitadas a lerem um livreto de Cordel, logo irão expressar diversas emoções contidas nele. Mas os surdos, ao lerem um Cordel em Português, possivelmente não terão esse mesmo sentimento. Isso se deve, dentre outros aspectos, à forma como o Cordel se constitui, aos seus complexos elementos de composição linguística e estilística, formado por rimas, ritmos e sonoridades que estão fortemente ligadas à fala, à vocalização e às materialidades sonoras.

Mesmo que um tradutor surdo domine muito bem o Português, conheça as nuances rítmicas e prosódicas dessa língua, no caso de traduções de Literatura de Cordel pode ser que ainda lhe faltem conhecimentos a respeito da cultura nordestina, quando no caso de tradutores surdos que são nativos de outras regiões do país ou que não tenham acesso à informação de sua própria região nordestina. Mesmo que um surdo seja do Nordeste não significa necessariamente que ele estará apto para realizar um trabalho de tradução de Literatura de Cordel.

Ao pesquisar sobre tradução de Literatura Surda infantil, Andrade (2015) observou que o tradutor surdo atua de forma estritamente relacionada à cultura surda e suas características linguísticas essencialmente visuais e peculiares. Em seu estudo, há o uso significativo de alguns recursos pelos tradutores surdos, como: incorporações, transferências, classificadores,

descrições imagéticas e expressões não manuais (faciais e corporais) e antropomorfismos.

Para Andrade (2015), esses recursos contribuem diretamente para uma compreensão mais satisfatória do público-alvo da Literatura Surda, que são justamente os surdos. Segundo a autora, traduções convencionais que seguem a estrutura do Português no texto de chegada – fazendo o chamado “português-sinalizado” – são inteligíveis para muitos surdos, e podem ser traduções muito monótonas, mecânicas e inexpressivas, que não refletem a potencialidade performática surda e da língua de sinais.

4. Métodos e Fontes

O estudo de Campos (2017), do qual este recorte complementar surge, contou com a parceria da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), mais precisamente a contribuição do Prof. Ms. Valdo Nóbrega, coordenador do Projeto de Extensão “Cordel em Libras: uma tradução para Literatura Surda”. Nesse projeto estiveram envolvidas duas bolsistas acadêmicas surdas que realizaram a tradução³ do folheto *Antônio Silvino, o rei dos cangaceiros* (BARROS, 1910-1912).

A tradução realizada no contexto da UFPB foi analisada e, para um melhor embasamento e fins comparativos, as análises contaram também com traduções realizadas por Campos (2017). As traduções do folheto foram registradas em vídeos e por meio deles foi possível observar alguns aspectos tradutórios da Literatura de Cordel.

³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h_8VLegBpXU&feature=youtu.be. Acesso em: 14 fev. 2017.

As traduções das acadêmicas da UFPB seguiram uma proposta de tradução não poética. O texto de chegada se deu a partir do uso da Libras padrão, isto é, no emprego usual da língua em sua forma não intensificada. Tendo essa tradução como base, Campos (2017) propôs uma nova tradução para Libras considerando, no entanto, o uso de recursos estilísticos na Libras, como: rimas, ritmo, sonoridade, classificadores, marcações não manuais diferenciadas de movimentos de tronco e cabeça e incorporações.

A primeira etapa do projeto tradutório compreendeu a tradução intralingual do *Português Nordestino* (PN) para o *Português Padrão* (PP). Na sequência, a tradução aconteceu do PP para a *Libras Padrão* (LSP) num processo interlingual. Logo, a terceira etapa envolveu novamente uma tradução intralingual da LSP para a *Libras Nordestina* (LSN) com o uso de expressões, idiomatismos e regionalismos. Por fim, a quarta e última etapa se deu pela tradução da LSN para a *Libras Nordestina Poética* (LSNP), considerando não apenas os regionalismos, mas também o emprego de ritmo e elementos poéticos (ver infográfico a seguir).

A primeira e segunda etapas foram realizadas pelas acadêmicas bolsistas da UFPA, orientadas pelo Prof. Ms. Valdo Nóbrega. Embora na segunda etapa as acadêmicas não tenham empregado elementos poéticos, elas optaram por uma tradução cultural, preservando alguns elementos de acordo com o contexto da cultura surda.

Para poder preservar os elementos poéticos do folheto de Cordel na Libras, Campos (2017) realizou a terceira e quarta etapas. Nessa proposta, foi considerada uma tradução cultural e o emprego de recursos estilísticos durante a sinalização, bem como a exploração de trejeitos nordestinos para preservar os traços da sinalização nordestina.



Fig. 2: Proposta de tradução de Literatura de Cordel de Campos (2017).

Fonte: Elaborado com base em Campos (2017).

O texto original em PN possui no total 68 estrofes e em Campos (2017) foram escolhidas seis (06) delas para tradução e análise. Neste artigo apenas a décima estrofe, composta por seis (06) versos, é apresentada e comentada. Para compreensão do contexto da décima estrofe, segue uma parte do folheto de Barros (1910-1912, p. 2-4):

O povo me chama grande
E como facto eu sou,
Nunca governo venceu-me
Nunca civil me ganhou,
Atraz de minha existencia
Não foi um só que cançou,

Já fazem 18 annos
Que não posso descançar,
Tenho por profissão o crime
Lucro aquillo que tomar,
O governo ás vezes damna-se
Porém que geito ha de dar?!

O governo diz que paga
Ao home que me der fim,
Porém por todo dinheiro
Quem se atreve a vir a mim?
Não há um só que se atreva
A ganhar dinheiro assim.

Ha homens na nossa terra
Mais ligeiros do que gato,
Porém conhece meu rifle
E sabe como eu me bato,
Pucha uma onça da furna,
Mas não me tira do matto.

Telegraphiei ao governo
E elle lá recebeu,
Mandei-lhe dizer: doutor,
Cuide lá no que for seu,
A capital lhe pertence
Porém o estado é meu.

O padre José Paulino
Sabe o que elle agora fez?
Prendeu-me dous cangaceiros,
Tinha outro preso fez tres,
O governo precisou
Matou tudo de uma vez.

Porém deixe estar o padre,
Eu hei de lhe perguntar
Elle nunca cortou canna
Onde aprendeu a amarrar?
Os cangaceiros morreram
Mas elle tem que os pagar.

Depois elle não se queixe,
Dizendo que eu lhe fiz mal,
Eu chego na casa delle,
Levo-lhe até o missal,
Faço da batina delle
Tres mochilas para sal.

Um dos cabras que mataram
Valia tres Ferrabraz
Eu não dava-o por cem paplas,
Nem quinhentos cardeaes,
Não davo-o por dez mil padres,
Pois elle valia mais.

Mas mestre padre entendeu
Que ia acertadamente
Em pegar meus cangaceiros
E fazer deles presente,
Quem tiver pena que chore
Quem gostar que fique contente.

As análises apresentadas referem-se à tradução das acadêmicas da UFPB para *Libras Padrão* (LSP) e a tradução de Campos (2017) para *Libras Nordestina Poética* (LSNP). Os exemplos de tradução escolhidos são seguidos de comentários sobre as estratégias empregadas pelas tradutoras surdas.

5. Resultados e Comentários

Os dados nos quadros comparativos apresentam os versos do trecho original em PN na primeira coluna e os versos traduzidos para LSP e para LSNP (em glosas) ao lado. Considerando a modalidade visual-espacial da Libras, os resultados podem ser melhor entendidos se acessados diretamente nos vídeos originais⁴.

PORTUGUÊS NORDESTINO	LIBRAS PADRÃO	LIBRAS NORDESTINA POÉTICA
<i>Mas mestre padre entendeu</i> (1)	MAS PESSOA-EL@ PADRE	REVERENCIAR(ci) PADRE ENTENDER COMPREENDER
<i>Que ia acertadamente</i> (2)	***	CONCORDAR

Quadro 1: Versos 1 e 2 do folheto de Cordel de Barros (1910-1912).

No caso dos dois primeiros versos observa-se que na tradução para LSP houve omissões. Essas omissões referem-se

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9udrQ0biBGM&feature=youtu.be> e <https://www.youtube.com/watch?v=57xLeX74Vu0&feature=youtu.be> Acessos em: 14 fev. 2017.

ao termo “entender” no primeiro verso e à expressão “Que ia acertadamente” do segundo. Tais omissões podem ocasionar uma lacuna no contexto e falta de clareza da mensagem para o público-alvo. A omissão pode ser entendida como um procedimento técnico de tradução, como explica Barbosa (2004). Nesse caso, porém, a omissão não se deu propositalmente como um recurso técnico, pois gerou lacunas na mensagem.

Na tradução para LSNP o termo ENTENDER foi preservado no primeiro verso e o sinal COMPREENDER foi acrescentado. No verso seguinte, CONCORDAR + QUASE foram sinais usados para manter a clareza do contexto da mensagem original. O sinal QUASE foi uma estratégia empregada para traduzir o tempo verbal presente na expressão “ia” do segundo verso.

Para os dois primeiros versos também não houve na tradução para LSP o emprego de incorporação do personagem *padre* e do personagem *Antônio Silvino*. Esse recurso permite que o tradutor reproduza ou sustente ações dos personagens referenciados. O tradutor torna-se a pessoa sobre a qual está falando e realiza movimentos de corpo e rosto que representam o personagem. Nesse caso, trejeitos e comportamentos do cangaceiro nordestino poderiam ser preservados na performance e (corp)oralidade da tradutora.

Ainda que seja possível visualizar o movimento do tronco da tradutora da UFPB para marcações referenciais no espaço de sinalização, bem como o direcionamento de cabeça e olhos, preservando assim uma sinalização coesa e bem-organizada gramaticalmente, o recurso de incorporação dos personagens não foi explorado nesses dois primeiros versos na tradução para LSP.

Além da incorporação dos personagens *padre* e *Antônio Silvino* realizada na tradução para LSNP, conforme é possível observar nas figuras a seguir, alguns elementos poéticos

combinados foram trazidos na sinalização para conferir ritmo e efeitos poéticos, como: repetições, constância e variação de velocidades na sinalização e exploração das marcações não manuais.



Fig. 3: Estratégias de tradução (versos 1 e 2).

Fonte: Campos (2017).

No caso do terceiro e quarto versos, a tradução para LSP considerou uma solução partindo do uso dos seguintes sinais: PEGAR + CANGACEIRO no primeiro verso, e dos sinais TRAZER-ELE + PROVAR. Observa-se no verso original do folheto em PN que não se trata de apenas um cangaceiro, mas vários deles: “Em pegar meus cangaceiros”, com o plural marcando essa informação.

PORTUGUÊS NORDESTINO	LIBRAS PADRÃO	LIBRAS NORDESTINA POÉTICA
<i>Em pegar meus cangaceiros</i> (3)	PEGAR CANGACEIRO	MAS GRUPO GRUPO- TRAZER CANGACEIROS
<i>E fazer deles presente</i> (4)	TRAZER-ELE PROVAR	AQUI

Quadro 2: Versos 3 e 4 do folheto de Cordel de Barros (1910-1912).

A escolha tradutória para LSP não deu conta de preservar o sentido dos vários cangaceiros que *Antônio Silvino* mencionava na história, uma vez que a tradutora optou por sinais que carregam traços indicando que somente um cangaceiro está sendo referenciado, isto é, apenas um personagem é pego e trazido para o presente (ver figuras a seguir).

No caso da tradução para LSNP, por outro lado, o sentido de plural foi preservado quando os sinais GRUPO e TRAZER-GRUPO foram usados. A tradutora, nesse caso, construiu esse verso pelo sinal GRUPO inicialmente referenciado em um ponto de localização mais distante do seu corpo, e na sequência esse mesmo sinal sendo combinado ao verbo TRAZER para um ponto mais próximo.



Fig. 4: Estratégias de tradução (versos 3 e 4).

Fonte: Campos (2017).

Observa-se que na tradução para LSP não há uma preocupação de combinação estética e construção poética entre os sinais empregados e a articulação dos parâmetros gramaticais. Não há repetições ou elementos que produzem algum tipo de rima ou efeito estilístico em Libras. Os sinais na LSP são realizados em uma sequência linear, intercalados com breves pausas. Já na tradução para LSNP há uma construção rítmica, onde os sinais acontecem num movimento sequencial harmônico e contínuo com suspensões propositais.

O sinal GRUPO, por exemplo, que é referenciado inicialmente na lateral mais acima, combina estilisticamente com o sinal MAS que o precede, por sua vez referenciado na mesma lateral e ponto de localização. Isso é intensificado com as marcações não manuais, com o direcionamento de cabeça e de tronco também voltados para a mesma direção. Essa organização

combinada em pontos que se repetem confere aos versos em Libras a poeticidade do estilo da Literatura de Corel, uma vez que preserva as rimas presentes no texto de partida em PN.

A velocidade usada no movimento do sinal TRAZER-GRUPO combina com a usada no movimento do sinal CANGACEIRO e, na sequência, é rompida para um movimento duplo mais brusco seguido de pausa e tensão durante o sinal AQUI (ver figura a seguir). Essas variações e rompimento de velocidades, bem como o uso de pausas, suspensões intencionais e tensões prosódicas transmitem a qualidade rítmica para a sinalização. Conforme Valli (1993), estudado por Sutton-Spence (2005) e por Klamt (2014; 2018), o ritmo é um elemento poético possível de ser empregado expressivamente nas línguas sinalizadas, tal como nas línguas vocais-auditivas.



Fig. 5: Estratégia de tradução para “E fazer deles presente”.

Fonte: Campos (2017).

Observa-se na figura ainda o uso das marcações não manuais enfáticas na tradução para LSNP, mais precisamente das expressões faciais usadas como estratégia para preservar o tom ameaçador implícito na fala do personagem *Antônio Silvino*, ao dizer ao *padre José Paulino* que teria entendido sobre ele

pegar os cangaceiros e fazê-los deles presentes. A expressão facial usada na tradução para LSNP foi estrategicamente assim pensada para transmitir a característica do personagem pelo recurso de incorporação.

Por fim, com relação aos últimos dois versos da estrofe do folheto, há na tradução para LSP os sinais TER + PENA + CHORAR empregados para a tradução do verso “Quem tiver pena que chore” e os sinais QUEM + CONTENTE usados para “Quem gostar que fique contente”. Observa-se a diferença de estratégias usadas nas duas traduções.

PORTUGUÊS NORDESTINO	LIBRAS PADRÃO	LIBRAS NORDESTINA POÉTICA
<i>Quem tiver pena que chore</i> (5)	TER PENA CHORAR	ALGUNS LAMENTAR(cl) CHORAR(cl)
<i>Quem gostar fique contente</i> (6)	QUEM CONTENTE	ALGUNS GOSTAR(cl) CONTENTE

Quadro 3: Versos 5 e 6 do folheto de Cordel de Barros (1910-1912).

Conforme é possível observar nos *frames* a seguir, há nesses dois versos a exploração das marcações não manuais na sinalização da tradutora surda da UFPB. Mais precisamente o uso de expressões faciais que acompanham a intensão sarcástica do personagem *Antônio Silvino* presente nos dois últimos versos. A indicação para cada referente, porém, não foi preservada. Em outras palavras, não ficou clara a referenciação diferenciada e separada para “Quem tiver pena” e “Quem gostar”, já que esse referente foi indicado apenas pelo sinal QUEM realizado uma vez.



Fig. 6: Estratégias de tradução (versos 5 e 6).

Fonte: Campos (2017).

Na tradução para LSNP há a repetição do sinal ALGUNS usado para “quem”, preservando aqui os termos que rimam no texto escrito de partida: “Quem” do quinto verso e “Quem” do sexto. A repetição do sinal ALGUNS na sinalização, ora referenciado na lateral esquerda, ora referenciado na lateral direita, conferem ao texto em Libras efeito poético. Além disso, há a marcação de dois espaços de sinalização para diferenciar aqueles que têm pena e choram e aqueles que gostam e ficam contentes.

Ainda, o tom sarcástico do personagem *Antônio Silvino* preservado na tradução para LSP é modalizado na tradução para LSNP. Entretanto, a expressividade não se perde. Pelo contrário, é destacada por meio das marcações não manuais (direcionamento de cabeça e tronco) e das expressões faciais usadas enfaticamente para comunicar as ações e sentimentos: pena/chorar e gostar/contente.

Enquanto na tradução para LSP a tradutora emprega o sinal lexical para PENA, na tradução para LSNP ele é traduzido

por meio do classificador LAMENTAR(cl) incorporado pela tradutora para representar o personagem (no caso, um personagem genérico que representa o grupo daqueles que sentem pena e choram). Isso também acontece com o sinal CHORAR usado na tradução para LSP em sua forma mais usual e na tradução para LSNP por meio do classificador CHORAR(cl) que indica ação de enxugar as lágrimas.

Vale destacar que os classificadores empregados em LSNP mantêm praticamente a mesma configuração de mão (aberta com dedos estendidos) durante toda a sinalização dos dois versos, com uma pequena variação apenas no movimento dos dedos realizado durante o sinal ALGUNS e um sutil distanciamento entre os dedos em GOSTAR(cl) e CONTENTE. Essa mesma configuração de mão confere aos versos em Libras o efeito poético do Cordel, uma vez que funcionam como rimas (ver figura a seguir).



Fig. 7: Rimas na tradução em LSNP (versos 5 e 6).

Fonte: Campos (2017).

A rima na língua de sinais foi estudada por Valli (1993) e Sutton-Spence (2005), que pontuam que esse elemento aparece nas línguas sinalizadas em poemas visuais, exibindo-se no espaço com a utilização de elementos extralinguísticos, criação de novos léxicos e repetições de frases, sinais ou unidades mínimas estruturais de um sinal.

Ao estudar sobre estratégias para compensação do estilo na tradução de Literatura de Cordel em Libras, Ribeiro (2018, p. 23) pontua sobre “a noção de que é possível identificar rima e métrica em poemas das línguas de sinais é de suma importância para o trabalho de tradução [...]”. Para o autor, uma das características do Cordel nordestino é a “presença de regras de métrica bem-definidas e obedecidas pelos poetas e repentistas, é uma manifestação natural desse gênero que possui um ritmo tão peculiar e inerente” e isso implica pensar em formas de se replicar esse efeito na Libras.

Empregar recursos estilísticos da língua de sinais na tradução de Literatura de Cordel significa preservar não apenas o estilo desse gênero literário, mas as características dos personagens presentes na narrativa. Por exemplo, *Antônio Silvino* pôde ser personificado na tradução para LSNP, ao mesmo tempo em que todos os versos do folheto de Cordel de Barros (1910-1912) foi traduzido em sua forma poética, rítmica e artística para Libras.

No trabalho de tradução de Literatura de Cordel para Libras há duas línguas diferentes envolvidas, de modalidades também distintas. Os efeitos e os recursos estilísticos em cada uma delas será empregado à sua maneira na Literatura de Cordel, o que não significa que a presença desses recursos acontecerá precisamente de forma correspondente nos versos ou estrofes.

Em outras palavras, termos em que há a presença de rimas no PN, por exemplo, não serão necessariamente os mesmos termos em que as rimas acontecerão na LSNP, mesmo porque a

forma que as rimas se constituem nas línguas vocais-auditivas e nas línguas de sinais são diferentes.

Além disso, levando em conta que são línguas que possuem suas próprias estruturas gramaticais, a construção do trecho na Libras irá sofrer variações principalmente para que o sentido da mensagem seja preservado. Também para que a tradução não caia na literalidade de um “português-sinalizado” indesejado, já que traduções literais do tipo palavra-por-palavra, ou melhor, “palavra-por-sinal” tendem a ser inconsistentes e não funcionam para muitos surdos, tampouco se enquadram dentro da proposta de uma tradução cultural para LSNP no Cordel.

6. Considerações Finais

Outros aspectos podem ser discutidos também sobre a tradução de Literatura de Cordel para Libras por tradutores surdos. Traduzir Literatura de Cordel não significa apenas traduzir um texto, mas sim expressar, comunicar e interpretar. Assim, entende-se que o tradutor surdo assume na tradução de Literatura de Cordel também a função de ator, tal como mencionado por Quadros e Souza (2008), Spooner (2016) e Andrade (2015).

Considerando que o Cordel não se manifesta por meio da escrita apenas, mas também pelo encontro face a face, na oralidade e na (corp)oralidade dos artistas e cordelistas, a expressão visual é de suma importância. Isso faz com que os tradutores surdos precisem pensar e se atentar sobre essa expressividade em seus projetos tradutórios.

Para traduções de Literatura de Cordel de textos escritos – como folhetos, por exemplo – em que o Português em sua variante nordestina está fortemente presente, recomenda-se para

os tradutores surdos, sobretudo os tradutores surdos não nordestinos, que uma primeira etapa de tradução intralingual seja realizada, de modo que o texto a ser traduzido possa ser inicialmente compreendido a partir do Português padrão.

O tradutor que se dispõe a trabalhar com tradução de Literatura de Cordel para Libras precisará conhecer os regionalismos nordestinos, as gírias, os idiomatismos e as expressões populares do Nordeste e, assim, constituir um repertório de vocabulário por meio de pesquisas, consultas, estudos e preparações para sua atuação.

Referências

ANDRADE, B. L. A. **A tradução de obras literárias em Língua Brasileira de Sinais: antropomorfismo em foco**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.

_____. **Estudo terminológico em língua de sinais: glossário multilíngue de sinais-termo na área de nutrição e alimentação**. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2019.

AVELAR, T. F. **A questão da padronização linguística de sinais nos atores-tradutores surdos do Curso de Letras-Libras da UFSC**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2010.

BARBOSA, H. G. **Procedimentos técnicos da tradução**. Uma nova proposta. 2. ed. Campinas-SP: Pontes, 2004.

BARROS, L. G. **Antônio Silvano, o rei dos cangaceiros**. Folheto de Cordel. Rua do Alecrim, 38-E. Recife-PE, 1910-1912.

BATISTA, P. N. O cordel na poesia do povo. Entrevista com Paulo Nunes Batista. [Entrevista concedida a] Ana Lúcia Nunes e Mário Enrique. *Nova Democracia*, ano V, n. 33, 2007.

CABRAL, T. **Novo dicionário de termos e expressões populares**. Fortaleza-CE: Edições UFC, 1982.

CAMARGO, A. C. S. et al. Tradução interlingual: análise dos procedimentos técnicos de tradução de Língua Portuguesa para Libras. Congresso Brasileiro de Pesquisas em Tradução e Interpretação da Língua de Sinais, II. **Anais**. UFSC, Florianópolis, 2010.

CAMPOS, K. A. **Literatura de cordel em Libras: os desafios de tradução da literatura nordestina pelo tradutor surdo**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2017.

CARDOSO, A. B. R. **Vídeo-registro em Libras: uma proposta de acesso ao pensamento original aos surdos**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2016.

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

_____. **Prosódia em ASL e Libras: uma análise comparativa de aspectos visuais**. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2019.

CURRAN, M. J. **História do Brasil em cordel**. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 2009.

DOUETTES, B. B. **A tradução na criação de sinais-termo religiosos em Libras e uma proposta para organização de glossário terminológico semibilingue**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.

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.

FERREIRA, D. **Estudo comparativo de currículos de cursos de formação de tradutores e intérpretes de Libras-Português no contexto brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.

FERREIRA, J. G. D. **Os intérpretes surdos e o processo interpretativo inter-língua intramodal gestual-visual da ASL para Libras**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2019.

GRANADO, L. G. W. **Identificação de estratégias de interpretação simultânea intramodal – sinais internacionais para Libras**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2018.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. (1967). [Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes]. 22 ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

KLAMT, M. M. **O ritmo da 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.

_____.; MACHADO, F. A.; QUADROS, R. M. Simetria e ritmo na poesia em língua de sinais. In: QUADROS, R. M.; WEININGER, M. J. (Org.) **Estudos da Língua Brasileira de Sinais**. Volume II. Florianópolis: Editora Insular, 2014.

LOSS, A. L. **Avaliação de fluência em Língua de Sinais Brasileira: definindo critérios sob uma perspectiva surda**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2016.

LUYTEN, J. M. **O que é literatura de cordel**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

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.

_____. **Antologia da poética em Língua de Sinais Brasileira**. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2017.

MACHADO, V. L. V. **Análise da variação querológica em traduções de materiais do EaD Letras-Libras (UFSC)**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2016.

MARINHO, A. C.; PINHEIRO, H. **O cordel no cotidiano escolar**. São Paulo: Cortez, 2012.

MARQUEZI, L. **Literatura surda: o processo da tradução e transcrição em *sign writing***. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2018.

PRESTES, R. L. **Glossário bilíngue de sinais-termo da área jurídica Português-Libras**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2019.

QUADROS, R. M.; SOUZA, S. X. Aspectos da tradução/encenação na Língua de Sinais Brasileira para um ambiente virtual de ensino: práticas tradutórias do curso de Letras-Libras. In: QUADROS, R. M. (Org). **Estudos Surdos III**. Petrópolis-RJ: Arara Azul, 2008.

RAMOS, B. **O uso de transferências em narrativas produzidas em Língua Brasileira de Sinais**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2016.

RIBEIRO A. C. **Tradução de Literatura de Cordel em Libras: estratégia para a compensação do estilo**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras-Libras). Universidade Federal de Santa Catarina. São Luiz, MA. 2018.

SANTOS, R. F. **O processo de interpretação de uma lenda amapoense em Português oral para Língua Brasileira de Sinais**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2019.

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, I. S. A. F. **Gíria em Língua de Sinais Brasileira (LSB): processo e interpretação**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.

SPOONER, R. A. **Languages, literacies and translations: examining deaf students language ideologies through English to ASL translations of literature**. Dissertation - Doctor of Philosophy (English and Education). Michigan, MI: University of Michigan, 2016.

SUTTON-SPENCE, R. *Analysing sign language poetry*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

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

VALSECHI, G. S. *Vestibular, estudo de caso: prosódia na tradução de Libras*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.

VIEIRA, S. Z. *A produção narrativa em Libras: uma análise dos vídeos em Língua Brasileira de Sinais e da sua tradução intersemiótica a partir da linguagem cinematográfica*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2016.

YATIM, N. *Intercorrências da qualificação subjetiva dos intérpretes de Libras*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2016.

Experiências transcriativas



Catharine Moreira
Amanda Lioli

1. Para Iniciar

Na língua

Quando a palavra encontra o corpo

A carne brota no verbo

Sou toda verbos.

Me conjugo no tempo e no espaço

No infinito, futuro e passado

SOU LÍNGUA

Em cada gota de alma que pinga...

À saliva que escorre da boca.

(LIOLI; MOREIRA, 2014)

A Língua Brasileira de Sinais (Libras) ganhou mais visibilidade desde a promulgação da Lei Federal 10.436/2002 – regulamentada pelo Decreto Federal 5.626/2005 – que dispõe sobre a Libras e a reconhece como meio legal de comunicação e expressão das comunidades surdas brasileiras. A partir desse marco legal muitas conquistas foram alcançadas. Os espaços culturais, por exemplo, se tornaram cada vez mais acessíveis aos surdos por meio da contratação de profissionais tradutores e intérpretes de língua de sinais (TILS) nos teatros, espetáculos, shows, museus, slams, etc.

Embora esses avanços tenham sido evidentes ao longo dos últimos anos, é preciso uma constante reflexão a respeito da acessibilidade cultural, como ela se dá, e se acontece de forma responsável. Além disso, é preciso refletir sobre as possibilidades

que tangenciam a arte e a cultura para todos na relação entre: Libras, Português, surdos e ouvintes (artistas, TILS e espectadores) sinalizantes ou não.

São muitas as reflexões que precisam ser feitas e trazidas para o debate. Um exemplo prático que podemos mencionar brevemente aqui é a própria estratégia adotada em alguns espaços teatrais de delimitar poltronas específicas para os espectadores surdos se sentarem. Geralmente isso acontece com a reserva de lugares mais à frente do palco, identificados com placas indicativas. Essa estratégia, ao nosso ver, ignora o direito dos surdos de não precisarem se identificar como surdos e, também, de poderem escolher o lugar na plateia que bem desejarem, inclusive antecipadamente na hora da compra do ingresso.

Outra questão que merece reflexão é a priorização de contratação de profissionais artistas ouvintes sinalizantes em detrimento da contratação de profissionais e artistas surdos, tanto para a participação de produções enquanto artistas (uma vez que sabem Libras), como também enquanto tradutores, intérpretes, mediadores, consultores e assessores de projetos e ações ligadas à arte.

Levantamos essas duas provocações iniciais para reflexão porque entendemos que é preciso uma melhor compreensão dos surdos como espectadores e como artistas. É evidenciado hoje em dia, dentro das comunidades surdas brasileiras, muitos artistas surdos disponíveis para trabalharem como mediadores, tradutores, intérpretes e consultores dentro do âmbito das artes e da cultura. São profissionais que podem, e devem, constituir equipes de trabalho juntamente com outros profissionais ouvintes, sejam TILS, artistas ou produtores culturais.

Reconhecer os surdos em sua diferença, em suas identidades e em sua própria forma de expressão e comunicação (artística e linguística) significa respeitar o direito desses sujeitos. A forma

como somos vistos em sociedade, as influências externas que recebemos em todas as instâncias sociais (escola, família, amigos, espaços públicos, espaços de arte, redes sociais) implicam uma impressão profunda na estruturação subjetiva da percepção que temos de nós mesmos, da nossa própria identidade.

Para Bauman (2005), a identidade é uma convenção social necessária, mas que passa por inúmeras mudanças e momentos de instabilidade, principalmente porque as pessoas vivem o que se chama de “grande transformação”. Conforme o autor, essa “grande transformação” é decorrente da globalização e dos avanços tecnológicos. As identidades antes tão claramente estabelecidas parecem se misturar e se esvaziar de sentido.

Bauman (2005, p. 13) diz que “o recurso à identidade deveria ser considerado um processo contínuo de redefinir-se e de inventar e reinventar a sua própria história. É quando descobrimos a ambivalência da identidade: a nostalgia do passado conjugada à total concordância com a modernidade líquida”. Segundo o autor, isso “cria a possibilidade de transformar os efeitos planetários da globalização e usá-los de maneira positiva. Não estaria realmente equivocado quem definisse esse processo como o otimismo do pensamento e o pessimismo da vontade”. Para Bauman (2015, p. 13), ainda, “pela quebra dos liames sociais da modernidade líquida é possível vislumbrar um cenário que conduz à libertação social”.

A percepção da sociedade com relação aos surdos ainda é lacunosa. Muitas falas a respeito dos surdos ainda insistem em reforçar a negatividade em relação à questão da deficiência. No geral, as pessoas não têm informações suficientes sobre os surdos e é comum evidenciarem a deficiência em si, ou a falta de audição, salientando muito mais as possíveis limitações ou dificuldades desses sujeitos do que a riqueza de sua diferença, suas características culturais e particularidades visuais e linguísticas.

Em consequência, são criados estereótipos da surdez que não condizem com a realidade e a dimensão da diferença em que os surdos e seus pares da comunidade surda se identificam. Entendemos ser problemático pensar em projetos e ações culturais que seguem conceitos distorcidos, superficiais e normalizadores a respeito dos surdos. Expressões como: “Incluir através de...” ou desenvolver alguma coisa “para” os surdos precisam repensadas. Isso porque podem velar preconceitos, já que partem da exclusão para a inclusão, ou seja, de quem já está fora e precisa ser trazido para dentro. Ou ainda, de quem deve ser normatizado a um nível que se considere adequado e aceitável para padrões da sociedade.

Ao nosso ver, não se trata de “vencer a deficiência”, de “incluir” ou de “dar acesso” apenas. Se trata sim, antes de tudo, de defender o direito de os surdos existirem em sua experiência, criação e autonomia. O que Bauman (2005) define como “modernidade sólida”, nesse contexto, seria ao nosso ver os padrões identitários tradicionalmente estabelecidos socialmente e já esvaziados de sentido.

Defendemos que são esses padrões que precisam ser quebrados, rompidos. A percepção de si dos surdos, enquanto sujeitos que têm uma identidade, não consegue ser estabelecida de fora e é preciso, portanto, passar da dimensão individual que a identidade sempre tem para a codificação como convenção social.

É por essa razão que entendemos que algumas estratégias de acessibilidade cultural não apenas reforçam preconceitos e estereótipos sobre os surdos, mas também prejudicam a autonomia criativa desses sujeitos. Ao invés de incluir essencialmente, reforça-se a separação entre as pessoas surdas e as pessoas ouvintes. E é justamente essa separação que sempre nos incomodou enquanto artistas, TILS e produtoras culturais (surda e ouvinte), independente da produção para as quais nos voltamos: teatro, narração de história, performances, poesia.

Nós autoras, Catharina (surda) e Amanda (ouvinte), em nossas produções artísticas, transcrições e trabalhos relacionados à poesia e performance sempre procuramos estar atentas a trocas e parcerias. Trocas e parcerias entre surdos e ouvintes são indispensáveis, pois potencializam o processo de criação e o trabalho a ser realizado no conjunto, evidenciando assim a possibilidade de construções enriquecedoras sem a exclusão de nenhuma das partes.

Partindo desse entendimento, compartilhamos neste texto algumas percepções e reflexões advindas do processo de criação e transcrição de performances bilíngues (Libras/Português) em formato dueto. Nosso objetivo é apresentar um relato prático e reflexivo referente à poesia *Voz* (2013), de nossa autoria, que foi apresentada pela primeira vez numa competição do Slam do Corpo em São Paulo, no ano de 2014.

2. Entendendo o Contexto

Nosso primeiro contato, Catharina e Amanda, aconteceu quando tivemos que criar uma performance poética para celebração do aniversário da Associação de Surdos de São Paulo (ASSP). Na oportunidade, essa performance nos envolveu muito como autoras e criadoras, compreendendo também a Libras e o Português em diálogo. Desde esse nosso primeiro contato e primeira criação juntas, passamos a enxergar a riqueza que se estabelece na relação entre o artista surdo e o artista ouvinte, entre a Libras e o Português.

Assim, começamos a desenvolver juntas muitos outros trabalhos e nos aproximamos, por exemplo, do grupo Corposinalizante¹. Trata-se de um grupo iniciado em 2008 na cidade de

1 Ver mais em: <https://pt-br.facebook.com/Corposinalizante/>.

São Paulo-SP que pesquisa e produz arte. É aberto a jovens surdos e ouvintes interessados em Libras. Junto ao grupo são desenvolvidos projetos culturais, documentários, performances e intervenções poéticas que contribuem para a visibilidade da identidade surda e da cultura.

Pouco tempo depois de nosso envolvimento com o grupo, tomamos conhecimento do Slam do Corpo, ao qual fomos convidadas a participar e competir. Desde 2014, o grupo Corposinalizante promove slams de poesias, que compreendem batalhas com surdos e ouvintes. As performances mesclam Libras, Português, artistas surdos e artistas ouvintes. O Slam do Corpo se difere um pouco de outros slams convencionais por envolver surdos e ouvintes, mas preserva a característica de ser um espaço cultural voltado para diversidades, minorias e diferentes comunidades. Conforme D’Alva (2014, p. 112):

[...] a aura do slam, o momento presente em que o encontro se dá, não é passível de reprodução, e muito embora existam registros dos campeonatos e até mesmo livros de antologias com os poemas que são recitados, nada substitui a presença física, o encontro, o diálogo entre as diferenças, pontos centrais desse tipo de manifestação. Nesse sentido, os slams, que inicialmente têm como mote a competição, tomam a proporção de uma celebração.

Os slams foram criados nos anos 1980 nos Estados Unidos e, historicamente, são espaços de argumentação, posicionamento político e denúncia das injustiças sociais. Segundo D’Alva (2014), o movimento conhecido como *poetry slam*, ou simplesmente slam, pode ser definido de diversas maneiras. Trata-se de uma “competição de poesia falada, um espaço para livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas ou até mesmo mais uma forma de entretenimento” (p. 109).

D’Alva (2014) reconhece que é difícil definir o slam de maneira simplificada, já que em seus mais de 25 anos de existência se tornou um acontecimento poético e, ao mesmo tempo, um movimento social, cultural e artístico que progressivamente se expande e toma novas proporções, sendo celebrado em diferentes comunidades do mundo.

Enxergamos no slam um espaço libertário onde poetas podem subir ao palco para falar da atualidade, das urgências, dos acontecimentos do momento e fazer desabafo subjetivos. Isso nos instiga e nos faz refletir sobre nosso papel no mundo, tal como disse Benetto Vecchi em seu texto introdutório para a obra de Bauman (2015), que o princípio da responsabilidade é o primeiro ato de qualquer envolvimento da vida pública.

Entendemos que não existe arte sem reflexão. Não existe arte sem posicionamento político. Quando um artista não fala sobre seu tempo, é vazio de sentido. A cidade nos move e influencia, assim como as singularidades dos sujeitos influenciam suas criações e geram a necessidade de falar, ouvir e ser visto.

O Slam do Corpo é promovido pelo grupo Corposinalizante em parceria com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos² e o Sarau do Burro³. Tem como objetivo a experimentação poética em/com a língua de sinais, abrindo espaço para o diálogo, duetos e parcerias entre surdos e ouvintes. Por essa razão, os slams são lugares de aprendizagem, empoderamento e troca de muito conhecimento e experiência humana.

A intenção de apresentarmos uma poesia no Slam do Corpo não significou ganhar ou perder a batalha, mas significou a luta em si. A batalha. Significou também a possibilidade de

2 Coletivo paulistano de teatro hip-hop formado por Claudia Schapira, Eugênio Lima, Lua Gabanini e Roberta Estrela D’Alva.

3 Sarau idealizado por Daniel Minchoni, cuja proposta é integrar a linguagem das ruas num único espaço: a poesia oral, a arte de rua e a performance.

podermos nos manifestar, nos expressar e sensibilizar o público surdo e ouvinte por meio da Libras e do Português. O desafio se apresentou para nós como algo grande, já que além de o público ser exigente, era a primeira vez que parávamos de fato para pensar em uma poesia, em todo seu significado. E também sobre como fazer essa poesia acontecer de forma performática.

Não tínhamos muito tempo para pensar, pois precisávamos criar e rápido. Foi nesse contexto então que nasceu o poema *Voz*, em 2013. Nosso processo criativo foi tão rico e o resultado tão positivo que nos rendeu a vitória na batalha. Isso significou o primeiro passo num caminho de empoderamento pela arte e nos deu força e incentivo para continuarmos criando para além dessa vitória e para além dos contextos dos slams.

3. Por Que Criamos?

Desde o primeiro projeto que trabalhamos juntas, o que nos uniu foi o desejo de defender o protagonismo surdo, sem que isso excluísse a presença do ouvinte. Nosso desejo desde então é que a arte aconteça na parceria entre artistas surdos e artistas ouvintes e, conseqüentemente, pela não instrumentalização de nenhuma das duas línguas envolvidas (Libras e Português). Por instrumentalização entendemos a utilização puramente prática da língua, como uma ferramenta apenas informativa e de mediação, não poética. Defendemos que a Libras e o Português precisam ser trazidas juntas na arte, também em suas potencialidades criativas, artísticas, produtivas e expressivas.

Dessa forma, enxergamos nossas experiências como *transcriativas*, já que elas conversam com a perspectiva de *transcrição* de Haroldo Campos (2013). O autor entende que traduzir poesia envolve um processo criativo de diferentes níveis. Para ele (2013, p. 24):

Não serão as versões de poetas gregos ou latinos com sabor de exercícios escolares, feitas no cândido desconhecimento da “gramática da modernidade” por filólogos ou eruditos que não se embaraçam em aplicar sua competência linguística a canhestras incursões poéticas – não serão esses produtos da “consciência ilustrada” ingênua (sem paradoxo) que irão conquistar um público maduro ou amadurar um público novo para a fruição da tradução como arte.

É necessário, portanto, a conscientização da existência de um modo específico de criação que é a tradução de poesia, a transcrição. Assim como a aceitação das complexidades e das dificuldades quase que “intoleráveis” que lhes é própria. Campos (2013) entende que a informação estética de um texto poético, por exemplo, é um código de imensa fragilidade e delicadeza. Algo muito específico. Assim, sua tradução requer um esforço de substituição de tal código por outro de natureza análoga.

É em defesa desse processo que criamos nossas poesias, desde nosso primeiro encontro até hoje, entendendo que o sujeito ouvinte precisa ser poeta e ter tal vontade criativa para poder ser coautor e não tradutor da poesia feita em dupla com o poeta surdo.

4. Como Criamos?

Nosso processo criativo se dá com muitas discussões, conflitos culturais entre o mundo ouvinte e o surdo, brigas e pazes. Desabafamos uma para a outra nossos medos, raivas, sonhos, sofrimentos e realidades. O processo e estruturação de como construir uma poesia, porém, foi sendo modificado ao longo

das experiências nos slams, assim como a compreensão do que uma ação performática significa.

Ter empatia e entender os problemas uma da outra se tornou algo essencial, e foi por esse viés que fomos encontrando estratégias e técnicas para alcançar uma simetria rítmica entre o Português e a Libras. E mesmo sendo de culturas e de mundos diferentes conseguimos aproximar nossas realidades ao nos identificarmos como *mulheres* antes mesmo de sermos surda e ouvinte.

Frente às (im)possibilidades de se traduzir determinadas falas poéticas de nossas poesias, fomos percebendo não ser tão necessária a tradução de muitas delas. Em outras palavras, fomos notando que não era preciso estarmos nos traduzindo o tempo todo (para Libras e para Português), desde que passássemos o mesmo conteúdo e a mesma emoção na performance juntas, podendo ser isso de forma simultânea ou não.

Campos (2013) fala sobre a tradução de uma “sentença absoluta” e também de uma “informação estética”. Para o autor, a tradução opera sobre o que não é linguagem no texto, isto é, sobre o resíduo não linguístico do processo de significações. Em outros termos, o significado referencial. Segundo Campos (2013), a (im)possibilidade tradutória de uma poesia decorreria da fragilidade da informação estética, que seria inseparável de sua realização singular. Nesse sentido, o autor destaca sobre a possibilidade da *recriação* de textos poéticos, portanto, da transcrição, “para fazer face ao argumento da outridade da informação estética”.

Posto isso, apresentamos a seguir a poesia *Voz* (2013) em sua versão⁴ Português escrito. Por se tratar de uma poesia

4 A versão em Libras e em Português falado pode ser acessada em:
<https://www.youtube.com/watch?v=dl-s8rzmJqQ&feature=youtu.be>.

bilíngue, ou seja, que acontece em Libras e em Português ao mesmo tempo, apresentaremos seus trechos separados, com indicações de personagem e com descrições para que fique mais claro como se dá o andamento das partes e quais delas cada uma de nós sinaliza/fala.

[Diálogo Opressivo. Fala e sinalização ao mesmo tempo.]

Ambas: *Nasceu surda em um mundo de ouvintes. Cresceu muda numa sociedade de cegos. Tudo que tinha de seu, não tinha lugar. Nem direito. Viviu encarcerada numa cela que chamavam “lar”. A família carcereira não era de muita conversa:*

Personagem surda: – *Eu? O que foi? Eu estou tentando falar. Não sou macaco. Não sei do futuro ainda. Vergonha? Por que tem vergonha de mim? Para! Eu não faço isso! Mas, o Português é outra língua. É difícil pra mim, afinal eu já tenho a Libras. Por que você não vai aprender Libras? Quero ver se acha fácil. Não é mímica! Eu tenho língua. Por que você não tenta entender isso?*

Personagem ouvinte: – *Cala a boca, Catharina! E para de mexer essa mão, fica parecendo um macaco de estimação! Já pensou no que vai fazer? No futuro vai trabalhar com o quê? Vai trabalhar no circo? Não. Você precisa aprender a falar Português, mas igual gente normal. Eu tenho vergonha de andar na rua com você. Você fica: “ah... uh... agu... au... ah...”. Para! Já falei! O que que é? Não aprende Português porque não quer. É tão fácil! Você abre a sua boca e fala. Fica aí presa nessa mímica só por burrice ou preguiça. Não, você não usa a sua mão. Você ABRE A BOCA E FALA!*

[A personagem ouvinte agarra as mãos da outra personagem e as posiciona como se estivessem amarradas. Simula introduzir a mão na garganta da personagem surda arrancando uma voz invisível. A personagem surda agoniza até o limite de sua fúria. Revida e empurra a outra personagem para longe.]

(continua)

Personagem surda: – CHEGA! *Desse seu mundinho ridículo de normalidade. Quem você pensa que é viver nessa falsa identidade? Eu sou surda, tenho a minha voz. Não preciso falar a sua língua pra ter voz.*

[Personagem surda repete o sinal de FLUÊNCIA em Libras como um ato libertador.]

Apenas pelo formato em que a poesia se mostra na escrita, percebe-se muito mais próxima da linguagem de um roteiro teatral do que apenas a palavra poética. Além de entender este “roteiro” como algo apenas norteador da ação, que pode sofrer mudanças em argumentos e falas, a depender do público e do momento da presença poética no palco. Por esta razão ela nunca será igual, por mais que seja a mesma poesia. Sempre sofrerá alterações de tempo e urgências de falas conectadas às angústias e acontecimentos do momento em que estiver sendo executada, ou mesmo do poeta que a estiver executando.

Também fica evidente a não tradução de conteúdos principalmente no momento em que a narrativa deixa de existir como terceira pessoa e passa a ser um diálogo com incorporação de personagens específicos.

Vale mencionar que as poesias normalmente criadas e apresentadas no Slam do Corpo, pelo grupo Corposinalizante e, também, pelo grupo Transcriativas (coletivo experimental do qual também fizemos parte, que mistura linguagens do teatro e da dança, e os universos linguísticos da Libras e do Português na criação de performances poéticas) são exemplos dessa empatia e parceria linguística.

Quando o poeta surdo se encontra com o poeta ouvinte, e juntos transcriam uma poesia, o processo criativo se dá de forma distinta. O que acontece não é a passagem da mensagem

de uma língua de partida para uma língua de chegada. A mensagem nesse caso acontece em ambas as línguas ao mesmo tempo. Percebe-se a poesia assim, para além da palavra escrita e para além da (corp)oralidade.

Para Campos (2013), o problema da tradução criativa só se resolve, em casos ideais, com o trabalho em equipe, juntando para um alvo comum linguistas e poetas iniciados na língua a ser traduzida. Segundo o autor (p. 16):

É preciso que a barreira entre artistas e professores de língua seja substituída por uma cooperação fértil, mas para esse fim é necessário que o artista (poeta ou prosador) tenha da tradução uma ideia correta, como um labor altamente especializado que requer uma dedicação amorosa e pertinaz e que, da sua parte, o professor de língua tenha um “olho criativo”, isto é, [...] encontre na colaboração para a recriação de uma obra de arte verbal aquele júbilo particular que vem de uma beleza não para contemplação, mas de uma beleza para ação ou em ação.

A poesia bilíngue em dueto acontece, portanto, no entendimento de que ambos os artistas estão no centro de uma confluência criativa plural de diferentes linguagens artísticas, línguas e culturas. E que o ouvinte não mais é um TILS em atuação, ele é poeta criador juntamente com o surdo e precisa, portanto, ter competência poética, ou o “olho criativo”. Dessa forma enxergamos nosso processo como uma ação conjunta que se dá não mais apenas por uma mão, mas por mãos e vozes. No plural.

5. Em Que Nos Baseamos?

Os processos criativos do conflito entre o Português e a Libras e os choques das diferenças linguísticas e culturais nos levaram a entender a língua não como prisão, mas como liberdade, como matéria-prima para a performance da voz e do corpo.

Uma das principais referências para nossa experiência foi a própria imersão no universo dos slams e o contato com outros poetas surdos e ouvintes. Nos momentos das batalhas, tivemos constantemente a oportunidade de interagir com modelos e referências de slams *masters* – também conhecidos como MCs ou mestres de cerimônia – que ficam responsáveis por comandar o andamento das batalhas e do evento como um todo.

Nesse ambiente fértil para criação e liberdade poética, cria-se e transcria-se. Ao longo de nossas experiências, em inúmeros momentos percebemos não traduzindo simplesmente, mas transcriando. E mais do que isso, recriando, reimaginando, transtextualizando, transluciferando, tal como explica Campos (2013, p. 78-79):

O próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Desde a ideia inicial de recriação, até a cunhagem de termos como transcrição, reimaginação, transtextualização e transluciferação [...]. Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original – ideia que subjaz a definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais pejorativas (tradução “servil”) da operação tradutória.

O conceito de transcrição foi algo muito novo para nós e nos fez repensar todas as nossas ações e criações poéticas. Entender a poesia como algo metamórfico, instável, que se transforma a cada segundo de existência. Assim como a língua, as pessoas, os corpos, tudo tem seu ritmo e segue seu ciclo de mudanças contínuas, nada permanece da mesma forma para sempre. Por isso, entendemos que a tradução do Português para a Libras é também um processo transcriativo com uma imensa potencialidade performática, afinal é evidente a tridimensionalidade da língua de sinais, que tem como matéria-prima, estrutura e gramática o próprio corpo.

O fazer poético se dá enquanto performance também, usando o corpo como movimento argumentativo e a voz como corporeidade, segundo D’Alva (2014, p. 126):

A forma também é a regra na performance do ator-MC, já que esta faz parte de sua voz e a determina. A materialidade dessa voz é presentificada ao vivo, e a força da performance faz parte de seu corpo vocal. É Zumthor também que apresenta o conceito de “vocalidade” como a “historicidade da voz”: seu uso, o “aspecto corporal” do texto, que diz respeito a uma imersão vocal no universo da cultura e a voz em relação direta com o receptor.

Nesse sentido, nossas bases se enraízam na compreensão da performance em dueto repleta de improvisos, mas que seguem uma estrutura de referência antecipadamente concebida e ensaiada, tal como um MC durante um slam sabe de onde parte, qual a trajetória a percorrer e onde se quer chegar.

6. Reflexões

Ainda sobre o processo, primeiro existe o confronto entre o ouvinte e o surdo em cocriação de um corpo argumentativo da poesia. Por cocriação entendemos a criação conjunta e não individual de um fazer poético. Esse confronto é muitas vezes doloroso e permeado de conflitos, pois corre-se o risco de perdermos as raízes da língua.

No conto *A menina sem palavras* (2013), Mia Couto narra a história de uma menina cuja forma de expressão era tão diferente de todos que era consenso que o “problema” era dela, e que era a menina que “não sabia se comunicar”.

Conseguir comunicar algo é mais complexo do que se imagina, principalmente ao se falar em poesia. Assim como a menina do conto de Mia Couto, nos esbarramos muitas vezes em momentos de impossibilidade criativa, e quando lembrávamos as palavras esquecíamos o pensamento. Quando construíamos o pensamento, o raciocínio perdia o idioma.

Voz (2013) é um exemplo disso. Ela se transformou e existiu no palco do Slam do Corpo de tantas formas, com tantas vozes e corpos diferentes que não podemos dizer que ela é “isso” ou “aquilo”. Ela foi, e sempre será, diferente a cada vez que for apresentada.

Essa poesia nasceu de nossas angústias. Tanto de minhas angústias, Catharina, geradas pela reação de estranheza da sociedade ao ouvir minha voz que se manifesta com frequência por meio de sons guturais, como de minhas angústias, Amanda, geradas pelos julgamentos estéticos também de minha própria voz.

Duas vozes, duas angústias que se misturaram e viraram poesia. Uma poesia que primeiro nasceu na dimensão da ideia – e nesse momento foi interessante percebermos que ambas

tínhamos o mesmo incômodo – e em seguida alcançou a dimensão da cultura, dos mundos e das línguas diferentes. É nesse transitar que podemos perceber a força poética que se dá naquilo que nos liga enquanto sujeitos e não apenas naquilo que nos diferencia.

Enraizadas na vontade de quebrar preconceitos, assumimos em *Voz* (2013) que todos temos voz, não apenas fisicamente, provando que os surdos têm suas cordas vocais intactas e podem sim falar, sobretudo no sentido de protagonismo. Tomamos o palco como nosso lugar de fala, em busca de nos expressar como sujeitos políticos. E percebemos que ali era um lugar de trocas e lutas, e o quanto conhecer o outro e sua poesia nos fez conhecer a nós mesmas e descobrir nossa própria história.

Estas experiências transcriativas aqui relatadas foram tão fortes que influenciaram todos os nossos grupos, projetos e ações que já existiam e que vieram a existir. A luta e a defesa da arte surda, não apenas com a presença do próprio surdo sendo proponente, mas com a troca e a parceria do sujeito ouvinte, se tornou para nós algo norteador.

A proposta do Slam do Corpo de juntar poetas surdos e ouvintes como cocriadores, e não tradutores, é inovadora e quebra padrões e certezas. Percebemos que muitos ainda não parecem compreender que, nem sempre, a presença de um ouvinte ao lado de um surdo no palco significa que ele está ali desempenhando necessariamente o papel de TILS, mediando a comunicação simplesmente. Ele pode estar ali também se expressando como poeta, participando de uma performance bilíngue em dueto como parceiro do surdo, igualmente artista e criativo.

O conceito de *equidade* revela o reconhecimento do direito de cada ser, tendo como base a equivalência para se tornarem

iguais. Nesse sentido, entendemos que a equidade significa que ninguém deve estar em função de ninguém, mas sim estar num processo constante de troca, ensino, aprendizagem e criação de igual para igual.

Esta é, por conseguinte, a melhor definição daquilo que Lucena (2017) explica ser o “beijo de línguas” justamente proposto no Slam do Corpo. Conforme Lucena (2017, p. 25), “o beijo é um território – fluido, maleável, em movimento. Uma dupla captura. O poeta surdo não está se esforçando para parecer um poeta ouvinte. O poeta ouvinte não está tentando parecer surdo”.

No “beijo de línguas” não se representa a possibilidade de algo, de uma relação, de uma convivência. Para Lucena (2017, p. 25), “este beijo é a atualização do desejo, força avassaladora que dispara distintos processos de diferenciação. Cada corpo inteiro em seu modo de existência faz pulsar a mestiçagem-potência e entra em modo de devir, necessariamente distintos que jamais formam síntese”. A autora, segue explicando:

Os poetas poderiam dizer que o que lhes acontece é um transporte irregular de afetos, de partes, de partículas que se movimentam de um para o outro e, neste tráfico, o mais interessante para pensarmos “é o que é que você desperta em mim, em que medida isso que eu encontro em você desperta em mim uma força que eu desconhecia e me arrasta para outro lugar que nem você nem eu conhecíamos. Então, não é só o reconhecimento de identidades dadas, é a experimentação de novas maneiras a partir dessa mestiçagem, contágio, exposição [...] (p. 26).

O sabor do primeiro beijo é viciante e impregna na alma. Depois que se beija é impossível voltar ao que se era antes.

Mergulhamos o mais fundo que podíamos e a cada metro que afundávamos, nossos olhares para o mundo se ampliavam, e a necessidade de fazer a diferença crescia. Foi então que encontramos nosso lugar e nos empoderamos como poetas e criadoras.

Nossas experiências nos permitiram entender que uma pessoa ouvinte, que é fluente em Libras, e não deseja necessariamente se enquadrar num perfil convencional de TILS, tem sim a liberdade de se encaixar como poeta, artista e ser transcriador. Nossas experiências também nos permitiram perceber que nossas motivações de pensar em nossas produções e transcrições estão diretamente ligadas à nossa existência na sociedade.

A luta é cotidiana e está presente nas pequenas coisas. Foi para nos mantermos firmes em nossos ideais que criamos, por exemplo, o grupo Transcriativas (já mencionado anteriormente), buscando por amadurecimento político e identitário. Esse grupo nasceu do desejo de tornar produções culturais acessíveis e, principalmente, defender a liberdade e o protagonismo das artistas mulheres bilíngues como autoras criativas e transcriadoras de sua própria arte.

O grupo Transcriativas nos permite hoje dividir experiências, multiplicá-las, criar em conjunto e promover a arte entre artistas surdas e ouvintes sinalizantes. É por isso que não temos a acessibilidade como uma meta, mas como base e raiz de nossas pesquisas e trajetória. Nos respeitamos, principalmente, enquanto mulheres acima de tudo, como irmãs, como artistas bilíngues que partem e compartilham diferentes línguas e culturas.

7. Finalizando

Ao longo de nossa trajetória e experiências transcriativas as ideias amadureceram. A percepção de que o processo de transcrição beira equívocos e exige dos poetas envolvidos uma consciência poética, linguística, cultural e principalmente humana foi nosso maior aprendizado. Encontrar este equilíbrio entre conteúdo e performance, sem que um anule o significado e a potência poética do outro, vem sendo um desafio constante.

Enquanto poetas, artistas e também autoras deste relato, nos posicionamos aqui também como militantes da luta pela percepção da tradução e da interpretação entre Libras e Português não como um “recurso” de acessibilidade, mas um meio de libertação, e um direito. É num lugar de igualdade e respeito que essas duas línguas devem se encontrar. A transcrição poética entre Libras e Português não se dá quando uma língua é instrumento ou ferramenta da outra. Quando uma língua é inferiorizada, ela perde sua potência criativa.

Referências

- BAUMAN, Z. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- CAMPOS, H. **Transcrição**. [Org. Marcelo Tápia e Thelma Nóbrega.] São Paulo: Perspectiva, 2013.
- COUTO, M. **A menina sem palavras**. Histórias de Mia Couto. São Paulo: Boa Companhia, 2013.
- D'ALVA, R. E. **Teatro hip-hop**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- LIOLI, A.; MOREIRA, C. **Na língua**. Performance poética em Libras e Português. 2014.
- _____. **Vozes**. Performance poética em Libras e Português. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dl-s8rzmJqQ&feature=youtu.be>. Acesso em: 11 set. 2019.
- LUCENA, C. T. **Beijo de línguas. Quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2017.

Literatura marginal:

DA VIZINHANÇA AOS SLAMS
DE POESIA



Edvaldo Santos
Erika Mota

1. Lugar De Encontro

Este texto foi escrito a quatro mãos. Por mim, Edvaldo Santos (Edinho), poeta e arte-educador surdo, e por mim, Erika Mota, poeta e tradutora intérprete de língua de sinais (TILS) ouvinte. Ambos circulamos pelas cenas dos slams de São Paulo há aproximadamente sete anos. O slam, originalmente chamado de *poetry slam*, é um movimento fundamentalmente de batalhas de poesias que nasceu nos Estados Unidos na década de 1980. Esse movimento existe hoje em muitos países ao redor do mundo.

O primeiro criado no Brasil foi o ZAP!Slam, em 2010. Já em 2014, criou-se o Slam do Corpo, o primeiro no país a reunir poetas surdos e poetas ouvintes em performances realizadas em Língua Brasileira de Sinais (Libras) e em Português. Juntos a demais artistas, permeamos o universo dos slams e estamos constantemente presentes em edições diversas de batalhas que acontecem dentro e fora do contexto de São Paulo-SP.

Em parceria, compartilhamos projetos artísticos de criação, tradução de poesia e música. Trabalhamos e desenvolvemos estudos criativos com outros poetas, por exemplo, com James Bantu. Vencemos batalhas e fomos algumas vezes campeões com trabalhos (realizados juntos e separados) que foram apresentados em diversas edições de slams, incluindo o Slam do Corpo.

O movimento dos slams acontece no mundo todo, mas a participação de poetas surdos com *intérpretes-poetas* acontece apenas no Brasil. Esse formato é observado em competições diversas, em batalhas de poesias como: Slam São Paulo, Slam

BR¹, Flup Slam² entre outros. Algumas duplas de São Paulo já foram convidadas inclusive para batalhas que acontecem no Rio de Janeiro, e tiveram a oportunidade de fazer residência poética junto com demais competidores ouvintes de todo o Brasil. Vale mencionar algumas dessas duplas e o ano de participação: Leonardo Castilho e Amanda Lioli (2015), Catharine Moreira e Cauê Gouveia (2016), Erika Mota e Ayelen (2017), Edinho Santos e James (2018) e Bantu e Gabriela Grigolom (2019).

Ao longo dos últimos anos realizamos rodas de conversas entre amigos, artistas e intelectuais do país e aprofundamos debates com temáticas diversas. Temáticas raciais, indígenas, LGBTQIA+ dentre outras que se interseccionam. Assim, conversando e trocando entre amigos, entendemos o percurso das histórias progressas.

Neste texto apresentamos parte de nossa trajetória e imersão na cultura dos slams, bem como nossas vizinhanças na vida, nas línguas, nas interpretações, nas criações e transcrições. Trazemos aqui nossos olhares e vozes. Propomo-nos compartilhar algumas reflexões, pensamentos, indagações. Citações e testemunhos nossos, registrados em outras conversas, em outros momentos de nossas andanças.

2. Nossas Culturas: Inspiração e Resistência

A literatura canônica consagrada é algo geralmente distante dos mundos periféricos. Em nossas vidas escolares o contato

1 Apresentado no filme *Slam: voz de levante* (2017).

2 Mais informações em: <http://www.flup.net.br/>. Festa literária das periferias que acontece no Rio de Janeiro anualmente.

com essa literatura foi muito básico. Estudamos em colégios públicos na periferia da Zona Sul de São Paulo, lidamos com diversos tipos de exclusão nesses ambientes. Já nas ruas, a poesia marginal acontece diariamente. Lugar onde o rap – estilo musical, arte de muita expressão – se faz presente e, em suas letras, conta nossas histórias e nossas lutas raciais.

As emergências da quebrada são expressas por meio de nossas músicas, danças, crenças, roupas, estilos e da rua, com sua maneira peculiar de existência periférica. É a partir dessa produção cultural que conhecemos a história que nos foi, por séculos, apagada, e a partir dessas inspirações que nos movimentamos para recontá-la, poetizamos e rimamos o que somos e o que vivemos.

Somos da Zona Sul, mas não nos conhecíamos. Nossos bairros vizinhos tinham, igualmente, menino na rua, futebol, mães adolescentes, mulheres chefes de família, quadra de basquete, campinho, botecos, igrejas, samba na laje e na rua, cerveja, pipa, aviãozinho, tiros, mortes, polícia, violência, favela, beco, barraco, escolas, música, poesia. Foi a partir dessas sementes, e por compartilharmos não apenas contextos sócio-geográficos, mas também posicionamentos políticos – ambos militantes por meio da educação – que nos encontramos e nos tornamos parceiros. O que nos diferencia são nossos modos de mundo.

Eu, Edinho, nasci surdo. Fui bolsista da Derdic, uma escola de São Paulo onde a língua majoritária é a Libras, onde se integra um mundo construído a partir da visualidade. Sempre tive convívio com ouvintes, no entanto. Em casa, na rua jogando bola, soltando pipa, na quadra de basquete. Atividades corriqueiras para quem vive na periferia.

Tive parte da minha vida escolar sempre na minha primeira língua (L1) e, mesmo sendo o único surdo no núcleo familiar, isso não amenizou o impacto que tive quando fui para o Ensino

Médio e entrei numa escola que se dizia inclusiva, mas sequer tinha acessibilidade em Libras. Uma escola que desconsiderava muito daquilo que preconiza a Lei de Libras 10.436/2002³ e seu Decreto Federal 5.626/2005⁴ de regulamentação.

Embora não houvesse intérpretes nessa escola, ainda assim eu estabelecia acordos com meus colegas ouvintes. Por exemplo, ensinava-lhes Libras em troca de ajuda com os estudos. Desejando cada vez mais entender e me apropriar de minhas próprias narrativas, concluí o Ensino Superior e me formei no curso de Pedagogia.

Tornei-me arte-educador a partir de uma extensão ainda não reconhecida academicamente: o curso Aprender para Ensinar, criado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Trata-se de um curso de formação para educadores surdos destinado ao atendimento do público surdo em exposições de artes do museu. Oferecido entre 2002 e 2010, esse curso foi responsável por formar diversos arte-educadores surdos que hoje trabalham em museus e espaços culturais de São Paulo e são referência. Toda essa minha trajetória resulta nessa escrita que, aliás, fala também de transformações por meio da arte.

Já eu, Erika, sou TILS, *intérprete-poeta*, atuante na área da cultura. Pedagoga ouvinte, sempre estudei também em escolas públicas. Tive a música, a quebrada, a família e as rodas de amigos, intelectuais, artistas e colegas TILS como espaços compartilhados de reflexões. Espaços que encaro como “escolas acessíveis”.

Minha trajetória perpassa influências musicais e contatos com a arte marginal desde sempre. Também com a poesia nas letras das músicas, como o rap, e com o grafite/piche. O contato

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

4 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm

com a arte formal “reconhecida” ocorreu tardiamente, devido à falta de acessos na minha idade escolar. Faço parte de uma camada da população negra que tem a pele clara, e reconhece esse como lugar de fala, com tudo aquilo que implica.

Em 2013 iniciei minha experiência dentro do grupo Corposinalizante⁵. Esse grupo nasceu em 2008 no MAM, em decorrência do curso Aprender para Ensinar. Jovens surdos que participaram do curso de formação formaram esse coletivo com o objetivo de produzir estudos e ações poéticas tendo a Libras e as demandas da comunidade surda como foco. Posteriormente, fui convidada para integrar o Slam do Corpo, um encontro de línguas, nomeado pelo grupo como “beijo de línguas”.

Para Cibele Lucena (2017, p. 25), “o beijo é um território fluido, maleável, em movimento. Uma dupla captura. O poeta surdo não está se esforçando para parecer um poeta ouvinte. O poeta ouvinte não está tentando parecer surdo”. Diante disso, compartilhamos uma fala de Edinho registrada em uma conversa em 2019, que reflete esse “beijo de línguas”.

Quando estava no slam com os surdos, não tinha vergonha de errar, e por não ter medo, essa minha segurança me fez seguir na poesia. Fui buscando diversidade, temas sobre periferias. Fui olhando a minha trajetória enquanto surdo, o manifesto e outras linguagens e possibilidades de expressão. A poesia “Mudinho”, de minha autoria, por exemplo, é algo que tem a ver com a minha experiência de infância, e eu percebo que não mudou nada. Até hoje as pessoas me chamam de “mudinho”, inclusive outros surdos continuam sendo chamados assim. Quando leio

5 Ver mais em: <https://pt-br.facebook.com/Corposinalizante/>

livros e textos, busco por outras referências. Referências de ouvintes também. Participo de diversos eventos, e tudo isso amplia meus conhecimentos e contribui para eu criar minha própria poesia. (Edinho, 2019).

O “beijo de línguas” permite o encontro entre diferentes culturas, mundos e formas de comunicação e expressão. Desse universo parte-se a ideia de tradução de poesias, o que Campos (2013) define como *transcrição*. No Slam do Corpo, a tradução de poesia é estudada e praticada de modo criativo. A tradução é entendida como obra, o que nos distancia da ideia de uma tradução “servil”. Nesse processo, o conceito de transcrição desenvolvido por Haroldo de Campos tem sido fundamental.

Campos (2013) afirma que o tradutor de poesia é um “coreógrafo da dança interna das línguas” que tem seu sentido, o conteúdo, apenas como bastidor semântico ou como um cenário “pluridesdobrável” dessa coreografia que é móvel.

A ideia de traduzir poesias a partir do entendimento de transcrição, e do encontro entre culturas e mundos, aconteceu a partir do convite que eu, Erika, recebi para fazer parte da equipe do Slam do Corpo, coordenada pelas artistas Joana Zatz e Cibele Lucena, quando iniciamos nossas criações poéticas em Português e em Libras, separadamente, e nossas criações em parceria, em duplas com surdos e ouvintes. Minha participação nos slams, assim como a participação de Edinho, se intensificou na medida em que esses espaços começaram a se abrir para acessibilidade e conforme os surdos os foram ocupando.

Quando iniciei como TILS no slam de poesia em 2013, a cena do slam já estava forte em São Paulo, com regras diferentes das que são praticadas hoje em dia. Naquele momento, por exemplo, não era permitido duas pessoas se apresentarem

juntas no palco. A partir da ocupação dos surdos nesses espaços, aconteceu uma importante transformação nas regras do jogo.

Inicialmente os TILS ficavam sentados, mas isso limitava seus corpos se expressarem. Reflexões e fricções coletivas foram indispensáveis para que hoje os profissionais possam atuar num outro cenário, num outro tipo de organização e terem outro entendimento a respeito de sua presença no slam. Hoje alguns profissionais dessa cena também são vistos como artistas, poetas e, portanto, *intérpretes-poetas*. Não foi um caminho fácil, tampouco um caminho que percorri sozinha. Percebo que há muito ainda a ser feito. É importante, porém, registrar tais conquistas, como a da possibilidade dos TILS, *intérpretes-poetas*, estarem se apresentado ao lado dos poetas surdos.

A interpretação da poesia performada não pode estar dissociada de seu contexto, da energia produzida no agora, diferentemente da poesia traduzida que nos leva a um “tempo passado” para entendê-la. Por isso é necessária a pesquisa das duas línguas juntas no processo de criação e interpretação, uma vez que nos faz dimensionar a importância do encontro das línguas no campo da poesia.

Poeta surdo e intérprete-poeta: poéticas e representatividade

Existe uma conexão entre nossos repertórios, compartilhamos experiências semelhantes advindas de nossos contextos raciais. A negritude é um tema recorrente tanto na tradução e na interpretação de textos, como nos espetáculos de teatro, contações de histórias, debates, poesias e músicas que atravessam nossa vida pessoal e profissional. No entanto, é raro encontrarmos profissionais negros/as nos espaços da grande mídia, assim

como em tantos outros, o que mostra uma lacuna em nossa representatividade.

Sobre isso, queremos compartilhar uma reflexão recente de Edinho, de 2020, sobre *lugar de fala* e representatividade, em que ele menciona Djamila Ribeiro (2017), filósofa, feminista, escritora e acadêmica negra.

Pensem no lugar de fala, conceito da escritora Djamila Ribeiro. Sou surdo e poeta, faço poesia marginal, como já foi dito. A poesia e o rap fazem parte de mim, são meu estilo. Observo diversos intérpretes que fazem um trabalho maravilhoso, responsável, que trabalham com foco nos surdos. Existem diversas áreas de tradução e interpretação, assim como existem vários perfis de intérpretes. O estilo rap, porém, requer rima, ritmo. Possui batidas, textos com metáforas, gírias, conceitos, história, discursos políticos implícitos, dentre outras especificidades. Não é possível um profissional realizar com qualidade e sensibilidade a interpretação de um rap se ele não o conhece, não o sente, não entende seu pensamento. Para qualquer área de atuação, precisa ter perfil, afinidade. Percebo, ainda, que muitos intérpretes negros e negras do Brasil têm esse perfil, são fluentes, conhecem a linguagem do rap, curtem o estilo da música marginal. Porém, não estão nesses espaços, não estão atuando e interpretando. São invisibilizados. Estima-se que 65% dos intérpretes são negros e negras no Brasil. Mas, por que não os vejo? (Edinho, 2020).

Lutamos contra um sistema racista que quer nos atrasar, suprimindo nosso direito a uma educação de qualidade, à acessibilidade, ao acesso à universidade. Desejamos encontrar nossos pares surdos e ouvintes atuando nas mais diversas esferas.

Na esfera jurídica, educacional, artística e na esfera política. Por que não é comum nos vermos representados, protagonizando em todo e qualquer espaço?

Mobilizados por esta pauta participamos de grupos de surdos e TILS negros/as, por exemplo o grupo ETILS Black idealizado por Silvana Aguiar dos Santos. São grupos cujo objetivo é criar e inscrever nosso lugar de pertencimento. No contexto das batalhas de slam nossas poesias requerem uma performance impregnada do que somos e como somos, e como se trata de uma batalha a performance influencia na pontuação. Nesse sentido, a maneira como a poesia é composta importa. E nossos poemas de estilo informal, com marcas da nossa cultura, gestualidade e gírias, se potencializam com traduções e interpretações feitas por nossos pares negros/as.

Na performance poética, cada detalhe e elemento pode tornar a poesia mais ou menos potente. Assim, quanto maior a conexão entre o poeta surdo, o *intérprete-poeta* e a transcrição da poesia, mais forte será a performance e a experiência do público.

É importante ressaltarmos a importância de todo e qualquer profissional que respeita a língua de sinais, que trabalha de modo ético e com maestria no processo tradutório e interpretativo. Em nossas reflexões, contudo, encontramos uma bifurcação. Por um lado existe a falta de representatividade negra dentre os profissionais TILS nos espaços de trabalho e, por outro, percebemos a potência do *intérprete-poeta* no encontro com a perspectiva do “corpo experiência” de suas vivências, o que amplia o leque de escolhas tradutórias e interpretativas, e ainda aumenta a força da performance poética. Esse nosso pensamento se estende a todos os grupos que precisam ser representados e valorados.

Fazer parte da academia e da produção de pesquisas científicas, por exemplo, ainda não é comum para a maioria das

peessoas negras brasileiras. Embora tenha aumentado essa presença em decorrência da nossa resistência e luta seculares, essas barreiras de acesso à história dos negros vêm a partir da escravidão e ainda refletem no presente, nas nossas poucas oportunidades, visibilidade, formação e reconhecimento.

Não podemos desconsiderar que ainda há uma lacuna, um *gap*, na formação de muitos TILS que atuam profissionalmente sem o preparo necessário para lidarem com inúmeras especificidades que cada área exige. Estamos falando de um campo de atuação recente no âmbito profissional, no entanto, temos inúmeras publicações, teses escritas e debates sobre esse tema que discutem essas questões.

Mas como podemos avançar mais? Como podemos avançar em direção ao pluralismo e às expressões multiculturais nas formações? Como fazer com que as importantes pesquisas, escritas e sinalizações alcancem os profissionais que trabalham na ponta, muitas vezes, sem embasamento, sem a apropriação de conceitos importantes na prática? Essas são perguntas com as quais eu, Erika, venho me engajando. Além dessas, outras como as que compartilhei recentemente com meus colegas e grupo de pesquisa:

Qual a quantidade de negros/las TILS no Brasil que atuam na área? Quantos são os acadêmicos, pesquisadores, TILS, surdos e ouvintes negros/las? Onde está a visibilidade de suas produções e publicações? Por essa razão, formou-se um grupo de pesquisa composto por pessoas negras, que tem dialogado sobre essas questões, colocando luz e visibilizando nossas atuações (bem como nossas ausências) nos espaços acadêmicos, jurídicos e artísticos. (Erika, 2020).

Poetas negros/as surdos/as usam a poesia como forma de protesto, assim dizem ao mundo suas urgências, trazem em seus textos a força de nossa ancestralidade, inspiram as crianças negras surdas, jovens em reclusão socioeducativa. Nossos corpos negros são políticos, nossas poesias militam por nós surdos e ouvintes, e quando os dois mundos se juntam a poesia aumenta e chega em muitos lugares. E a arte é caminho, por isso a ela dedicamos nosso tempo.

É muito diferente frequentar os slams de ouvintes com ou sem intérpretes. Quando há, observo as formas e os conteúdos das poesias, percebo a cultura ouvinte; a interpretação me traz imagens e muitas reflexões. Minha relação com os intérpretes que dialogam com meu contexto é de troca. Troca de expressões orais, gírias, metáforas típicas da quebrada. Sou negro e surdo e consigo entender a partir dos meus iguais principalmente. Para mim eles se tornam referências, trazem informações, livros, publicações. Os prêmios das batalhas de poesias são geralmente livros de poesia marginal. Já ganhei livros de diversos poetas ao ser campeão de batalhas. Ao ler esses livros, quando encontro palavras e conceitos que não conheço, porque estão em Português, compartilho com os intérpretes que traduzem pra mim. (Edinho, 2019).

O contato com diferentes poesias nos ajuda a criar. Quando eu, Edinho, estou nos slams sem acessibilidade, costumo me manter firme, mas movimento o espaço logo quando chego. Faço questão de mostrar a todos os ouvintes que não fui considerado e que estou perdendo informação, conteúdo. Sinto-me numa maratona, tentando fazer leitura labial e compreender o contexto pela percepção das expressões corporais das pessoas.

Algumas poesias que já assisti em outros momentos de slams que contavam com a presença de TILS, me recordo das frases e logo as reconheço, o que me dá um alívio saber que eu minimamente participo daquele momento e energia poética. Presto mais atenção nas expressões corporais e quando possível procuro o autor para trocar ideias a respeito dos poemas.

4. O Encontro Surdo-Ouvinte Soma à Poesia

Cada vez mais a Literatura Surda ganha força no país. A participação e o envolvimento de lideranças surdas têm aumentado significativamente nos espaços de artes, slams, saraus, grupos de pesquisa, festivais culturais, etc. Em todos esses lugares percebemos um importante movimento de resposta a um processo histórico de muita resistência.

Os slams de surdos são diferentes, têm nossa identidade, nossas regras e as diversas formas de poetizar. Através da nossa arte surda, mostramos nossa identidade e cultura.
(Edinho, 2019).

Conforme lembra Quadros (2017), a cultura surda é multifacetada e ao mesmo tempo apresenta características que são específicas. Ela é visual, se traduz de forma visual. Para a autora, a forma de organizar o pensamento pelos surdos e a sua língua transcendem as formas ouvintes. Elas são de outra ordem, com base visual. São modos que se manifestam mediante a coletividade que se constitui a partir dos próprios surdos.

O Slam do Corpo, por meio de oficinas e laboratórios de criação poética, ao mesmo tempo que propõe o encontro entre surdos e ouvintes como já mencionado, promove o encontro de duas culturas e línguas, permitindo o encontro de modos

diferentes de se descobrir e de se criar poeticamente, sem reproduzir nenhum tipo de subordinação ou dominação de uma língua sobre a outra.

A versão escrita de um poema, por exemplo, após sua criação original em Libras, passa por uma análise conjunta que considera o sentido das frases, os termos e os conceitos. Quando me mostram um texto, eu, Edinho, analiso esse texto, o leio. Quando gosto e me identifico, busco entender as palavras. Assim, vou criando em conjunto e escolhendo em parceria cada termo, cada sinal e vou fazendo conexões. Ao mesmo tempo procuro sempre respeitar ao máximo a escrita de cada outro poeta.

Nos casos em que a escrita em Português é produzida antes da criação em Libras, entendemos que também se trata de um processo que se exige respeito, cuidado, uma construção conjunta de trocas, análises de sentido e muitos aprendizados mútuos.

Às vezes sinalizo alguma coisa, aí surgem as trocas, as sugestões: falta isso, dá para encaixar aquilo, fazer essa rima, trazer essa metáfora e assim por diante. No processo de construção da poesia em dupla, consigo entender o ponto de vista do ouvinte e, também, mostrar meu ponto de vista, o ponto de vista surdo. Juntos aprofundamos nossas ideias que se somam. (Edinho, 2019).

O *intérprete-poeta* nesse exercício de construção conjunta pode sugerir sinônimos, por exemplo, palavras que criam rima. Também pode explicar a dubiedade, gírias, expressões idiomáticas do Português, bem como os sentidos que esses idiomatismos podem carregar e conferir ao texto.

Acreditamos que parte das exigências demandadas aos artistas num processo de transcrição poética envolve um

repertório de conhecimentos e referências. Entendemos que é preciso estudar poesia, pesquisar a arte e a história a partir de perspectivas críticas não hegemônicas, assim como é necessário analisar contextos políticos e socioeconômicos. Entendemos ainda ser fundamental que o *intérprete-poeta* ouvinte compreenda a cultura surda, dimensione sua grandeza e riqueza, o que não quer dizer que dela deva se apropriar.

Percebemos que os TILS que produzem arte, os *intérpretes-poetas*, às vezes também contadores de histórias, musicistas, performers, bailarinos, tendem a ter mais sensibilidade para a esfera artística, por já estarem inseridos nela. Rögelin et al. (2020), ao relatarem sobre uma proposta tradutória que envolve dança e Libras, corroboram com esse entendimento.

Nas palavras de Rögelin et al. (2020, p. 222): “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”. Conforme os autores, geralmente esses profissionais são aqueles que já colocaram seus corpos em situações diversas, de experimentação de novos caminhos.

Em uma tradução e interpretação, meu corpo fica em fronteira, um corpo atento às travessias. Quando estou no processo de criação de uma poesia em dupla com um surdo, estamos em fricção linguística e poética. A interpretação é corpo aberto e alma e cérebro exposto. (Erika, 2019).

Para Quadros (2017), o jeito de se dizer as coisas em Libras é diferente do jeito de dizer as mesmas coisas em Português, uma vez que a língua traduz a cultura. Segundo a autora, os modos de expressar ou comunicar certos significados parecem determinados pela forma de dizer as coisas em cada língua,

considerando que as línguas são constituídas socialmente. É nessa perspectiva também que entendemos que nossas línguas são diferentes em seus modos. Além disso, não nos assemelhamos também nas expressões que demonstram nossas identidades e culturas de homem negro e surdo e mulher negra e ouvinte.

Produzir reflexões e apontamentos sobre as especificidades de nossas existências no campo da tradução e da interpretação, bem como valorar nossas expressões artísticas negras foi o que nos trouxe aqui, cientes de que muitas pessoas estão nessa caminhada conosco e tantos outros lutaram antes de nós para que hoje pudéssemos conquistar mais essas páginas.

Não andamos sós. Nossos versos têm histórias, denúncias de desigualdades e diversas camadas de exclusão. Lutamos contra as inúmeras violências de raça gratuitas e cotidianas. Poetizamos dores, batalhas e nossa luta secular pelo direito a nossa existência.

Referências

CAMPOS, H. *Transcrição*. [Org. Marcelo Tápia e Thelma Nóbrega.] São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

QUADROS, R. M. *Língua de herança. Língua brasileira de sinais*. Porto Alegre: Penso Editora Ltda, 2017.

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala? Feminismos plurais*. Belo Horizonte: Letramento – Justificando, 2017.

RÖGELIN, C. et al. Traduzindo a canção *Seule ce soir* para dança em Libras. In: RIGO, N. S. (Org.). *Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras*. Volume II. Petrópolis-RJ: Editora Arara Azul, 2020.

Projeto Crisálida:

O PROTAGONISMO DA
LÍNGUA BRASILEIRA DE
SINAIS NA DRAMATURGIA



Alessandra da Rosa Pinho
João Gabriel Duarte Ferreira

1. Prólogo

A Agência Nacional do Cinema, a Ancine¹, foi criada no ano de 2001 e, uma vez implantado esse marco regulatório que colabora para fomentar a indústria audiovisual no Brasil, houve um aumento significativo do número de produções audiovisuais nacionais. Centenas de filmes e séries brasileiras passaram a ser realizadas com incentivos fiscais, editais públicos e, a partir de 2008, também por meio de recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), fundo de investimentos destinado ao desenvolvimento articulado de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual no Brasil.

Em 24 de abril de 2002 foi promulgada a Lei Federal 10.436², que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais (Libras) e dá outras providências. Mais conhecida como “Lei de Libras”, esse documento – regulamentado três anos depois pelo Decreto Federal 5.626³, de 22 de dezembro de 2005 – reconhece a Libras como meio legítimo de comunicação e expressão das comunidades surdas brasileiras.

Mesmo com a crescente produção de obras audiovisuais no Brasil e com o reconhecimento da Libras, são ainda poucos os filmes ou séries nacionais que incluem essa língua em suas produções. E não estamos nos referindo aqui a produções traduzidas que disponibilizam janela de Libras (recurso de acessibilidade audiovisual), mas sim produções em que a língua de

1 Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/>

2 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110436.htm

3 Disponível em:

sinais está presente na tela principal, ou seja, é a protagonista na dramaturgia, como nas obras produzidas pelo projeto Crisálida.

Criado em 2014, o projeto audiovisual Crisálida inovou ao destacar como temática a diversidade e a cultura surda, também por se apresentar como um produto bilíngue (Libras/Português) de entretenimento. Até o momento, o projeto resultou três obras de ficção, a saber: o curta-metragem *Crisálida* (2016), a *Série Crisálida* (2018) e o longa-metragem (produzido a partir da série) *Crisálida, o filme* (2019).

O formato bilíngue do projeto se deu da seguinte maneira: pelo protagonismo de atores surdos contracenando em Libras nas cenas; a interação de personagens surdos e ouvintes interagindo em Libras e Português simultaneamente, por meio da janela de Libras em alguns momentos; e, também, pelo emprego de legenda descritiva para espectadores surdos e ensurdecidos (LSE).



Fig. 1: Cartaz do curta (esquerda) e cartaz da série (direita) do projeto Crisálida⁴

4 Artistas digitais: Soledad Peralta Martinez (cartaz do curta) e Alessandro Silvas (cartaz da série).

Dessa forma, a Libras teve grande destaque nas narrativas, tanto do curta-metragem, da série, como também do longa. Houve vários desafios para tornar essas obras atrativas para o público surdo e para o público ouvinte. Com o intenso envolvimento da Libras e do Português em todo o projeto, fez-se necessário constantemente o trabalho de tradução e de interpretação em mediações comunicativas entre profissionais surdos e ouvintes.

Conforme explicam Rodrigues e Santos (2018), tanto o ato de interpretar como o de traduzir significa mediar a comunicação entre duas línguas, sejam elas línguas orais ou línguas de sinais. Para os autores, o processo de interpretação, porém, depende da situação imediata e das circunstâncias onde se produz o texto-fonte e o texto-alvo. Já o processo de tradução pode se dar fora do contexto ao qual se destina e independe da presença do público-alvo.

O curta-metragem *Crisálida* (2016) foi realizado com o propósito de testar algumas linguagens e mecanismos de produção, e foi apenas durante a realização da obra em si que os procedimentos de tradução e de interpretação se ajustaram. Na produção da *Série Crisálida* (2018) tais procedimentos estavam predefinidos e foram aplicados desde a elaboração dos roteiros até a pós-produção. Quanto ao *Crisálida, o filme* (2019), cabe esclarecer que foi realizada apenas uma nova edição, um recorte da série e, portanto, não foram aplicados novos procedimentos de tradução e interpretação. Houve o reaproveitamento de todo o rico material já produzido anteriormente.

O objetivo deste relato é revelar os bastidores do projeto *Crisálida*, apresentando como esta ideia foi colocada em prática. Nossa intenção é compartilhar algumas experiências, e também alguns depoimentos, sobre o projeto. Mais precisamente, vivências sobre o traduzir e o interpretar no âmbito do audiovisual, um mercado promissor a ser considerado pelos

tradutores e intérpretes de língua de sinais (TILS), surdos e ouvintes.

Buscamos provocar algumas reflexões com este relato sobre o trabalho e o papel do TILS na produção audiovisual, assim como corroborar para o reconhecimento do tradutor e do consultor surdo nesse contexto. Além do mais, motivar a criação de novas dramaturgias em Libras.

2. Começando Pelo Começo

A Lei Federal 12.485⁵, de 12 de setembro de 2011 – conhecida como “Lei da TV Paga” – dispõe sobre a comunicação audiovisual e, desde sua promulgação, gerou a demanda de 1.070 horas anuais de conteúdo audiovisual nacional a ser realizado por produtoras brasileiras independentes e licenciadas por TVs por assinatura. No mesmo período da promulgação da lei, o Governo Federal também se manteve atuante no fomento de produções. Além disso, com o advento do *vídeo on demand* (VOD) estabeleceu-se uma nova forma de consumir produtos audiovisuais, gerando novos formatos e consagrando obras seriadas.

Esses fatores contribuíram consideravelmente para o crescimento da indústria audiovisual brasileira nos últimos anos, estimulando produtoras a formar núcleos de criação e produção de conteúdo por todo o Brasil. As produtoras catarinenses, por exemplo, também se inseriram nesse processo e foi assim que, em 2014, o núcleo de produção de conteúdo na Produtora 30 por Segundo, de Florianópolis-SC, foi criado. Na prática eram realizados encontros informais entre produtores e roteiristas

5 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm.

interessados em acessar os mecanismos públicos e privados para a produção de conteúdo independente para televisão, cinema e VOD.

As reuniões aconteciam numa espécie de *brainstorm*, onde os presentes compartilhavam suas ideias e os demais opinavam, validando ou não as criações. Foi nesse contexto que nasceu o projeto *Crisálida*⁶, que resultou três obras audiovisuais: o curta-metragem *Crisálida* (2016), a *Série Crisálida* (2018) e o longa-metragem *Crisálida, o filme* (2019). A ideia inicial da autora do projeto e produtora audiovisual Alessandra da Rosa Pinho, também autora deste relato, partiu do desenvolvimento da primeira série bilíngue (Libras/Português) do país de ficção dramática que aborda o universo dos surdos.

O tema atraiu a atenção de muitos roteiristas e produtores locais. A validação da ideia, em especial por um deles, o jornalista Paulo Markun, estimulou a autora – então estudante do curso de Letras-Libras⁷ da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) – a aprimorar seus rascunhos e anotações de histórias sobre a cultura e comunidade surda. Muitas dessas histórias foram conhecidas, vivenciadas e compartilhadas dentro da própria sala de aula, num contexto imersivo da autora junto à comunidade surda acadêmica da UFSC.

No mesmo ano foi aberto um edital do VIII Prêmio⁸ Funcine de Produção Audiovisual “Armando Carreirão”, do Fundo Municipal de Cinema (Funcine) de Florianópolis-SC. Entre as categorias contempladas havia uma específica: “Piloto de Série de TV”, destinada para a produção de episódios-pilotos para séries de televisão. Apresentava-se ali a primeira grande chance para o projeto da *Série Crisálida* (2018).

6 Mais informações em: <https://www.seriecrisalida.com.br/>.

7 Mais informações em: <https://libras.ufsc.br/>

8 Disponível em: <http://www.pmf.sc.gov.br/entidades/funcine/index.php>.

Contemplado em primeiro lugar, o projeto recebeu da Prefeitura Municipal de Florianópolis parte dos recursos para a produção do episódio-piloto da série. Esse piloto se configurava como um pequeno filme, um protótipo da obra a ser apresentado aos canais de televisão. O prêmio abriu portas e a oportunidade de concretização de parcerias.

Vale mencionar que antes das gravações do piloto iniciarem, o projeto *Crisálida* foi apresentado para o artista surdo Germano Dutra Junior, referência na comunidade surda na área do cinema e do audiovisual (com formação e experiência). A aprovação do projeto pelo Germano foi mais um importante incentivo para a continuação dos trabalhos e para a produção do piloto que, em 2015, tomou corpo e foi então concretizada.

No ano seguinte, o piloto da série estreou como convidado no 20º FAM, Florianópolis Audiovisual Mercosul⁹, realizado em junho de 2016. Trata-se de um grande e reconhecido festival de cinema sediado na capital catarinense. O festival foi realizado na UFSC e contou com significativa participação da comunidade surda local. Entre surdos, ouvintes, TILS, professores, servidores e alunos de diferentes escolas da região, aproximadamente mil espectadores estiveram presentes.

Outros quatro filmes foram apresentados na mesma sessão de exibição do piloto da série. Esses filmes, porém, não possuíam legendas em Português, para a decepção da comunidade surda, e, diante disso, aconteceu um fato curioso que merece ser compartilhado por meio do depoimento de Alessandra Pinho:

A falta de legenda no primeiro filme me deixou extremamente incomodada. Mas logo percebi um movimento silencioso se formando. Os surdos levantaram-se

9 Mais informações em: <http://www.famdetodos.com.br/home>

sinalizando que faltava legenda no filme. Vários outros espectadores foram aderindo à manifestação e, aos poucos, a comunidade surda saiu do auditório em direção ao saguão do Centro de Eventos da UFSC. Com aquele burburinho todo, a sessão foi interrompida. Os responsáveis pelo FAM convidaram o Piloto da Série Crisálida para participar do evento com as melhores intenções e o objetivo de aumentar a acessibilidade do festival para espectadores que não são ouvintes. Entretanto, em meio à correria de todo o trabalho que envolve a coordenação de um evento desse porte, não se atentaram que os outros filmes em Língua Portuguesa da mesma sessão também precisariam ser legendados. Eu também me sentia responsável por tudo aquilo e ao mesmo tempo apavorada porque o público iria embora. Mas esse pânico tinha um quê de satisfação. Ver os surdos lutando pelo direito de ter acessibilidade no cinema mostrava que aquela ideia fazia muito sentido: era o projeto Crisálida cumprindo sua função.

Para contornar a situação alguns TILS que estavam presentes organizaram-se de última hora e subiram no canto do palco para interpretar os filmes que não tinham legenda para Libras. Eis que a exibição dos filmes aconteceu dessa forma e o piloto da série Crisálida foi o último a ser apresentado. Após assistir ao piloto, a comunidade surda se mostrou muito satisfeita com o resultado, isso porque se viu fortemente representada. Sobre isso, vale compartilhar outro depoimento de Alessandra Pinho:

Foi emocionante observar a alegria dos surdos em se verem representados na tela. Em assistirem ao filme com legenda LSE, em saírem dali comentando e comemorando. Naquele momento, o sonho de continuar o projeto

transformou-se numa enorme responsabilidade. Crisálida precisava alcançar vôos maiores e atingir novos públicos.

Nos demais dias do festival, o piloto foi exibido novamente, mas agora a equipe de organização já havia providenciado legendas para os demais filmes. O FAM há vinte anos exibe filmes em Português com legendas em Espanhol e vice-versa. Com esse fato ocorrido na edição de 2016, e protagonizado pela comunidade surda, o festival passou a contemplar várias obras e sessões de filmes em Português legendados em Português na programação. Além disso, algumas cerimônias do evento também passaram a ser realizadas com interpretação simultânea para Libras. É cada vez mais comum ver surdos como espectadores do festival, afinal, tal como já diz o *slogan* do evento, o FAM é de todos.



Fig. 2: Alessandra Pinho faz o sinal de *Crisálida* em Libras, no FAM (2016).

Após a repercussão da estreia do piloto no FAM, surgiram vários convites de escolas e mostras de cinema e audiovisual. Assim, o diretor Serginho Melo teve a ideia de fazer uma nova montagem a partir do piloto, transformando-o no curta-metragem *Crisálida* (2016). A duração total da nova montagem totalizou dezessete minutos e trouxe a história do personagem surdo Rubens. Trata-se de um personagem adolescente que sempre conviveu entre os ouvintes, mas em determinado momento passou a reconstruir sua relação com o mundo ao aprender Libras e acessar a cultura surda.

Com esse foco, tornou-se urgente, além da legenda descritiva (LSE), inserir a janela de Libras. Nesse contexto, tem-se o seguinte depoimento de Alessandra Pinho:

*Nesse período, eu cursava a disciplina de Prática de Tradução I e, durante as aulas, o professor Edgar Veras relatou algumas experiências em traduções audiovisuais. Fiquei maravilhada quando ele contou que atuava com a consultoria de um tradutor surdo. Fiquei muito interessada. A janela de Libras do *Crisálida* (2016) tinha que ser feita por um tradutor surdo! Mas como isso aconteceria na prática? Foi aí que conheci o consultor e tradutor surdo João Gabriel Duarte Ferreira e começou nossa parceria.*

O curta *Crisálida* (2016) é uma obra de ficção com muitos personagens e naquele momento não era possível contratar vários TILS para realizar a janela de Libras. A solução encontrada foi trabalhar com um único profissional, o tradutor, intérprete e consultor surdo João Gabriel Ferreira (também autor deste relato). A estratégia adotada para identificação dos personagens se deu por meio da troca das cores da camiseta usada.

As gravações aconteceram em dois dias no estúdio da Raça Livre Produções, produtora audiovisual especializada em produções com acessibilidade. A Raça Livre Produções¹⁰ foi responsável pela realização do curta *Crisálida* (2016) e também pela coprodução da *Série Crisálida* (2018) e do longa *Crisálida, o filme* (2019).

A estratégia adotada teve aceitação positiva pela comunidade surda. A partir daí, as exibições do curta-metragem realizaram-se sempre com legendas e com janela de Libras, inclusive em festivais de cinema, como o Festival Legenda Nacional¹¹, realizado em Gramado no ano de 2017. Muitos festivais de cinema e audiovisual ainda não têm o hábito de exibirem filmes com esses recursos de acessibilidade, considerando que o cinema nacional ainda não é acessível aos surdos e às pessoas ensurdecidas.

Surgiram inclusive propostas de alguns festivais para que o curta-metragem *Crisálida* (2016) fosse exibido sem a janela de Libras. Os produtores da obra, no entanto, não permitiram em momento algum que isso acontecesse. A exigência da produção sempre foi que, tanto a legenda como a janela de Libras fizessem parte da exibição. As obras do projeto *Crisálida* sempre tiveram (e têm) um propósito maior. Se o curta não fosse exibido da forma como foi concebido, então não seria de outra forma.

Com a exibição do curta-metragem em diferentes festivais, alcançava-se cada vez mais o objetivo de difundir a Libras, o que trazia imensa satisfação para os produtores do projeto e todos os profissionais (surdos e ouvintes) envolvidos.

10 Mais informações acessar: <http://www.racalivreproducoes.com.br/>.

11 Mais informações em: <https://www.legendanacional.com.br/>.



Fig. 3: Equipe do projeto *Crisálida* no Festival Legenda Nacional, em 2017¹².

É oportuno dizer que o curta-metragem *Crisálida* (2016) recebeu alguns prêmios, dentre eles: o Prêmio de Exibição e Aquisição no Festival Internacional de Cinema Infantil – Fici¹³ (2017), Melhor Montagem na Mostra Sesc de Cinema¹⁴ (2017) e Menção Honrosa pelo Júri Especial das Crianças na Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis¹⁵ (2017). Além disso, participou como obra convidada do Festival Legenda Nacional (2017) e do Festival Cineamazônia¹⁶ (2017).

12 Da esquerda para a direita: o ator surdo Harrison Adams, João Gabriel Ferreira, Alessandra Pinho e o diretor Serginho Melo.

13 Mais informações em: <http://www.festivaldecinemainfantil.com.br/>.

14 Mais informações em: <http://www.sesc.com.br/portal/site/mostradecinema/2019/inicio>.

15 Ver: <https://www.mostradecinemainfantil.com.br/quem-somos/historico/mostra-2017/>.

16 Mais informações em: <https://cineamazonia.com.br/>

Atualmente, a obra está disponível para livre acesso no portal da produtora Filmes que Voam¹⁷ e na plataforma Videocamp¹⁸, e continua sendo exibida em escolas, universidades, eventos e festivais de cinema. Essa constante exibição contribui significativamente para a promoção da Libras e do universo surdo, e também para a projeção dos profissionais TILS (surdos e ouvintes) na sociedade.

Trazendo como gancho a importância desses profissionais, mais precisamente o trabalho de tradutores, intérpretes e consultores surdos, cabe destinarmos uma seção específica para tratarmos brevemente sobre esse assunto neste texto.

3. O Surdo Pode Ser Tradutor e Intérprete?

No capítulo intitulado *Deaf interpreters*, de Boudreault (2005), uma frase em especial costuma gerar dúvidas em algumas pessoas: “Como um surdo pode ser intérprete de língua de sinais?”. Essa indagação, em princípio, pode gerar respostas negativas como: “Não pode. É surdo!”, já que as pessoas surdas não acessam informações auditivas.

Ao pesquisar sobre o intérprete surdo no contexto brasileiro, Ferreira (2019), em sua dissertação de mestrado, menciona que esse tipo de dúvida não permeia apenas os ouvintes não sinalizantes, mas também muitos membros da própria comunidade surda.

Segundo Boudreault (2005), são muitas as possibilidades para os surdos atuarem como profissionais tradutores e intérpretes dentro da comunidade surda, uma vez que são sujeitos

17 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YFnSUNpogqQ>.

18 Disponível em: <https://www.videocamp.com/pt/movies/crisalida>.

que têm inúmeras habilidades condizentes ao trabalho de facilitadores da comunicação. Para o autor, os surdos podem atuar em contextos diversos, tais como: contexto educacional (em escolas de surdos, por exemplo), contexto jurídico, contexto da saúde, etc., considerando que suas atuações podem se dar em trabalhos conjuntos com profissionais ouvintes.

A interpretação surda (IS), segundo Boudreault (2005), pode envolver: vocalizações, gesticulações, escritas e também o trabalho entre outras línguas de sinais diferentes. Boudreault (2005), tal como Stone (2009) e outros pesquisadores do assunto, destacam que mesmo que não seja evidenciado isso, os surdos foram pioneiros no exercício da tradução e da interpretação de/para línguas de sinais.

Ferreira (2019) considera, por exemplo, que muitos surdos costumam atuar de forma voluntária para outros surdos que têm diferentes níveis de proficiência linguística, incluindo também as pessoas surdocegas que demandam formas especializadas de trabalho, como bem apontam Boudreault (2005) e Strobel (2011) quando explicam sobre as possibilidades de atuação dos surdos como intérpretes.

Embora a atuação de tradutores e intérpretes surdos exista há muitos anos, segundo Boudreault (2005) esse assunto pode parecer algo novo ainda para a sociedade, e para algumas pessoas das comunidades surdas inclusive. Dentro da comunidade acadêmica percebe-se que a atividade de interpretação protagonizada por profissionais surdos, por exemplo, é pouco pesquisada no Brasil e timidamente mencionada em trabalhos brasileiros inscritos no campo dos Estudos da Tradução e da Interpretação; enquanto que a atividade de tradução, por outro lado, já possui uma projeção maior.

Tanto a atividade de interpretação como a de tradução realizada por profissionais surdos são práticas urgentes e cada vez

mais essenciais, principalmente para a aproximação e interação de comunidades surdas usuárias de línguas de sinais diferentes, e para a produção e difusão do conhecimento e informação em Libras.

Com relação à direcionalidade da atividade de interpretação especificamente, Carneiro (2017) afirma que, historicamente, é mais frequente os intérpretes (de línguas orais nesse caso) trabalharem na direção de sua segunda língua (L2) para sua primeira língua (L1). Todavia, quando a atividade envolve uma língua oral e uma língua de sinais, observa-se no contexto brasileiro que o mais comum entre TILS ouvintes é a direção contrária. Isto é, a interpretação normalmente se dá do Português (L1 dos TILS ouvintes) para Libras (sua L2). Segundo Rodrigues (2019, p. 123):

Um ponto que merece atenção na interpretação para língua de sinais é o fato de que, ao contrário do que comumente ocorre com os intérpretes de línguas orais, os intérpretes de sinais, na maioria dos casos, interpretam de sua primeira língua (L1) para sua segunda (L2). Esse fato exige desses profissionais um significativo esforço cognitivo para que, diante da sobrecarga inerente à interpretação simultânea, eles mantenham uma *performance* corporal-visual capaz de explorar os elementos característicos das línguas de modalidade gestual-visual na construção de seu texto-alvo.

Contudo, aqui no Brasil percebe-se que, quando se trata de profissionais surdos, as atuações de tradução mais comuns acontecem do Português (L2 dos surdos) para Libras (L1) em diversos contextos, em especial vídeos e materiais didáticos. E em atuações de interpretação, os surdos brasileiros têm

trabalhado em conferências atuando de uma língua de sinais estrangeira (sua L2) para a língua de sinais nacional (sua L1). Por exemplo: ASL (*American Sign Language*) para Libras. Nesse contexto, vale citar o que explica o site *Deaf Interpreter Institute*¹⁹ (2018):

Um intérprete Surdo é um especialista que oferece serviços de interpretação, tradução e transliteração em língua de sinais americana [ou qualquer outra língua de sinais] e outras formas de comunicação visual e tátil usadas por indivíduos que são surdos, que têm deficiência auditiva ou que são surdocegos. Como a pessoa surda, o intérprete Surdo parte de um conjunto distinto de experiências formativas linguísticas, culturais e de vida que permitem uma compreensão e uma interação variada em um amplo leque de formas de linguagem e comunicação visuais influenciadas pela região, cultura, idade, alfabetização, educação, classe e saúde física, cognitiva e mental. Essas experiências, em conjunto com a formação profissional [existente apenas fora do Brasil] dão ao intérprete Surdo a capacidade de realizar uma comunicação bem-sucedida em todos os tipos de interações com interpretação, tanto comuns quanto de alto risco. (tradução nossa)

Dito isso, fica evidente que tanto a tradução como a interpretação realizadas por um profissional surdo são eficientes. A atuação do TILS e consultor surdo João Gabriel Ferreira junto ao projeto Crisálida corrobora com essa afirmação, pois além de ele ter traduzido e interpretado para janela de Libras de sua L2 (Português) para sua L1 (Libras) – fazendo o que

¹⁹ Disponível em: <http://www.diinstitute.org/>

Seleskovitch e Lederer (1995) e também Freire (2008) chamam de *tradução direta* – ele manteve nos textos de chegada os sentidos culturais, textuais e comunicativos condizentes e adequados ao público-alvo, os espectadores surdos.

Além das traduções realizadas terem atendido com eficácia as necessidades e expectativas do projeto e da comunidade surda, a participação de João Gabriel refletiu também nossa intenção política de valorização e projeção do profissional surdo, uma vez que ele é visibilizado e possui sua imagem diretamente associada à obra. Isto é, o intérprete surdo faz parte do filme, está na tela.

Nos eventos em que o curta-metragem *Crisálida* (2016) costuma ser exibido é frequente a indagação sobre essa particularidade. É comum o público ouvinte questionar, por exemplo: “O ator que faz o papel do personagem surdo é surdo?”. Nossa resposta está sempre pronta: “Sim, o ator é surdo, assim como o tradutor intérprete da janela de Libras”. Embora as pessoas ainda se impressionem, elas passam a resignificar isso e entender que esses espaços também podem (e devem) ser ocupados por profissionais surdos.

4. Do Curta para a Série

Ainda em 2016, um *teaser* resultante do episódio-piloto foi postado nas redes sociais e teve grande repercussão. Mais de setenta mil visualizações na página do *Facebook* da Feneis (Federação Nacional de Educação e Integração de Surdos), principal entidade representativa dos surdos no Brasil. Essa divulgação fez com que o projeto *Crisálida* fosse reconhecido por todo o território nacional e colaborou para participações em eventos da área audiovisual com o objetivo de buscar mais

parcerias. Assim, além da Raça Livre Produções, mais duas produtoras passaram a sonhar junto à *Série Crisálida* (2018): a Arapy Produções²⁰ e a TVi Televisão e Cinema²¹.

Somando forças, o projeto foi aprimorado e inscrito em editais para viabilizar os primeiros episódios da série. Um trabalho que foi reconhecido e ganhou o primeiro lugar da categoria obra seriada, no Edital de Concurso Público 159/2015 do Prêmio Catarinense de Cinema²². A primeira temporada da *Série Crisálida* (2018) finalmente saíria do papel.

Depois de intenso trabalho burocrático e da espera para liberação dos recursos, em julho de 2017, o desenvolvimento da série foi intensificado. Entre o período do resultado do referido prêmio e a liberação do recurso do projeto em conta passou-se quase um ano, e nesse intervalo de tempo muitas ideias surgiram. Foi preciso organizá-las para viabilizar o produto final planejado conforme a verba disponibilizada. Dessa forma, foram elencados os assuntos mais pertinentes segundo a equipe de criação e roteirizados quatro episódios.

O processo incluiu a consultoria do profissional surdo João Gabriel Ferreira que já tinha sido incorporado junto à equipe desde a elaboração da janela de Libras do curta *Crisálida* (2016). Escrever os roteiros de quatro episódios, considerando os recursos disponíveis, foi desafiador, pois era imprescindível executar esses roteiros dentro de um cronograma financeiro factível.

20 Produtora de Paulo Markun, o primeiro a valorizar a ideia do projeto *Crisálida*. Nosso agradecimento ao Paulo que tanto colaborou com o processo criativo e de gestão para viabilização da *Série Crisálida* (2018). Atualmente, a Arapy Produções é a produtora proponente da série.

21 Coprodutora da série, da roteirista e diretora Laine Milan, responsável pela realização de projetos como: “Santa Catarina 100 anos de história”, “O contestado” e “Pequenos grandes talentos”.

22 Ver: <https://premiodecinema.idcult.com.br/>.

Essa etapa levou cerca de três meses para ser concluída e a inclusão do consultor surdo na criação dos roteiros foi essencial para que os roteiristas ouvintes entendessem melhor o modo surdo de ver o mundo. Ficou evidente no decorrer dos encontros que ninguém melhor do que um surdo para conhecer e falar sobre o universo dos surdos.

Assim, conscientes da importância do protagonismo e da representatividade surda, os produtores do projeto *Crisálida* dimensionaram ainda mais a importância da presença do João Gabriel e, assim, essa política estendeu-se para as demais etapas de produção da série.

5. Pré-Produção: o Papel do TILS e a Tradução dos Roteiros

A etapa de pré-produção da *Série Crisálida* (2018) compreendeu a seleção de atores que foi iniciada em novembro de 2017. A direção da obra tinha como premissa que todos os personagens surdos fossem interpretados por atores surdos. Assim, tornou-se indispensável a presença de um profissional TILS ouvinte para interpretar e mediar a comunicação dos atores surdos e dos demais profissionais ouvintes envolvidos no cotidiano da produção.

A TILS Larissa Pinho – na oportunidade então acadêmica do curso de Letras-Libras da UFSC – foi convidada para atuar junto ao projeto e aceitou o desafio. Inicialmente, seu papel foi de mediar a comunicação entre o diretor Serginho Melo (ouvinte) e os atores surdos. Conforme os atores se engajavam no processo, a profissional passou a interpretar também outros momentos que demandavam diferentes tipos de relações de trabalho, incluindo aquelas que antecediam as gravações,

como: provas de figurino, testes de maquiagem, testes de fotografia, preparação de elenco e ensaios.

Larissa Pinho já tinha afinidade com a área do audiovisual, e seu intenso contato com a equipe de produção e com os atores surdos fez com que adquirisse experiência e um importante conhecimento a respeito das demandas do projeto como um todo. Como consequência de sua proatividade, desempenhou também outras funções ao longo do projeto, sendo devidamente remunerada por todas elas.

Assim, durante a pré-produção da *Série Crisálida* (2018), Larissa atuou como TILS e também como assistente de coordenação. Nessa segunda função auxiliou, por exemplo, com marcações de agenda dos atores surdos e ouvintes. Já durante as gravações, o foco do seu trabalho se manteve mais na interpretação – tanto do Português para Libras como da Libras para o Português – conforme as necessidades apresentadas ao longo da produção.

No período de gravações, porém, Larissa também atendia algumas demandas de assistência de coordenação. Demandas que surgiam naturalmente no andamento do projeto e que acabavam ficando sob sua responsabilidade, como: chamar algum ator para trocar de figurino, dar algum aviso sobre uma gravação, etc. Situações relativamente simples e que foram perfeitamente possíveis de serem administradas pela profissional. As responsabilidades conferidas à Larissa foram a ela destinadas considerando as possibilidades de gerenciamento das demandas dentro de condições adequadas de trabalho, sem sobrecargas e respeitando sempre possíveis limitações e disponibilidade.

A discussão sobre o papel do TILS e suas atribuições dentro de um dado contexto de trabalho é longa, tanto na esfera da Educação como também dentro da área dos Estudos da Tradução e da Interpretação. Ao longo dos últimos dez anos,

muito se discutiu na dimensão prática e teórica a respeito das funções do TILS em diferentes contextos, dentre eles o contexto educacional. Sobre esse contexto em especial, vale destacar aqui um dos trabalhos de Albres (2015).

Ao tratar sobre o intérprete educacional e as políticas e práticas em sala de aula inclusiva, a autora discorre sobre o papel do intérprete dentro do âmbito da educação brasileira. Albres (2015) indica que esse espaço de atuação profissional apresenta conflitos e especificidades. Há divergências de vários níveis, inclusive no modo de nomear o profissional e sua função.

Alguns documentos analisados pela autora, por exemplo, denominam o TILS de “professor/intérprete”, o que reflete ainda certa confusão com relação ao papel desse profissional no âmbito da educação. O estudo de Albres (2015) demonstrou o uso de dezesseis designações diferentes usadas para se referir ao TILS. “Há inclusive definições, nos documentos consultados, que destituem do intérprete educacional qualquer atividade valorativa, criativa, ou de serviço especializado na escola” (p. 53).

Ao trazermos o contexto educacional para ilustrar essa discussão, parece ser fácil afirmar que o profissional precisa tão e somente interpretar, ser neutro e não se envolver com outras demandas para além da atividade de interpretação e seus desdobramentos. Entretanto, tal como afirma Albres (2015, p. 55): “as competências e responsabilidades desses profissionais não são tão fáceis de serem determinadas. Há vários problemas de ordem ética que acabam surgindo em função do tipo de intermediação que acaba acontecendo”.

Se no contexto educacional, campo já consolidado de atuação do intérprete, ainda falta a delimitação de atribuições e há dificuldades na identificação do TILS, seria precipitado elencarmos aqui o papel desse profissional no contexto cinematográfico de produção audiovisual, ainda mais porque essa se trata de uma esfera onde o trabalho do TILS ainda é incipiente.

Dito isso, cabe explicar que a área audiovisual é bastante peculiar. As relações de hierarquia operam com um pouco de informalidade. Há muito trabalho nos bastidores. Sendo assim, é normal que cada profissional envolvido acabe fazendo, muitas vezes, mais do que a sua parte, mais do que está estipulado em um contrato. É muito comum os colegas se ajudarem, trabalharem em equipe, colaborarem uns com os outros para diferentes demandas. Quando um TILS passa a compor essa equipe, seu envolvimento no processo é, por consequência, igualmente intenso.

Na *Série Crisálida* (2018), aproximadamente cinquenta surdos estiveram envolvidos e participaram das gravações. Algumas filmagens começavam às cinco horas da manhã e duravam o dia todo, outras começavam no meio da tarde e outras ainda eram realizadas de madrugada. Essas gravações aconteciam em lugares diversos (estúdio, áreas internas privadas e áreas externas públicas). Era corriqueiro o deslocamento dos profissionais de um lugar para o outro, assim como era comum fazer refeições juntos.

Esses são apenas alguns exemplos que revelam como as relações de trabalho na área audiovisual são flexíveis e que não há uma rotina ou uma atuação de atribuições precisas. Há inúmeras situações que tornam o fluxo de uma produção audiovisual mais pessoal, próximo e humano. Isso é refletido, por exemplo, no depoimento de Larissa Pinho:

Eu sempre gostei muito da área audiovisual, então quando me convidaram a participar da Série Crisálida (2018) eu fiquei radiante. Achei que estava indo somente interpretar, mas aprendi tanto sobre tantas coisas que acabou sendo uma das experiências mais gratificantes que já vivi e que me moldou como profissional. Ouvimos falar pouco sobre interpretação no cinema, ainda é uma área

que precisamos explorar, mas o fato é que o intérprete nessa esfera não consegue ser “somente” um intérprete. Há muito trabalho além de mediar informações de uma língua para a outra, o tempo todo. O intérprete precisa decorar roteiros, encarnar os personagens, saber de cor as cenas, se manter alerta e ser muito ágil. O trabalho invisível por trás das câmeras é árduo e cansativo. Mas vale muito a pena. No começo foi um pouco difícil, visto que a maioria das pessoas envolvidas na produção não tinha muito contato com a língua de sinais. Tanto na pré-produção, principalmente na preparação de elenco, onde era necessário fechar os olhos e relaxar, na leitura de roteiros (onde foi necessário ser atriz por alguns momentos!), quanto durante o mês de gravações, onde a equipe foi aprendendo um pouquinho mais sobre a cultura surda e a língua de sinais, tivemos muitos desafios e muito aprendizado. Tudo foi sendo descoberto e adaptado para que pudéssemos fazer funcionar. E funcionou.

Como a demanda de trabalhos foi grande, além de Larissa Pinho, outros dois TILS também trabalharam na produção: Thuanny Galdino, que atuou na etapa de preparação de atores, e Thiago Teles, que teve uma participação muito importante no projeto, uma vez que trabalhou também como ator.

No caso do Thiago, ele protagonizou um personagem na série: o intérprete Bruno, um dos personagens principais do enredo. Seu personagem contracenou com praticamente todo o elenco surdo e, por conta disso, Thiago esteve muito presente na preparação dos atores e em diversas situações atuando também como intérprete. Para melhor compreensão da participação do Thiago no processo, segue seu depoimento que ilustra bem seu envolvimento na produção.

Participar como intérprete de Libras em um produto audiovisual de ficção foi um desafio gratificante. Antes de começarmos as gravações, todo o elenco passou por uma importante preparação, onde aprenderam técnicas para incorporar as personagens. Nunca tinha experimentado atuar na esfera artística, sempre me envolvi com interpretação educacional e de conferência, assim me vi desafiado! Em um primeiro momento, foram feitas as leituras dos roteiros junto com os atores surdos, e realizar a interpretação do Português/Libras/Português foi algo que eu já estava habituado a fazer. Quando partimos para um segundo momento, onde cada ator iria praticar suas falas e ações, percebi que eu teria que lidar com improvisos e estar atento ao que aconteceria. As dinâmicas propostas pela preparadora envolviam práticas corporais de alongamento e diversos tipos de interações entre ela ou entre os atores, tudo orientado por ela. Estávamos geralmente num espaço onde ficávamos eu, os atores e a preparadora todos descalços em cima de um tapete, e geralmente eu me localizava ao lado da interlocutora que utilizava o Português oral. Os sujeitos ali se movimentavam e interagiam de forma dinâmica e eu precisava acompanhá-los, me movendo rapidamente, tentando interferir ou atrapalhar o mínimo possível aquele momento. Teve também situações inusitadas em que o ator precisava expressar diversos sentimentos de sua personagem, foram instantes em que a concentração de todos era essencial e eu como intérprete precisava lidar com o que era sensível e delicado. Com essa experiência percebi que, para trabalhar em contexto artístico, o intérprete precisa ser flexível ao máximo, sabendo transitar entre situações descontraídas e tensas sem perder o foco e a atenção. Ser adaptável e ágil são as chaves para o bom desempenho nessa esfera.

Além de ter atuado com demandas de interpretação, Thiago Teles também colaborou com o trabalho de tradução para Libras dos diálogos dos roteiros juntamente com João Gabriel. Com relação à participação do João Gabriel na função de tradutor surdo, compartilhamos o depoimento de Alessandra Pinho:

Contar com um tradutor surdo na equipe foi essencial para o projeto de tradução da Série Crisálida (2018). Em geral, os diálogos para cinema são pensados, repensados e realizados com frases curtas, de impacto. Por muitas vezes usam-se metáforas ou expressões sucintas que por si próprias apresentem o significado de determinada situação ou mesmo frases ambíguas. Neste contexto, onde a tradução se deu entre modalidades linguísticas diferentes, de uma língua oral para uma língua sinalizada, foi de extrema relevância que a tradução de Português para Libras fosse realizada com a participação de um usuário nativo da língua de sinais. Isto garantiu que as informações propostas pelos roteiristas chegassem com igual teor ao público surdo.

De modo a transmitir com clareza as ideias criadas pelos roteiristas, a tradução dos diálogos da *Série Crisálida* (2018) foi minuciosamente adequada pela dupla de TILS João Gabriel e Thiago Teles, mesmo que em várias situações não fossem usados termos precisamente equivalentes, mas sim correspondentes.

Sobre essa questão de equivalência e de correspondência, Sobral (2008, p. 81) afirma que pensar a interpretação como busca de correspondências significa pensar nas línguas não como línguas que compreendem elementos equivalentes aos de outras línguas, mas, sim, línguas compostas por formas de expressão que usam elementos para criar (no âmbito de uma

determinada cultura) sentidos em outra cultura que é igualmente complexa. Para Sobral (2008, p. 81), as formas de expressão não são exatamente iguais, nem equivalentes, mas possibilitam criar efeitos de sentido semelhantes.

Cabe destacar que, durante o processo, observou-se necessidades diferentes de adequar a tradução às características dos personagens, como foi o caso da personagem Morgana, protagonizada pela atriz surda Angela Eiko Okumura. Na trama, Morgana é uma surda paulistana. Sendo assim, seu modo de sinalizar precisava apresentar características linguísticas da região de São Paulo. O mesmo aconteceu com o personagem Rubens, vivido pelo ator Cleiton César Ribeiro. Na história ele é um adolescente que aprendeu Libras recentemente. Além disso, o personagem é de Florianópolis, e como tal, precisou enunciar obedecendo características da língua de sinais local.

Também houve situações em que os textos seriam enunciados em Libras por personagens ouvintes. Como ocorreu com os personagens Jaks, Vera, Alice e Lorena, interpretados pelos atores (ouvintes) Leandro Batz, Milena Moraes, Sofia Pisani e Sofia Cardoso, respectivamente. Nessas circunstâncias, as traduções realizadas em Libras trouxeram no vídeo o áudio oral das frases. Utilizando esse artifício o treino dos atores para decorar os textos em Libras ficou mais objetivo, principalmente para a atriz Sofia Cardoso, que com apenas cinco anos de idade ainda não era alfabetizada.

O interessante é que no enredo da *Série Crisálida* (2018) esses personagens ouvintes estavam ainda aprendendo a língua de sinais. Sendo assim, em algumas traduções, foi pensado propositalmente que eventuais erros fossem ressaltados em cena, como troca na configuração de mão ou na direção dos movimentos, por exemplo.

Houve ainda uma terceira conjuntura que foi a tradução das falas dos personagens Bruno e Paola, vividos pelos atores Thiago Teles e Joanna Tieppo. Ambos personagens na história atuam como intérpretes e, algumas vezes, interagem em cena usando Libras e Português simultaneamente. Os personagens são Codas (*Children of Deaf Adults*), ou seja, filhos de pais surdos e, portanto, são bilíngues bimodais.

Com base nas características da sinalização de Codas, foi dispensada uma atenção especial à tradução das falas desses personagens que, em vários momentos, faziam o uso de *code-blending*²³ (sobreposição de línguas). Sobre essa questão, João Gabriel compartilha o seguinte depoimento:

Sou carioca, e praticamente aprendi Libras em Florianópolis quando me mudei para cá para estudar Letras-Libras. Tenho contatos em todo o Brasil e nos EUA, devido a viagens e intercâmbio, e além disso participei, por três anos, como bolsista no projeto do Núcleo de Aquisição de Língua de Sinais (Nals) – Projeto Bilingual Bimodal (BiBiBi) –, que é um projeto que faz as transcrições de crianças Codas, coordenado pela Prof. Dra. Ronice Quadros. Isto me deu bagagem para que, durante a tradução dos roteiros, eu soubesse como proceder da melhor forma. Mesmo assim, precisei estudar bastante sobre os sinais de São Paulo, e entrei em contato com os surdos de lá, por causa das variações linguísticas regionais, assim como foi preciso pesquisar o jeito de sinalizar dos Codas. Como eu aprendi Libras depois dos 21 anos, ainda lembro do meu jeito de sinalizar naquela época, e isso serviu de referência para

23 Ver Quadros et al. (2013) e Quadros (2017).

a tradução dos textos do personagem Rubens. E como estratégia para traduzir as falas dos personagens que estavam aprendendo Libras na série, eu lembrava de quando eu dava aulas e como era a sinalização de alguns alunos ouvintes. Precisei fazer as traduções de cada personagem com uma sinalização própria. E este foi um grande desafio.

As traduções dos diálogos dos personagens eram gravadas em vídeo e organizadas de modo que cada ator tivesse acesso às suas falas em Libras durante toda a produção. Esses vídeos eram compartilhados com os atores por meio de *links* privados no *YouTube* e *Google Drive*. Deste modo, os atores recebiam um *link* correspondente ao seu personagem, com pastas nomeadas pelo número do episódio e número da cena. Isto possibilitou que atores e direção tivessem rápido acesso aos materiais traduzidos.

Com esta estratégia, os atores surdos e ouvintes estudavam suas falas antes de ensaiar com a preparadora de elenco Laine Milan e com o diretor Serginho Melo. E ainda podiam continuar seus estudos em casa. Este foi um processo de extrema relevância para a produtividade dos ensaios e das gravações.

6. Produção e Filmagem

Com o trabalho de preparação, os atores chegavam no momento das gravações com suas falas ensaiadas e praticamente decoradas. Ainda cabia ao tradutor e consultor surdo João Gabriel, no entanto, acompanhar a produção, com a responsabilidade de conferir, junto e antes de os atores entrarem no *set*, se a sinalização seguia a tradução em Libras preestabelecida. A intérprete Larissa Pinho fez parceria com ele nesse processo,

fazendo a mediação entre os atores surdos e ouvintes e a equipe de direção.



Fig. 4: Bastidores de produção e filmagem da *Série Crisálida* (2018)²⁴.

Após filmar, o diretor revisava cada plano captado no monitor de vídeo. Um procedimento comumente realizado em produções audiovisuais. Desta maneira, o tradutor e consultor surdo tinha a oportunidade de revisar também. Se a sinalização não estivesse correta, a filmagem era refeita.

Foi aproximadamente um mês de filmagens. Um trabalho complexo que demandou dedicação da direção, dos atores, da equipe técnica e da dupla de TILS João Gabriel e Larissa Pinho. Com relação a essa etapa de produção e filmagem, João Gabriel compartilha o seguinte depoimento:

Nas gravações da série foi preciso bastante sacrifício, às vezes acordar às 4h da manhã e lidar com vários atores surdos e ouvintes “sinalizantes” até a noite. Em alguns

24 Na fotografia da esquerda o diretor Serginho Melo ensaia a cena com a atriz Angela Okumura acompanhado dos TILS João Gabriel e Larissa Pinho; e na fotografia da direita os TILS João Gabriel e Larissa Pinho conferem o texto com os atores Miriam Royer e Thiago Teles.

dias, as gravações foram até a madrugada. Como parte do meu trabalho de consultor e tradutor precisei orientar os atores em vários momentos e colaborar com toda equipe de produção para que a série desse certo, principalmente trabalhando ao lado do diretor Serginho e da intérprete Larissa Pinho. Teve momentos que precisei oralizar comunicando com os outros, e ensinando a Libras ao mesmo tempo (adorei a equipe aprendendo Libras). Mas foi um grande prazer participar da série. Já sabia um pouco como funcionava a produção audiovisual, porque minha família trabalha nessa área e por conta das minhas experiências como tradutor audiovisual. Foi uma experiência única! Além de tudo isso, também fui ator, dando vida ao personagem Alan, um surdo oralizado que enfrenta o conflito, junto com a esposa surda Valentina, de educar uma filha ouvinte.

Cabe revelar que a participação no projeto proporcionou um primeiro contato com a Libras e com o universo da cultura surda, tanto para a maioria do elenco ouvinte, como para a equipe técnica. Do mesmo modo, os bastidores foram novidade para a maioria dos atores surdos. Vários nunca tinham atuado em produções desse porte. Entretanto, o resultado dessa interação entre surdos e ouvintes foi positiva e extensa. Em diversos momentos da produção foi possível observar equipe e atores comunicando-se em língua de sinais. Um conhecimento que foi além do campo profissional e transformou-se numa experiência única, formando laços de carinho, amizade e respeito.

7. Pós-Produção, Pré-Estreias e Futuro do Projeto

Após as filmagens, ainda houve o trabalho de pós-produção, que consistiu na edição e finalização do material captado. Nesta etapa, que levou cerca de seis meses para ser concluída, a dupla de intérprete de Libras e tradutor e consultor surdo continuou ao lado da equipe de produção da série. De princípio, à intérprete coube fazer a transcrição das falas (para posterior legendagem) e ao tradutor e consultor surdo assistir ao primeiro corte da obra com o intuito de analisar as cenas em Libras.

Aprovados os episódios, teve início a produção da janela de Libras, um recurso de acessibilidade audiovisual garantido pela Lei Federal 13.146²⁵, de 06 de julho de 2015, que instituiu a Lei Brasileira de Inclusão. Toda obra audiovisual realizada com dinheiro público deve apresentar versões contendo os recursos de acessibilidade: legenda para surdos e ensurdecidos (LSE), janela de Libras e audiodescrição. O formato original da *Série Crisálida* (2018) já previa a inserção da legenda LSE em sua totalidade. Além disso, já havia muitas cenas em língua de sinais.

Desta forma, optou-se por usar janela de Libras somente nos diálogos que foram enunciados em Português. Em razão de a *Série Crisálida* (2018) ter muitos personagens, a estratégia utilizada para identificar cada um foi a mesma empregada na produção da janela de Libras do curta-metragem *Crisálida* (2016): trabalhar com um único intérprete e fazer a troca de camisetas com cores diferentes para indicar cada figura dramática.

25 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm.

A produção da janela de Libras foi realizada no estúdio da Raça Livre Produções em seis diárias de gravações.

Conforme o depoimento de Alessandra da Rosa Pinho:

Novamente, houve a colaboração da figura do consultor e tradutor surdo, só que desta vez com uma dupla de tradutores surdos. Participando das gravações da janela de Libras pude observar a conexão deles e aprendi muito sobre a percepção visual, sobre como o sujeito surdo vê o mundo.

Já segundo o depoimento de João Gabriel:

Como a Libras é de modalidade visual-gestual, enquanto eu sinalizava a tradução para as gravações da janela de Libras, eu não podia olhar a minha sinalização ao mesmo tempo. Assim, tive a ideia de convidar o Gustavo Gusmão, que já estava interessado em atuar na área da tradução audiovisual, para que pudesse me ajudar como consultor. Ele me ajudou bastante, assistindo a tudo como se fosse um espectador. Mas não fomos só nós dois. O Serginho, a Alessandra e a Larissa Pinho participaram também. Eu precisava do feedback deles para discutir a tradução das falas dos personagens. Saber o objetivo certo de cada fala colaborou para que pudéssemos transmitir as informações com mais clareza. Desta forma, o público surdo entenderia melhor o resultado da nossa tradução.

Após 18 meses de trabalho contínuo, a pré-estreia da *Série Crisálida* (2018) realizou-se no cinema do Centro Integrado de Cultura (CIC), em Florianópolis. O dia escolhido foi simbólico. Foi em 26 de setembro de 2018, data em que é comemorado o Dia Nacional dos Surdos. Além da equipe de produção,

atores e colaboradores, a comunidade surda local compareceu ao evento. Foi um sucesso de público e a *Série Crisálida* (2018) foi aclamada tanto por surdos quanto por ouvintes.

Outra sessão de pré-estreia ocorreu no auditório Guarapuvu do Centro de Eventos da UFSC, na semana seguinte. O local sediava três grandes eventos relacionados à área de língua de sinais: o 6º Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa; o 2º Congresso Nacional de Pesquisas em Linguística de Línguas de Sinais; e o 4º Encuentro de Sordos e Intérpretes de Lengua de Señas. Tradutores e intérpretes de vários países estavam presentes. Deste modo, a versão da *Série Crisálida* (2018) exibida contou com janela de Libras e legenda. Nesse mesmo evento, a *Série Crisália* (2018) recebeu o convite para participar da Mostra Surdocine, que faz parte da programação do Curta Brasília, festival internacional de curtas-metragens.

A exibição da *Série Crisálida* (2018) em Brasília ocorreu em meados de dezembro de 2018, e foi seguida de uma roda de conversa entre os realizadores do projeto e comunidade surda local. Essa roda de conversa foi mediada pelo artista surdo Gabriel Isaac.

São raros os festivais de cinema que possibilitam exibições de episódios de série. Sendo assim, o diretor Serginho Melo fez uma nova montagem com o material captado para a série, criando o longa-metragem *Crisálida, o filme* (2019). Inédito e destinado a exibições em mostras e festivais de cinema, o longa-metragem (com duração de setenta minutos) estreou no FAM em setembro de 2019.

No mesmo mês e ano a primeira temporada da *Série Crisálida* (2018) estreou na TV Cultura, e também foi lançada em eventos independentes em vinte e seis universidades federais Brasil afora. Ainda em 2019, o projeto foi contemplado no Prêmio Catarinense de Cinema para a produção da segunda

temporada. Recentemente, a produção bilíngue entrou para o catálogo exclusivo da plataforma de *streaming* da Netflix, estando disponível para o Brasil e para Portugal.

Atualmente, a produção continua dedicando-se para viabilizar a segunda temporada da *Série Crisálida* (2018), que está prevista para ser realizada no final de 2020, e para que os demais produtos resultados do projeto Crisálida (série, curta, longa) cheguem ao público por vários meios.

8. Considerações Finais

O objetivo do projeto Crisálida como um todo é divulgar a Libras. Informar ao público em geral que os surdos existem. São cerca de dez milhões de surdos, só no nosso país. Consumidores, eleitores, trabalhadores, estudantes, professores, etc. Brasileiros que aos poucos ocupam seus espaços de direito, mas que ainda precisam lidar com preconceitos e com a falta de políticas públicas que tornem a acessibilidade algo natural, inserida no cotidiano da sociedade. Por meio de um conteúdo audiovisual de entretenimento bilíngue, buscamos atingir um grande público e, com isso, dar visibilidade à comunidade surda.

O conteúdo abordado nas obras do projeto apresenta situações corriqueiras e comuns aos surdos. São relações dramáticas que ajudam a fortalecer valores, que mostram a capacidade do sujeito surdo em ser atuante e participativo na sociedade.

Na *Série Crisálida* (2018), por exemplo, a personagem Valentina – interpretada pela atriz surda Miriam Royer – é uma mãe surda que trabalha como intérprete no contexto jurídico. Essa personagem foi criada justamente para evidenciar que os surdos podem atuar como profissionais tradutores e intérpretes em diferentes espaços.

Já o personagem Bruno, mencionado anteriormente, também foi criado para ilustrar a figura do intérprete de Libras/Português. Na história, Bruno vive conflitos sobre a definição de seu papel como intérprete. Seu dilema central na narrativa se dá entre o envolvimento pessoal e a ética profissional.

Esses são apenas alguns exemplos de personagens e histórias que refletem a realidade que pessoas reais passam (surdos, TILS e demais ouvintes da comunidade surda) no dia a dia, e que contribuem para que sejam vistos, reconhecidos e respeitados pela sociedade.

Conforme os *feedbacks* recebidos após as exposições, os surdos e os profissionais que atuam nesse universo demonstram se sentirem representados. Assim, ao acompanharem os trabalhos do projeto Crisálida pelas redes sociais, tornam-se ainda mais engajados e colaboram muito com a divulgação das ações.

Entendemos ser oportuno compartilharmos alguns desses *feedbacks*:

São raros os filmes com atores surdos no Brasil. Aliás, há pouca representatividade dos surdos nas telas. Pela falta de informação e conhecimento, as pessoas pensam que os surdos são incapazes. É preciso mostrar a cultura surda, a Libras. Mostrar que a Libras é uma língua de verdade. O projeto Crisálida ajuda a mudar a visão dos outros sobre os surdos, porque assistindo e conhecendo melhor sobre esse mundo as pessoas percebem que os surdos são sim capazes, só precisam de estímulo e espaço. A sociedade precisa se abrir para isso. (Angela Okumura, atriz surda).

Parabéns! Adorei muito! Foi um dos momentos mais inesquecíveis da história da comunidade surda brasileira! (Germano Carlos Dutra Junior, artista surdo).

A Série Crisálida foi muito assertiva, porque a gente se viu dentro dela. A gente se viu dentro dos contextos apresentados. De outra forma, não podemos continuar vivendo nessa invisibilidade como vem acontecendo. É preciso ter essa abertura de mentalidade, por isso o Crisálida é tão importante. (Gabriel Isaac, artista surdo).

Segundos antes, formou-se uma mandala de braços e mãos ao ar. Em um instante, ao acender a luz, voltaram-se para o centro. E lá estava você, catalisando aquela energia linda que por muito tempo esteve reprimida, discriminada, sem voz e à margem de tudo. E o sonho virou realidade! Foi lindo de viver ao lado de vocês, Alessandra e Serginho. Obrigado por terem sonhado junto. Linda experiência de vida, não saio indiferente, e sim maior e melhor. Crisálida para nossas vidas! (Edison Fattori, diretor de fotografia).

Vocês estão direta e indiretamente inspirando muita gente. Junto com os surdos, estão abrindo inúmeras portas para o mundo das artes e do cinema. Uma honra fazer parte disso. [...] Sinto-me emocionada só de pensar no impacto desse projeto, em todos, todos os sentidos. (Natália Rigo, artista e TILS).

É isso que nos move. São inúmeros os *feedbacks* positivos, as curtidas, os comentários, os compartilhamentos nas redes sociais, o apoio. A certeza de que estamos no caminho certo, contribuindo e transformando por meio da arte. É isso que nos faz acreditar na relevância dessas obras para a comunidade surda brasileira. E também nos faz dimensionar a importância do projeto Crisálida para a sociedade.

Para concluir, cabe dizer que a arte e o cinema são ferramentas de transformação. Por meio do conhecimento e da informação, pode-se provocar reflexões e modificar conceitos preestabelecidos, preconceitos enraizados e revelar um universo novo às pessoas. Acreditamos verdadeiramente no potencial das artes, do cinema, do audiovisual e da Libras para a transformação social. Acreditamos no potencial do projeto Crisálida que ainda tem muitos frutos para gerar.

Referências

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

BOUDREAUULT, P. Deaf interpreters. In: JANZEN, T. (Ed.). **Topics in sign language interpreting**. Amsterdam: Benjamins, 2005.

CARNEIRO, T. D. Intérpretes de línguas orais e intérpretes de Libras: semelhanças e diferenças na formação, atuação e status social. **Tradução em Revista**, v. 23, p. 2, 2017.

CRISÁLIDA [curta-metragem]. Direção: Serginho Melo. Florianópolis, 2016. 01. DVD (17min), son., color.

CRISÁLIDA, O FILME [longa-metragem]. Direção: Serginho Melo. Florianópolis, 2019. 01. Blu-ray (70min), son., color.

FERREIRA, J. G. D. **Os intérpretes surdos e o processo interpretativo interlíngue intramodal gestual-visual da ASL para Libras**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2019.

FREIRE, E. L. Teoria interpretativa da tradução e teoria dos modelos dos esforços na interpretação: proposições fundamentais e inter-relações. **CADERNOS DE TRADUÇÃO**, v. 2, n. 22, p. 151-174, 2008.

QUADROS, R. M. **Língua de herança: língua brasileira de sinais**. Porto Alegre: Penso, 2017.

_____ et al. O que bilíngues bimodais têm a nos dizer sobre desenvolvimento bilíngue? **Letras de Hoje**, v. 48, n. 3, 2013.

RODRIGUES, C. H. Interpretação simultânea intermodal: sobreposição, performance corporal-visual e direcionalidade inversa. *Revista da Anpoll*, v. 44, 2019.

_____; SANTOS, S. A. A interpretação e a tradução de/para línguas de sinais: contextos de serviços públicos e suas demandas. *Tradução em Revista*, v. 2018, p. 1-29, 2018.

SELESKOVITCH, D. *Interpreting versus translating*. Paris: Actes du Congrès de 1 Association des Traducteurs Americains, 369-376, 1986.

_____.; LEDERER, M. *A systematic approach to teaching interpretation*. Registry of Interpreters for the Deaf, 1995.

SÉRIE CRISÁLIDA [seriado]. Direção: Serginho Melo. Produção: Alessandra da Rosa Pinho, Liane Milan, Leila Chagas. Florianópolis, 2018. 01. Blu-ray (04 episódios de 30 minutos), son., color.

SOBRAL, A. *Dizer o mesmo a outros: ensaios sobre tradução*. São Paulo: Special Book Services Livraria, 2008.

STONE, C. *Toward a deaf translation norm*. Washington-DC, USA: Gallaudet University Press, 2009.

STROBEL, K. Surdos como intérpretes/tradutores: um sonho possível? In: KARNOPP, L.; KLEIN, M.; LUNARDI-LAZZARIN, M. L. (Orgs). *Cultura surda na contemporaneidade: negociações, intercorrências e provocações*. Porto Alegre: Editora da Ulbra, 2011.

Traços de regionalismo na tradução audiovisual da novela em Libras *Família Silva*



Mário Augusto Silva Sousa Júnior
Luann da Costa Silva Carneiro

1. Introdução

A Língua Brasileira de Sinais (Libras) ganhou visibilidade nos últimos anos com o avanço das tecnologias e das pesquisas linguísticas. Nesse meandro, a comunidade surda preocupou-se em produzir diversos tipos de conteúdos em Libras, dentre eles: conteúdos artísticos, literários, linguísticos e audiovisuais, a fim de expressar suas inquietações, sentimentos, subjetividades, cultura e seu lugar social.

A produção artística pode ser entendida, segundo Arendt (2005), como um sistema de organização de intenções, com intuito de provocar um conjunto de reações específicas em um determinado público. Nesse sentido, cabe lembrar que produções artísticas brasileiras não se limitam às produzidas em Português pela sociedade majoritariamente ouvinte. As minorias linguísticas do país, tal como as comunidades surdas brasileiras, também desenvolvem trabalhos na área artística, cultural, do lazer e do entretenimento. Essas produções precisam ser mais incentivadas, projetadas e reconhecidas na sociedade.

Nessa perspectiva, surgiu a novela em Libras *Família Silva* (2018)¹, de autoria de Mário Augusto Silva Sousa, disponibilizada na plataforma digital YouTube. Nascida no contexto do estado do Piauí, essa obra é uma proposta inédita e inovadora que leva, de forma gratuita, democrática e acessível, entretenimento em Libras para espectadores surdos e ouvintes, sinalizantes e não sinalizantes.

1 Disponível para acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qinu2Y-1x9w>.

A novela foi produzida totalmente em Libras e contou com a participação de atrizes e atores surdos e a colaboração de membros ouvintes sinalizantes da comunidade surda do contexto de Teresina-PI. Para que esse produto audiovisual fosse acessado e consumido não apenas por espectadores sinalizantes, surdos e ouvintes usuários de Libras, mas por qualquer pessoa, inclusive espectadores que não sabem Libras e não partem do contexto piauiense, a novela foi toda legendada. E, para isso, foi necessária uma tradução para o Português.

A tradução para a legenda foi realizada pelo autor e idealizador da novela Mário Augusto Silva Souza, também tradutor e intérprete de língua de sinais (TILS). Para essa tradução, foram empregadas soluções tradutórias, as quais são compartilhadas em parte neste texto, levando em conta um enfoque dado nos traços de regionalismo presentes na novela preservados na legenda em Português.

Uma vez que a obra *Família Silva* (2018) é trazida aqui como objeto de estudo, compartilhamos quatro recortes de cenas propositalmente escolhidas para este artigo. Nosso objetivo é realizar uma análise dessas cenas e das soluções tradutórias empregadas, considerando a Libras como língua de partida e o Português como língua de chegada.

Pretendemos com este texto somar aos trabalhos sobre tradução e legendagem na direção Libras para Português, mais precisamente com trabalhos que envolvam obras audiovisuais de entretenimento do gênero novela e que partem de um contexto regional específico trazendo a linguagem do humor. Esperamos que este artigo venha a contribuir com práticas desse tipo e com as pesquisas da área dos Estudos da Tradução e da Interpretação de Língua de Sinais (ETILS).

Este artigo foi organizado em cinco seções. Além da presente introdução, apresentamos no segundo momento um breve embasamento teórico a respeito da tradução audiovisual

(TAV), da legendagem e da tradução de regionalismos e expressões relacionadas. Na terceira seção, contextualizamos a novela *Família Silva* (2018) e apresentamos os procedimentos metodológicos deste estudo. Na sequência, apresentamos nossas análises referentes às quatro cenas selecionadas e, por fim, fechamos nosso texto com algumas considerações gerais.

2. Tradução Audiovisual, Legendagem e Regionalismos

Define-se como tradução audiovisual (TAV) a tradução de quaisquer materiais que sejam disponibilizados no formato audiovisual com fins de facilitação da distribuição de um produto no mercado para um público de espectadores e consumidores. Ao se falar em tradução audiovisual, normalmente fala-se em dublagem, legendagem, localização e recursos de acessibilidade, como: audiodescrição, legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE) e janela de Libras.

Vale lembrar que foi somente a partir da década de 1990, com o advento das novas tecnologias, que a TAV passou a ser conhecida e produzida no Brasil. Com o passar dos anos, esse tipo de tradução foi conquistando cada vez mais espaço por meio da internacionalização, da globalização e das inovações na área audiovisual. Segundo Argentim e Esqueda (2012), existem quatorze tipos diferentes de TAV. Dentre as mais conhecidas estão: a dublagem, o *voice-over*, o *closed caption* e a legendagem.

Ao pesquisar sobre a tradução no gênero humorístico, considerando uma abordagem baseada na teoria geral do humor verbal, Attardo (2002) define tradução de forma bastante convencional. Assim como tantos outros autores da área dos

Estudos da Tradução, Attardo (2002) entende a tradução como um processo de converter uma mensagem que está apresentada em uma língua de partida para uma língua de chegada. Essa não é uma atividade simples, uma vez que o ato de converter imbuí vários aspectos, como: linguísticos, tradutórios, culturais, políticos, éticos.

Em sua pesquisa sobre legendagem e marcadores culturais, Oliveira e Kilian (2016) realizaram uma análise da tradução do Português para o Inglês do filme *Lisbela e o prisioneiro* (2013), do diretor Guel Arraes. No contexto do estudo realizado as autoras lembram que, além da gramática e do vocabulário, as línguas carregam variações e particularidades que são construídas pelos membros de uma determinada comunidade.

Para as autoras, essas variações e particularidades são permeadas pela própria história e cultura de seu povo. “Figuram, nesse contexto, não apenas o que se fala, mas igualmente o *como* se fala. E esse *como* recebe interferência de inúmeros fatores durante o processo de constituição de um grupo social, como a idade de seus agentes, seu nível escolar, sua classe social, etc.” (OLIVEIRA; KILIAN, 2016, p. 388).

Ainda segundo Oliveira e Kilian (2016), as diferenças são possíveis de serem identificadas em função da presença geográfica de um grupo, que pode variar de região para região, país para país, ou até mesmo de bairro para bairro numa mesma cidade. A língua usada se materializa sempre com traços de variação pertinentes, relevantes e determinantes para um trabalho de tradução.

Ao pesquisar sobre traduções para Libras de Literatura de Cordel, por exemplo, Campos (2017) considera que o Português nordestino usado nesse gênero literário carrega alto nível de expressividade por meio de regionalismos, idiomatismos e expressões populares. Esses elementos, fortemente presentes nos textos de Cordel (sejam eles escritos ou falados), são

justamente os de maior desafio enfrentados por tradutores de língua de sinais.

De acordo com Campos (2017), esses desafios tradutórios podem ser minimizados à medida que o tradutor considere em seu processo inicialmente uma tradução intralingual. Ou seja, que o tradutor primeiramente traduza esses regionalismos para o Português padrão, a fim de melhor compreender seus significados e, uma vez tendo clareza das expressões, pode construí-las em Libras, em uma variante também nordestina, preservando nesse caso a poeticidade do Cordel.

No caso das traduções estudadas por Campos (2017), a direcionalidade envolvida é o Português escrito para a Libras sinalizada, e o gênero, literário. Em nosso estudo, estamos considerando a direção tradutória contrária, ou seja, a Libras sinalizada para o Português escrito (legendado), e o gênero em questão é a novela de teor humorístico. Independente dessas distinções, porém, corroboramos com o entendimento de Campos (2017), ao defender a importância de se preservar no texto de chegada (seja em Libras ou em Português) os traços de regionalismo que caracterizam as produções artísticas e culturais oriundas da região Nordeste do Brasil.

Além da pesquisa de Campos (2017), no cenário acadêmico brasileiro de pesquisas voltadas à Libras, outras investigações que se propõem a discutir a respeito de regionalismos, idiomatismos, figuras de linguagem e expressões populares e metafóricas vêm sendo desenvolvidas. Considerando a dimensão da tradução, vale citar o estudo de Nachtigall (2015), que aborda sobre figuras de linguagem, mais precisamente sobre expressões metafóricas traduzidas para Libras no contexto educacional de produção de materiais didáticos bilíngues.

Também considerando a direcionalidade Português para Libras – de fato a mais comum dentro do universo no qual nos inscrevemos – Nachtigall (2015) descreve algumas formas

adotadas na tradução de expressões metafóricas para Libras, considerando que essas construções linguísticas, tal como os regionalismos e os idiomatismos, fazem parte da natureza da língua humana. Para a autora, cada profissional tradutor adotará formas tradutórias com as quais se identifica e entende como adequadas ao público-alvo, nesse caso os surdos.

Nachtigall (2015) constatou em seu estudo que a adequação tradutória ao público-alvo das expressões metafóricas é essencial, mesmo que essa adequação comporte uma questão problemática: nem sempre as metáforas em Português podem ser traduzidas para Libras de forma eficaz, considerando a diferença intermodal implicada e a distância dessa língua da cultura visual surda de chegada.

A autora pontua que se as metáforas são mantidas literalmente na tradução, tal como são apresentadas no Português, os surdos dificilmente compreenderão o sentido pretendido no texto. Quando o tradutor não considera as expressões metafóricas com base no seu sentido, a tradução pode implicar a própria desconstrução da metáfora em si, ou seja, perde-se o sentido e o efeito metafórico no texto de chegada.

Mesmo que o estudo de Nachtigall (2015) considere a direcionalidade da tradução Português para Libras e, ainda, expressões metafóricas presentes em um texto oriundo do contexto educacional, os apontamentos da autora também contribuem para pensarmos aqui sobre o assunto pelo viés tradutório envolvido na legendagem da novela em Libras *Família Silva* (2018).

Também entendemos que cada profissional tradutor fará suas próprias escolhas tradutórias e por elas se responsabilizar. Além disso, as mesmas adequações que Nachtigall (2015) entende serem importantes para a tradução de metáforas de Português para Libras, entendemos serem indispensáveis também para traduções de regionalismos de Libras para Português.

Ao nosso ver, o nível de desafio tradutório desse tipo de construção linguística se mantém, tanto nas traduções de metáforas, como nas traduções de regionalismos ou idiomatismos.

O tradutor precisará fazer suas escolhas tradutórias cuidando para que elas não impliquem a desconstrução do sentido original das expressões, nem a perda dos traços característicos do gênero ou do estilo linguístico envolvido. É diante disso que podemos dimensionar a complexidade de um trabalho tradutório, sobretudo quando nele estão envolvidos fatores que podem ser determinantes para o resultado de uma tradução.

A complexidade de uma tradução pode ser intensificada na medida em que o par linguístico é compreendido por línguas de modalidades diferentes, no caso de *traduções intermodais*, que partem de uma língua sinalizada de modalidade visual-espacial (por exemplo, a Libras) para uma língua falada/oralizada de modalidade vocal-auditiva (por exemplo, o Português) ou vice-versa. Na tradução para legendas da novela *Família Silva* (2018), a complexidade também se apresenta pelo contexto regional específico do qual a obra parte e pela linguagem do humor fortemente trazida na narrativa da novela.

Nesse sentido, a novela que trazemos aqui para análise se apresenta como uma obra inédita não só no sentido de ser um produto audiovisual acessível de entretenimento, com linguagem humorística presente e produzida diretamente em Libras no contexto piauiense, mas também no sentido de demandar um trabalho de tradução para o Português das legendas que é incomum dentro da área, levando em conta todos os fatores peculiares imbricados.

3. Procedimentos Metodológicos

A novela *Família Silva* (2018) foi produzida sem nenhum tipo de recurso ou apoio financeiro e contou com a participação voluntária de atores e atrizes (surdos e ouvintes) e demais colaboradores que contribuíram com a produção. O objetivo principal do idealizador e autor da obra foi realizar um produto audiovisual de entretenimento diretamente em Libras, com surdos, com vistas a promover a arte e a cultura surda, e também projetar a comunidade surda do contexto piauiense para uma maior visibilidade na sociedade.

Disponibilizada para livre acesso na internet, num total de quinze capítulos produzidos e lançados no ano de 2018, a novela traz um apelo altamente humorístico na narrativa. Essa escolha estilística foi feita propositalmente pelo autor, já que é o contexto de onde ele parte e também uma forma de provocar nos espectadores inúmeras reações. De acordo com os dados e estatísticas disponibilizadas pelo próprio canal YouTube, a novela já possui mais de cinquenta mil visualizações. Essas visualizações são de internautas com diferentes perfis, com idade entre dezoito e quarenta e quatro anos.

Conforme mencionado, por ser uma obra concebida originalmente em Libras, para atender o público espectador não sinalizante, as cenas foram legendadas para Português. Por ser uma obra genuinamente piauiense e envolver um enredo que acontece na capital Teresina, os atores e atrizes são naturais da região, tal como os personagens, que foram assim também caracterizados na narrativa. Nesse sentido, a legendagem em Português compreendeu regionalismos e o uso de expressões típicas desse contexto de partida.

Considerando o objetivo desse estudo, selecionamos quatro cenas e suas respectivas legendas em Português. Analisamos as

soluções tradutórias empregadas considerando os regionalismos adotados na tradução. Como referência para compreensão e definição dos regionalismos neste estudo, consultamos a *Grande enciclopédia internacional do piauiês* (2008), de Paulo José Cunha.

Embora seja um material (do tipo dicionário) que elenca expressões e idiomatismos informais, nele são adotados métodos técnicos e científicos para descrição dos verbetes, os quais são apresentados a partir da literatura, publicidade e jornalismo piauiense, além de exemplos recolhidos dos principais personagens do cenário artístico e cultural do estado. Esse material, portanto, tem certa aproximação com métodos usados por dicionários lexicográficos de caráter técnico.

Para as quatro cenas analisadas, consideramos em nossas análises: a descrição do contexto comunicativo da cena, um *frame* ilustrativo, a apresentação da sentença enunciada em Libras (quando existente), a apresentação da tradução em Português usada na legenda, a descrição do significado dos regionalismos usados e, por fim, nossos comentários a respeito das soluções tradutórias empregadas.

4. Análise dos Dados

A primeira cena faz parte do oitavo capítulo da novela. Essa cena aparece no trecho 13min58seg, quando um dos seguranças da família Silva, o personagem Marcos, busca informações a respeito do personagem Guilherme.

De tanto ser observado por Marcos, Guilherme nota que está sendo perseguido e se volta para o segurança encarando, no objetivo de deixá-lo desconcertado. O segurança, por sua vez, tenta disfarçar a investigação e finge que é homossexual

para ludibriar Guilherme, que acaba acreditando se tratar apenas de um admirador. No momento da cena, ele balança a cabeça no sentido de reprovação (Figura 1).



Figura 1: Cena 1 da novela *Família Silva* (2018).

Não há uma sentença precisa construída diretamente em Libras com sinais manuais nesse momento especificamente. O ator se utiliza apenas de marcações não manuais para representar a intenção de reprovação do personagem. Isto é, ele comunica sua intenção por meio de expressões faciais e corporais.

A tradução para o Português dessa cena foi feita da seguinte forma: “Esse cara é abaitolado”. Em Cunha (2008), o termo “abaitolado” significa “aquele que pode até não ser, mas tem jeito de viado”. Os dicionários formais de Português geralmente grafam o termo como “veado”, com a letra “e”. Em piauiês, porém, a expressão é usada com “i”, ou seja, “viado”, tal como menciona Cunha (2008).

Percebe-se que a tradução para essa cena foi impulsionada pelas expressões faciais e corporais do personagem Guilherme, preservando em Português traços de regionalismo. A cena por si só, como tantas outras da novela *Família Silva* (2018), carrega um forte apelo humorístico e o uso de regionalismos empregados na tradução contribuiu para preservar esse humor na narrativa em Português.

Cabe considerar que as expressões faciais e corporais empregadas na sinalização em Libras podem carregar diversos significados, mesmo quando não acompanhadas de sinais manuais. O conteúdo semântico das construções em Libras está para além do léxico, tal como nos lembra Luchi (2013), ao pesquisar sobre o uso de descrições imagéticas na língua de sinais e evidenciar os desafios enfrentados na interpretação para o Português desse tipo de construção linguística.

Nesse meandro, é possível evidenciar que as escolhas tradutórias adotadas pelo tradutor foram feitas também no intuito de aproximar culturalmente o público espectador do contexto da narrativa como um todo, considerando as atribuições e caracterizações dos personagens e suas relações na história. Essa solução contribui para que os espectadores também conheçam e apreendam as expressões regionais tipicamente usadas pelo povo piauiense.

A segunda cena pertence ao décimo quarto capítulo da novela e acontece especificamente no trecho 01min29seg. Nela é representada a personagem Maria, uma das vilãs da história. Na cena ocorre seu falso velório. A personagem Maria se finge de morta para enganar os personagens Gallaudet e Carol, e também a justiça. Após o enterro, sem que ninguém perceba sua farsa, a personagem comemora satirizando todos os demais personagens enganados, já que seu plano em princípio dá certo (Figura 2).



Figura 2: Cena 2 da novela *Família Silva* (2018).

Nessa cena, a sentença em Libras é dada da seguinte forma: EL@S BOB@S PENA, traduzida em Português na legenda para: “Abestados, que pena”. Conforme Cunha (2008), a expressão “abestado” significa “apalermado, imbecil, idiota, estúpido, otário”. Ou seja, é uma pessoa que não entende nada, um significado que faz notória alusão a um animal desprovido de razão.

Levando em conta o contexto de construção da personagem Maria, típica vilã piauiense, carregada de muito humor e trejeitos nordestinos, uma fala em Português do tipo “Que bobos, idiotas!” não se encaixaria com seu perfil. Esse tipo de construção não combinaria com os traços de seu personagem. Embora a intenção de Maria seja comunicar esse sentido, ela certamente empregaria outra forma de uso da língua para se expressar.

Diante disso, o tradutor empregou outra forma para transmitir esse mesmo sentido no Português. A solução encontrada foi o uso da expressão “abestado”, já que se trata de um regionalismo que marca a cultura nordestina de uma mulher que faz parte desse contexto específico, além de preservar o humor.

É possível notar que essa cena em especial possui um peso importante no enredo, pois se trata de um *plot twist*, ou seja, uma reviravolta da narrativa. É quando a vilã, além de ter enganado o próprio público espectador, alcança o ápice de sua suposta vitória enganando todos os demais personagens que acreditam na sua morte simulada. Quando Maria se levanta surpreendentemente do caixão, o contexto da cena exige uma forma de comunicar que carregue esse sarcasmo e deboche da personagem. Assim, a solução tradutória usada conseguiu englobar esses aspectos.

Já a terceira cena pertence ao quarto capítulo e acontece no trecho 10min27seg. Nesse momento, a mesma personagem Maria planeja revelar o segredo da família Silva. Ela entra em contato com a imprensa local e marca uma entrevista. Na cena, Maria pede aos seguranças para que se organizem e surpreendam a família com os repórteres. Enquanto a personagem dá as instruções aos seguranças, precisa chamar a atenção e acordar um deles que, naquele instante, se encontra dormindo despreocupado (Figura 3).

Novamente nessa cena, não há uma sentença especificamente construída a partir de sinais manuais em Libras. O momento se dá pela personagem que bate na perna do segurança dorminhoco a fim de acordá-lo. A tradução para legenda nesse caso foi dessa forma adotada pelo tradutor: “Te alui, rapaz. Acorda!”. O termo “alui” significa, em piauiês, conforme Cunha (2008), mover-se, mexer-se.



Figura 3: Cena 3 da novela *Família Silva* (2018).

O direcionamento do olhar da vilã Maria para o segurança faz com que ela assuma um vocativo, isto é, uma expressão direta e pessoal voltada ao personagem. Quando se acorda alguém, geralmente, chama-se em voz alta a pessoa que está dormindo, podendo usar um toque de alerta ou não. Em Libras, considerando a visualidade da língua de sinais e os aspectos culturais dos surdos, isso não acontece dessa forma. Quando uma pessoa surda está dormindo, chamar em voz alta para que ela acorde de nada adianta, uma vez que sua recepção pela forma auditiva não acontece.

Nesse caso, ao considerar uma tradução cultural, o tradutor se valeu de um vocativo em Português, levando em conta que os surdos costumam usar esse tipo de construção linguística em Libras também. No Piauí, a expressão “te alui” é muito usada, a depender do contexto e das pessoas que estão falando, mas geralmente essa expressão é usada em falares de registro

informal. A personagem Maria também possui marcas de informalidade em sua sinalização, que estão evidenciadas em muitas cenas da novela.

Maria utiliza-se, por exemplo, de expressões faciais exageradas, sinais amplos, velocidades inconstantes de sinalização, parâmetros nem sempre totalmente articulados no discurso. Essas características na sinalização são identificadas como traços de informalidade na Libras, tal como Silva (2013) demonstrou em sua pesquisa a respeito dos diferentes níveis de registro (formalidade e informalidade) na Libras. Essa informalidade da personagem foi também preservada na tradução da legenda, por meio do uso da expressão “tealui”, que é igualmente empregada em contextos informais na variação piauiense.

A última cena corresponde ao segundo capítulo da novela, especificamente no trecho 05min45seg. Nessa cena, o personagem Gallaudet, chefe da família Silva, flagra a filha flertando com um rapaz no portão de casa. Furioso com o que vê, se desloca em direção à filha para tomar satisfação com o rapaz e dar fim à situação (Figura 4).



Figura 4: Cena 4 da novela *Família Silva* (2018).

Também nessa cena não há nenhuma sentença construída em Libras por meio do uso de sinais manuais. A solução tradutória adotada em Português para a legenda foi a seguinte: “Arre égua, quem esse daí pensa que é?”. Conforme Cunha (2008), a expressão “arre égua” é de interjeição e pode significar qualquer coisa, a depender do tom de voz, da ocasião, da circunstância (alegria, irritação, etc.).

Vale lembrar que a narrativa da novela acontece, em grande parte, em um sítio, no interior do Piauí. Os personagens que ali moram, os membros da família Silva, são pessoas que moram afastadas da capital e, portanto, uma de suas características é o registro linguístico interiorano, que se difere do comumente empregado pela comunidade urbana piauiense.

Além disso, o modo como Gallaudet se move e mexe seu chapéu é uma característica bastante peculiar desse personagem em especial. Ele carrega determinados traços que o identificam como o típico pai de família, homem de sítio, que mora no interior. A mania de mexer o chapéu é destacada na novela sempre que o personagem se encontra em conflito ou em uma situação de confronto. Essa ação gestual carrega humor, acompanhada de marcações não manuais que expressam diferentes sentimentos do personagem (estranhamento, agressividade, raiva, concentração).

Essas marcas são características idiossincráticas e trazem significados diferentes em Libras a depender do contexto. Nesse caso, para preencher esse momento de visualidade empregada, a solução adotada pelo tradutor foi usar a expressão piauiense “arre égua”, a fim de fazer uma compensação.

Barbosa (2004), em sua obra sobre procedimentos técnicos de tradução, apresenta uma série de estratégias e procedimentos técnicos possíveis de serem empregados por um tradutor em seu trabalho. O procedimento denominado *compensação* é definido pela autora como aquele que consiste em deslocar um

recurso estilístico na tradução, quando não é possível reproduzir na língua de chegada (no texto-alvo) um recurso estilístico usado na língua de partida (no texto-fonte).

Assim, o tradutor se vale de outro recurso estilístico de efeito equivalente que pode ser adotado em outro ponto do texto. Nesse caso, a compensação empregada para a cena aconteceu ao mesmo tempo, pois as línguas envolvidas (Libras e Português) se apresentam em modalidades diferentes, possibilitando o uso dessa solução tradutória sem gerar ruídos na comunicação de ambas as línguas.

Durante a novela, a mania do personagem Gallaudet em mexer seu chapéu, e a forma como o faz, é evidenciada repetidas vezes nas cenas. Isso pode ser entendido inclusive como um tipo de bordão e, por conseguinte, a expressão “arre égua” também pode ser identificada como tal. Esse bordão, trazido tanto na cena como na legenda em Português pelo tradutor, permite uma caracterização equivalente do personagem e uma aproximação cultural.

5. Considerações

Com base nos dados analisados, foi possível observar que o trabalho de tradução realizado de Libras para Português na legenda da novela *Família Silva* (2018) esteve motivado pela visualidade da língua de sinais e pelas características de regionalismo do contexto do qual a obra se origina.

Os traços de regionalismo empregados para a tradução de expressões em Libras e marcações não manuais são característicos da região piauiense e, para tanto, dicionários e materiais de apoio, como a enciclopédia de Cunha (2008), são ferramentas eficazes para consulta e referência, tal como foi usado neste estudo para nossas análises. Ao contar com um repertório de

expressões nordestinas, regionalismos e idiomatismos à disposição, e ao compreender o significado dessas expressões, bem como sua importância numa tradução cultural, o profissional tradutor tem melhores condições de realizar um trabalho que preserve no texto de chegada a função da obra original que se propõe traduzir.

Podemos dizer que a tradução realizada da novela *Família Silva* (2018) para legendas conseguiu explorar traços de regionalismo presentes em falares nordestinos para cada cena correspondente comunicada em Libras. Além disso, as soluções adotadas preservaram o gênero humorístico da novela, já que na obra há uma abrangente variação de humor evidenciada em Libras.

Brandão et al. (2015, p. 105) afirmam que: “ao se estudar o falar de um povo, deve-se levar em consideração uma série de fatores, tais como a intenção comunicativa, o regionalismo, a classe social e o grau de escolaridade do falante”. Nesse contexto, as análises nos permitiram considerar que o tradutor levou em consideração em seu trabalho muitos desses aspectos.

Além disso, observamos que outros fatores foram considerados pelo tradutor: o caráter não denotativo presente no gênero, o preenchimento de lacunas e espaços subjetivos dos contextos de fala dos personagens, o respeito aos aspectos idiossincráticos da Libras, o aproveitamento de elementos não linguísticos contidos no texto de partida e no texto de chegada, entre outros. Esses fatores foram importantes para o estreitamento das fronteiras linguísticas.

A preservação de traços de regionalismo na legenda em Português permite uma aproximação cultural por meio da tradução realizada, além de demonstrar que existem particularidades linguísticas em cada uma das línguas envolvidas que são comumente utilizadas pelo povo piauiense e são fundamentais de serem pensadas, conhecidas e adotadas em um projeto de tradução desse gênero e contexto.

Referências

- ARENDDT, H. A crise na cultura: sua importância social e política. **Entre o passado e o futuro**, v. 3, p. 248-281, 2005.
- ARGENTIM, J. P.; ESQUEDA, M. D. A tradução para o inglês das variantes dialetais em *Lisbela e o prisioneiro*. **Tradução & Comunicação** – revista brasileira de tradutores, n. 24, p. 95-110, 2012.
- ATTARDO, S. Translation and humour: an approach based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH). **The Translator**, v. 8, n. 2, 2002.
- BARBOSA, H. G. **Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta**. 2. ed., Campinas-SP: Pontes, 2004.
- BRANDÃO, A. J. S. et al. Cine Holliúdy: filme nacional legendado em Português? **Revista Travessias**, n. 2, 2015.
- CAMPOS, K. A. **Literatura de Cordel em Libras: os desafios de tradução da literatura nordestina pelo tradutor surdo**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2017.
- CUNHA, P. J. **Grande enciclopédia internacional de piauiês**. Teresina: Armazém Paraíba, 2008.
- LUCHI, M. **Interpretação de descrições imagéticas: onde está o léxico?** Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.
- NACHTIGALL, P. R. **Metáforas em língua portuguesa e a tradução para Libras em material didático bilíngue**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras-Libras). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.
- OLIVEIRA, G. R.; KILIAN, C. K. Legendagem e marcadores culturais: análise da tradução para o Inglês do filme *Lisbela e o prisioneiro*. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 32/1, jan./jun., 2016.
- SILVA, R. C. **Indicadores de formalidade no gênero monológico em Libras**. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

Estratégias de tradução audiovisual para Libras no contexto cinematográfico



Regiane Cunha Pereira
Natália Schleder Rigo

1. Introdução

Sem ir muito longe e sem gastar muito é fácil embarcar para outros mundos, para outros tempos. Para onde a magia do cinema pode nos levar. Numa sala escura, por meio de uma grande tela branca, quando a luz da projeção se acende podemos vivenciar uma experiência única com trilha sonora, cenas ambientadas, lugares, personagens e histórias. Podemos nos envolver, nos emocionar e nos identificar com aquilo que vemos e assistimos.

Atualmente nos encontramos num cenário cultural audiovisual e cinematográfico em expressivo crescimento no país, refletido pelos grandes financiamentos, patrocínios e incentivos de produções independentes. Com os marcos legislativos e as normativas do audiovisual no Brasil o cinema nacional passou a ocupar cada vez mais espaço e conseqüentemente passou a ser cada vez mais acessado e consumido pela população.

Diante disso, nos deparamos com minorias sociais que por muito tempo reivindicaram direitos de acesso a produções audiovisuais e cinematográficas. Dentre essas minorias estão as comunidades surdas compreendidas por pessoas falantes da Língua Brasileira de Sinais (Libras), os surdos. Trata-se de uma minoria linguística e culturalmente diferenciada que nem sempre teve acesso à cultura, à arte, ao lazer e ao entretenimento.

Ao longo de muitos anos as pessoas surdas estiveram excluídas da sociedade. Foram-lhes negados inúmeros direitos, inclusive o direito básico de exercerem sua cidadania. Embora as políticas brasileiras de inclusão, acessibilidade e respeito às diferenças compreendam ações voltadas para o acesso de todos à educação, à arte, ao trabalho, à saúde, percebe-se que muitas

dessas políticas ainda ficam só no papel, não são respeitadas por muitas organizações, entidades, instituições e grupos sociais.

No caso das minorias surdas brasileiras, muitos avanços foram alcançados a partir da promulgação da Lei Federal 10.436¹, de 24 de abril de 2002, regulamentada pelo Decreto Federal 5.626², de 22 de dezembro de 2005. Essas disposições legais, ao reconhecerem a Libras como meio legal de comunicação das pessoas surdas e trazerem outras tantas providências, promoveram importantes conquistas.

No que se refere às questões de acessibilidade comunicacional as conquistas legais foram ainda maiores, com a promulgação da Lei Federal 13.146³, de 06 julho de 2015, a conhecida Lei Brasileira de Inclusão (LBI). Destinada a assegurar e promover em condições de igualdade o exercício dos direitos e das liberdades fundamentais pelas pessoas com deficiência, a LBI visa a inclusão social e a cidadania. No capítulo em que trata sobre o direito à cultura é assegurado o acesso a bens culturais (cinema, teatro e outras atividades) em formato acessível.

Em paralelo a isso, na área do audiovisual do Brasil passaram a ser publicados documentos diversos que trazem instruções, normas e orientações para a produção de obras acessíveis. A Agência Nacional de Cinema (Ancine), por exemplo, estabeleceu critérios básicos e normas gerais de acessibilidade que devem ser observadas por projetos audiovisuais financiados com recursos públicos. Na Instrução Normativa (IN) 132⁴, de 15 de março de 2017, é exigido no Art. 1º que todos os projetos de

1 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110436.htm

2 Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm

3 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113146.htm

4 Disponível em:

<https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas>

produção audiovisual financiados com recursos públicos federais geridos pela Ancine devem contemplar nos seus orçamentos serviços de audiodescrição, legendagem e Libras.

No Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis⁵ (2015) esses mesmos serviços – denominados de audiodescrição, legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE) e janela de interpretação de língua de sinais – são entendidos como *modalidades de tradução audiovisual acessível*. Conforme o documento, a audiodescrição é definida como uma modalidade de tradução audiovisual de natureza intersemiótica que visa tornar uma produção audiovisual acessível para as pessoas com deficiência visual. A legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE) é definida como a tradução das falas de uma produção audiovisual em forma de texto e, por ser voltada para pessoas surdas e ensurdecidas, há a identificação de personagens e efeitos sonoros.

Já a *janela de interpretação de língua de sinais* é definida como o “espaço destinado à tradução entre uma língua de sinais e outra língua oral ou entre duas línguas de sinais, feita por Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais (TILS), na qual o conteúdo de uma produção audiovisual é traduzido num quadro reservado, preferencialmente no canto inferior esquerdo da tela, exibido simultaneamente à programação” (NAVES et al., 2016, p. 15-16).

A Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) em 2005 publicou a Norma Brasileira (NBR) 15.290⁶, que estabelece diretrizes e regras específicas para acessibilidade

5 Documento produzido em parceria com: Universidade de Brasília (UnB), Universidade Estadual do Ceará (Uece), Secretaria de Audiovisual (SAV) do Ministério da Cultura e a ONG Mais Diferenças. Disponível em: <https://www.noticias.unb.br/112-extensao-e-comunidade/1018-guia-orienta-sobre-recursos-acessiveis-em-producoes-audiovisuais>

6 Disponível em: <http://www.abnt.org.br/>

comunicacional na televisão. Esse documento apresenta orientações também sobre a *janela de Libras*, que é definida da seguinte forma: “Espaço delimitado no vídeo onde as informações veiculadas na Língua Portuguesa são interpretadas através de Libras” (2005, p. 3).

A Secretaria Nacional de Justiça (SNJ), do Ministério da Justiça, também organizou e publicou em 2009 o documento Classificação Indicativa na Língua Brasileira de Sinais⁷ (2009), com o objetivo de incentivar a acessibilidade aos meios de comunicação. Nesse documento, as orientações sobre a *janela de Libras*, mais precisamente para vinhetas de classificação indicativa, estão baseadas na NBR 15.290 elaborada pela ABNT.

Vale mencionar também a Nota Técnica 01/2017⁸, elaborada e publicada em 2017 pela Federação Brasileira das Associações dos Profissionais Tradutores e Intérpretes e Guia-intérpretes de Língua de Sinais (Febrapils)⁹ em parceria com a Federação Nacional de Educação e Integração de Surdos (Feneis)¹⁰. O documento trata a respeito da atuação de profissionais TILS em materiais audiovisuais, televisivos e virtuais, e descreve aspectos técnicos concernentes à formação e à prática profissional.

Com o objetivo de esclarecer a sociedade sobre as necessidades e especificidades da atuação dos TILS, a nota traz orientações a respeito do uso de nomenclaturas adequadas, da profissão e atividades realizadas pelos TILS, e da atuação desses profissionais em produções audiovisuais. Quanto à tradução audiovisual por meio da *janela de Libras*, o documento se baseia também na Norma Brasileira (NBR) 15.290 da ABNT.

7 Disponível em:

<https://www.justica.gov.br/seus-direitos/classificacao/classificacaolinguasinais.pdf>

8 Disponível em: <http://febrapils.org.br/documentos/>

9 Principal entidade representativa da categoria de TILS no Brasil. Mais informações em: <http://febrapils.org.br/>

10 Mais informações em: <https://feneis.org.br/>

É diante desse cenário, num contexto de avanços de normativas técnicas já alcançados na área audiovisual, que surge este estudo, cujo tema geral de discussão é a tradução audiovisual acessível. Mais precisamente as estratégias tradutórias possíveis num trabalho de tradução audiovisual para Libras no contexto cinematográfico.

Nosso objetivo foi identificar e analisar estratégias adotadas em duas produções audiovisuais vinculadas ao *Canal Acessível* da plataforma YouTube. Quatro estratégias foram escolhidas para serem apresentadas e comentadas neste estudo: direção do olhar, incorporação, interação entre tradutores e uso de recursos cenográficos.

Além das estratégias, são apresentadas também as etapas procedimentais envolvidas no processo de tradução audiovisual para Libras, levando em conta os trabalhos realizados pelos profissionais TILS junto ao *Canal Acessível* e as práticas tradutórias adotadas.

2. Tradução Audiovisual para Libras no Contexto Cinematográfico

Considerado como a *sétima arte* por Ricciotto Canudo (1877-1923) – importante teórico crítico italiano – o cinema integra-se ao universo das artes e para uma grande parcela da população destaca-se para diferentes finalidades: entretenimento, fruição, educação e informação. Para Lionço et al. (2013), assistir a filmes é um hábito importante para a formação cultural e educacional dos sujeitos. Tão importante quanto a leitura de obras literárias, filosóficas e sociológicas. Por isso é imprescindível que o cinema seja acessado efetivamente por todos.

Conforme Pinho e Ferreira (2020), são poucas as produções cinematográficas e audiovisuais no Brasil que empregam a Libras na dramaturgia como elemento narrativo ou como língua de comunicação entre personagens. A maioria das produções ainda são concebidas em Português, e quando submetidas à tradução audiovisual são disponibilizadas também em língua de sinais por meio da janela de Libras.

Cabe esclarecer que produções audiovisuais ou cinematográficas concebidas originalmente em Libras se diferem consideravelmente das produções em Português que são traduzidas para língua de sinais. Nesse último caso, quando as propostas envolvem a janela de Libras se faz necessário o trabalho do profissional TILS, (surdo e/ou ouvinte), porém quando não há acessibilidade os surdos acabam tendo contato apenas com produções estrangeiras legendadas e, conforme Anjos (2017), vivenciam somente a experiência cinematográfica estrangeira sem poder reconhecer aspectos da cultura brasileira.

Por meio do trabalho do TILS, produções audiovisuais e cinematográficas concebidas em Português se tornam gradativamente mais acessíveis em Libras, levando em conta o direito linguístico dos surdos e a acessibilidade comunicacional e cultural desses sujeitos previstos nos documentos legais e normativos. À medida em que as produções são disponibilizadas com legendas descritivas e com janela de Libras o mercado do audiovisual e o contexto cinematográfico de atuação profissional de TILS se expande.

Para Nogueira e Alves (2019), a tradução precisa se ampliar e se diversificar, bem como assumir novos espaços. Esse trabalho possui uma “função fundamental como recurso de acessibilidade e política de respeito para a igualdade de uma minoria linguística, pois oferece às pessoas surdas acesso em diversos âmbitos, nos quais, sem ela, a comunicação fica comprometida ou se torna impossível” (p. 255).

Segundo os autores, o tradutor quando se depara com o desafio de traduzir uma obra cinematográfica assume um duplo papel, o de receptor e o de emissor. Nesse sentido, ele é ao mesmo tempo espectador e autor, já que lhe cabe a função de identificar os elementos multimodais presentes na obra cinematográfica e refletir sobre as estratégias tradutórias que serão adotadas.

Nesse contexto, destaca-se o trabalho do TILS (surdo e/ou ouvinte) como uma prática que demanda exigências técnicas e habilidades específicas. Em traduções audiovisuais para Libras tem-se um tipo de tradução que Segala (2010), Segala e Quadros (2015) e Rodrigues (2018) definem como *tradução intermodal*. Para atuar com esse tipo de tradução há competências específicas atribuídas ao profissional, o que Rodrigues (2018) chama de *competências tradutórias intermodais*.

A tradução intermodal envolve necessariamente línguas de modalidades diferentes, por exemplo, o Português (de modalidade vocal-auditiva) e a Libras (de modalidade gestual-visual). Segala (2010) pontua que a tradução do Português para Libras não é apenas uma tradução interlingual, isto é, uma tradução que ocorre de uma língua para outra conforme definido por Roman Jakobson (2010), mas também é uma tradução intersemiótica, ou seja, uma tradução que implica a transposição de signos verbais para signos não verbais e vice-versa.

Segundo Segala (2010), o tradutor que atua com a linguagem audiovisual precisa ter habilidades que são também destinadas a um ator, já que se utilizará de técnicas ligadas a dramaticidade cênica. É nesse sentido que Quadros e Souza (2008) entendem a figura do tradutor audiovisual também como ator, portanto *tradutor-ator*, já que seu trabalho implica uma performance visual. Além disso, entendemos que ao profissional cabe conhecer minimamente as próprias ferramentas da linguagem audiovisual, por exemplo: o funcionamento de uma

câmera, alguns recursos de edição de vídeo, o espaço destinado à construção das cenas, sua disposição para melhor enquadramento entre outros aspectos.

Ao assumir uma postura de atuação não cabe ao tradutor entender tal postura como algo que venha “competir” com o ator da obra traduzida. A necessidade dessa postura e as habilidades relacionadas se dão à medida em que essa dramaticidade – compreendida por gestos, incorporações, interações, movimentos corporais e demais recursos corporais – se faz necessária para que o tradutor adeque sua performance conforme a obra traduzida e com ela estabeleça uma relação de correspondência.

Nogueira e Alves (2019), quando falam a respeito da tradução para Libras de curtas-metragens, por exemplo, onde há atores profissionais que interpretam e dão vida a personagens diversos, consideram que o tradutor não assume um papel de substituto do ator, já que a imagem do ator é concorrente da imagem do tradutor. Ao corroborar com Matencio (2002), os autores entendem que as características do gênero cinematográfico exigem que o tradutor incorpore as falas de forma performática, assumindo assim os elementos artísticos de dramatização em sua sinalização.

3. Multimodalidade na Tradução Audiovisual

A multimodalidade na tradução audiovisual abrange a leitura do todo da obra a ser traduzida, com ênfase na expressão verbal e seus aspectos visuais e sonoros. Realizar a leitura do todo permite ao tradutor fazer escolhas tradutórias e empregar estratégias que ofereçam ao espectador um entendimento mais completo da obra. Assim, considerar a respeito da multimodalidade implica compreender que o foco da tradução audiovisual

não pode se dar apenas na sinalização propriamente dita, mas no diálogo de todos os elementos semióticos envolvidos, com vistas à criação de significados.

Segundo Anstey e Bull (2010), um texto pode ser considerado multimodal quando nele estão combinados dois ou mais sistemas semióticos. Conforme os autores, é possível identificar cinco sistemas semióticos diferentes: linguístico, visual, de áudio, gestual e espacial. O *sistema semiótico linguístico* é aquele que compreende elementos como vocabulários, léxico, aspectos gramaticais da linguagem, etc. Já o *sistema semiótico visual* compreende cores, vetores, pontos de vista, imagens em movimento.

O *sistema semiótico de áudio*, por sua vez, envolve volume do som, tom, ritmo de uma determinada música, efeitos sonoros. Elementos como velocidade e quietude na expressão facial e linguagem corporal fazem parte do *sistema semiótico gestual*. Por fim, o *sistema semiótico espacial* é compreendido por proximidade, direção, posição de *layout* e organização de objetos em um determinado espaço.

A multimodalidade é um conceito adequado para caracterizar práticas discursivas contemporâneas justamente por superar a ideia de que um único recurso semiótico pode ocupar isoladamente um lugar central em um discurso ou obra. Snell-Hornby (2006) define quatro tipos diferentes de textos possíveis de serem traduzidos: textos multimídiais, textos multimodais, textos multisemióticos e textos audiomídiais.

Conforme a autora, os *textos multimídiais* são aqueles transmitidos a partir de meios de comunicação técnica ou eletrônica, que envolvem tanto a visão quanto o som, por exemplo: materiais para cinema ou televisão, legendas, etc. Os *textos multimodais* são os que envolvem diferentes modos de expressão verbal e não verbal, podendo compreender tanto a visão como o som, por exemplo: o teatro, a ópera, etc.

Já os *textos multissemióticos*, para Snell-Hornby (2006), são os que compreendem sistemas de signos gráficos verbais e não verbais, por exemplo: quadrinhos, anúncios impressos, etc. Ainda, os *textos audiomidiais* são aqueles escritos com o propósito de serem falados, ou seja, textos que, para alcançar o destinatário final, demandam do uso da voz humana e não um texto impresso, por exemplo: discursos políticos, comunicações realizadas em línguas orais/faladas, apresentações de trabalhos acadêmicos, etc.

O contexto de produção audiovisual pode ser considerado um espaço de realização de linguagem multimodal que apresenta diversos desafios para a tradução. Desafios que levam os tradutores (re)pensarem sobre estratégias tradutórias. No caso de traduções realizadas do Português para Libras, vale citar o que Albres (2015) pontua. Para a autora, o texto a ser traduzido para língua de sinais compõe um novo texto multimodal que compreende o corpo visível do tradutor no vídeo, podendo interagir com os demais elementos do texto de partida e com as imagens e efeitos usados na tela.

Dentre esses elementos do texto de partida estão, por exemplo, as sutilezas das informações gestuais. Segundo McCleary e Viotti (2011), os gestos fazem parte de todas as línguas naturais, sejam elas vocais-auditivas ou gestuais-visuais. A gestualidade humana possui um papel central no estabelecimento do léxico e das relações gramaticais, bem como na criação de significados e na organização do próprio discurso. Nesse sentido, os elementos gestuais que compõem a multimodalidade do texto também precisam ser considerados em uma tradução audiovisual.

Diante disso, entende-se que o tradutor precisa atentar-se para todo o repertório verbal e não verbal disponível, de modo a explorar os elementos semióticos envolvidos no texto de partida preservando-os no texto de chegada. Esses elementos,

possíveis de ser combinados de inúmeras formas, precisam ser pensados, planejados, estudados e, assim, adotados com segurança e responsabilidade na tradução. É do profissional a responsabilidade de traduzir na língua de chegada um novo texto que preserve esses aspectos da multimodalidade.

4. Estratégias de Tradução Audiovisual para Libras

Nogueira e Alves (2019) organizaram duas categorias de diferentes estratégias possíveis de tradução de curtas-metragens para Libras. A categoria *relação personagem e tradutor* é compreendida por estratégias como: incorporação de cada personagem por um tradutor; combinação de mesmo gênero (masculino/feminino) entre personagem e tradutor; e alteração de cor de camisa do tradutor para identificar diferentes personagens. Já a categoria *relação tradução e texto* envolve estratégias como: interação dos tradutores; incorporação pelos tradutores de expressões semelhantes às dos personagens; direção do olhar correspondente; relação de proporção das imagens e localização; utilização de objetos semelhantes; e criação de sinais de identificação para os personagens.

Nos vídeos analisados no presente estudo, foram identificadas basicamente as mesmas estratégias tradutórias. Algumas delas, porém, merecem destaque e valem ser comentadas, de modo a complementar as considerações dos autores e contribuir ainda mais com as discussões sobre esse assunto. As estratégias trazidas neste estudo para análise e considerações são: *direção do olhar*, *incorporação*, *interação* entre os tradutores e uso de *recursos cenográficos*.

Os vídeos analisados são oriundos do *Canal Acessível*¹¹, da plataforma YouTube, um canal de cultura e entretenimento totalmente acessível que reúne filmes, trailers, esquetes e produções audiovisuais em geral disponibilizados com recursos de acessibilidade (audiodescrição, LSE e janela de Libras). Os vídeos selecionados foram: *Dama e Rei, signos no Uber*¹² e *Dama e Rei, coisas de quem tem rinite*¹³.

Para falar a respeito das estratégias tradutórias é preciso considerar primeiramente o posicionamento do tradutor em frente à câmera, uma vez que isso será determinante para a captura de imagens, gravação da tradução, momentos de corte, entrada e saída e edição. O posicionamento do tradutor precisa ser antecipadamente planejado, juntamente com a equipe técnica, considerando também a limitação do enquadramento, tamanho da janela/espço para a tradução, plano de fundo, entre outros aspectos que poderão influenciar nas escolhas das estratégias pretendidas.

Na tradução de uma obra audiovisual em que há uma narração, por exemplo, ou a *quebra da quarta parede*¹⁴, o tradutor geralmente se posiciona de frente olhando para a câmera, estabelecendo um contato visual com o espectador imaginado por de trás da lente. Já em momentos de falas em *off*, pensamentos, lembranças, por exemplo, percebe-se uma tendência na mudança da direção do olhar do tradutor que poderá variar de um ponto fixo na câmera ou levemente acima.

11 Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCifRc-_gbAQHypettmXng1A.

12 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iw3xZloVBkc&t=305s>

13 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-WGMfNypgQc&t=182s>

14 Recurso usado no cinema, no teatro, em produções audiovisuais em geral, e também na literatura escrita. É quando um personagem dirige sua atenção ao espectador, à plateia. Esse recurso pode fazer o espectador perceber-se como tal, ou seja, lembrar que está assistindo/lendo uma ficção, podendo eliminar a suspensão da descrença. Esse recurso se originou no contexto do teatro épico de Bertolt Brecht, contrastado com a teoria do drama de Constantin Stanislavski.

Nogueira e Alves (2019, p. 277) pontuam que “a fixação do olhar na câmera só acontece quando o tradutor em algum momento assume o papel de narrador, ou ainda quando aparece alguma fala em *off*, por exemplo, quando o personagem conversa consigo mesmo”. Ainda conforme os autores: “parece-nos produtivo em obras cinematográficas que os *atores-tradutores* nem sempre gravem suas traduções olhando para a câmera, mas que busquem aproximar seu olhar na direção dramatizada pelo *ator-personagem*”.

A estratégia de direção do olhar adotada pelo tradutor pode estar diretamente ligada à incorporação de um determinado personagem, já que ao caracterizá-lo por meio de gestualidades, transferências, direcionamentos de tronco e cabeça, e demais marcações não manuais, a direção do olhar acompanha a personificação (Figura 1).



Figura 1: Direção do olhar, incorporação e interação.

Conforme observa-se na Figura 1, nos dois *frames* referentes ao vídeo *Dama e Rei, signos no Uber*, as estratégias tradutórias adotadas pela tradutora Regiane Pereira compreendem a direção do olhar, a incorporação da personagem da cena e, também, uma interação com o outro tradutor.

No primeiro *frame* percebe-se que a tradutora adota a mesma direção do olhar da atriz voltada ao personagem motorista. No caso da cena original, o motorista não está aparecendo no vídeo nesse instante, porém o tradutor que personifica o motorista está. Assim, a direção do olhar da tradutora se dá para o tradutor presente. Além disso, há a interação entre os tradutores que acontece de forma correspondente à interação estabelecida entre os atores, mesmo que ao longo do vídeo os dois personagens nem sempre apareçam ao mesmo tempo na tela.

A estratégia de incorporação é mais evidenciada no segundo *frame* (também Figura 1), cujo gesto realizado pela atriz – que ergue o braço e coloca a mão na cabeça – é de tal forma reproduzido pela tradutora. Assim como pontuam Nogueira e Alves (2019), entende-se que a incorporação de personagens por meio de expressões corporais, faciais, gestos semelhantes aos dos atores, são elementos da narrativa de grande relevância para a construção da sintaxe visual em Libras. São estratégias possíveis de serem planejadas pelo tradutor inclusive antecipadamente, no momento de estudo da obra e elaboração do roteiro de tradução.

Em uma obra audiovisual o espectador que é ouvinte identifica e diferencia os personagens pela voz e também por suas características visuais físicas¹⁵. No caso de espectadores surdos, essa identificação e diferenciação se dá essencialmente

15 Excluem-se aqui os casos de espectadores com deficiência visual (cegos, com baixa visão).

pela percepção das visualidades ou por meio da legendagem¹⁶, que também contribui para isso. Em obras com tradução para Libras essa identificação e diferenciação precisam ser demonstradas com clareza pelos tradutores.

As estratégias de direção do olhar, incorporação e interação podem estar fortemente relacionadas entre si, a depender das demandas de uma obra ou de uma cena em específico. A associação de todas essas estratégias dispense da dramaticidade cênica do tradutor que equivale à dramaticidade exigida dos atores da obra, tal como apontado por Segala (2010) e por Quadros e Souza (2008). Essa dramaticidade precisa ser explorada por cada tradutor individualmente, nos momentos em que esteja atuando sozinho na janela, e também na relação com o outro tradutor, nos momentos em que os dois profissionais estão contracenando juntos.

Essa habilidade dramática, somada à competência linguística, tradutória e performática, viabiliza a realização de um trabalho que atenda o público espectador de forma mais satisfatória, principalmente porque permite uma clareza na distinção de personagens, suas características comportamentais, controle das trocas de turno, identificação de quem está falando o que e como, e também na preservação das demais sutilezas gestuais comunicativas que carregam significados na cena.

Para além das estratégias mencionadas, observou-se também o uso de *recursos cenográficos* (RIGO, 2013). Observa-se na Figura 2 o uso intencional de um *figurino* e de um *adereço cênico*, elementos que correspondem com semelhança aos que foram usados pelos atores no vídeo.

16 No caso de espectadores surdos que dominam a leitura do Português escrito. Para saber mais sobre legendas descritivas para surdos e ensurdecidos (LSE), ver: Araújo (2004; 2005; 2008), Araújo e Assis (2014) e outros.



Figura 2: Recursos cenográficos (figurino e adereços).

Para Rigo (2013), o *figurino* é entendido como um recurso cenográfico possível de ser empregado em traduções audiovisuais para Libras. A autora entende que esse recurso pode funcionar como um elemento de referência à obra original, podendo complementar e compor a tradução estética e cenograficamente.

No âmbito teatral, Patrice Pavis (2008) define figurino como a “segunda pele do ator”. Mais do que uma caracterização elaborada de acordo com a verossimilhança de uma condição ou situação, o figurino é entendido pelo teatrólogo como um elemento que se integra aos demais significantes cênicos. Para Pavis (2008), desde que apareça em cena, a vestimenta converte-se em figurino que pode funcionar para amplificação, simplificação, abstração e legibilidade.

Uma vez que aparece em cena com um propósito, entende-se a vestimenta usada na tradução do vídeo *Dama e Rei, coisas de quem tem rinite* (Figura 2) como um figurino. Um figurino de referência com significante cênico, já que a camiseta usada pelos tradutores é igual (cor e estampa) à camiseta usada pelos atores. Esse recurso preserva elementos visuais da obra original além de contribuir com a legibilidade, com a identificação dos

personagens e a relação dos tradutores com cada ator correspondente.

Em seu estudo sobre tradução de músicas para Libras, Rigo (2013) notou que alguns tradutores costumam usar roupas, acessórios ou elementos de vestimenta semelhantes aos dos cantores, compositores e intérpretes musicais, fazendo com que o espectador associe a identidade dos artistas, sua arte, gênero ou estilo musical. Assim, figurinos compostos por roupas e/ou acessórios (combinados ou não) carregam significantes cênicos que contribuem para o tradutor em sua concepção tradutória audiovisual, já que podem remeter à obra/autor original.

Figurinos mais produzidos se diferenciam da vestimenta comumente usada por TILS em contextos mais formais. A vestimenta usada em contextos como: acadêmicos, jurídicos, de conferência, geralmente envolve uma camisa lisa, discreta, numa cor só que favoreça o contraste visual com o tom da pele do tradutor. Pode acontecer, algumas vezes, dessa vestimenta estar inclusive associada à identidade visual de determinado contexto, instituição, organização ou equipe da qual o trabalho faz parte.

Considerando a vestimenta usada pelos tradutores no caso do segundo *frame* do vídeo *Dama e Rei, signos no Uber* (Figura 1), é interessante considerar que mesmo com o uso de uma camiseta mais usual (lisa e azul), que não carrega necessariamente um significativo cênico, ou traga elementos que façam referência à obra/autor original, essa vestimenta pode sim carregar outras funções. Enquanto elemento de construção composicional¹⁷,

17 Ao pesquisar sobre videoprovas em Libras, Silva (2019) entende que a vestimenta é um elemento de construção composicional (BAKHTIN, 2011) que caracteriza um gênero do discurso, nesse caso, ligado ao âmbito da linguagem audiovisual. Silva (2019) aponta sobre orientações já existentes e convencionadas a respeito de vestimentas (camisetas com cores específicas) para diferentes finalidades e contextos de atuação de TILS e trabalhos realizados por profissionais sinalizantes com a linguagem do audiovisual.

a vestimenta pode funcionar para destaque, legibilidade, composição estética, conforto visual, e também para identificação e diferenciação de personagens. Nesse último caso, uma função que também foi mencionada por Nogueira e Alves (2019) e por Pinho e Ferreira (2020) considerando o contexto cinematográfico.

Nesse mesmo caso, observa-se também o uso da peruca cor-de-rosa na cena do primeiro *frame* do mesmo vídeo (Figura 1). A estratégia adotada nesse momento novamente se deu pela utilização do *acessório de figurino* (peruca) como recurso cenográfico, que carrega um significante cênico e faz referência ao vídeo original. O uso desse acessório de figurino acompanhou a proposta do vídeo original, já que apenas nessa cena do vídeo a atriz usa a peruca e, portanto, apenas nessa cena a tradutora faz uso também desse recurso.

Conforme a Figura 2, para além do figurino empregado pelos tradutores, há também outro recurso cenográfico usado, o *adereço cênico* flor. Para Patrice Pavis (2008), os adereços são definidos como objetos cênicos que os atores usam ou manipulam em cena, podendo ter inclusive função metafórica.

No caso de traduções audiovisuais, o adereço é um recurso cenográfico entendido por Rigo (2018) como o objeto empregado e manipulado pelo tradutor que funciona para compor e complementar a tradução, podendo carregar significantes cênicos ou não e, ainda, podendo servir de auxílio para compensações linguísticas. Cabe mencionar que um *adereço cênico* se diferencia de um *acessório de figurino*.

No caso do vídeo *Dama e Rei, coisas de quem tem rinite* (Figura 2), a flor manuseada pela atriz é da mesma forma manuseada pela tradutora. O uso desse adereço, nesse caso, manteve a mesma função e significante cênico. Além de auxiliar na composição visual da cena – já que realizar o sinal em Libras FLOR ou construir esse elemento imageticamente no espaço de

sinalização poderia não funcionar tão bem visualmente ao espectador – o adereço contribuiu também para reforçar a identificação e a associação entre tradutores e atores, preservando a interação de dramaticidade entre eles.

A flor usada pela tradutora na cena foi um adereço praticamente igual (formato, cor, tamanho) ao usado pela atriz. A manipulação desse objeto, no entanto, só foi possível em razão de a cena contar com poucas falas e, portanto, pouca sinalização, já que sinalizar e segurar um adereço cênico ao mesmo tempo dificilmente seria possível. Dessa forma, adotar um adereço cênico na tradução audiovisual nem sempre será uma estratégia interessante ou irá gerar um bom resultado.

O uso de recursos cenográficos (figurinos, acessórios de figurino e adereços cênicos) precisa ser bem-planejado. Tais recursos devem ser incluídos no roteiro de tradução antecipadamente e, principalmente, testados, ensaiados pelos tradutores. O profissional precisa considerar as possibilidades do recurso não funcionar como o esperado e, no pior dos casos, acabar atrapalhando a tradução, poluindo visualmente a cena, e inviabilizando a sinalização e interação entre os tradutores.

Diante do exposto, corrobora-se com o entendimento de que cada obra a ser traduzida é única. Cada produção audiovisual acessível irá apresentar ao tradutor um desafio diferente e conseqüentemente distintos caminhos para o uso de estratégias e de recursos de tradução. A cada novo projeto tradutório novas indagações irão surgir sobre quais escolhas mais interessantes, quais opções apresentadas, quais construções lexicais e performáticas mais adequadas e assim por diante.

5. Etapas do Processo de Tradução Audiovisual para Libras

Assim como muitos profissionais TILS da área vêm demonstrando na prática e contribuindo com o que se discute na teoria, não há receitas prontas para um trabalho de tradução audiovisual. Há sim as normativas e orientações técnicas já estabelecidas e boas práticas de tradução que valem ser registradas, compartilhadas e circuladas entre os profissionais e contratantes.

Com a projeção cada vez maior dos TILS (surdos e ouvintes) e da comunidade surda na sociedade, e com o importante avanço na área como um todo – mesmo que a passos curtos em alguns lugares e espaços –, empresas e instituições passam a seguir¹⁸ as normativas e orientações técnicas vigentes de acessibilidade audiovisual. Percebe-se que algumas organizações já têm se articulado com suas próprias formas de trabalho e pontos norteadores na produção de materiais audiovisuais acessíveis, muitas vezes no trabalho conjunto com TILS surdos e ouvintes que se dispõem a orientar e assessorar.

Considerando o contexto *Canal Acessível*, cujos vídeos foram aqui analisados, cabe dizer que se trata de uma empresa que já trabalha com tradução audiovisual acessível há algum tempo e os serviços ofertados vêm surtindo resultados positivos. As produções acessíveis são constantemente melhoradas, atualizadas e realizadas por profissionais capacitados.

Por entendermos os trabalhos realizados pelo *Canal Acessível* como boas práticas de tradução audiovisual para Libras, compartilhamos a seguir um infográfico ilustrativo que representa as etapas do processo de tradução audiovisual adotadas pela

18 Nem todas, porém, considerando que é visível, por exemplo, a frequência de janelas de Libras usadas em produções audiovisuais, programas televisivos, etc. que não atendem adequadamente as diretrizes técnicas exigidas.

empresa. Essas mesmas etapas, com pequenas variações, têm sido frequentemente adotadas por outras empresas e profissionais do ramo, já que leva em consideração condições adequadas de trabalho aos profissionais TILS e etapas necessárias para a produção de um produto audiovisual de qualidade.

Nesse processo, as etapas envolvidas são: 1) *recebimento do material*; 2) *produção do roteiro*; 3) *gravação de Libras*; 4) *edição dos vídeos gravados*; 5) *revisão do material*; 6) *regravação* e; 7) *última revisão* (ver Figura 3).

A etapa de *recebimento do material* é quando a empresa contratante envia o material para o tradutor via sistema ou o profissional se desloca até a empresa para realizar os estudos e fazer as leituras e preparação da tradução. A etapa de *produção de roteiro* envolve um trabalho em parceria com um consultor surdo. Nessa etapa, elabora-se um roteiro com informações linguísticas, e não linguísticas. Sinais de identificação de personagens, vocabulários pesquisados, termos-chaves de apoio que poderão surgir na tela no momento da gravação, planejamento dos recursos cenográficos, etc.

A etapa de *gravação de Libras* acontece com a captação da tradução em si, da sinalização dos tradutores. Recomenda-se que a tradução seja realizada por uma equipe de profissionais TILS, surdos e ouvintes, com competência, formação e conhecimento na área. As primeiras revisões podem acontecer nesse processo de captação. Já a etapa de *edição dos vídeos gravados* envolve a edição das imagens captadas na etapa anterior. Se permitido, o tradutor pode participar do processo de edição do material, sempre respeitando, claro, o profissional técnico responsável pela edição.

A *revisão do material* é uma importante etapa do processo. Essa revisão deve ser feita, prioritariamente, por um profissional TILS juntamente com um profissional da área audiovisual que se atentará para detalhes técnicos específicos, enquanto que o TILS se atentará para demais questões linguísticas e tradutórias.



Figura 3: Processo de tradução audiovisual adotado pela equipe do Canal Acessível.

Na etapa seguinte, acontece a *regravação* quando necessário, onde o tradutor recebe os apontamentos e sugestões de melhoria, as indicações de erros, por exemplo, e então realiza uma nova gravação apenas das cenas selecionadas. Atenta-se nesse momento para que o figurino, os adereços cênicos, a maquiagem, o cabelo e todos os demais elementos visuais se mantenham os mesmos de acordo com os que foram usados nas primeiras gravações.

Por fim, acontece a última etapa que compreende a *última revisão*. Nesse momento o material regravado retorna para a edição e é realizada então uma nova revisão final das cenas regravadas para posterior fechamento e conclusão do trabalho.

6. Considerações Finais

Ao refletir sobre tradução audiovisual acessível no contexto cinematográfico, revela-se a complexidade que permeia este trabalho e a seriedade com que os profissionais precisam encarar suas práticas. A responsabilidade apresentada em mais essa área de atuação profissional é grande e isso exige dos TILS planejamento, preparação, (in)formação, conhecimento, competências gerais e especializadas, trabalho em equipe, engajamento político e afinação de discursos e argumentos, entre outros tantos aspectos determinantes para que trabalhos responsáveis sejam realizados.

O objetivo deste trabalho foi analisar e comentar algumas estratégias adotadas na tradução audiovisual para Libras de dois vídeos do *Canal Acessível*. Essas estratégias não são as únicas possíveis, isso porque o trabalho de tradução audiovisual não é engessado, tampouco deve seguir modelos prescritivos. As estratégias escolhidas para serem aqui analisadas, bem como as etapas do processo tradutório audiovisual adotadas pela equipe do *Canal Acessível*, são entendidas como boas práticas de tradução e, por isso, foram aqui registradas, comentadas e compartilhadas.

Esperamos que este texto venha contribuir com TILS que atuam nesse contexto, com produções audiovisuais acessíveis em Libras e com demais profissionais do ramo que ainda desconhecem esse tipo de trabalho especializado.

Referências

ALBRES, N. A. Multimodalidade e a tradução intersemiótica de livros didáticos. *Revista Fórum*. Instituto Nacional de Educação de Surdos, n. 1, jan./jun., 2015.

ANJOS, R. P. **Cinema para Libras: reflexões sobre a estética cinematográfica na tradução de filmes para surdos**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade de Brasília. Brasília, 2017.

ANSTEY, M.; BULL, G. Helping teachers to explore multimodal text. *Curriculum & Leadership Journal Website*, v. 8, n. 16, jun., 2010.

ARAÚJO, V. L. S. Closed subtitling in Brazil. In: ORERO, P. (Org.). **Topics in audiovisual translation**. Amsterdã: John Benjamins Publishing Company, v. 1, p. 199-212, 2004.

_____. A legendagem para surdos no Brasil. In: LIMA, P. L. C.; ARAÚJO, A. D. (Orgs.). **Questões de linguística aplicada – Miscelânea**. Fortaleza: EDUECE, 2005.

_____. Por um modelo de legendagem para surdos no Brasil. In: VERAS, V. (Org.). **Tradução e Comunicação – Revista Brasileira de Tradutores**, Centro Universitário Ibero-Americano (Unibero), São Paulo, n. 17, p. 59-76, 2008.

_____; ASSIS, I. A. P. A segmentação linguística na legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE) de *Amor eterno amor*: uma análise baseada em corpus. *Letras&Letras*, v. 30, n. 2, p. 156-184, 2014.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS (ABNT). **NBR 15.290**. Acessibilidade em comunicação na televisão. Rio de Janeiro, 2015.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. [1979, trad. Paulo Bezerra]. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRASIL. **A classificação indicativa na Língua Brasileira de Sinais**. Secretaria Nacional de Justiça. Ministério da Justiça (Org.). 1. ed. Brasília-DF: SNJ, 2009.

FEBRAPILS. **Nota Técnica 01/2017**. A atuação do tradutor, intérprete e guia-intérprete de Libras e Língua Portuguesa em materiais audiovisuais, televisivos e virtuais. Federação Brasileira das Associações dos Profissionais Tradutores e Intérpretes e Guia-intérpretes de Língua de Sinais, 2017.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. [Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes] 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010. 1. ed. 1967.

LIONÇO, V. et al. **Cineares: cinema, cultura e integração social**. 31º Seminário de Extensão Universitária da Região Sul (Seurs). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, ago., 2013.

MATENCIO, M. L. M. Atividades de retextualização em práticas acadêmicas: um estudo do gênero resumo. *Scripta*, v. 6, n. 11, p. 25-32, Belo Horizonte, 2002.

McCLEARY, L.; VIOTTI, E. Língua e gesto em línguas sinalizadas. *Revista Veredas*, Juiz de Fora, v. 15, n.1, p. 289-304, 2011.

NAVES, S. B. et al. *Guia para produções audiovisuais acessíveis*. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual. Brasília-DF, 2016.

NOGUEIRA, T. C.; ALVES, T. M. Procedimentos e desafios na tradução de curtas-metragens para Libras. In: RIGO, N. S. (Org.). *Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras – Volume I*. Petrópolis-RJ: Arara Azul, 2019.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. [Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira] 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PINHO, A. R.; FERREIRA, J. G. D. Projeto Crisálida: o protagonismo da Língua Brasileira de Sinais na dramaturgia. In: RIGO, N. S. (Org.). *Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras – Volume III*. Petrópolis-RJ: Arara Azul, 2020.

QUADROS, R. M.; SOUZA, S. X. Aspectos da tradução/encenação na língua de sinais brasileira para um ambiente virtual de ensino: práticas tradutórias do curso de Letras-Libras. In: QUADROS, R. M. (Org.). *Estudos Surdos III*. Petrópolis-RJ: Arara Azul, 2008.

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. Competência em tradução e línguas de sinais: a modalidade gestual-visual e suas implicações para uma possível competência tradutória intermodal. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, n. 57, n. 1, Campinas, 2018.

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.

_____; QUADROS, R. M. Tradução intermodal, intersemiótica e interlinguística de textos escritos em Português para Libras oral. *Cadernos de Tradução*. Estudos da Tradução e da Interpretação de Língua de Sinais, v. 35, n. 2, Florianópolis, 2015.

SILVA, R. C. *Gêneros emergentes em Libras na esfera acadêmica: a prova como foco de análise*. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2019.

SNELL-HORNBY, M. *The turns of translation studies*. New paradigms or shifting viewpoints? Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2006.

Experiência de tradução conjunta entre tradutores surdo e não surdo no espetáculo musical *Cirandas Brasileiras*



Jonatas Medeiros
Rafaela Hoebel

1. Introdução

Neste capítulo objetivamos apresentar um relato de experiência sobre o trabalho de tradução realizado em conjunto entre uma tradutora surda e um tradutor não surdo do espetáculo musical teatral *Cirandas Brasileiras*, apresentado na cidade de Curitiba-PR.

Para delimitação do nosso relato, contemplamos aspectos metodológicos da tradução e exemplificamos categorias poéticas possíveis na tradução conjunta. Na primeira seção apontamos questões de ordem metodológica da tradução musical, relatando as etapas de pesquisa, ensaios, códigos tradutórios e ações da produção do espetáculo. Já na segunda seção discorreremos sobre soluções poéticas empregadas no fazer tradutório, comentando características e composição estética.

Sob a coordenação artística de Itaércio Rocha, o projeto cultural *Cirandas Brasileiras* percorreu as dependências do Hospital Pequeno Príncipe de Curitiba-PR durante seis meses, levando muita música e cultura popular brasileira aos pacientes, familiares e funcionários do hospital infantil. Esse projeto reuniu saberes, oficinas, cantigas e muito trabalho em equipe, trazendo importantes elementos da cultura brasileira para crianças e adolescentes. As ações do projeto ajudaram a despertar sentimentos e sensações fundamentais para o fortalecimento da autoestima de muitos pacientes.

As oficinas e as cantigas realizadas dentro do hospital resultaram a produção de um espetáculo musical com duração de 60 minutos que foi apresentado para o público em um teatro externo. Foram quatro apresentações realizadas e todas

contaram com tradutores e intérpretes de língua de sinais (TILS), contemplando tanto o público não surdo (ouvintes) como o público surdo falante de Libras. O musical teatral, também denominado de *Cirandas Brasileiras*, compreende cantigas de vários segmentos tradicionais das manifestações musicais da cultura popular, como: o fandango, a congada, as cirandas e os bumba-bois, resgatando raízes histórias e culturais do Brasil.

O espetáculo contou com uma produção bilíngue bicultural em língua de sinais realizada pela produtora Fluindo Libras¹, que envolveu nossa participação enquanto profissionais tradutores: Jonatas Medeiros (tradutor não surdo) em parceria com Rafaela Hoebel (tradutora surda), autores do presente relato. O modelo de nosso projeto tradutório é bilíngue bicultural², pois consideramos a inserção da língua de sinais como componente participante e integrado do espetáculo teatral.

Compartilhamos neste relato experiências e ações que possam contribuir com a reflexão tradutória artística para espetáculos teatrais que visam à inserção efetiva da língua de sinais e do público surdo em suas produções. Dimensionamos no texto aspectos dos recursos linguísticos-estéticos que empregamos nas traduções musicais em forma de poesia visual. Para isso, utilizamos como material de análise exemplos ilustrados em fotografias e *frames* de vídeos de arquivos pessoais e da produção do espetáculo. As cenas comentadas poderão ser acessadas em vídeos cujos *links* foram citados nas notas de rodapé.

1 Fluindo Libras é também um estúdio de tradução artística em Libras. Mais informações: www.fluindolibras.com.br

2 Ladd (2012) utiliza esse conceito para 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 suas perspectivas culturais e o uso da língua de sinais. O conceito empregado alinha-se com as discussões do autor sobre *deafhood* nas experiências e representações surdas em língua de sinais.

2. Ciranda Tradutória

Nesta seção, descrevemos os passos metodológicos de nossa pesquisa e os nossos ensaios enquanto tradutores, salientando códigos tradutórios e combinações oriundas das técnicas de marcação de texto e da relação surdo e não surdo na tradução de músicas do espetáculo *Cirandas Brasileiras*. Cabe esclarecer que utilizamos nesse momento a palavra “tradução” como processo, considerando que no campo da tradução e interpretação artística-cultural em língua de sinais Napier et al. (2006), Rigo (2013, 2018) e Richardson (2017) entendem que o trabalho com espetáculos e performances artísticas envolve, em termos procedimentais, uma atividade híbrida de *tradução* (de roteiros, textos, etc. durante a preparação) e de *interpretação* (da performance ao vivo que acontece em tempo real).

Nossa concepção de tradução cultural espelha-se no que Ramos e Abrahão (2018) colocam na estreita entre a literatura em língua de sinais e a arte da performance. Assim, buscamos elementos³ tradutórios que contemplasse aspectos que destacam a potencialidade das produções literárias e poéticas surdas (classificadores, visual vernacular e mobilidades dos planos de linguagem cinematográfica na sinalização). Enquanto discussões cênicas considera-se para tradução teatral aqui posta toda a composicionalidade de signo presente na peça, entendendo, conforme Fomin (2018), que na interpretação de Libras para espetáculos faz-se importante considerar as múltiplas camadas de linguagens que constituem o teatro, os diferentes elementos visuais e extralinguísticos e as diferentes culturas envolvidas.

3 Ver: Castro (2004, 2012), Sutton-Spence e Kaneko (2016) e Abrahão (2017).

Primeira gira

Nosso primeiro contato para compreendermos o espetáculo se deu em uma reunião entre nós, tradutores em conjunto, com a direção e a produtora cultural do Hospital Pequeno Príncipe. A reunião teve como objetivo a explanação do diretor do espetáculo, Itaércio Rocha, sobre os gêneros musicais, as culturas e as tradições envolvidas nas canções que compõem o espetáculo *Cirandas Brasileiras*. Tivemos acesso aos materiais didáticos e artísticos produzidos pelas crianças durante as oficinas realizadas no hospital.

Tiramos nossas dúvidas sobre as histórias que compunham as letras das canções e suas origens. Nessa reunião tivemos a oportunidade de compartilhar e enfatizar sobre as diversas relações e opiniões que alguns surdos, e membros da comunidade surda, têm sobre música, e sobre qual a metodologia que defendemos em espetáculos artísticos, considerando a abertura necessária para traduções com proposta bilíngue bicultural. Foi nesse primeiro contato que definimos o grau de inserção da Libras no projeto, uma vez exemplificando a diferença basilar entre a música ouvinte e os poemas visuais produzidos em língua de sinais. Nossa proposta tradutória foi apostar no misto entre as histórias narradas pelas músicas e as peculiaridades da literatura visual surda.

Tivemos uma abertura da produção e direção do espetáculo muito receptiva e acolhedora, ampliando nossa participação e permitindo uma interação total com o espaço das cenas, bem como a nossa liberdade de criação para além do espaço comum tradicionalmente reservado para os TILS (no canto do palco). Essa abertura possibilitou uma tradução mais dinâmica e imersa na narrativa, onde foi possível usarmos figurinos e maquiagem durante nossa performance igual dos atores. Além

disso, houve a possibilidade de interagirmos também com os atores e em outros espaços cênicos do palco.

Com o texto (roteiro do espetáculo) em mãos, iniciamos então nossas pesquisas que foram realizadas em diferentes níveis, considerando: a existência de produções surdas de congadas; sinais específicos de lugares e personagens das diversas tradições e etnias compreendidas no texto; sinais de deuses e de santos; etc. Nessa etapa de pesquisa, utilizamos imagens, vídeos e textos pesquisados na internet para reconhecimento de lugares, pessoas, deuses, ritos, entre outros. A dança, os gestos, os movimentos, bem como os rituais e as simbologias das canções foram alvo de muita pesquisa feita por nós durante momentos de estudo em conjunto.

Após essa etapa de pesquisa, tivemos nosso primeiro ensaio de elenco para a apresentação do espetáculo. Esse ensaio, de caráter textual e para montagem de coreografia, contou com poucos elementos de movimentação em cena. Isso permitiu que nós tradutores pudéssemos conhecer a dimensão do espetáculo e discutir sobre os ritmos, as danças, os compassos e as movimentações cênicas. Gravamos esse primeiro ensaio e retornamos para a elaboração de um desenho de tradução em dupla que contemplasse aspectos das tradições das canções populares e da poesia visual em Libras. Esse processo de construção do desenho tradutório rendeu mais algumas visitas aos ensaios do elenco para captação de mais imagens, vídeos, e o diálogo com o diretor do espetáculo.

A produtora Fluindo Libras, responsável pelos cuidados com a língua de sinais, ficou com a tarefa de formação de público por meio de um vídeo⁴ de divulgação do espetáculo que foi compartilhado nas redes sociais e em listas de contatos.

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FvYgWjvmXkQ&feature=youtu.be>. Acesso em: 25 fev. 2019.



Figura 1: Vídeo de divulgação do espetáculo.

Fonte: Alexandre Schoeffel.

A produtora também se responsabilizou por passar informações sobre o espetáculo aos interessados por telefone e demais meios de comunicação, fazer a recepção bilíngue do público surdo na entrada do teatro, e também por coletar depoimentos dos espectadores surdos no final da apresentação. A contribuição se deu também com todo o suporte de espaço, locomoção, captação de imagens e registros para arquivo de materiais utilizados por nós tradutores.

Ensaios e marcação de códigos

Após a etapa de pesquisa, iniciamos de forma mais precisa nossa tradução no formato poético, buscando uma formatação tradutória que contemplasse principalmente aspectos da poesia surda (poemas a quatro mãos, diacronia, sincronia, metáforas, visual vernacular, etc.). Com as canções e os textos em mãos, iniciamos os ensaios das músicas sinalizadas e a montagem de diversas formas de produção poética na tradução conjunta. Os textos impressos em Português serviam de base para a tradutora surda, Rafaela, uma vez que era sua única forma de acesso à textualidade da canção. Nossa tradução conjunta pautou-se, portanto, no texto físico (letra das canções) e em vídeos que

continham a música gravada para percepção do ritmo, repetições, refrãos, solos, coro, corpo dos atores, entre outras musicalidades.

Desenhamos nosso posicionamento e a postura que iríamos assumir nos valendo da escrita de sinais e de desenhos icônicos. Anotamos códigos (apresentados a seguir) que foram acordados entre nós e que serviram para pontuar momentos específicos da sinalização, considerando o tempo exato das falas dos atores. Em encontros que realizamos, sem o elenco, voltados apenas para o processo tradutório, conforme fixávamos a tradução de uma determinada música, fazíamos a gravação das canções poetizadas em Libras. Os vídeos eram organizados pela nossa produção, que arquivava por data e título os registros com as músicas finalizadas. Esse material nos servia como apoio para estudos individuais e também para os ensaios.

Além de gravarmos as traduções musicais, frisávamos nossas movimentações cênicas e as “deixas” para mudança de canção e definições de códigos. No teatro, a “deixa” é um determinado sinal, palavra ou ação realizada no final de cada fala do ator que indica a vez do outro falar. Algumas músicas eram soladas pelos atores e atrizes. Os solos eram então traduzidos e sinalizados por cada um de nós de acordo com nosso gênero. A tradutora surda sinalizava seu solo por espelho do tradutor não surdo que se colocava mais abaixo, ampliando a tradução com sua performance. A tradução espelho era referencial para segurança da marcação de tempo e de ritmo da tradutora conforme os solos das atrizes ouvintes.

Mesmo com a utilização de vídeos⁵ para registros, sabíamos que a materialidade do texto trabalhado tinha como finalidade

5 Vídeos com as traduções das músicas para estudo e pesquisa disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=BliyGbnDwgk&feature=youtu.be>. Acesso em: 25 fev. 2019.

o palco, e que esse era o suporte final da nossa tradução. Isso interferia significativamente na tradução. As referências de códigos, assim como as rubricas e marcações para mudanças de cena, eram sinalizadas nos vídeos para nosso estudo. Esse material gravado configurava-se como nosso texto bilíngue, o *texto-vídeo* referência para registro de nossas traduções.

O vídeo opera como um texto, ele é um meio de registro e fixação de um enunciado tradutório elaborado. A formulação dos códigos e combinações entre nós foi pensada como parte estética da poética da tradução, disfarçadamente inseridas no corpo do tradutor não surdo, Jonatas, para captação da tradutora surda, Rafaela, durante seus solos ou trocas de refrãos musicais. A reação do corpo, dos olhos, determinados passos, expressões faciais, tipos de movimentos com as mãos, etc. eram formas de expressar determinado momento de troca ou “deixa” para a sinalização da tradutora surda.

O roteiro do espetáculo contava com vinte e cinco (25) músicas, todas elas apresentadas com nós tradutores em cena. Fizemos a divisão entre as traduções conjuntas (simétricas, assimétricas, sincrônicas e diacrônicas) e solos. Todos os textos foram por nós decorados e os solos da tradutora surda foram por ela ensaiados com marcações de tempos internos e com códigos de tempo também definidos previamente com cada respectiva atriz ouvinte solista.

Além das traduções em vídeos, em nosso cronograma de estudos prevemos também encontros mais próximos da apresentação. Encontros realizados num espaço provisório para ensaios com figurino, adereços e demais elementos que compunham o espetáculo. Esse momento foi de significativa importância, pois possibilitou uma melhor marcação dos espaços utilizados por nós tradutores, nos aproximando mais da situação real da apresentação.

A troca do figurino pelos atores, e os demais elementos e adereços, entraram nesse momento como marcação importante para identificarmos as mudanças de música, sobretudo para a tradutora surda que precisava se localizar pelas movimentações dos atores e das mudanças de figurino e adereços. Nesse espaço foi possível dimensionarmos também as ações de interação da tradutora surda nas cenas, marcando o tempo e o movimento dela entre os atores, como aconteceu, por exemplo, na música intitulada *Secundina*, em que a Rafaela precisava correr para apanhar flores em meio ao jardim formado pela ciranda.

Enquanto produção bilíngue bicultural, consideramos o todo da enunciação que o espetáculo produziu. A iluminação, que é outro recurso importante, só foi possível de ser acrescentada fisicamente no teatro onde ocorreu a apresentação oficial do espetáculo. O mapa de luz considerou a nossa marcação no palco, além das marcações dos autores respeitando todas as movimentações cênicas do elenco.

Empregamos uma diversidade de códigos para as mudanças de solistas e transições de músicas. Na música *Jabuti*⁶, por exemplo, é apresentada a dança do *cacuriá* (dança típica do Maranhão) de *Dona Teté* (dama da cultura popular maranhense). Nessa dança há uma mudança frequente de posicionamento entre os atores enquanto solistas, que se revezam individualmente para dentro de uma roda formada no palco. Para essas mudanças, nossa solução tradutória foi fazer uma troca de posição. A posição formada é um tradutor mais à frente e o outro mais atrás, ambos posicionados um pouco mais ao lado da roda formada pelos atores.

Enquanto o tradutor da frente sinaliza a narração da música referente ao trecho: “Jabuti sabe ler, não sabe escrever; trepa

6 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iIWSdJGzKFc&feature=youtu.be>. Acesso em: 25 fev. 2019.

no pau e não sabe descer [...]” o outro aguarda dançante atrás sua entrada. A troca de posição é feita durante a interjeição da música: “Tô saindo! Tô entrando!”. Para essa troca de posição, acordamos um código usado por meio do braço prolongado (ver escrita de sinais⁷ e ilustrações a seguir). O braço prolongado indica a mudança de solista e a troca de posição entre os dois tradutores. Ao sinalizar o código, o tradutor que estava atrás vem para a frente, e o tradutor que estava sinalizando a narração da canção mais a frente, vai para trás.



Figura 2: Código para mudança de solista.

Fonte: Helena Sofia.

Já o código de finalização e de transição da música *Jabuti* para a próxima canção foi definido pela marcação do ritmo sonoro no corpo do tradutor não surdo, prolongando o movimento para o lado da tradutora (conforme a escrita de sinais e a ilustração a seguir).

7 Toda a escrita de sinais usada neste relato foi feita com a colaboração da pesquisadora surda Sara Theisen Amorim.



Figura 3: Código para finalização e transição da música.

Fonte: Helena Sofia.

Em todas as transições de música foram utilizados diferentes códigos, não apenas ancorados na língua de sinais, mas também por meio de trocas de luzes e movimentação dos atores. Para ambos os tradutores, mas em especial para a tradutora surda, a luz foi um fator importante para a sua localização em cena. O tradutor não surdo usou desse recurso, mas se localizou também pela sua percepção sonora das músicas, ritmo e letra cantada. Outros elementos também nos ajudaram com a localização exata do texto do espetáculo: mudanças de cenário no palco, movimentação do telão com projeções, troca de figurinos e adereços.

Dos códigos combinados entre nós tradutores, alguns se referem aos solos da tradutora surda Rafaela e à marcação de tempo para mudança de refrão. Em *Maracá, a burrinha*⁸, do cantor – e ícone do bumba meu boi no Maranhão – Humberto de Maracanã, os códigos que inserimos correspondem a símbolos

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X-rcQjUbbhw&feature=youtu.be>. Acesso em: 25 fev. 2019.

do contexto da letra musical, o que nos permitiu compor com esses códigos a cena visual de forma estética.

No trecho da canção: “Quando cheguei no terreiro, balancei meu maracá. Trago matraca e pandeiro e a burrinha pra chatear”, a tradutora surda produz seu solo com uma marcação codificada pelas ações do tradutor não surdo, que realiza um movimento semicircular com a perna direita. Esse movimento, além de encaixar no tempo exato para a sinalização da tradutora, representa genericamente um desenho de ponto riscado⁹ da Umbanda, demarcando a representação da entrada em um território sagrado. A tradutora sinaliza o trecho: “Quando cheguei no terreiro, balancei meu maracá”. Esse verso repete duas vezes e cada repetição é marcada pelo movimento da perna do tradutor.



Figura 4: códigos que compõem a cena visual.

Fonte: Helena Sofia.

Esse trecho é sinalizado poeticamente a partir da configuração de mão: ✎ que surge por trás da cabeça da tradutora

9 Grafia sagrada representada por meio de ângulos, retas, flechas, símbolos representativos de entidades relacionadas às religiões afro-brasileiras. Os pontos riscados na Umbanda compreendem símbolos que, de acordo com essa religião, são capazes de invocar e identificar espíritos.

chegando até a frente de seu corpo em um movimento semi-circular. Durante o movimento, acontece naturalmente uma mudança na orientação da mão e sua configuração passa a ser então: . A mão configurada dessa forma, já em frente ao corpo da tradutora, segue no movimento em direção à outra mão passiva cuja configuração é:  representando um local plano. Assim, a expressão “Quando cheguei” corresponde à se-

guinte sinalização em Libras:  . A sequência do verso é

seguida do sinal de “terreiro”:   e a ação de tocar o

instrumento “maracá”:  . Na sequência da música, o verso:

“Trago matraca e pandeiro e a burrinha pra chatear”, que também repete duas vezes, a tradutora (já sabendo previamente da mudança da letra) visualiza a batida de um chocalho realizada iconicamente pelo tradutor e sinaliza por meio do uso de classificadores descritivos (ver CASTRO, 2012) os instrumentos musicais. Nessa cena, a música com esses dois versos se repete três vezes e a tradutora se mantém de frente para o público, enquanto o tradutor se posiciona de lado, em meia-sombra, realizando o movimento semicircular da perna e acompanhando a tradutora em cada sequência sinalizada.

Em outro momento, durante um solo de texto narrado¹⁰, a tradutora surda sinaliza a fala da atriz e o tradutor não surdo atua como marcador de tempo do texto narrado, construindo uma interlocução com códigos icônicos minimizados. A visão periférica da tradutora (conforme ilustrações a seguir) lhe permite a localização do texto a partir do tradutor.

¹⁰ Disponível em: <https://youtu.be/SPKSocqxaYY>.

Acesso em: 25 fev. 2019.



Figura 5: Tradução de solo com texto narrado.

Fonte: Helena Sofia.

Ganz-Horwitz (2014) e Fomin (2018) refletem sobre a complexidade das diversas fases de preparação do TILS para o objetivo final, a performance em cena em tempo real durante o espetáculo. Isso demanda um misto de técnicas, métodos e de muitas horas dedicadas ao preparo que envolve demandas linguísticas e paralinguísticas, bem como as diversas expressões artísticas presentes no teatro que precisam ser consideradas.

3. Tradução Conjunta: Elementos do Dueto Poético

A tradução conjunta permite algumas descrições sobre a estética sugerida nas poesias sinalizadas. Nesta seção apresentamos algumas categorias poéticas compostas a quatro mãos e seu resultado visual descrito e ilustrado aqui por meio de *frames* de vídeos. Como formas poéticas, mesclamos em nossa tradução elementos com funções estéticas, tais como: classificadores, visual vernacular e mobilidades de planos de linguagem cinematográfica. Privilegiando aspectos da língua de sinais, nosso mosaico tradutório permeou categorias poéticas que contemplam elementos como: repetição de sinais; rimas; morfismos; pausas e suspensões; tamanho, ênfase e duração do movimento; sonoridade visual e simetria (ver SUTTON-SPENCE, 2005 e KLAMT, 2014).

Descrevemos a seguir alguns recursos estéticos usados na tradução conjunta. Dois corpos sinalizantes ampliam a narrativa rendendo diversas imagens visuais e narrativas bicorporais. A miscelânea estética empregada nessa tradução desobedece a lógica da estrutura das canções, mas constrói uma literatura sinalizada onde a poética visual conduz o fio tradutório. As categorias que descrevemos pretendem somente servir à experiência desse trabalho, não sendo fixas, mas apenas de caráter didático. As músicas traduzidas e poeticamente sinalizadas fundem-se, mesclam-se e dividem-se.

Sinalização sincrônica

Entendemos que a sinalização sincrônica acontece quando ambos os tradutores realizam a mesma sinalização de forma simultânea. Essa categoria pode ser aplicada em parte da música, mesclada com outras categorias poéticas ou então na música completa. Esse formato coloca o tradutor não surdo na lateralidade do palco, permitindo que a tradutora surda fique de frente para o público com sua visão periférica para o tradutor. Esse recurso pode compreender interações ou não durante a narrativa.



Figura 6: Sinalização sincrônica.

Fonte: Dayana Luiza Pinheiro.

A canção *Salve os astros*¹¹, de Humberto de Maracanã, é marcada por um solo, cuja tradução envolveu em alguns momentos a sinalização sincrônica dos tradutores. Essa sincronização pode ser usada em momentos específicos, onde cada tradutor sinaliza uma parte da música, ou em determinados momentos em que a nossa sinalização se casa, tal como na canção *Ciranda de Lia da Ilha de Itamaracá*¹². O momento da sinalização sincrônica é marcado no trecho da canção: “Pra se dançar ciranda, juntamos mão com mão. Formamos uma roda cantando esta canção”. Nesse momento específico, há a interação sincrônica entre nós. Além disso, a poética constitui forma de simetria na sinalização, no ato linguístico textual.

Esse recurso foi empregado também em outras canções, isso porque a narrativa das músicas permitia uma métrica de repetição de um morfema em Libras com rearranjos dos parâmetros gramaticais linguísticos. Na tradução da canção *Coroa de Lisboa*¹³, por exemplo, reproduzimos a mesma configuração de mão. No verso “Nosso rei da Lisboa”, invertemos a sinalização com o sinal de PORTUGAL em movimento sinuoso (como ondas do mar representadas por meio de classificadores) direcionado para o ponto de articulação na cabeça em forma-

to do sinal REI. . Nesse momento a simetria está presente tanto em nossa sinalização do texto como em nossa performance conjunta. O mesmo exemplo pode ser observado no *frame* a seguir:

¹¹ Disponível em: <https://youtu.be/BkvXOdPwk0Y>.

Acesso em: 25 fev. 2019.

¹² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5B_132rHfSg&feature=youtu.be.

Acesso em: 25 fev. 2019.

¹³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=baij_SXdMLE&feature=youtu.be.

Acesso em: 25 dev. 2019.



Figura 7: Simetria na tradução conjunta.

Fonte: Helena Sofia.

O *frame* corresponde ao momento do seguinte trecho traduzido¹⁴: “Meu maracatu é da coroa imperial. É de Pernambuco, ele é da casa real”. Esse trecho em Libras é realizado com a seguinte configuração de mão:  modificando apenas seu movimento e seu ponto de articulação: 

Narrativa construída a quatro mãos

Essa construção narrativa é possível de ser feita com as distribuições das partes de unidades de sentido do texto sinalizadas de forma diferente por cada tradutor. A imagem a seguir se refere ao trecho musical: “Não queremos guerra, queremos prazer, mas choramos por ela vencer ou morrer”. Toda a sequência da música é sinalizada por nós compondo uma imagem em conjunto, porém dividida entre cada tradutor. No exemplo ilustrado, dividimos o texto compondo a mesma frase.

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LvY28B6bOqU&feature=youtu.be>. Acesso em: 25 fev. 2019.



Figura 8: Narrativa construída a quatro mãos.

Fonte: Dayana Luiza Pinheiro.

A constituição dessa sinalização dispõe sobre sua estética a relação narrativa entre os dois corpos e as imagens sugeridas por nós tradutores. Uma mesma narrativa é construída em conjunto, apoiando sinais no corpo de ambos tradutores. Entendemos a poesia a quatro mãos como uma forma de poema em dueto, nos baseando nas produções dos poetas surdos Richard Carter e David Ellington, que sinalizam poemas em língua britânica de sinais (British Sign Language - BSL), como em *Deaf Gay* (ver CARTER; ELLINGTON, 2015). A poesia a quatro mãos intensifica mecanismos de sobreposição da língua e simultaneidade.

Duplicação do texto sinalizado

A duplicação do texto sinalizado ocorre quando empregamos sinais diferentes em composição conjunta durante nossa tradução. O texto se divide no nosso corpo, mas se aplica visualmente de forma harmônica, constituindo a mesma narrativa. Sutton-Spence (2005) explica que o ritmo na poesia em língua de sinais pode ser compreendido a partir das mudanças que acontecem dentro dos sinais ou na sua transição entre sinais (movimentos) e períodos de não mudanças (suspensões).



Figura 9: Duplicação de texto sinalizado.

Fonte: Dayana Luiza Pinheiro.

Na tradução da canção *Cirandas Brasileiras*¹⁵ atuamos ora compondo o mesmo sinal em sincronia, ora duplicando a narrativa. A imagem acima se refere à tradução do trecho: “Fazendo o Pequeno Príncipe, um terreiro do saber”. Nesse caso, o tradutor não surdo Jonatas realizou o sinal de TERREIRO:  seguido do sinal de PEQUENO PRÍNCIPE: . Já a tradutora surda Rafaela realizou o sinal de ESCREVER:  e o sinal ESTUDO: , que possuem movimentos ritmados pela melodia da canção. Assim, o tradutor antecipou a configuração de mão  na sinalização de TERREIRO, mantendo o movimento que segue em direção à cabeça, finalizando com a coroa do sinal de identificação do Hospital Pequeno Príncipe de Curitiba.

Personificação da personagem narrada

Essa categoria compreende a divisão da sinalização. Um dos tradutores apresenta a narrativa sinalizada enquanto o outro personifica o sujeito da narrativa. Na tradução da canção *Tamanduá*, por exemplo, o tradutor não surdo sinaliza a letra da canção e, ao mesmo tempo, a tradutora surda descreve e personifica o personagem por meio do recurso de antropomorfismo (ver SUTTON-SPENCE; NAPOLI, 2010). Para as autoras, o antropomorfismo em língua de sinais é a incorporação pelo narrador da forma ou do movimento realizado por objetos, pessoas ou animais que compõem uma narrativa. Observemos a imagem a seguir:

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qvxzv-BUgSQ&feature=youtu.be>. Acesso em: 25 fev. 2019.



Figura 10: Personificação da personagem narrada.

Fonte: Dayana Luiza Pinheiro.

Enquanto o tradutor não surdo sinaliza o trecho: “Oh, minha gente, eu quero ver o bicho tamanduá” da canção, a tradutora surda personifica e descreve o animal, conforme o trecho: “É de cara dura pra querer chorar; quando ele chora, quer namorar”. O tradutor continua a narrativa, enquanto a tradutora incorpora classificadores descritivos e classificadores de uma parte do corpo que demonstra o formato e as ações do animal na canção *Tamanduá*¹⁶, tal como sua língua comprida que se alimenta de formigas: 

Configurações de mãos parecidas são usadas na sinalização do tradutor não surdo, sincronizando algumas configurações manuais em certos momentos da música: 

A imersão em uma atividade tradutória dessa complexidade nos permitiu valer-se da plasticidade da língua de sinais e compor esteticamente de forma variada os poemas em Libras. Dois

¹⁶ Disponível em: https://youtu.be/zdsA_sKECRg.

corpos sinalizantes ampliam o campo de construção imagética e a dinâmica tradutória, movimentando mais intensamente a tradução.

4. Considerações Finais

Neste relato de experiência conjunta entre a tradutora surda Rafaela e o tradutor não surdo Jonatas, também pesquisadores e autores deste texto, objetivamos descrever aspectos metodológicos e categorias poéticas aplicadas na tradução do espetáculo *Cirandas Brasileiras*, apresentado no Hospital Pequeno Príncipe em Curitiba-PR. Observamos, no percurso de nossas pesquisas e etapas de tradução, códigos de marcação possíveis de serem estabelecidos entre nós tradutores, bem como soluções tradutórias que apresentassem formas estéticas empregadas por meio de poesias sinalizadas, gerando um resultado potencialmente visual.

Os procedimentos de tradução adotados em um espetáculo teatral que pleiteia a língua de sinais como componente cênico, assim como a formação de plateia composta por espectadores surdos, requer predisposição e organização dos profissionais tradutores e também da produção envolvida. A tradução teatral de *Cirandas Brasileiras* envolveu vários passos e ações dos tradutores, idas para assistir aos ensaios do elenco, estudo dos textos e letras das canções, captação de imagens nos ensaios, encontros para tradução, gravações das traduções em Libras e ensaios conjuntos.

O trabalho conjunto requer tempo para que possamos discutir as diferenças culturais e fazermos as escolhas tradutórias mais satisfatórias para o público espectador. A tradução realizada entre uma tradutora surda e um tradutor não surdo, além

de explorar a potencialidade da narrativa visual, cria estratégias metodológicas de codificação para marcações cênicas que auxiliam nossa atuação. Esse projeto tradutório do espetáculo musical possibilitou a inserção de códigos apresentados esteticamente na narrativa.

As possibilidades de tradução conjunta resultaram uma variedade de cenas visuais envolvendo: sinalização sincrônica, narrativa construída a quatro mãos, duplicação do texto sinalizado, e personificação da personagem narrada. Essas funções estéticas evidenciam a riqueza e produtividade criativa da Libras, bem como sua plasticidade poética.

A parceria entre tradutores surdos e não surdos no trabalho com espetáculos teatrais no contexto artístico-cultural de atuação de TILS enriquece o processo de criação e possibilita um diálogo muito profícuo entre as culturas envolvidas na tradução. Essa parceria também viabiliza o protagonismo e a representatividade surda, legitimando o espaço tradutório também como um espaço de atuação do profissional tradutor surdo.

Esperamos que produções bilíngues biculturais envolvendo o trabalho conjunto entre surdos e não surdos tornem-se cada vez mais frequentes no cenário nacional. Que essas produções possam trazer ao teatro, e à esfera artística em geral, mais traduções com performances em Libras integradas aos espetáculos, assim como a presença de tradutores surdos não apenas nos bastidores, mas também nas luzes do palco.

Referências

ABRAHÃO, B. F. Literatura surda em performance: considerações sobre a arte Visual Vernacular (VV). XV Congresso Internacional Abralic – Associação Brasileira de Literatura Comparada. **Anais**. Rio de Janeiro, 2017.

CARTER, R.; ELLINGTON, D. **Deaf Gay**. BSL Poem. Signmetaphor. Poetry Anthology. University of Bristol Sign Language, 2015.

CASTRO, N. P. **Aprendendo LSB**. Livro do Professor. Rio de Janeiro: LSB Vídeo, 2004.

_____. **A tradução de fábulas seguindo aspectos imagéticos da linguagem cinematográfica e da língua de sinais**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 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 de São Paulo. São Paulo, 2018.

GANZ HORWITZ, M. Demands and strategies of interpreting a theatrical performance into American Sign Language. **Journal of Interpretation**, v. 23, iss. 1, article 4, p.1-18, 2014.

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

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

LADD, P. **Em busca da surdidade 1: colonização dos surdos**. Lisboa: Surd'Universo. 2012.

RAMOS, D. C. M. P.; ABRAHÃO, B. F. Literatura surda e contemporaneidade: contribuições para o estudo da Visual Vernacular. **Pensares em Revista**, São Gonçalo-RJ, n. 12, p. 56-75, 2018.

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

RIGO, N. S. **Tradução de canções de LP para 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.

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

SUTTON-SPENCE, R. **Analysing sign language poetry.** Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.

_____; NAPOLI, D. J. **Anthropomorphism in sign languages: a look at poetry and storytelling with a focus on British Sign Language.** **Sign Language Studies**, v. 10, n. 4, p. 442-475. Gallaudet University Press, 2010.

_____; KANEKO, M. **Introducing sign language literature – folklore & creativity.** Palgrave: Macmillan Education, 2016.

Para além do acústico:

O TEATRO MÁGICO SINALIZADO



Emiliana Faria Rosa
Bárbara Raquel Peres

1. Introdução

*Só enquanto eu respirar...*¹

Ao recebermos a proposta para escrever este relato nos surgiu a dúvida: como colocar no papel uma experiência que envolveu algo tão poético e fluido como as músicas do grupo O Teatro Mágico e suas traduções? É um desafio para nós mantermos a formalidade neste texto já que, ao recordarmos de nossa experiência, as músicas nos vêm à cabeça nos fazendo cantarolar.

Neste texto, apresentamos um relato de experiências vivenciadas junto ao show *Fernando Anitelli Voz e Violão apresenta o Teatro Mágico*, ocorrido em 2017 na cidade de Porto Alegre-RS, no qual estivemos envolvidas como participantes; uma enquanto espectadora surda e a outra enquanto tradutora e intérprete de língua de sinais (TILS) ouvinte. Nosso texto não se apresentará de forma engessada e impessoal, pois enquanto espectadora surda e TILS, mas também fãs e apaixonadas pela arte do grupo O Teatro Mágico, nos valem de uma licença poética para a construção deste texto, citando versos e trechos das músicas na introdução das seções e ao longo de nossa escrita. Há aqui o envolvimento de mãos, sinais, luzes, sons, vibrações, sorrisos, interações e corações.

Organizamos nosso texto em quatro momentos. No primeiro, contextualizamos a banda O Teatro Mágico. No segundo, contextualizamos nossa participação no show *Fernando Anitelli Voz e Violão apresenta o Teatro Mágico* e apresentamos

1 Verso da canção *O anjo mais velho*, do primeiro álbum da banda *Entrada para raros* (2003).

alguns trechos e versos de canções para demonstrar o quanto são ricas as músicas do grupo e, ao mesmo tempo, desafiadoras de serem traduzidas para Libras (Língua Brasileira de Sinais). Comentamos sobre algumas soluções tradutórias, porém sem nos aprofundarmos com exemplificações em Libras. Trazemos algumas reflexões que se fizeram presentes na construção das traduções que realizamos para o show. Reflexões sobre as marcas do Português, as figuras estilísticas e os textos das canções não estarem limitados a uma única forma de compreensão.

No terceiro momento, compartilhamos nossas impressões individuais a respeito de nossa vivência. Primeiro eu, Emiliania, divido lembranças sobre o contexto do show e algumas considerações enquanto surda na relação com a música e na recepção visual e sensorial do espetáculo. Em seguida eu, Bárbara, apresento minhas impressões sobre o grupo e suas canções, e ainda algumas considerações enquanto TILS sobre o planejamento de minha atuação no show. Dividimos o olhar da espectadora surda de um lado e o olhar da TILS ouvinte de outro para que o leitor possa ter detalhes particulares dessa vivência, sob o ponto de vista tanto da captação e recepção visual do show, como de sua mediação em Libras.

Com base em nossas experiências, trazemos no quarto momento deste relato algumas reflexões sobre os surdos com relação à música, sua forma de recepção musical para além do acústico, além de reflexões sobre acessibilidade cultural e sobre a atuação do TILS no contexto artístico-cultural. Concluímos nosso relato apresentando nossas palavras finais.

Posto isso, cabe mencionar que nosso objetivo principal é relatar alguns processos imbricados na tradução de canções de um show musical a partir da perspectiva da TILS ouvinte que atuou no palco e da espectadora surda que, além de ter vivenciado a recepção visual e sensorial do show, também atuou no processo de estudo das letras das canções e suas significações

que antecedeu o espetáculo. Ao trazermos para reflexão pontos importantes sobre a música, os surdos, a acessibilidade, os TILS e sua atuação no contexto artístico-cultural, contribuimos para a ampliação do conhecimento a respeito desses assuntos.

2. O Teatro Mágico

Sem horas e sem dores

Respeitável público pagão

Bem-vindo ao Teatro Mágico!

Sintaxe à vontade...².

O grupo musical brasileiro O Teatro Mágico (OTM) surgiu em 2003 na cidade de Osasco, em São Paulo. Idealizado pelo ator, músico e compositor Fernando Anitelli, OTM reúne elementos circenses, teatrais, poéticos, musicais, literários e políticos, bem como elementos do cancionário popular, mostrando a potência e a riqueza do diálogo entre diferentes linguagens artísticas em uma mesma apresentação.

O nome do grupo foi inspirado na obra *O lobo das estepes*³, no original *Der Steppenwolf* (1927), do escritor alemão Hermann Hesse. Em determinado momento dessa obra há uma entrada para o conceito de “teatro mágico” com a seguinte frase: “Teatro Mágico, só para os raros”. Esse verso, além de ter sido referência para o nome da banda, serviu também de inspiração para o título do primeiro álbum lançado em 2003,

2 Verso da canção *Sintaxe à vontade*, do álbum *Entrada para raros* (2003).

3 Considerado um dos melhores livros de Hermann Hesse e um dos romances mais representativos da literatura alemã. Foi a primeira obra do autor a ser traduzida para Português e publicada no Brasil em 1935.

denominado *Entrada para raros*. A banda OTM (que pode ser chamada também de trupe, já que traz para o palco elementos das artes cênicas e circenses) se compõe pela influência também da arte de rua e de referências indígenas, ciganas e afro-brasileiras. Até o momento, possui cinco álbuns de estúdio: *Entrada para raros* (2003), *O segundo ato* (2008), *A sociedade do espetáculo* (2011), *Grão do corpo* (2014) e *Allehop* (2016), além de DVDs e álbuns ao vivo.

Posicionando-se na contramão da indústria fonográfica, o grupo tem por filosofia “fazer música para todos”, promovendo incentivos à produção de conteúdo independente e disponibilizando álbuns e canções gratuitamente para o público. Um exemplo que evidencia essa filosofia foi a iniciativa de disponibilizar na internet a planta do violão modelo *Fernando Anitelli Signature Series* para livre acesso das pessoas que desejassem reproduzi-la e modificá-la à sua maneira.

O modelo de violão inspirado no líder da banda Fernando Anitelli foi criado em parceria com a empresa Eagle⁴ e lançado como o primeiro instrumento musical do mundo com código aberto. Essa iniciativa demonstra a preocupação do artista e da empresa em compartilhar o conhecimento com todas as pessoas, bem como fomentar a discussão sobre possibilidades inovadoras na construção e produção de instrumentos musicais numa plataforma colaborativa.

Na época do lançamento do modelo (agosto de 2011), o coordenador de comunicação e marketing da empresa Eagle, Miguel De Laet, afirmou em entrevista⁵: “Desejamos iniciar uma revolução no mercado de instrumentos musicais”, e acrescentou: “Com o código aberto, abrimos espaço para que

4 Site disponível em: <http://eagle.com.br>. Acesso em: 15 jan. 2019.

5 Disponível em: <http://camusicasobral.blogspot.com>. Acesso em: 15 jan. 2019.

interessados na parte estrutural dos violões possam contribuir de alguma forma com o projeto e ajudar na sua evolução, sempre citando a fonte seguindo os moldes do *open source*⁶". Essa iniciativa demonstra a postura de Fernando Anitelli do OTM como um artista que defende a "música livre" e sua difusão de forma gratuita nos mais diversos veículos. Conforme as declarações de Miguel De Laet: "Fernando, além de ser um músico de enorme carisma, carrega em seu sangue o ideal de democratização da cultura. Nada mais justo que o seu modelo *Signature Series* fosse uma manifestação de seu ideal revolucionário".

De acordo com o *site*⁷ do grupo, OTM se consolidou como referência na América Latina por sua estética própria, mesclando música e artes performáticas. Também pelo uso da internet enquanto veículo inovador para divulgação e difusão de sua arte. A percepção das transformações atuais do comportamento do público com a música e com os artistas levou a banda a abraçar a ideia de projeto de "música livre", isto é, a concepção de música criada, adaptada, copiada e distribuída de forma livre e sem restrições a partir do uso de tecnologias.

Ainda conforme o *site*, a banda OTM conta com mais de dois milhões de álbuns vendidos atualmente, sete CDs autorais e três DVDs. Também com canções em novelas e um dos maiores projetos de música independente do Brasil. Foi a partir de 2017 que Fernando Anitelli buscou, mais do que nunca, inspiração nas canções populares para nortear seu show intitulado *Fernando Anitelli Voz e Violão apresenta O Teatro Mágico*. Esse show, partindo de uma proposta mais intimista,

6 Termo mercadológico que indica quando o código-fonte de um programa está disponível para edição, o que permite aos profissionais do ramo corrigirem, modificarem, aperfeiçoarem e/ou criarem novas versões, sempre creditando a fonte.

7 Disponível em: <http://oteatromagico.mus.br/site/>. Acesso em: 15 jan. 2019.

onde o público fica cara a cara com o artista, permite com que os fãs testemunhem o estado essencial do OTM. Em algumas das apresentações da banda há também a participação de uma trupe circense (com número reduzido de artistas) que apresenta números acrobáticos aéreos e a presença de *clowns* como assistentes de palco, o que preserva a arte irreverente e lúdica do OTM.

O show *Fernando Anitelli Voz e Violão apresenta O Teatro Mágico*, especificamente, vem sendo apresentado há três anos em várias cidades brasileiras, incluindo a capital gaúcha. É sobre esse show em especial, realizado em Porto Alegre no ano de 2017, que relatamos aqui nossas experiências.

3. Show da Banda e suas Canções: Desafios Tradutórios

*Nem toda palavra é aquilo que o dicionário diz*⁸

É importante mencionarmos que, além de autoras, pesquisadoras, espectadora e TILS, nossas experiências são narradas neste relato também enquanto fãs da banda. Não teria como ser diferente, afinal nossa relação com OTM antecede o show *Fernando Anitelli Voz e Violão apresenta O Teatro Mágico* que participamos em Porto Alegre.

A semente foi plantada um ano antes, em 2016, quando assistimos e sinalizamos juntas a outro show da banda que compreendia a trupe completa. Foi nesse primeiro show – onde nos emocionamos muito enquanto espectadoras e fãs – que começamos a sonhar como seria possível traduzir para Libras todas as emoções que sentimos.

⁸ Verso da canção *Sonho de uma flauta*, do segundo álbum da banda *Segundo ato* (2008).

Então, um ano depois surgiu a oportunidade de estarmos juntas novamente com OTM participando e nos envolvendo com o então show *Fernando Anitelli Voz e Violão apresenta O Teatro Mágico*. Quando tivemos conhecimento dessa apresentação, mandamos um e-mail para a produção a fim de consultarmos sobre a possibilidade de se ter um TILS no show. A produção da banda foi bastante receptiva e nos retornou positivamente. Houve troca de e-mails sobre o *setlist* e sobre o posicionamento da TILS no palco. Foi iniciativa da própria produção inclusive indicar sobre a reserva de um espaço com iluminação para a TILS durante o show.

Além disso, recebemos o convite para entrarmos no local durante a passagem de som e acertarmos o posicionamento no palco e o assento na plateia em que houvesse melhor visualização e vibração, de modo que ambas pudéssemos participar, traduzir e desfrutar do show de forma acessível. O acesso antecipado pelo TILS ao local físico onde um show ou espetáculo acontece é chamado por Rigo (2014) de “etapa de arranjo técnico” e é indispensável para garantir uma acessibilidade cultural realmente satisfatória, que respeite o surdo em sua particularidade visual de espectador e que permita o TILS assegurar-se de suas condições de trabalho.

Sem dúvida, a abertura e a preocupação da produção da banda para essas questões foi talvez o principal diferencial no tratamento e no respeito conosco que, além de termos nosso pedido de acessibilidade cultural atendido, pudemos viver o OTM na pele e nas mãos.

Quando recebemos o *setlist* por e-mail tomamos conhecimento de quais canções iriam ser tocadas. Assim, durante as semanas que antecederam o show até a data de sua realização, trocamos mensagens entre nós, compartilhando ideias de tradução das letras e conversando sobre estratégias possíveis para se transmitir em Libras as figuras estilísticas e as significações das

canções. Perguntávamo-nos: como traduzir um show? Ou ainda, como traduzir um show do OTM e todas as suas significações?

Rigo (2013) entende que as canções são constituídas de signos verbais e não verbais. Para a autora, os signos verbais estão presentes na própria letra da música, por meio da língua em si usada para expressar ideias, mensagens, etc. Já os signos não verbais são os elementos semióticos de conteúdo sonoro, tal como: ritmo, melodia, harmonia, timbre, etc. e suas substâncias acústicas: altura, intensidade, duração, etc. Nossas escolhas tradutórias para a sinalização das músicas do OTM no show foram baseadas em nossa compreensão das letras e também das melodias. Isso possibilitou uma atuação que transmitiu o conteúdo verbal e o conteúdo não verbal de cada canção.

Um show ao vivo geralmente é composto por um *setlist* de canções cujas letras foram originalmente convencionadas pelos artistas. Embora cada canção possua uma letra original escrita pelo compositor, no momento de sua execução e apresentação ao vivo, elas podem sofrer alterações, a depender da performance adotada pelos artistas. Em outras palavras, para a tradução de um show ao vivo, mesmo que já conheçamos a letra e a versão original de uma canção, não podemos considerá-la como algo fechado ou fixo, uma vez que no momento real da apresentação (na interação da banda com o público, considerando possíveis improvisos, conversas, reações e estado de espírito) as músicas podem variar e ter mudanças significativas nas letras e em sua forma de execução; mudanças que podem ser inesperadas pelo público e, conseqüentemente, pelo TILS.

Assim, mesmo que tenhamos estudado as letras e pensado em estratégias para traduzir as canções do OTM, no momento do show houve interações sobre as quais não tínhamos conhecimento prévio. Aconteceram conversas entre o cantor e o público e leituras de poemas por parte dos espectadores, o que demandou a mediação para além dos textos das músicas. Durante

o espetáculo também, Fernando Anitelli interagiu diretamente com a TILS, levando-a inclusive a participar do show enquanto traduzia tudo o que estava acontecendo. Entendemos, assim, que o TILS no momento da sua atuação tem a possibilidade de interagir com o show ou com o espetáculo no qual está mediando.

O conhecimento prévio “parcial” das canções facilitou a compreensão e construção da letra, da sinalização e da melodia em Libras, já que muitas letras do OTM possuem alto nível de complexidade. Referimo-nos como um conhecimento prévio “parcial” justamente pelo que mencionamos anteriormente a respeito da possibilidade de surgirem modificações nas canções e no *setlist*, tal como aconteceu conosco quando três músicas foram trocadas na hora do show.

Conforme exposto, nossa intenção nesta seção não é nos aprofundarmos e detalharmos soluções tradutórias com exemplificações em Libras. Este relato não envolve uma tradução comentada com análises linguísticas de unidades de tradução (ver HURTADO ALBIR, 2001). Queremos demonstrar, pela riqueza e complexidade das músicas do OTM, o quanto o trabalho de tradução de canções para Libras é realmente desafiador. Nesse sentido, citamos a seguir alguns trechos e versos de canções apresentadas no show e seus desafios tradutórios seguidos de reflexões.

A abertura do show *Fernando Anitelli Voz e Violão apresenta O Teatro Mágico* foi feita com a apresentação de um poema. Um trecho introdutório de uma canção que usa poeticamente a sonoridade e as falas típicas das apresentações circenses, o que remete à memória coletiva e cultural de infância. O trecho possui propositalmente seu sentido alterado: “Sem horas e sem dores. Respeitável público pagão. Bem-vindos ao Teatro Mágico! Sintaxe à vontade”. O verso “Sem horas e sem dores” corresponde sonoramente (mas, não semanticamente) à chamada

tradicional de abertura do circo: “Senhoras e Senhores”. Já o verso: “Sintaxe à vontade” também corresponde, nesse entendimento sonoro, mas não semântico, à expressão convidativa: “Sinta-se à vontade”. Levando em consideração que nossa tradução foi planejada por fãs⁹ que tinham uma facilidade a mais, uma vez que já conheciam a letra e o duplo sentido do texto, nossa solução tradutória foi manter em Libras o sentido original.

Para outros trechos também, optamos por manter jargões linguísticos e compor a narrativa com o uso de descrições imagéticas (ver CAMPELLO, 2008; LUCHI, 2013) como soluções tradutórias, resolvendo assim a ambiguidade da gramática da Língua Portuguesa e permitindo a liberdade de expressão em Libras. Os jargões linguísticos e as descrições imagéticas foram empregados, por exemplo, no seguinte trecho da mesma canção *Sintaxe à vontade*, do álbum do OTM *Entrada para raros* (2003):

*Todo sujeito é livre para conjugar o verbo que quiser
Todo verbo é livre para ser direto ou indireto
Nenhum predicado será prejudicado
Nem tampouco a vírgula, nem a crase, nem a frase e ponto final!
Afinal, a má gramática da vida nos põe entre pausas, entre vírgulas.*

Já a letra da canção *Camarada d'água*, do mesmo álbum, possui significados de expressões que não se podem levar ao pé

9 Cabe esclarecer que não estamos querendo dizer aqui que para atuar num show o TILS precisa necessariamente ser fã do artista. Nem que ser fã seja uma prerrogativa para um trabalho satisfatório. Embora a atividade seja facilitada quando o TILS já conhece as músicas e já acompanha o artista, entendemos que para todo e qualquer trabalho é indispensável que o TILS se prepare, pois uma vez bem-preparado e tendo competência para a atividade, qualquer profissional pode atuar em um show, independentemente de ser ou não fã do artista que está no palco.

da letra na tradução para Libras. Essa canção brinca com expressões locais, com significações que estão para além do que se diz, por exemplo, no verso: “Camarada d’água. Fique peixe de manhã, de madrugada”. A expressão “ficar peixe” significa ficar calmo, tranquilo, e é esse sentido que precisa ser considerado na versão da canção em Libras. Esse exemplo evidencia que o significado vai muito além da literalidade das palavras, o que reforça nosso entendimento de que o TILS precisa conhecer previamente as expressões e seus significados em uma música.

Outra característica bastante marcante nas canções do OTM é o uso de figuras estilísticas de som e de linguagem (como trocadilhos, jogos de palavras, neologismos, rimas e sonoridades) que marcam a oralidade rítmica da Língua Portuguesa. Recursos estilísticos de separar ou juntar palavras para gerar novo sentido podem ser observados, por exemplo, nas expressões: “riacho” (ri-acho) e “malvado” (mar-vado), conforme o trecho da mesma canção *Camarada d’água*:

Você é riacho
E acho que teu rio corre para longe do meu mar
Mar marvado seria o rio
Que correndo do meu riacho
Levaria o que acho
Para onde ninguém pode achar.

Isso também acontece em outras letras e títulos de canções do OTM, como na música *Ana e o mar*, também do álbum *Entrada para raros* (2003), que é composta por versos como: “Ana e o mar, mar e Ana. Histórias que nos contam na cama”. A expressão “mar e Ana” apresenta um efeito estilístico de som

que remete ao nome próprio “Mariana” (Mar-i-ana). Esse efeito é gerado quando uma palavra se une a outra formando uma segunda expressão com som ambíguo ou duplo significado. A canção *Ana e o mar* possui uma letra altamente poética, com ritmo e rimas constantes. Para se traduzir canções como essa, além de precisar compreender o jogo de palavras usado na construção do texto, é preciso se valer da visualidade e da produtividade linguística da Libras. Tal como fizemos, é possível explorar a expressão faciocorporal e empregar classificadores, preservando os efeitos sonoros na visualidade.

No título da canção *Pratododia*, do álbum *Entrada para raros* (2003), acontece esse mesmo efeito sonoro de aglutinação de palavras que geram som ambíguo, já que a expressão “pratododia” pode ser compreendida como: “prato do dia” ou “pra todo dia”. No momento de planejamento da tradução dessa canção, levamos em conta os diferentes significados do título da música nos baseando no sentido dos versos e estrofes da letra. Assim, optamos por uma tradução do tipo *domesticadora* (ver VENUTI, 1995), que oculta diferenças culturais e adapta o texto e a mensagem à cultura de chegada. Essa solução tradutória foi assim definida em razão de o título da canção, quando inclinado para o sentido “pra todo dia”, preservar a relação que se estabelece com o cotidiano aparente que é apresentado ao longo da letra.

A canção mais complexa e desafiadora para traduzirmos foi *Zaluzejo*, do mesmo álbum das canções anteriores. Essa canção (cuja letra nós sugerimos ao leitor ler na íntegra¹⁰) traz um olhar crítico sobre o preconceito linguístico (ver BAGNO, 1999). Os versos dessa canção foram escritos por Fernando Anitelli com erros propositais, sendo que algumas palavras

10 Ver em: <https://www.letras.mus.br/o-teatro-magico/361403/>. Acesso em: 15 jan. 2019.

(como “pobrema”) foram possíveis de ser identificadas com facilidade ou no contexto da letra. Para outras palavras, porém, antes de traduzirmos para Libras, foi necessário realizarmos uma tradução intralingual. A tradução intralingual, para Jakobson (2010), pode ser compreendida como *reformulação* e “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos verbais da mesma língua” (p. 81). Para ilustrar alguns dos problemas tradutórios enfrentados em *Zaluzejo*, compartilhamos a seguir um quadro com os termos que precisaram ser reformulados num processo de tradução intralingual na Língua Portuguesa.

TEXTO-FONTE	REFORMULAÇÃO	TEXTO-FONTE	REFORMULAÇÃO
acalipse	<i>apocalipse</i>	ouci	<i>ouve</i>
bixcional	<i>bissexual</i>	palaladi cadique	<i>parada cardíaca</i>
Carajundu	<i>Carandiru</i>	parelepídico	<i>paralelepípedo</i>
Cararatatuba	<i>Caraguatatuba</i>	pigilógico	<i>psicológico</i>
carejangrejo	<i>caranguejo</i>	pitz	<i>pizza</i>
cedular	<i>celular</i>	preju	<i>preso</i>
cera lítica	<i>cera líquida</i>	proxeca	<i>pochete</i>
cicrutche	<i>curto circuito</i>	rinsa	<i>(creme) rinse</i>
condostim	<i>condomínio</i>	seucrostrador	<i>sequestrador</i>
doroviária	<i>rodoviária</i>	sinico	<i>síndico</i>
esbeldi	<i>esbelto</i>	sucritcho	<i>sucrilhos</i>
Gadefour	<i>Carrefour</i>	tauba	<i>tábua</i>
graxite	<i>grafite</i>	terroristo	<i>terrorista</i>
lésba	<i>lésbica</i>	vrido	<i>vidro</i>
ontemproccional	<i>anticoncepcional</i>	zaluzejo	<i>azulejo</i>

Quadro 1: termos da canção *Zaluzejo* (2003).

Para cada canção do *setlist* do show tivemos uma estratégia de tradução. Nossas traduções foram constituídas a partir de esboços trocados por vídeos (*vídeo-rascunhos*) e também a partir de nossa compreensão das letras, seus efeitos estilísticos e significações paralelas. Buscamos a poética e os ritmos

marcados no corpo a fim de preservar a construção de sentidos com o auxílio de recursos criativos da língua de sinais. Procuramos sempre observar as possibilidades linguísticas tanto da língua de partida como da língua de chegada, pois, conforme Silva (2010), é preciso estar atento às adequações necessárias que os textos musicais exigem, no intuito de garantir a inteligibilidade da tradução em Libras.

Rigo (2013) considera sobre a importância de as canções serem suficientemente familiares aos TILS, para que eles realizem um trabalho satisfatório, isto é, uma tradução que considere o público-alvo surdo e a língua de chegada em suas particularidades. Assim, toda nossa preparação prévia e o nosso planejamento foi essencial para nos familiarizarmos ainda mais com as letras das canções, o que permitiu um trabalho tradutório eficaz voltado para Libras em seu potencial visual.

Como contextualizado na introdução deste texto, na seção a seguir compartilhamos nossas impressões individuais com relação à nossa vivência junto ao show *Fernando Anitelli Voz e Violão apresenta O Teatro Mágico*. Nas subseções intituladas com versos de canções do OTM, apresentamos primeiramente as impressões da Emiliana e, na sequência, as impressões da Bárbara.

4. Impressões Individuais

*Viva a tua maneira!*¹¹

Creio que ao convidar Bárbara para interpretar o show *Fernando Anitelli Voz e Violão apresenta O Teatro Mágico* em Porto Alegre ela não tenha se assustado muito, até porque

11 Verso da canção *Camarada d'água*, do álbum *Entrada para raros* (2003).

acontecem coisas não convencionais conosco às vezes. Porém, acredito que deve ter dado um “frio na barriga” dela, claro. Deu em mim também.

Em 2016 nós assistimos ao show *O Teatro Mágico* com toda a trupe do OTM, juntamente com nossos amigos. Ambas ficamos na plateia e, em alguns momentos do show, traduzíamos para Libras os nomes das músicas ou ainda trechos de algumas canções. Lembro-me que Bárbara traduziu toda a canção *Ana e o mar* ali na plateia mesmo.

Conforme já mencionamos antes, um ano depois, em 2017, mandei um e-mail para a produtora responsável pelo show e perguntei se eu poderia levar a Bárbara como TILS. Eles concordaram prontamente. Recebemos o *setlist* e passamos a esperar o dia do show. Foram algumas semanas mandando vídeos com rascunhos de tradução para a Bárbara e conversando sobre estratégias de tradução e significações das músicas.

É preciso comentar aqui que, em shows, eu utilizo uma tecnologia chamada *X-Vibe*¹², que nada mais é do que um amplificador que cabe na palma da minha mão. Ao conectá-lo ao celular juntamente a um aplicativo de captação sonora, o amplificador vibra. Para nós, surdos, a vibração é algo cotidiano. Ela é sentida pelo corpo quando entramos em contato com o som por meio de objetos, do chão, ou quando estamos em lugares fechados. O amplificador, ao vibrar em minha mão a cada música, completa o show, pois consigo acompanhá-lo muito mais com o uso dessa tecnologia. Naturalmente que o amplificador não funciona como fone de ouvido, o que de nada adiantaria. Ele apenas amplifica os sons das músicas que soam por vibração. Não há como entender a letra das canções com essa tecnologia.

12 *X-Dream X-Vibe Vibration Speaker.*

Como eu já conhecia as músicas do OTM, tudo se tornou mais fácil, já que também tive acesso ao *setlist* antecipadamente e sabia quais músicas seriam cantadas. Costumo dizer que cada surdo é de um jeito. Para mim, a música vai muito além da melodia. As letras das canções me atraem muito mais do que o som em si, afinal, sou surda. A vibração e a musicalidade das letras me dão a sensação completa de que preciso.

Visualmente, o posicionamento da TILS no palco é uma ótima estratégia, pois dessa forma eu consigo acompanhar a sinalização das músicas e, ao mesmo tempo, a performance do cantor. Nesse show em Porto Alegre, a iluminação projetada na Bárbara favoreceu muito para que eu enxergasse tanto a tradução em Libras, quanto as movimentações no palco. O resultado foi significativamente positivo para mim enquanto espectadora. Posso dizer que minha recepção do show foi sensorial e visual, pois eu recebia as vibrações pelo *X-Vibe* que segurava na mão e compreendia as letras que estavam sendo cantadas por meio da sinalização visual da Bárbara. Além, é claro, de captar visualmente também toda a riqueza cênica fortemente presente nos shows do OTM.

Depois desse show *Fernando Anitelli Voz e Violão apresenta O Teatro Mágico*, mais uma oportunidade de apresentação do OTM surgiu. Isso em 2018, um ano depois. Contatei a produção novamente e eles mais uma vez me retornaram positivamente com relação à acessibilidade cultural no show. Por motivos particulares, porém, não foi possível participarmos. Mesmo assim, espero que a visibilidade da Libras e a nossa presença no show do OTM tenham contribuído para abrir caminhos para que a própria produtora passe a disponibilizar profissionais TILS em outros espetáculos da banda.

*Abriu os braços devagar e se entregou ao vento*¹³

Entregar-se é sentir na pele e fazer transbordar os sentidos para além dos textos. Como dar conta da complexidade de traduzir uma música em todas as suas possibilidades?

A experiência de traduzir o show *Fernando Anitelli Voz e Violão apresenta O Teatro Mágico* foi uma reciprocidade entre a admiração pelo trabalho do OTM enquanto fã e o respeito por parte da produção conosco, ao garantir que o direito linguístico da Emiliana fosse assegurado. Respeito esse demonstrado desde o primeiro contato, no envio antecipado do *setlist*, na permissão de meu posicionamento no palco, na preocupação com a iluminação projetada em mim para que a Emiliana conseguisse visualizar e, também, na forma como minha presença no palco foi vista. Minha figura junto aos artistas no palco não foi entendida como um elemento para “roubar” a cena ou a atenção do público, mas sim um elemento para somar e compor a cena como um todo.

Preciso dizer que as músicas do OTM são repletas de simbolismos, conteúdos políticos e sociais que trazem à tona uma realidade dura e injusta e que transbordam arte e cultura. Vemos o preconceito linguístico abordado, por exemplo, na canção *Zaluzejo*, conforme mencionamos antes. Também o cotidiano das pessoas em situação de rua na música *Cidadão de papelão*, do álbum *O segundo ato* (2008). Em *Pena*, desse mesmo álbum, Fernando Anitelli nos mostra que a cultura vale pouco, mas que é preciso ter ânimo para seguir adiante. Assim como a canção *Da luta*, lançada em *Grão do corpo* (2014), também nos chama atenção para o fato de que nem tudo está perdido como parece. Sentir o caos faz parte do nosso caminho, afinal todos nós acordamos um dia pensando assim: *Eu*

13 Verso da canção *Ana e o mar*, do álbum *Entrada para raros* (2003).

não sei na verdade quem eu sou, tal como na canção do terceiro álbum da banda, *A sociedade do espetáculo* (2011).

Não faltam também canções de amor, como *Realejo*, de *Entrada para raros* (2003). Em *Pratododia* fica a dúvida sobre não poder faltar o feijão com arroz ou não poder faltar aquele alguém que nos completa e está conosco pra todo dia. Tem também a canção *Você me bagunça*, para ficar com o coração aquecido, sentir borboletas no estômago com *Nosso pequeno castelo* e a certeza de que mesmo após uma longa noite, *Amanhã... Será?* Todas essas canções também do álbum *A sociedade do espetáculo* (2011).

A tradutora que habita em meu ser não se deixou levar pelo amor de fã e se preocupou em planejar o trabalho levando em consideração toda a bagagem e a trajetória da Emiliana, considerando, entre outras coisas, suas músicas preferidas do OTM. Juntas, construímos o sentido do que seria então o produto final. O cuidado durante essa etapa de planejamento foi sem dúvida a maior demonstração de respeito, tanto pelo trabalho do OTM quanto pelo público surdo, personificado na presença da Emiliana.

5. Reflexões e Palavras Finais

Tem horas que a gente se pergunta

Por que é que não se junta

*Tudo numa coisa só?*¹⁴

Nessa última seção queremos compartilhar algumas reflexões sobre temas que, direta ou indiretamente, transitaram por

14 Verso da canção *Sintaxe à vontade*, do álbum *Entrada para raros* (2003).

nossas vivências e estão relacionados ao assunto central deste relato. Por exemplo, a relação que se estabelece entre a música e as pessoas surdas. Entendemos que o tema “música e surdez” é ainda um tanto complexo. Porém, estudos recentes demonstram que esse é um tabu que vem sendo superado nos últimos anos. A pesquisadora e musicista surda Daniela Prometi (2020), por exemplo, propõe que o questionamento “música *para* surdos?” avance. Para a autora: “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” (p. 70). Assim, sua proposta é avançar a ideia de “música *para* surdos” para a ideia de “música *com* surdos” ou “música *por* surdos”, ou seja, a música debatida a partir da visão dos próprios surdos sobre o assunto.

Para Prometi (2020), o pensamento de que “música não faz parte da cultura surda” não procede mais, nem corresponde ao que é refletido nas comunidades surdas hoje em dia, afinal “frequentemente é possível ver Surdos dançando e curtindo música em baladas, boates, festas. Surdos interpretando shows, fazendo participações em vídeos, traduzindo músicas [...]. Também é possível ver Surdos que gostam de acompanhar as letras das músicas enquanto elas tocam por um determinado dispositivo” (p. 71).

Sabemos que existem diversas experiências de surdos com a música. Experiências nem tão positivas e nem tão negativas. Para Prometi (2020), não é possível afirmar que seja a maioria dos surdos que gostem de música, nem que são raros. Para a autora, surdos que gostam de música “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” (p. 73). Entendemos que experiências musicais positivas podem ser

melhor asseguradas em shows musicais à medida que a acessibilidade cultural acontece verdadeiramente, isto é, quando o espectador surdo desfruta de um show em que sua particularidade linguística é respeitada, bem como a especificidade de sua percepção visual e sensorial é considerada, tanto pelos TILS como também pelos produtores culturais e artistas ouvintes de modo geral.

Dentro da música existe o som e 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. (PROMETI, 2020 p. 71).

Não é nossa intenção aprofundarmos nossas reflexões sobre a relação dos surdos com a música, tampouco lançar uma visão prescritiva sobre o assunto como “certo” ou “errado”. Corroborando com o entendimento de Prometi (2020), que entende que cada um percebe a música à sua maneira, nossa breve reflexão sobre essa questão é trazida aqui para evidenciar nossa compreensão – enquanto espectadora surda apreciadora de uma banda musical e enquanto TILS ouvinte com experiência no contexto artístico-cultural – de que cada pessoa aprecia, assiste, entende, visualiza, percebe e sente a música de uma forma diferente e isso deve ser indiscutivelmente respeitado. Afinal, como já diz a canção *Sintaxe à vontade* do OTM: “todo sujeito é livre para conjugar o verbo que quiser”.

Entendemos diante de nossas experiências que a música vai muito além da melodia, do som, dos elementos semióticos e das substâncias acústicas, independentemente do público. A música pode compreender também texto, letra, vibração, poesia e, sim, uma melodia visual. A tradução musical precisa levar em

consideração todas essas questões e, além disso, as questões de ordem cultural.

Para Rigo (2013), o desafio de traduzir músicas para Libras não se restringe apenas a problemas tradutórios linguísticos, mas também implica fatores de ordem cultural, já que no caso da especificidade do que se traduz (a canção) e o respectivo público-alvo da tradução (os surdos) “as problemáticas tradutórias se acentuam, uma vez que relações de poder, valores linguísticos, questões interculturais, etc. permeiam esse tipo de trabalho” (p. 26).

Percebemos que há trabalhos satisfatórios realizados por profissionais, tanto por TILS ouvintes, como por TILS surdos. Por outro lado, vemos ainda trabalhos realizados por pessoas não capacitadas e não fluentes em Libras. Precisamos mencionar também sobre a questão do uso de luvas brancas que as pessoas insistem em usar em muitas apresentações musicais, principalmente as ligadas ao contexto religioso, o que implica desconfortos e uma percepção negativa do tema pelas pessoas da comunidade surda.

Além disso, é necessário garantir espaços acessíveis e perceber que determinados posicionamentos podem restringir a atuação de TILS em lugares já consolidados em termos de acessibilidade cultural. O acesso e o direito linguístico dos surdos à pluralidade de informações são assegurados pela legislação vigente. A nosso ver, não cabe a ninguém ditar quais espaços e quais contextos os surdos devem gostar de frequentar. Cabe sim percebermos, no conjunto de interesses da comunidade surda, os diferentes espaços do contexto artístico-cultural (shows, teatros, museus, cinemas, instituições culturais, etc.) que demandam de acessibilidade e agir para que essa acessibilidade seja garantida.

Fomin (2018) entende que a acessibilidade deve estar disponível antes mesmo da necessidade, ou seja, não podemos esperar

para que os surdos estejam presentes nos lugares para só então providenciar a acessibilidade. É preciso “oferecer a acessibilidade para que o público surdo saiba que pode frequentar o espaço, tenha interesse em frequentá-lo, e, além disso, sintase pertencente àquele espaço” (p. 38).

A nosso ver, o ativismo de sofá, a desqualificação de profissionais TILS e a mera reclamação de eventos inacessíveis são iniciativas pouco profícuas para a solução de problemas enfrentados com relação à acessibilidade cultural. Enquanto membros da comunidade surda, temos responsabilidade com o público consumidor dos eventos artísticos. Prestigiar e marcar presença nesses espaços também é uma forma de garantir a continuidade de oferta de shows, espetáculos e demais espaços artísticos acessíveis, contribuindo por consequência para formação de plateia de espectadores surdos e, ao mesmo tempo, para a formação de futuros profissionais da área. Mais do que cobrarmos das produtoras eventos artísticos acessíveis, é preciso estar presente e ocupar os espaços para que haja cada vez mais a oferta de uma arte acessível.

Outro tema que cabe trazer aqui para reflexão é o TILS e seu preparo para atuação no contexto artístico-cultural. Sem dúvida é fundamental assegurar que os profissionais tenham formação e competência para atuarem nesses espaços. Santana e Vieira-Machado (2018) e Silva Neto (2017), entre outros, discutem sobre a formação de TILS para a realização de trabalhos vinculados à arte, cultura e literatura. Silva Neto (2017) traz para discussão, por exemplo, a questão da formação estética dos TILS nos cursos de graduação existentes no Brasil. O autor verifica a inexistência de disciplinas nas grades curriculares dos cursos que tenham um direcionamento para a atuação no contexto artístico-cultural.

Entendemos que para atuar em shows de música, espetáculos teatrais, etc. o TILS precisa conhecer aspectos relacionados

à esfera artística e à cultura surda. Também precisa planejar sua tradução levando em consideração questões específicas do público-alvo surdo, tal como sugere Rigo (2013). Além disso, com base em nossa experiência, entendemos ainda a importância de contar com a presença de consultores, profissionais de apoio e tradutores surdos na construção e no planejamento da tradução musical, de modo a desenvolver o trabalho de forma ética, somando as experiências e diferenças linguísticas e culturais dos envolvidos e buscando manter uma autoavaliação frequente sobre as competências linguísticas, tradutórias e referenciais adequadas ao contexto artístico-cultural.

Uma das questões cruciais para atuação do TILS em espaços de arte e cultura talvez seja a sensibilização das pessoas envolvidas nessa área. Muitas vezes as produtoras, as bandas, os grupos, as companhias e os artistas em geral não compreendem com clareza o papel do TILS e as especificidades que demanda a acessibilidade cultural. Assim, é preciso que o TILS negocie com os contratantes, explicando e argumentando sobre o trabalho e suas particularidades técnicas.

Acontece, por exemplo, de as produtoras acabarem deixando para última hora a contratação de profissionais, ou por não saberem sobre a obrigatoriedade da acessibilidade cultural, ou por pensarem que não há real necessidade de disponibilizar TILS, já que não enxergam os surdos como público-alvo que também consome e aprecia arte. Percebemos que o que ainda acontece muitas vezes é a contratação de qualquer pessoa que esteja disponível, mesmo que essa pessoa não tenha formação ou experiência na área artística, pois não é costume a antecipação, por parte dos contratantes, de buscar com antecedência o contato de profissionais especializados nesse contexto. O que observamos acontecer também é o pagamento inadequado pelos serviços prestados pelos TILS, considerando que muitas

vezes o valor não é devidamente previsto em contratos ou em orçamentos.

Os profissionais sinalizantes que atuam nessa área precisam ter consciência de que, além do trabalho de tradução, eles possuem também o papel de passar informações, orientar e conscientizar os profissionais envolvidos – tanto os produtores, quanto os artistas, técnicos, etc. – sobre as várias questões imbricadas no trabalho. Questões como: a obrigatoriedade da presença do TILS, o pagamento justo pelos honorários do serviço prestado, as condições de trabalho, a importância da atuação em equipe para revezamento e apoio (ver FOMIN, 2018), o posicionamento adequado do TILS no palco, entre outras questões.

Sendo assim, entendemos que é necessário fortalecer a atuação no contexto artístico-cultural enquanto campo de trabalho especializado e tão complexo quanto qualquer outro, encorajando os profissionais para o comprometimento e a responsabilidade com todas as etapas envolvidas no trabalho, incluindo a etapa de planejamento da tradução, de estudo prévio dos conteúdos e, no caso deste relato, a leitura das letras das canções e o conhecimento do significado das músicas a serem traduzidas no show.

Chegamos ao final deste relato estabelecendo aqui uma posição enunciativa de pesquisadoras, que são fãs da banda OTM e também profissionais da área. Portanto, situamos aqui não apenas nosso lugar de fã, mas também nosso lugar de pesquisadoras para relatar e refletir sobre a atividade de tradução musical, trazendo contribuições para o campo dos Estudos da Tradução e da Interpretação de Língua de Sinais (ETILS).

Nosso objetivo com este texto foi compartilhar nossa experiência de modo a trazer para reflexão alguns temas relacionados à nossa vivência com o show *Fernando Anitelli Voz e Violão apresenta O Teatro Mágico*. A partir da apresentação de um show acessível em Libras, buscamos descrever alguns

processos imbricados na tradução das canções a partir da perspectiva da TILS que atuou no palco, Bárbara, e da espectadora surda, Emiliana, que além de ter vivenciado a recepção visual e sensorial do show atuou no processo de planejamento e tradução das canções.

Concluimos aqui este texto com a certeza de que palavras-sinais estão muito além de dicionários e afins. Podemos dizer que traduzir uma música ultrapassa a barreira da sintaxe formal. É necessário que se tenha consciência e conhecimento não somente da música, da letra, mas também das línguas usadas na tradução e das culturas envolvidas no todo. O OTM foi aqui apresentado como um grupo cujas músicas possuem letras muito ricas e, ao mesmo tempo, complexas de serem sinalizadas. Isso evidenciou o trabalho desafiador do TILS em shows de bandas como essa.

O show do OTM envolveu um conjunto de diferentes segmentos: planejar, estudar, traduzir, sinalizar, mediar, atuar e apreciar. Todos esses segmentos foram parte do todo, parte da própria performance. O participar, com e por meio da língua de sinais, desse processo nos levou a ponderar algumas questões, dentre elas a compreensão de que a música para os surdos vai além do ouvir, vai além do som. O OTM, portanto, em sua essência visual e riqueza musical, está para muito além do acústico. Com OTM percebemos como a melodia visual possibilita passar do “eu” para o “outro” e vice-versa, unindo não só a pessoa à música, mas também as línguas e o todo em um. Afinal, como já diz a letra da canção *Tudo é uma coisa só*, do álbum *Entrada para raros* (2013): “que nesse encontro que acontece agora, cada um possa se encontrar no outro, até porque tem horas que a gente se pergunta: por que é que não se junta tudo numa coisa só?”.

Referências

BAGNO, M. **Preconceito lingüístico: o que é e como se faz.** São Paulo: Edições Loyola, 1999.

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

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.

HURTADO ALBIR, A. A aquisição da competência tradutória: aspectos teóricos e didáticos. In: PAGANO, A.; MAGALHÃES, C.; ALVES, F. **Competência em tradução – Cognição e discurso.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação.** [Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes] 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010. 1. ed. 1967.

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

O TEATRO MÁGICO. **Entrada para raros.** [Compositor e intérprete: Fernando Anitelli e O Teatro Mágico]. Álbum de estúdio. Gravadora independente. (71min31seg), 2003.

_____. **Segundo ato.** [Compositor e intérprete: Fernando Anitelli e O Teatro Mágico]. Álbum de estúdio. Gravadora independente. (66min36seg), 2006.

_____. **A sociedade do espetáculo.** [Compositor e intérprete: Fernando Anitelli e O Teatro Mágico]. Álbum de estúdio. Gravadora independente. (67min33seg), 2011.

_____. **Grão do corpo.** [Compositor e intérprete: Fernando Anitelli e O Teatro Mágico]. Álbum de estúdio. Gravadora independente. (43min55seg), 2014.

_____. **Allehop.** [Compositor e intérprete: Fernando Anitelli e O Teatro Mágico]. Álbum de estúdio. Gravadora independente. (40min10seg), 2014.

PROMETI, D. Glossário bilíngue musical: instrumento para atuação de tradutores e intérpretes na educação musical de surdos. In: RIGO, N. S. (Org.) **Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação de Libras** – volume II. Petrópolis, RJ. Editora Arara Azul, 2020.

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

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. **Revista Translatio**. Tradução e Interpretação de Língua de Sinais, n. 15, UFRGS, 2018.

SILVA, A. A. **Traduzindo a linguagem poética musical oral para língua brasileira de sinais?** Considerações sobre a transcrição do hino de Teresina. II Congresso Nacional de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Libras e Língua Portuguesa. **Anais**. 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.

VENUTI, L. **The translator’s invisibility: a history of translation**. London/ New York: Routledge, 1995.

Um surdo se aventurando na música



Gabriel Isaac Lima de Sousa

1. Introdução

Neste texto¹, compartilho algumas experiências e reflexões sobre música, sua relação com os surdos e a prática de tradução musical para Língua Brasileira de Sinais (Libras). Demonstro aqui como a música pode estar presente na vida das pessoas surdas e como é possível que um surdo atue como tradutor e intérprete de língua de sinais (TILS) na área musical.

Desde sempre vejo muitos surdos dizendo que música “não se encaixa na comunidade surda” ou que “não faz parte da cultura surda” em razão da sua relação com o som. Conforme fui me apropriando do universo musical, pude refletir melhor sobre esse assunto, sobre a resistência que muitos surdos têm com a música.

Acredito que isso seja um reflexo histórico, decorrente da época dos corais de Libras em que eram usadas as conhecidas “luvas brancas”. É época em que os surdos eram submetidos a participar de apresentações musicais “bonitinhas” de “caridade” propostas por ouvintes, como supostas tentativas de valorizar a língua da comunidade surda. Eu mesmo já vivenciei situações assim, mas na época não entendia o que de fato era música e, por isso, a via como algo do mundo dos ouvintes.

Depois de um tempo me dei conta da presença da música no mundo em que eu vivia. Em algumas conversas que tive com meu primo Otávio Augusto (que adora música), pude compreender melhor sobre o assunto e como funciona basicamente

1 A versão em Português deste texto contou com a revisão de L2 e a tradução de Ariel Xavier dos Santos e Natália Schleder Rigo.

uma música. Foi ele que me explicou, por exemplo, que as músicas são compostas por ritmo, melodia, mensagens diversas e que, por trás de cada nota, há um significado. Assim, passei a me interessar mais e inclusive “escutar” música nas minhas horas livres, o que virou um hábito.

Sou surdo e faço uso de aparelho auditivo retroauricular. Quando “escuto” uma música não entendo precisamente o que é cantado, mas percebo a melodia, os instrumentos musicais e sinto o ritmo. Pesquiso e leio as letras para saber o que elas dizem, e estudo as músicas para conhecer cada uma. Como costumo falar para meus amigos ouvintes, minha forma de “escutar” música é como ouvir música em Japonês.

Músicas são como poesias, elas não se resumem apenas ao som. Cada palavra pode ter um significado diferente. Uma frase simples pode ser uma metáfora para algo muito maior, cheio de história e significado. Além disso, a música é capaz de transmitir sentidos e provocar emoções através do ritmo, e os surdos podem sentir isso também por meio da vibração, pelo corpo.

2. Tradução de Música por Surdos

Trabalho já algum tempo como criador de conteúdo para internet. Recentemente, durante o carnaval de 2019 mais precisamente, estava empolgado me preparando para participar de um bloco, quando foi questionado por um amigo ouvinte a respeito das pessoas surdas participarem ou não do carnaval. Num primeiro momento fiquei me questionando o porquê da pergunta, mas logo me dei conta que para muitos ouvintes pode parecer que o carnaval não faz parte do universo daqueles que não ouvem, já que o som das músicas está fortemente presente nas festas, desfiles, enredos de escolas de samba, blocos de rua, etc.

Esse questionamento me trouxe várias reflexões, mas principalmente serviu de gatilho para eu me lançar a um novo desafio: traduzir músicas para Libras. Aproveitei o momento e escolhi algumas músicas para traduzir. Foi então que produzi vídeos em Libras com os *hits* do carnaval de 2019. Meu principal objetivo foi mostrar para todos que sim, nós surdos também participamos do carnaval e, sim, também fazemos parte desse universo festivo e musical da cultura brasileira.

Na oportunidade, realizei a tradução das seguintes músicas: *Terremoto*² (2019), de Anitta e Kevinho, *Só depois do carnaval*³ (2019), de Lexa, e *Seu crime*⁴ (2018), de Pabllo Vittar. Foi a primeira vez que produzi vídeos nesse formato e, para isso, contei com a ajuda de um amigo. O processo foi prazeroso e, juntos, buscamos combinar o momento exato da letra da música com os sinais em Libras. Em razão de eu usar aparelho auditivo, consigo ouvir as batidas das músicas, além de sentir o ritmo e a vibração em todo meu corpo. Isso contribuiu muito para a tradução e para o resultado final.



Figura 1: *Terremoto* (2019), *Só depois do carnaval* (2019) e *Seu crime* (2018) em Libras.

- 2 Videoclipe da canção original disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=O65FBF9RamQ>
- 3 Videoclipe da canção original disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=b78_dITFwy8
- 4 Videoclipe da canção original disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=qTEQ7ITxTsO>

Estudei as letras, as mensagens que cada música queria passar e assim consegui adaptá-las adequadamente para Libras, levando em conta que as estruturas semânticas e gramaticais da língua de sinais são bem diferentes das do Português. Depois das traduções feitas, gravamos e editamos os vídeos. Inicialmente, estava um tanto inseguro com o resultado, mas à medida que fui divulgando as pessoas foram curtindo e dando *feedbacks* positivos, o que foi me motivando e me deixando mais seguro.

No Instagram, rede social em que as traduções foram compartilhadas, os vídeos alcançaram um número surpreendente de visualizações, curtidas, comentários e compartilhamentos. A tradução da música *Terremoto* (2019), por exemplo, teve mais de 60 mil visualizações, a tradução de *Só depois do carnaval* (2019) 34 mil, e a tradução de *Seu crime* (2018) alcançou quase 43 mil *views*. Posso dizer que essa iniciativa abrangeu mais de 137 mil pessoas que puderam conhecer um pouco mais a língua de sinais, perceber que os surdos participam do carnaval e que a música pode ser expressa também em Libras.

Muitos surdos gostaram das traduções, se empolgaram e se divertiram com as músicas. Foi gratificante perceber que eles entenderam as mensagens, sentiram o ritmo das canções e, principalmente, puderam acessar aqueles *hits* diretamente na sua própria língua.

Entendo que a tradução musical por mim protagonizada enquanto surdo contribuiu muito para que a comunidade surda e a Libras fossem mais visibilizadas na sociedade. A repercussão foi realmente espantosa e inesperada, a ponto de os vídeos serem assistidos pelas próprias artistas Anitta e Lexa, que também comentaram e compartilharam em suas redes sociais. Fui convidado a dar entrevistas, participar de programas e falar sobre as traduções. As reportagens publicadas tiveram um alcance igualmente expressivo.

Na reportagem⁵ de Vanessa Martins, por exemplo, que saiu no *G1* de Goiás: “Youtuber surdo de Goiânia recria clipes em Libras e ganha *likes* de Anitta e Lexa” (2019), falei sobre minha experiência e o quanto foi satisfatório para mim ter o reconhecimento das próprias artistas, autoras das músicas.

Youtuber e animador de computação gráfica, o goiano Gabriel Isaac comemora a repercussão dos clipes que recriou em Língua Brasileira de Sinais (Libras) de músicas das cantoras Anitta e Lexa. Ele publicou nas redes sociais versões dos clipes das músicas *Terremoto* e *Só depois do carnaval* e, nesta quarta-feira (28), as artistas republicaram o trabalho dele nas redes delas. Nas nuvens com o reconhecimento das artistas, ele conta que não esperava a repercussão e vem se sentindo mais motivado a continuar a produção de conteúdo. Nas gravações, Gabriel traduz para Libras a letra da música e esbanja gingado no ritmo da música. (ISAAC, 2019).

Com toda a repercussão, as pessoas puderam aprender um pouco da Libras de um jeito divertido e entender que os surdos também podem consumir, produzir e se expressar por meio da música. É muito importante para a comunidade surda ter esse tipo de representatividade e reconhecimento, pois assim as pessoas tomam consciência de que os surdos existem, que eles têm sua própria língua e que se expressam à sua maneira.

5 Disponível em: <https://g1.globo.com/go/goias/noticia/2019/02/28/youtuber-surdo-de-goiania-recria-clipes-em-libras-e-ganha-likes-de-anitta-e-lexa.ghtml>.

Gosto de falar sobre esses assuntos para poder mostrar às pessoas que elas são capazes de fazer o que quiserem, independente de qualquer coisa. [...] As pessoas surdas não tinham um referencial, uma inspiração de para onde seguir e ficavam prejudicadas. Mas, hoje já temos vários, e é por isso que eu e outros colegas surdos *youtubers* estamos aqui: para colocar a boca no trombone, ou as nossas mãos. (ISAAC, 2019).

O reconhecimento chegou tão longe que alguns dias depois fui chamado pela própria cantora Anitta para dançar com ela no seu trio elétrico e traduzir algumas músicas. Em suas redes sociais⁶ ela disse: “Pessoal, me mandaram o perfil de alguns fãs surdos que vão usar as mochilas que vibram [...] e eu acho eles demais. Dá uma olhada no perfil no Gabriel Isaac, já estou vendo ele dançando *Terremoto* comigo no trio”.

O show da Anitta aconteceu no Rio de Janeiro e compreendeu centenas de foliões. Fiquei muito feliz e emocionado em poder participar, pois mais uma vez foi possível dar visibilidade para a Libras e para a comunidade surda. Minha participação ao lado da artista – o que também repercutiu nas mídias – significou muito para mim, especialmente pelo espaço que me foi dado para representar os surdos naquele momento e poder traduzir algumas músicas para Libras diante de tantas pessoas.

Acredito que o impacto disso tudo também se deu pela quebra de um padrão já convencionado de atuação majoritária de TILS ouvintes em shows, espetáculos e apresentações musicais, pois dessa vez era um surdo que estava ali atuando, com sua própria língua. O protagonismo surdo em trabalhos de tradução e interpretação é indispensável, porque abre portas e dá o devido reconhecimento para outros surdos que atuam na área.

6 Disponível em: <https://www.instagram.com/stories/highlights/17973324586219032/>

Depois dessa experiência, continuei produzindo conteúdos relacionados a música em Libras. Estudei e traduzi outras canções, incluindo alguns *hits* do último carnaval de 2020, como: *Combatchy*⁷ (2019), cantada por Anitta, Lexa, Luiza Sonza e MC Rebecca, que traduzi⁸ juntamente com alguns parceiros surdos (Leonardo Castilho, Nathália Silva e Betina Körbes), e *O mundo vai*⁹ (2020), de Ivete Sangalo, cuja tradução¹⁰ também contou com o apoio de amigos.

Além disso, surgiu a vontade de me aprofundar no assunto. Como eu havia traduzido várias músicas que já existem, pensei: por que não escrever uma letra minha? Por que não compor uma música de minha própria autoria? Todos os anos, no mês de setembro, costumo produzir vídeos voltados para o Setembro Azul¹¹ e o Setembro Amarelo¹², vídeos com abordagens diversas para fins de conscientização, informação, comemoração, homenagens. Em setembro de 2019, decidi compor uma música para a ocasião. A composição se deu juntamente com minha amiga Thairine Nogueira, cantora e estudiosa da área. Minha equipe e eu buscamos patrocínio e conseguimos investir na produção de um videoclipe para a música. Assim, a canção *Seja você*¹³ (2019) é cantada tanto em Libras, por mim, como em Português, na voz de Thairine. Segue a letra:

7 Videoclipe da canção original disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=-YTeFMxUOAU>

8 Tradução disponível em: <https://www.instagram.com/p/B8wgm-opnZk/>

9 Videoclipe da canção original disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=XzD3yaS9nRY>

10 Tradução disponível em: <https://www.instagram.com/p/B863lj-pJBf/>

11 Mês comemorativo de datas representativas que refletem a história de lutas dos surdos e conquistas da comunidade surda. De 06 a 11/09, marco histórico de proibição da língua de sinais pelo Congresso de Milão (1880), 26/09 Dia Nacional dos Surdos (data de fundação do Ines, primeira escola de surdos do Brasil), 30/09 Dia Internacional dos Surdos e, também, Dia Internacional do Tradutor.

12 Campanha brasileira criada em 2015 para prevenção do suicídio e preservação da vida.

13 Videoclipe da canção original disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=RFRLizeawx8>



Figura 2: *Seja você* (2019), de Gabriel Isaac e Thairine Nogueira.

No entanto, em paralelo a essa composição e aos demais projetos musicais que desenvolvi, apareceram algumas pessoas nas redes sociais dizendo não concordar com o que eu vinha fazendo. Surgiram críticas e também comentários negativos, muitos deles defendendo a ideia de que música é uma “cultura ouvintista” e que não deveria fazer parte do cotidiano dos surdos. Infelizmente tive que lidar com a tentativa de algumas pessoas de diminuir meu trabalho e de outros artistas.

Os surdos têm o direito de se expressar como quiserem, seja por meio de poesias, piadas, contação de histórias, teatro, dança e, também, por meio da música. Penso que nós surdos não podemos ficar fechados em uma bolha, isolados da sociedade ouvinte, pois assim nunca seremos reconhecidos como pessoas plurais que somos. Pessoas que pensam diferente, se expressam de modos diferentes, se comunicam por meio de vias diferentes e apreendem o mundo de formas diferentes.

As artes se adaptam às pluralidades, às diferentes pessoas, línguas, culturas, corpos e propósitos. Àqueles que discordam

do meu trabalho, daquilo que venho desenvolvendo com a música, cabe apenas manter o respeito e a maturidade de entender que as pessoas são diversas e, portanto, possuem interesses diversos.

O desafio de compor e traduzir músicas para Libras me proporcionou muito aprendizado. Minhas experiências com música serviram para reforçar minha percepção sobre o quanto é importante que os surdos tenham referências que possam incentivá-los e incluí-los ainda mais no mundo. Por meio do meu trabalho, pude mostrar que as limitações que a sociedade nos impõe em seus preconceitos são apenas ilusões, e que sempre há maneiras de explorar novos horizontes.

3. Caminhos Norteadores para Tradução de Músicas

Partindo de minhas experiências com tradução de músicas, no final de 2019 gravei um vídeo¹⁴ para meu canal *Isflocos*, do YouTube, onde compartilhei algumas considerações sobre o assunto e caminhos norteadores (dicas) para o trabalho de tradução de música para Libras. Divido aqui algumas dessas considerações.

Existem muitas pessoas que traduzem música para Libras. Alguns trabalhos são realmente muito bons, bem-feitos, com construções linguísticas bem-pensadas. Admiro muito esses trabalhos realizados tanto por surdos como por ouvintes. No entanto, percebo que a maioria das traduções não faz muito sentido para os surdos. Isso porque a forma como a letra é construída na língua de sinais não é adequada. Embora eu não saiba o processo envolvido por trás de cada trabalho, arrisco

14 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KWA8-TxsEH4>.

dizer que o que falta nesses casos é mais estudo, uma melhor compreensão das letras e sua adaptação e, principalmente, mais conhecimento da Libras e interação com os surdos.

Nesse sentido, um primeiro norte para aqueles que desejam trabalhar com tradução musical é conhecer melhor sobre essa prática que demanda o domínio da Libras e exige que o profissional esteja disposto a estudar, ler, pesquisar e se dedicar para um trabalho que atenda à comunidade surda de fato. Traduzir músicas para língua de sinais demanda estudos linguísticos, respeito com a estrutura visual da Libras e adaptações.

Além disso, é importante ter clareza que tanto os ouvintes como os surdos são capazes de traduzir músicas. Há muitos surdos profissionais atuando como TILS em eventos diversos, em equipes que desenvolvem trabalhos colaborativos. Os surdos podem sim trabalhar profissionalmente com tradução de textos, interpretação de discursos em diferentes idiomas e também trabalhar com traduções de músicas.

Sempre costumo dizer aos surdos que, se há interesse, então é preciso ter coragem para começar a traduzir e praticar, sem perder tempo. Aos ouvintes, a mesma coisa. Os que têm receio ou insegurança, é preciso começar aos poucos, ir adquirindo experiência conforme se pratica.

Outro caminho norteador é entender a letra das músicas como textos poéticos. Uma letra pode trazer inúmeras metáforas, figuras de linguagens, mensagens implícitas. Tudo isso precisa ser muito bem-estudado, compreendido para que na tradução o sentido da mensagem seja preservado e transmitido adequadamente.

A tradução demanda adaptações. Não adianta fazer traduções literais, palavra-por-palavra, ou construir a sinalização exatamente igual à ordem do Português. Uma letra de música, quando sinalizada, sempre sofrerá alterações para que o sentido se mantenha.

Nas músicas há muitas expressões culturais características do Português. Por exemplo, na música *Só depois do carnaval* (2019), da cantora Lexa, o verso: “quer ciscar no meu quintal” não poderia ser traduzido literalmente assim: QUER GALINHA CISCAR-CHÃO. Se assim fosse feito, os surdos certamente não entenderiam o contexto. A música ficaria completamente sem sentido. “Ciscar no meu quintal” é uma figura de linguagem que significa quando uma pessoa quer se aproveitar da outra. Não se trata de uma galinha entrando num quintal para ciscar. Não traduzimos palavras isoladas, mas sim ideias, mensagens que estão sempre dentro de um contexto.

As línguas são culturais. Refletem a cultura dos povos e das comunidades de seus falantes. Por isso, a letra de uma música em Libras pode ter uma forma totalmente diferente da letra em Português. Cada língua tem sua cultura, seu léxico e sua forma de organização gramatical. Isso deve ser levado em consideração nas traduções musicais, para que elas sejam compreensíveis pelos surdos.

Um aspecto imprescindível que também deve ser levado em consideração em traduções é o ritmo. Assim, empregar movimentos corporais, marcações não manuais e outras formas de comunicação corporal para transmitir o ritmo da música é mais um direcionamento importante que pode nortear a realização de traduções.

A Libras é uma língua essencialmente visual, usada pelos surdos que, por sua vez, possuem experiências igualmente visuais. Para que uma música possa ser adaptada visualmente é preciso que a mensagem esteja conectada com o ritmo da música. O ritmo em Libras cumpre com a importante função de transmitir visualmente o sentido da música, seu compasso, cadência e estilo musical. As expressões corporais precisam estar em conformidade com as batidas e vibrações rítmicas.

Percebo que algumas pessoas conseguem fazer boas adaptações linguísticas, porém fica faltando o uso de movimentos corporais que traduzam as batidas e vibrações da música. Sem ritmo e sonoridade visual a sinalização fica robótica e perde-se a musicalidade.

As expressões e os movimentos não precisam ser exagerados. Pelo contrário, devem ser bem-dosados e corresponder ao que a música pede. Se a música for calma, pede-se movimentos calmos. Se a música for agitada, pede-se movimentos agitados e assim consequentemente, sempre respeitando o ritmo e a musicalidade na Libras.

Outro norte para auxiliar traduções musicais para Libras é o trabalho colaborativo. Ou seja, se há dificuldades de realizar uma tradução é preciso que a pessoa peça ajuda, sem receios, e se proponha a trabalhar em equipe. O profissional precisa estar disposto a consultar outros profissionais com mais experiência, solicitar sugestões de melhoria, orientações, dicas e recomendações de boas práticas de tradução. É preciso que trocas colaborativas aconteçam entre surdos-surdos, surdos-ouvintes e ouvintes-ouvintes.

Cada pessoa entende a música de uma maneira e isso só vem somar para traduções mais ricas. Traduções que são realizadas em equipes contam com mais pessoas pensando e buscando estratégias para uma mesma música. As traduções que realizei dos *hits* do carnaval de 2019 e 2020, por exemplo, foram traduções em que consultei outras pessoas, profissionais com mais experiência. O trabalho de estudo, leitura das letras, construções linguísticas em Libras foi feito em conjunto.

4. Trabalho em Equipe

Mais recentemente, tive a oportunidade de trabalhar em projetos que demandaram uma atuação profissional bastante

comprometida e responsável. Com a atual situação mundial, frente à pandemia do Covid-19 e as recomendações de isolamento e distanciamento social, muitos artistas passaram a realizar *lives* na internet, com intuito de arrecadar fundos e doações para instituições e projetos sociais que atuam no combate ao vírus, e também para entretenimento das pessoas em quarentena.

Nesse contexto, fui convidado a me juntar a uma equipe de TILS ouvintes para traduzir músicas em algumas dessas *lives*. Essa experiência me fez enxergar o quanto minha participação é importante, uma vez que a figura de um profissional surdo tradutor de músicas é apresentada e reforçada para a sociedade. Isso implica o reconhecimento do potencial dos surdos para atuação também nessa área.

Nossa equipe foi formada pelos TILS ouvintes Renato Rodrigues, Carla Sparano, Regiane Pereira, Ricardo Junior, e eu. Ficamos responsáveis pelas traduções das *lives* promovidas pela Workshow Cuidados Artísticos¹⁵, que envolveu apresentações de cantores como Marília Mendonça, Maiara e Maraisa, Zé Neto e Cristiano entre outros do gênero sertanejo.



Figura 3: Profissionais TILS atuantes nas *lives* de música.

¹⁵ Mais informações em:

<https://www.youtube.com/channel/UCyseWVN2s78jXapTo3h8hCA/featured>

Com a repercussão do trabalho, toda a equipe passou a receber mensagens de surdos dizendo que se sentiram representados e que puderam compreender melhor o que é música. Minha mãe, que também é surda e já participou de vários movimentos de luta pelos direitos da comunidade surda, ficou muito feliz em finalmente ver um surdo ocupando esse espaço e sendo valorizado por sua própria língua.

As mensagens recebidas também refletiam a curiosidade de muitas pessoas com dúvidas a respeito de como eu, Gabriel Isaac, TILS surdo atuante nas *lives*, conseguia interpretar as músicas, já que não as ouvia. Há uma confusão sobre isso de fato, mas é fácil de ser explicado.

Nosso trabalho inicia muito antes das *lives* acontecerem. Ao recebermos os *setlist* dos artistas, estudamos as letras das músicas, pesquisamos termos, metáforas, fazemos todas as adaptações necessárias com antecedência e realizamos versões prévias. Durante o show, no momento em que estou interpretando em frente à câmera, um dos TILS ouvintes se posiciona atrás dela, atuando como um *feeder*.



Figura 4: Atuação da equipe de TILS durante as *lives*.

O TILS ouvinte vai me passando os sinais em Libras para que eu possa acompanhar o tempo certo da música já estudada antecipadamente. Esse tipo de procedimento se difere do espelhamento, que é quando um TILS apenas copia a sinalização

do outro. Com o *feeder*, o profissional surdo acompanha o ouvinte e faz as adaptações para sua própria língua.

Na reportagem¹⁶ de Camila Juliotti (2020), “Intérpretes de Libras das *lives* celebram repercussão”, no *Portal R7* da Record, compartilhamos sobre nosso trabalho realizado em equipe. Conforme a notícia:

As *lives* com transmissões de shows dos mais variados artistas já viraram tradição nesse isolamento social. Mais do que as músicas e performances dos cantores, o que tem chamado atenção do público são os intérpretes de Libras. Durante os vídeos ao vivo, eles entram no clima e se divertem ao traduzirem as músicas para os surdos. (JULIOTTI, 2020).

Essa experiência foi mais um grande desafio. Pude novamente representar os surdos e levar nossa própria perspectiva enquanto consumidores e espectadores dos shows que precisavam de acessibilidade para Libras.

Eles precisavam de alguém para dar a perspectiva de quem precisa da acessibilidade, para que pudessem fazer as traduções de forma que os surdos que estivessem assistindo tivessem uma experiência de qualidade. Além de promover a representatividade, que foi um dos motivos que me deixou mais feliz com o convite – Gabriel Isaac. (JULIOTTI, 2020).

¹⁶ Disponível em:

<https://entretenimento.r7.com/musica/intepretes-de-libras-das-lives-celebram-repercussao-positiva-21042020>

Acho importante mencionar que nem sempre a equipe recebia o *setlist* com antecedência, nem os cantores obedeciam a sequência das músicas. Nos casos ideais, a lista era enviada dias antes, mas às vezes aconteciam imprevistos. Houve momentos, por exemplo, em que alterações no repertório foram feitas de última hora e músicas em Inglês e em Espanhol foram incluídas. Mesmo com os contratempos, nos mantínhamos firmes trabalhando dentro de nossas condições. Embora esse contexto de atuação tenha sido para mim bastante prazeroso, o trabalho de um TILS é realmente complexo.

5. Considerações Finais

Diante de todas essas experiências vividas, pude refletir bastante sobre a importância de ter profissionais surdos inseridos na área musical, assim como em qualquer outra área. É preciso que mais TILS surdos estudem, se dediquem, busquem por formação e compartilhem seus conhecimentos. Acredito que isso nos traz visibilidade e promove a reflexão sobre acessibilidade.

Vivemos hoje em um mundo globalizado, em uma sociedade de inúmeras redes de contato. A cultura de um povo sempre recebe influência de outro. O próprio Brasil é um exemplo disso. Nossa origem vem de diversos povos que, aos poucos, foram se constituindo em culturas e tradições compartilhadas. Não existe uma cultura melhor que a outra, pois cada uma é única e incomparável.

Quero dizer com isso que, da mesma forma, a comunidade surda tem culturas compartilhadas. Nós surdos não somos iguais, somos um grupo social, diferenciado linguisticamente da maioria ouvinte, que é plural. Quando sou questionado sobre a música fazer ou não parte da cultura surda, minha

resposta é sim. Ela já faz parte, mesmo alguns surdos ainda não concordando com isso.

É preciso aceitar e respeitar que muitos surdos gostam de música, trabalham com música, fazem produções ligadas ao universo musical e ganham a vida dessa forma. Simples assim. Quando nós surdos começarmos a de fato reconhecer nossas habilidades, respeitar nossas vontades e buscar por nossos espaços nas áreas que desejamos atuar, passaremos a encorajar outros surdos. Iremos dar voz à nossa comunidade e valorizar nossa própria língua. Começaremos a ocupar ainda mais espaços e avançaremos nas discussões da área, incluindo as discussões sobre a tradução musical realizada por surdos.

É preciso buscarmos pelo conhecimento, sem dar atenção a limitações impostas pela sociedade. É importante que nós, surdos, saibamos nos posicionar sempre e exigir nosso lugar de fala, nosso direito de nos expressarmos como desejarmos. Separar a comunidade surda do resto da sociedade ouvinte não nos levará a nada.

Que todos possamos lutar e trabalhar juntos, compartilhando a Libras e o Português para construções de relações sociais que respeitem a diversidade humana. Uma sociedade saudável é aquela que não despreza o próximo e que compartilha seus conhecimentos para que a humanidade possa evoluir como um todo.

Referências

ANITTA; KEVINHO. **Terremoto (Official Music Video)** 2019. Vídeo (2mi35seg) publicado pelo canal Anitta. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O65FBF9RamQ>. Acesso em: 20 mai. 2020.

ANITTA; LEXA; LUIZA SONZA; MC REBECCA. **Combatchy (Official Music Video)** 2019. Vídeo (3min06seg) publicado pelo canal Anitta. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-YTeFMxUOAU>. Acesso em: 20 mai. 2020.

GABRIEL ISAAC; THAIRINE NOGUEIRA. **Seja você** 2019. Vídeo (3min53seg) publicado pelo canal Isflocos. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RFRLizeawx8>. Acesso em: 20 mai. 2020.

ISAAC, G. Youtuber surdo de Goiânia recria clipes em Libras e ganha “likes” de Anitta e Lexa. **Portal G1**. Goiás-GO, 28 fev. 2019. Entrevista concedida a Vanessa Martins. Disponível em: <https://g1.globo.com/go/goias/noticia/2019/02/28/youtuber-surdo-de-goiania-recria-clipes-em-libras-e-ganha-likes-de-anitta-e-lexa.ghtml>. Acesso em: 20 mai. 2020.

IVETE SANGALO. **O mundo vai** 2020. Vídeo (3min02seg) publicado pelo canal Ivete Sangalo. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XzD3yaS9nRY>. Acesso em: 20 mai. 2020.

JULIOTTI, C. *Intérpretes de Libras das lives celebram repercussão positiva*. **Portal R7**. Grupo Record. São Paulo-SP, 21 abr. 2020. Disponível em: <https://entretenimento.r7.com/musica/interpretes-de-libras-das-lives-celebram-repercussao-positiva-21042020>. Acesso em: 20 mai. 2020.

LEXA. **Só depois do carnaval (Clipe Oficial)** 2019. Vídeo (2min53seg) publicado pelo canal Lexa. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b78_dITFwy8. Acesso em: 20 mai. 2020.

PABLO VITTAR. **Seu crime** 2018. Vídeo (3hmin10seg) publicado pelo canal Pablo Vittar. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qTEQ7ITxTs0>. Acesso em: 20 mai. 2020.

Tradução musical para Língua Brasileira de Sinais:

CONSIDERAÇÕES SOBRE A
PERCEPÇÃO DOS SURDOS



Aline Galina Veeck Godinho
Natália Schleder Rigo

1. Introdução

Neste artigo, trazemos como tema a tradução de música para Língua Brasileira de Sinais (Libras), dando destaque à percepção dos surdos em relação a esse tipo de prática realizada por sinalizantes surdos e ouvintes, tradutores e intérpretes de língua de sinais (TILS). Este estudo baseou-se nos dados obtidos por Godinho (2018), cuja pesquisa compreendeu a análise de seis diferentes propostas de tradução intermodal de músicas para Libras e apresentou impressões de um artista surdo avaliador sobre essas traduções¹.

Ao retomarmos parte dos dados de Godinho (2018), propomos a apresentá-los aqui em uma nova configuração e sob outro viés de interpretação dos resultados, o que nos permitiu trazer algumas considerações complementares e, assim, somar às discussões apresentadas pela autora. Direcionamo-nos especificamente às impressões do artista surdo e as reorganizamos em três grupos de aspectos tradutórios em comum. Isso nos permitiu destacar alguns pontos sobre a percepção surda em relação a tradução de música e trazer esses pontos para o diálogo com referências da área.

Nosso objetivo é dar destaque à perspectiva surda em relação à música e à prática de tradução musical e colaborar para que esse assunto alcance novos e necessários níveis de discussão acadêmica. Ao somar às demais referências sobre o tema, este texto se justifica também na importância da produção e

1 Neste artigo utilizaremos o termo "tradução" com base nos aspectos diferenciadores da *tradução* e da *interpretação* apresentados por Rodrigues e Santos (2018).

difusão do conhecimento que dialogue com atualidades da área, contribua com a prática profissional de TILS (surdos e ouvintes) e esteja em consonância com o que emerge atualmente da comunidade surda em relação à música.

2. Perspectiva Surda sobre Música

Falar sobre tradução musical para língua de sinais requer contextualizar brevemente a questão dos surdos em relação à música. Por buscarmos aqui dar ênfase à perspectiva surda, cabe revisitarmos alguns autores surdos que falam sobre esse assunto.

A pesquisadora surda Daniela Prometi, desde 2010 investiga sobre música e língua de sinais. Em sua dissertação de mestrado sobre glossário musical bilíngue (Libras/Português), a autora já problematizava sobre a música ser vista como um artefato apenas do mundo dos ouvintes e algo que “não faz parte da cultura surda”. Segundo Prometi (2013, p. 31): “a música é sentida de forma diferente pelos Surdos e pelos ouvintes”.

Mais recentemente, em sua tese de doutorado (2020a) sobre terminologia e léxico visual de sinais-termos musicais, a autora retoma essa problematização que é também trazida em seu texto mais recente (2020b) sobre a atuação de TILS na educação musical de surdos. Enquanto pesquisadora surda que estuda música, e também é musicista desde os 14 anos de idade, Daniela Prometi desconstrói com propriedade a insistente indagação de estranhamento “música para surdos?”.

Conforme Prometi (2020b), é preciso avançar os debates sobre esse assunto e “assumir que a ideia de que ‘música não faz parte da cultura Surda’ é algo que já não procede mais, tampouco corresponde às manifestações culturais dos Surdos de hoje em dia” (p. 70). A autora cita alguns estudos iniciais

sobre cultura surda, como a pesquisa da professora surda Karin Strobel (2008) que dizia que a música não faz parte da cultura surda, embora entendendo que os surdos têm direito de conhecê-la. Nas palavras de Prometi (2020b, p. 72):

Embora Strobel (2008) afirmasse há onze anos que a música não faz parte da cultura Surda – e essa afirmação, a meu ver, não se sustente 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 sobre o direito dos Surdos de vivenciarem experiências musicais à sua maneira, considerando que a música pode ser sentida de diferentes formas.

Igualmente citado pela autora musicista, o pesquisador surdo Rodrigo Rosso Marques também já relatava em sua tese de doutorado sobre *ser surdo* a respeito de sua relação com a música. Conforme Marques (2008, p. 106): “posso sentir os instrumentos musicais através da vibração e essa, 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”. O autor relata que a vibração da música se apresenta para ele como fenômenos físicos que vão se alternando entre forte e fraco, tal como o ritmo que lhe provoca prazer no corpo, um tipo de relaxamento que acompanha a sequência musical.

Nessa mesma perspectiva, Prometi (2013) cita também a percussionista surda escocesa Evelyn Glennie, que em um depoimento na internet² de 2008 relata que:

2 Disponível em: <https://www.evelyn.co.uk/>. Acesso em: 20 mai. 2020.

[...] ouvir é basicamente uma forma especializada de toque. O som é simplesmente o ar vibrando que o ouvido colhe e converte em sinais elétricos e que, então, são interpretados pelo cérebro. A sensação do ouvir não é o único sentido que pode fazer isto, o toque pode fazer isto demasiado. Se você estiver em uma estrada e um caminhão grande passar por perto, você ouve ou sente a vibração? A resposta é ambos. Com a vibração de frequências muito graves o ouvido começa a se transformar ineficiente e o resto do sentido do toque do corpo começa a dominar. Por alguma razão nós tendemos a fazer uma distinção entre ouvir um som e sentir uma vibração, que na realidade são a mesma coisa. É interessante notar que na língua italiana esta distinção não existe. O verbo “sentire” significa ouvir e o mesmo verbo na forma reflexiva, “sentirsi”, significa sentir. A surdez não significa que você não pode ouvir [...]. Mesmo alguém que é totalmente surdo pode ainda ouvir/sentir sons. (GLENNIE apud PROMETI, 2013, p. 37).

A pesquisadora surda Sarita Araújo Pereira também pesquisou em seu mestrado a respeito da música, mais precisamente sobre a utilização de tecnologias para ampliar a experiência vibratória dos surdos. Para a autora: “o maior entrave que permeia a relação entre a música e o Surdo é o conceito preestabelecido de que a música é só para aqueles que ouvem. Entretanto, pode-se afirmar que há pessoas que compartilham de outra opinião, pois para estas a música não foi feita apenas para ser ouvida, mas também para ser sentida, percebida e vivida” (PEREIRA, 2016, p. 43).

A pesquisadora Emiliana Faria Rosa compartilha em um relato de experiência que costuma assistir a shows musicais

usando uma tecnologia chamada de *X-Vibe*³, que envolve um amplificador que cabe na palma da mão. Ao conectá-lo a um aplicativo de captação sonora no celular, o amplificador vibra.

Para nós, surdos, a vibração é algo cotidiano. Ela é sentida pelo corpo quando entramos em contato com o som por meio de objetos, do chão, ou quando estamos em lugares fechados. O amplificador, ao vibrar em minha mão a cada música, completa o show, pois consigo acompanhá-lo muito mais com o uso dessa tecnologia. Naturalmente que o amplificador não funciona como fone de ouvido, o que de nada adiantaria. Ele apenas amplifica os sons das músicas que soam por vibração. (ROSA; PERES, 2020, p. 225).

Nessa mesma perspectiva de percepção da música, vale também mencionar o relato do TILS surdo Gabriel Isaac de Sousa. Conforme o autor, partiu de seu próprio interesse buscar compreender melhor a música. Foi por meio de explicações feitas por seu primo ouvinte que Gabriel Isaac pôde começar a entender como funciona basicamente uma música, o ritmo, a melodia, as mensagens e os significados por trás de cada nota musical. Conforme Sousa (2020, p. 240):

[...] passei a me interessar mais e inclusive “escutar” música nas minhas horas livres, o que virou um hábito. Sou surdo e faço uso de aparelho auditivo retroauricular. Quando “escuto” uma música não entendo precisamente o que é cantado, mas percebo a melodia, os instrumentos musicais e sinto o ritmo. Pesquiso e leio as letras para

3 *X-Dream X-Vibe Vibration Speaker.*

saber o que elas dizem, e estudo as músicas para conhecer cada uma. Como costumo falar para meus amigos ouvintes, minha forma de “escutar” música é como ouvir música em Japonês.

Prometi (2020b) nos lembra daquilo que, hoje em dia, é muito refletido entre os surdos dentro da comunidade surda. É visível, por exemplo, surdos que dançam, curtem música, traduzem canções e suas letras, interpretam em shows, fazem participações em videocliques de cantores renomados, tocam instrumentos musicais, compõem e produzem música, entre outras tantas práticas de expressão musical e modos de apropriação.

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. (PROMETI, 2020b, p. 74).

Diante do exposto, cabe dizer que corroboramos com o que defende Prometi (2020b), ao afirmar que a música precisa ser debatida sob a perspectiva do protagonismo surdo, ou seja, que é preciso superar de uma vez por todas o estranhamento “música para surdos?” e avançar para um nível de discussão que já vem sendo debatido pelos próprios surdos.

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. (PROMETI, 2020b, p. 71).

Para aprofundarmos mais sobre o tema deste artigo e enfocar, mais precisamente, na prática de tradução intermodal de músicas para Libras, contextualizamos na seção a seguir o presente estudo, e também a pesquisa de Godinho (2018), uma vez que parte dos dados obtidos em seu trabalho são aqui retomados para novas interpretações e considerações.

3. Contextualizando o Estudo

A pesquisa de Godinho (2018) caracterizou-se como um estudo de caso de abordagem qualitativa. Foram analisadas seis traduções musicais realizadas para Libras por participantes de dois grupos de perfis: três sinalizantes surdos e três sinalizantes ouvintes, todos bilíngues (Libras/Português).

Ao concordarem com os termos da pesquisa e metodologia proposta, cada participante recebeu antecipadamente por e-mail o *link* de acesso a um mesmo vídeo⁴, legendado em

4 Link encaminhado aos participantes:

Português, com a canção em Inglês *Where's the line to see Jesus*⁵ (2010), de Becky Kelley. Essa canção faz parte do gênero gospel de músicas cristãs e, seguindo a classificação metodológica de Rigo (2013), pode ser enquadrada no conjunto de canções religiosas⁶, canções cujas características se diferem das de outros tipos, especialmente quanto ao seu conteúdo, temática e mensagem das letras.

Selecionou-se propositalmente um vídeo legendado com uma canção em língua estrangeira para que o acesso ao conteúdo da música se desse da mesma forma entre os dois grupos de sinalizantes. Dessa maneira, os sinalizantes ouvintes (não fluentes em Inglês) precisaram fazer a leitura das legendas para compreender a letra da canção, assim como o grupo de sinalizantes surdos.

Para cada participante foi solicitada a tradução individual da canção com sua gravação em vídeo e posterior encaminhamento para a pesquisadora. Aos participantes não foi dado nenhum tipo de orientação quanto à tradução. Não foram passadas recomendações procedimentais ou técnicas. Apenas foi contextualizada a proposta do estudo e solicitada uma tradução musical com liberdade de realização, ficando a critério de cada participante traduzir e produzir o vídeo à sua maneira.

Com base na classificação metodológica de Rigo (2013), em relação ao critério de análise referente à *situação de atuação*,

<https://www.youtube.com/watch?v=F8YDK1KyuuE&t=8s>

5 Em tradução livre: "Onde está a fila para ver Jesus". Videoclipe original disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OExXItDyWEY>

6 Canções religiosas podem ser entendidas como aquelas que expressam crenças individuais ou coletivas. Criadas e executadas para expressão, fruição e prazer estético, com intenção religiosa ou cerimonial. Também podem ser criadas como produto comercial de entretenimento. A depender da religião, possuem estilos particularmente característicos. Seus conteúdos, temáticas e mensagens estão ligadas à adoração, reverência, culto ou exaltação de algum ente, ser ou entidade sobrenatural.

as traduções resultadas no estudo de Godinho (2018) podem ser categorizadas como *produções caseiras*, uma vez que foram realizadas nas próprias residências dos participantes, num contexto pessoal e familiar. São traduções musicais que se diferem daquelas mais elaboradas vinculadas a projetos maiores, geralmente gravadas em estúdios⁷ com recursos profissionais, ou daquelas produzidas com a finalidade de serem performadas em outras situações e contextos.

No Quadro 1, apresentamos o *corpus* do estudo reconfigurado com base nos dados de Godinho (2018) e no enquadramento metodológico de Rigo (2013):

CONJUNTO DE CANÇÃO	SITUAÇÃO DE ATUAÇÃO	NUMERAÇÃO	GRUPO DE SINALIZANTES	IDENTIFICAÇÃO DAS TRADUÇÕES
Canção religiosa	Casa (produções caseiras)	Tradução 1	Surdos	TRAD1S
		Tradução 2	Surdos	TRAD2S
		Tradução 3	Surdos	TRAD3S
		Tradução 4	Ouvintes	TRAD4O
		Tradução 5	Ouvintes	TRAD5O
		Tradução 6	Ouvintes	TRAD6O

Quadro 1: *Corpus* com base nos dados de Godinho (2018) e metodologia de Rigo (2013).

7 Com os inúmeros avanços na área decorrentes também das melhorias e facilidades tecnológicas, evidencia-se um crescimento dos *estúdios domiciliares*. Esses estúdios são normalmente organizados e equipados por profissionais que destinam espaços em suas residências para produções audiovisuais em Libras. A depender da criatividade, equipamentos disponíveis e habilidades técnicas do profissional, as produções podem alcançar níveis de qualidade profissional iguais ou superiores aos de produções desenvolvidas em estúdios comerciais especializados.

Na pesquisa de Godinho (2018), esteve envolvido também um quarto sinalizante bilíngue (Libras/Português) que assumiu a função de *avaliador surdo*. Sobre essa figura é oportuno trazer algumas considerações complementares.

Ao pesquisar sobre a avaliação da fluência em Libras de TILS ouvintes, partindo de uma perspectiva surda, Loss (2016) se valeu dos estudos realizados por Lupton (1998) sobre fluência em ASL (American Sign Language), o que contribuiu para compreender a fluência como um conjunto de atributos que transcende fatores linguísticos. Lupton (1998) menciona a respeito da figura do avaliador surdo e defende que aceitar e valorizar a sabedoria da comunidade surda a respeito de sua própria língua significa validar essa língua e seus usuários.

Dessa forma, Loss (2016) entende que o olhar de um profissional surdo reflete a sabedoria da comunidade surda e sua avaliação, portanto, carrega características de um “saber imantado de todas as decorrências de ser surdo: experiência visual da linguagem, valorização dos artefatos culturais do povo surdo, luta política no sentido de direitos a serem conquistados, língua de sinais como principal meio de comunicação e o sentido de pertencimento que os surdos dispõem quando reunidos” (p. 58).

É nesse sentido que entendemos a importância de Godinho (2018) considerar a participação do surdo em sua pesquisa, não apenas na função de sinalizante das traduções musicais, mas também na função de avaliador dessas traduções. Trata-se de um profissional que contribui criticamente com o trabalho tradutório de músicas, tradutório de músicas, uma vez que se baseia em sua própria perspectiva cultural visual surda e, nesse caso, também em sua experiência profissional artística. Logo, suas impressões refletem os saberes da comunidade surda também num olhar voltado para a dimensão artística da sinalização.

Nesse mesmo contexto, a pesquisa de Godinho (2018) também corrobora com o entendimento de Rigo (2013) de que a

perspectiva surda sobre tradução musical para Libras precisa ser respeitada, sobretudo deve prevalecer a perspectiva de profissionais TILS surdos que atuam com músicas, já que são para esses mesmos sujeitos que as traduções musicais são majoritariamente destinadas. Para Rigo (2016, p. 98):⁸ “estudos que possam se aprofundar, detalhar e descrever mais sobre os sujeitos surdos [...] são importantes, pois são esses sujeitos que compartilham das mesmas contingências culturais e experiência visual que o público-alvo das traduções de músicas”.

Na pesquisa em questão, ao avaliador surdo foi conferida a responsabilidade de assistir às traduções musicais partindo de um olhar crítico e analítico. Algumas perguntas elaboradas por Godinho (2018) foram enviadas como sugestão ao artista surdo no intuito de nortear sua avaliação, tais como: A compreensão do sentido da música ficou clara? Ficou perceptível a sequência lógica dos fatos? Como foi demonstrado o ritmo? Que sentimento a tradução da música lhe causou? Você conseguiu sentir a música? Quais foram as emoções transmitidas na tradução?

Levando em conta o conteúdo das perguntas⁹ norteadoras de Godinho (2018) e as respectivas impressões do avaliador surdo em resposta às questões, consideramos neste estudo três grupos de aspectos em comum preservados em maior ou menor

8 Defendemos que esses estudos (e demais estudos sobre música e outras artes) sejam protagonizados por autores e pesquisadores surdos.

9 Nas perguntas norteadoras de Godinho (2018) foram também citados os termos: *melodia, harmonia, simetria, som e estética*. Esses termos podem ser ressignificados e enquadrados para atenderem a uma análise de tradução musical em Libras, tal como propôs a autora de forma introdutória. No entanto, podem gerar confusões conceituais e, assim, para serem empregados é necessário um aprofundamento teórico maior e uma explanação mais detalhada. Por isso, optamos por não usá-los neste artigo apesar de suas funções, conforme as ressignificações de Godinho (2018), terem sido contempladas nos três grupos de aspectos aqui reconfigurados.

grau nas traduções: 1) *sentido e coerência*; 2) *ritmo e sonoridade*; e 3) *sentimentos/emoções e expressões*. Esses grupos foram assim aqui denominados para facilitar a organização das impressões do artista avaliador e destacar alguns pontos pertinentes para este estudo.

Com relação ao primeiro grupo, entendemos *sentido e coerência* como aspectos que preservam o sentido da letra da música na tradução, levando em conta o uso de uma sinalização coerente que apresente uma sequência lógica nas construções linguísticas e que esteja de acordo com as estruturas sintáticas e gramaticais da língua de sinais (QUADROS; KARNOPP, 2004).

Como *ritmo e sonoridade* entendemos os ritmos e as sonoridades da música original trazidas para a música sinalizada na tradução. Em outras palavras, trata-se dos aspectos que preservam os ritmos sonoros manifestados no instrumental da música original trazido para Libras por meio de ritmos visuais (KLAMT, 2014) e sonoridades visuais (KLAMT, 2018) comuns à sinalização artística.

Por fim, como *sentimento/emoções e expressões* entendemos os aspectos preservados na tradução que se referem aos sentimentos e emoções intencionais da música original. Tais aspectos são trazidos na Libras, dentre outras formas, por meio de expressões faciais e corporais (QUADROS; KARNOPP, 2004).

4. Impressões do Artista Surdo Avaliador sobre Traduções Musicais para Libras

As impressões do avaliador são apresentadas aqui de modo correspondente a cada um dos três grupos de aspectos supramencionados. Os dados assim organizados permitiram classificar os aspectos preservados nas traduções em maior ou menor nível de satisfação aos olhos do artista surdo.

Conforme o Quadro 2, as impressões foram interpretadas em três diferentes níveis de satisfação em relação às traduções observadas: nível satisfatório, nível parcialmente satisfatório e nível insatisfatório.

TRADUÇÕES	SENTIDO E COERÊNCIA	RITMO E SONORIDADE	SENTIMENTO/ EMOÇÕES E EXPRESSÕES
TRAD1S	Parcialmente satisfatório	Parcialmente satisfatório	Insatisfatório
TRAD2S	Satisfatório	Satisfatório	Satisfatório
TRAD3S	Satisfatório	Parcialmente satisfatório	Satisfatório
TRAD4O	Satisfatório	Satisfatório	Satisfatório
TRAD5O	Satisfatório	Parcialmente satisfatório	Satisfatório
TRAD6O	Satisfatório	Parcialmente satisfatório	Parcialmente satisfatório

Quadro 2: Níveis de satisfação conforme as impressões do artista surdo avaliador.

Em relação ao *sentido e coerência*, observa-se que aos olhos do avaliador apenas uma das traduções (TRAD1S) preservou esse aspecto de forma parcialmente satisfatória, enquanto que as demais traduções compreenderam sinalizações satisfatórias no que se refere ao sentido da letra e coerência da sinalização.

Já em relação ao *ritmo e sonoridade* esse aspecto foi considerado plenamente satisfatório em apenas duas das traduções analisadas, uma delas realizada por um sinalizante surdo (TRAD2S) e a outra realizada por um sinalizante ouvinte (TRAD4O). As demais traduções preservaram o ritmo e a sonoridade de forma parcialmente satisfatória.

Os *sentimento/emoções e expressões* foram considerados satisfatoriamente na maioria das traduções, mais precisamente em duas delas realizadas por sinalizantes surdos (TRAD2S e

TRAD3S) e outras duas realizadas por sinalizantes ouvintes (TRAD4O e TRAD5O). Segundo o avaliador, em uma das traduções realizadas (TRAD1S) esse aspecto foi insatisfatório e em outra (TRAD6O) foi parcialmente satisfatório.

Para elucidar melhor os dados, apresentamos no Quadro 3 as principais impressões do avaliador. Essas impressões, traduzidas do Português escrito como segunda língua (L2), foram apresentadas aqui em uma versão mais suscinta e concisa, considerando nosso objetivo de destacar apenas alguns pontos que nos interessam para este artigo.

TRADUÇÕES	SENTIDO E COERÊNCIA	RITMO E SONORIDADE	SENTIMENTO/ EMOÇÕES EXPRESSÕES
TRAD1S	<i>Transmitiu o sentido da música friamente. Uso excessivo da leitura das legendas. Não precisava fazer a tradução acompanhando a legenda.</i>	<i>Faltou usar mais criatividade na sinalização e soltar mais os movimentos para passar o ritmo. Não senti a música.</i>	<i>Falta de qualificação, experiência e postura, impossibilitou transmitir a emoção da música adequadamente. Aparentou tristeza o tempo todo.</i>
TRAD2S	<i>Boa compreensão do sentido da música.</i>	<i>Apresentou ritmo musical muito bom, com ótimos movimentos e expressões. Consegui sentir a música.</i>	<i>Sinalização me permitiu sentir o sentimento positivo da música. Reflexão e alegria foram os principais pontos.</i>
TRAD3S	<i>Muito boa a compreensão. Transmitiu com clareza. Boa qualidade. Se despreendeu do texto, trazendo mais segurança. A sinalização foi prejudicada um pouco pela edição, que tem cortes no vídeo.</i>	<i>Consegui sentir a música. Porém, ritmo prejudicado porque optou por uma sinalização muito lenta. A música pedia uma tradução com intensidade nos movimentos.</i>	<i>Percebi que transmitiu tristeza. Escolheu vídeo sem cor e isso passou a impressão de seriedade. Os sentimentos da música podem ser percebidos por cores e ambientes criativos.</i>

TRAD40	<i>Coerência perfeita. Recurso da imagem auxiliou para a compreensão da música. Sinalização suave e clara que permite todo tipo de público (crianças, adultos) compreenderem o significado do Natal.</i>	<i>Ritmo executado com perfeição. Essa tradução poderia ser publicada nas mídias em época de Natal.</i>	<i>Tradução profissional. Mostrou os sentimentos e emoções de alegria em relação a Jesus.</i>
TRAD50	<i>Compreensão do sentido da música de forma clara. Trouxe o sentido da reflexão da canção com coerência.</i>	<i>Movimentos e expressões poderiam ter ficado mais claros. O recurso da janela de Libras atrapalhou a visualização de alguns movimentos.</i>	<i>Transmitiu de forma suave os sentimentos e a emoção da música.</i>
TRAD60	<i>História da música transmitida com clareza. Demonstra sequência lógica coerente.</i>	<i>Apresenta ritmo suave em seus movimentos, como se estivesse sinalizando para crianças. Poderia explorar mais criatividade para o público geral, e expressar mais movimentos e expressões.</i>	<i>Conseguiu transmitir um pouco o sentimento de alegria. Porém, isso não foi percebido com facilidade.</i>

Quadro 3: Impressões do artista surdo avaliador sobre as traduções musicais.

Uma vez que as impressões foram apresentadas, na seção a seguir compartilhamos nossas discussões, dando destaque para alguns pontos interessantes de serem dialogados com referências da área.

5. Discussões: Pontos Trazidos para Diálogo

- *Letra e estrutura da música*

O fato de algumas traduções, na perspectiva do avaliador, terem ficado muito presas à legenda, dando a impressão que os sinalizantes não conheciam direito a música e a sequência da letra, pode-se justificar, segundo Godinho (2018), pela falta de aprofundamento de estudos referentes à letra da canção, ainda que tenha sido disponibilizado tempo suficiente aos sinalizantes para isso.

Ao tratar sobre tradução musical na perspectiva do profissional TILS surdo, Sousa (2020) afirma que muitas traduções de músicas realmente não fazem sentido para os surdos, pois a forma como a letra é construída na língua de sinais não é adequada. O autor entende que para muitas dessas traduções falta estudo e uma melhor compreensão das letras.

[...] um primeiro norte para aqueles que desejam trabalhar com tradução musical é conhecer melhor sobre essa prática, que demanda o domínio da Libras e exige que o profissional esteja disposto a estudar, ler, pesquisar e se dedicar para um trabalho que atenda à comunidade surda de fato. Traduzir músicas para língua de sinais demanda estudos linguísticos, respeito com a estrutura visual da Libras e adaptações. (SOUSA, 2020, p. 249).

O também *smooth signer*¹⁰ e formador de opinião¹¹ surdo

10 Segundo Bahan (2006), os *smooth signers*, ou “sinalizantes suaves”, são performers surdos, artistas da língua de sinais com alto nível de habilidades para a arte sinalizada (visual vernacular, poesia, contação de histórias, teatro), capazes de comunicar expressões complexas de forma simples e bela.

11 Os formadores de opinião, também conhecidos como influenciadores digitais, são pessoas cujo conteúdo produzido para internet alcança e influencia um número

Fábio de Sá e Silva apresenta uma reflexão pertinente em seu vídeo sobre *Pontos relevantes na tradução de músicas* (2020). Segundo Fábio, a tradução musical para Libras precisa estar harmonizada com a letra da canção original e sua estrutura textual. Ao respeitar a forma como a música se apresenta e preservar, por exemplo, as repetições de refrão, a tradução em Libras permite que a música seja facilmente circulada e divulgada dentro da comunidade surda. Nessa mesma perspectiva de compreender a importância da tradução enquanto veículo de acesso, divulgação e apropriação dos surdos da música, Santana (2019, p. 59) afirma:

Vinicius de Moraes é “ressuscitado” cada vez que a música *Aquarela* é traduzida para Libras. Além disso, pode ser apresentado à comunidade surda pela primeira vez, assim como tantos outros artistas, compositores, personagens reais e fictícios cantados, contados e imaginados. Talvez sem esse diálogo e essa recriação possibilitada pela tradução intersemiótica em Libras, poucos surdos conheceriam tais autores e suas obras e, portanto, poderiam sequer atribuir sua impressão pessoal sobre elas.

No momento em que o sinalizante traduz uma canção, em determinados momentos da música pode acontecer de trechos ou versos se repetirem ao final das estrofes, é quando ocorrem os refrões. Para acompanhar essa repetição, segundo Godinho (2018), os sinalizantes podem empregar a repetição de sinais,

significativo de seguidores internautas. Entendemos aqui como formadores de opinião da comunidade surda os surdos que produzem vídeos em Libras no formato *artigo de opinião* (VERAS, 2014), disponibilizados nas redes sociais, que possuem amplo acesso e compartilhamento dentro da comunidade surda.

dando destaque aos versos construídos na Libras de forma poética para fins estéticos.

A repetição pode ser entendida como recurso estilístico e como recurso tradutório, ambos com finalidade de efeito estético. Enquanto recurso estilístico, as repetições, conforme Sutton-Spence (2005) e Sutton-Spence e Kaneko (2016), são amplamente usadas na literatura sinalizada e na literatura surda, mais precisamente em performances e poesias em língua de sinais. Podem configurar-se como repetições de unidades linguísticas (partes de sinais, sinais ou sentenças), repetições de tempo (conferindo ritmo à sinalização) ou repetições de motivos.

Enquanto recurso tradutório, Rigo (2013) entende a *repetição de refrão* como uma estratégia de tradução, uma possibilidade de escolha tradutória para a sinalização de músicas. Considerando a estrutura textual convencional de canções, na tradução para língua de sinais os refrões podem ser mantidos ou então adaptados, a depender das funções, objetivo e proposta tradutória definida por cada profissional.

- *Tradução literal, Português-sinalizado e vícios de tradução*

Conforme os resultados de sua pesquisa, Rigo (2013) observou que traduções musicais realizadas por sinalizantes ouvintes tendem a ser mais literais e mais simultâneas em relação ao andamento sonoro da música, ao passo que traduções realizadas por sinalizantes surdos são menos literais e geralmente não acompanham o andamento sonoro da música de forma precisa. Para a autora, esses dois aspectos (literalidade e simultaneidade) estão de certa forma relacionados, pois “à medida que uma sinalização é mais literal, conseqüentemente pode existir

uma preocupação maior em seguir com mais precisão a estrutura do texto-fonte” (RIGO, 2013, p. 171).

Conforme as impressões do artista surdo avaliador, bem como a perspectiva dos próprios sinalizantes surdos das traduções que também compartilharam algumas considerações¹² a respeito da prática tradutória no estudo de Godinho (2018), para traduções que envolvam música é indispensável uma preparação antecipada que conte com materiais de apoio (dicionários, glossários) para consultas terminológicas e pesquisas de expressões e seus significados.

As traduções para língua de sinais devem proporcionar o máximo de possibilidades de compreensão musical ao surdo. Na perspectiva dos surdos, cabe aos profissionais TILS dedicarem-se para transmitir os sentimentos e as emoções intencionais da música, evitando vícios de tradução e o Português-sinalizado. Para Sousa (2020), as traduções musicais normalmente demandam adaptações. “Não adianta fazer traduções literais, palavra-por-palavra, ou construir a sinalização exatamente igual à ordem do Português. Uma letra de música, quando sinalizada, sempre sofrerá alterações para que o sentido se mantenha.” (SOUSA, 2020, p. 249)

Vícios de tradução e o uso do português-sinalizado geralmente acontecem quando não há um estudo prévio da música e nenhum tipo de preparação. Nessas condições de atuação, as traduções musicais podem cair numa literalidade, com a letra da canção sendo transmitida sem sentido, e também sem que o contexto real da canção seja preservado. Geralmente, traduções assim implicam uma sinalização mecânica, monótona, que não condiz com a cultura, visualidade surda e língua de sinais.

12 Todos os dados e impressões dos participantes da pesquisa de Godinho (2018) podem ser consultados em sua forma completa diretamente no trabalho da autora, assim como suas análises e discussões.

Sobre vícios de tradução ainda, Castro (2011) considera que eles são cometidos por muitos TILS e que podem ocorrer em traduções musicais, denotando uma falta de preocupação e/ou conhecimento por parte dos profissionais com relação ao entendimento dos surdos sobre música. Nesse sentido, é necessário compreender o que o público-alvo surdo deseja e sua perspectiva em relação à música. Anderson (2009) recomenda justamente isso, que os profissionais busquem saber com os próprios surdos o que de fato eles desejam que seja realizado no momento de uma interpretação de música para língua de sinais, por exemplo.

- Sinalização criativa, recursos estilísticos e recursos audiovisuais

Segundo as impressões do avaliador, a maioria das traduções observadas preservou satisfatoriamente o sentido da música por meio de sinalizações coerentes. Godinho (2018) complementa esse dado apontando que foi possível perceber, como forte característica das traduções, o uso de recursos estilísticos e demais processos linguísticos criativos para sinalização artística, tais como as expressões faciais e corporais. As expressões faciais e corporais foram usadas, segundo Godinho (2018), para passar sentimentos e emoções intencionais, e a fim de dar ênfase a sinais realizados com intensidade em concordância com os momentos de variações sonoras da música.

O uso de classificadores – explicados por Pizzuto et al. (2006) como estruturas linguísticas altamente icônicas e por Campello (2008) como descrições imagéticas – também estiveram presentes nas traduções segundo Godinho (2018). Essas construções linguísticas também contribuíram para a preservação do sentido da música e coerência na sinalização da letra.

Entendemos que os classificadores também funcionam em traduções musicais como recursos estilísticos, uma vez que preservam a função estética e podem também traduzir traços de musicalidade da canção. Ao tratar sobre as descrições imagéticas, Campello (2008) explica, por exemplo, que quaisquer recursos usados para auxiliar na comunicação e compreensão de conceitos devem ser aplicados com naturalidade para ajudar na compreensão e tradução gramatical visual.

Rigo e Taffarel (2020) falam a respeito do treinamento e aprimoramento de profissionais que se dispõem a trabalhar com textos artísticos, incluindo traduções de músicas, e mencionam sobre a necessidade de uma *proficiência linguística criativa* e o *rompimento de padrões linguísticos* para o uso criativo da língua em todos os níveis. Isso possui relação com o uso intensificado da língua de sinais, que Klima e Bellugi (1979, p. 343) definem como *art-sign* ou “sinal-arte”. Segundo Rigo e Taffarel (2020, p. 46):

No caso de trabalhos com textos artísticos [...] é demandado do profissional criatividade nas construções linguísticas, ou seja, o TILS precisa dominar minimamente alguns recursos estilísticos e processos linguísticos, como: simetrias, soletrações artísticas, ritmo, rimas, morfismos, personificações, variações temporais, regras de repetição, antropomorfismos, expressões faciais e corporais, uso de espaço de sinalização e circulação, níveis de sonoridade visual, descrições imagéticas, classificadores, construções estéticas diversas, etc.

Assim, para o desenvolvimento de uma proficiência linguística criativa, as autoras recomendam a aproximação dos TILS com as artes e literaturas surdas, bem como o envolvimento com a comunidade e contato com artistas surdos. Rigo

e Taffarel (2020) entendem também que a realização de trabalhos em equipe com TILS surdos e o exercício artístico individual também auxiliam para o aprimoramento da proficiência criativa.

Felício (2017) afirma que performances em língua de sinais normalmente são constituídas por elementos que remetem à experiência dos surdos. Para a autora: “a criatividade linguística presente no corpo, a estética de como se manifesta é chamada por Carmel (1996) de *signlore*, onde o artista explora de forma lúdica, teatral, imprimindo emoções e beleza na performance” (FELÍCIO, 2017, p. 54). Assim, para realizar traduções artísticas é necessário que o profissional tenha criatividade, já que se trata de um componente importante para a construção do texto.

Kaneko e Mesch (2013) entendem a sinalização criativa como o uso da língua de sinais para propósitos artísticos. Esse tipo de emprego linguístico se distingue em forma e conteúdo da sinalização usada comumente no cotidiano pelos sinalizantes. A forma como se sinaliza algo é tão importante quanto aquilo que é dito.

Conforme as impressões do avaliador, outros aspectos também chamaram sua atenção nas traduções. Destacamos aqui, por exemplo, a referência feita ao uso de imagens de fundo, janela de Libras e efeitos em cores usados nos vídeos. Esses elementos são definidos por Rigo (2013) como *recursos audiovisuais*. Cortes, créditos, efeitos, imagens, legendas, planos, *frames* de vídeos e trechos de videoclipes, por exemplo, são categorizados pela autora como recursos possíveis para traduções musicais em vídeo.

Na percepção do artista surdo avaliador esses recursos audiovisuais são interessantes, pois podem ser adotados também como meios de preservar o sentido da letra e manter a coerência da música na tradução. Além disso, tais recursos contribuem também para preservar a visualidade cultural surda.

Esse dado da pesquisa de Godinho (2018) conversa com os resultados da pesquisa de Rigo (2013), que demonstra que sinalizantes surdos costumam empregar de forma mais expressiva tais recursos para traduções de canções populares e traduções do hino nacional. Conforme a pesquisa, esses recursos estão também expressivamente presentes em traduções de canções religiosas realizadas por sinalizantes ouvintes.

Tais impressões também estão em consonância com os resultados de Campello (2014), que demonstra que traduções musicais em vídeo realizadas por surdos tendem a empregar mais elementos visuais de contextualização (por exemplo, gravuras e imagens), isso porque condizem com a visualidade da cultura surda.

Sobre os resultados documentados por Godinho (2018, p. 53), para fins de complementação vale compartilhar um dos comentários tecidos por um sinalizante participante do estudo:

Há em algumas sinalizações uma qualidade poética visual que é imensurável, verdadeiras delícias para os olhos, um prazer estético. Algumas traduções, como as do Valdo Nóbrega, são de uma poética tão harmônica que não poderíamos alocá-las necessariamente ao conceito de “música” tão circunscrita aos ouvintes, tão subjugado ao termo do hegemônico. O Hino Nacional sinalizado por Bruno Ramos extrapola o vídeo. Ali não é um hino-música, é sim um compilado de imagens simultâneas de poesia viva em mãos, em traços e corpo. Léo Castilho, ao lado de Liniker no Rock in Rio, não apenas traduziu a música, mas fez um manifesto pela representatividade, marcando uma primavera surda que celebra a língua de sinais na ótica da diversidade.

De forma geral, as análises de Godinho (2018) e as impressões do artista surdo avaliador demonstraram que os dois grupos de sinalizantes apresentaram preocupações em preservar os aspectos tradutórios de *sentido e coerência, ritmo e sonoridade e sentimentos/emoções e expressões*.

Diante das impressões do avaliador surdo, evidenciou-se a preocupação dos sinalizantes em diferentes medidas, com a letra da música e sua estrutura; literalidades, Português-sinalizado e vícios de tradução; e com o uso da sinalização criativa, de recursos estilísticos e de recursos audiovisuais. Foi também possível evidenciar por meio das impressões a importância de se transmitir a música em uma tradução para Libras por meio da singularidade visual dos surdos.

A música é traduzida para Libras de forma diferente por cada sinalizante, uma vez que está condicionada às escolhas tradutórias e a caminhos diferentes de tradução. Prometi (2013), como mencionado, afirma que a música é sentida de forma diferente pelos surdos e pelos ouvintes e, conseqüentemente, é traduzida de forma diferente por cada perfil de sinalizante.

Diante dos dados de Godinho (2018), das impressões do artista surdo e da perspectiva atual surda em relação à música e à tradução intermodal para musical para Libras, corroboramos com Rigo (2013), Campello (2014), Prometi (2020b) e Sousa (2020) no entendimento de que a perspectiva surda, precisa ser devidamente considerada no trabalho de tradução musical para Libras.

6. Considerações Finais

No presente artigo, a tradução de música para língua de sinais foi trazida como temática central. Valendo-se de parte dos dados da pesquisa de Godinho (2018) e considerando uma nova formatação de apresentação e interpretação dos resultados, apresentamos aqui considerações complementares às análises da autora, vindo a somar às discussões e, também, aos demais trabalhos da área que se debruçam sobre o assunto.

Ao nos propormos lançar um olhar mais atento especificamente à percepção do artista surdo avaliador participante do estudo, trouxemos de forma sucinta algumas de suas impressões, destacando alguns pontos que entendemos ser pertinentes para o diálogo com referências da área. Buscamos com este artigo enfatizar a perspectiva surda em relação à música e à prática de tradução intermodal musical para Libras e, para tanto, revisitamos autores surdos que tratam a respeito do assunto e, também, autores em geral (surdos e ouvintes) que se debruçam especificamente à prática tradutória musical. Esperamos que este texto contribua com TILS e com demais profissionais (surdos e ouvintes) em geral que atuem com música.

Referências

ANDERSON, R. L. **Visual music: interpreting songs in American Sign Language**. Bloomington, Indiana: Autor House, 2009.

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

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

CAMPELLO, A. R. Intérprete surdo de língua de sinais brasileira: o novo campo de tradução/interpretação cultural e seu desafio. **Cadernos de Tradução**, n. 33, p. 143-167, jan./jun., 2014.

CARMEL, S. Deaf folklore. In: BRUNVAND, J. H. (Ed.). **American folklore: an encyclopaedia**. Nova Iorque: Garland Publishing, 1996.

CASTRO, A. F. Musicalidade em Libras: como encantar e aprender. **Revista Eficaz**, Maringá-PR., 2011.

FÁBIO DE SÁ E SILVA. **Pontos relevantes na tradução de músicas**. Vídeo (8min30seg) publicado em 21 abr. 2020 pelo canal Fábio de Sá – Libras (Deaf). YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=88W5GlgfAmM>

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.

GODINHO, A. G. V. **Tradução musical para Língua Brasileira de Sinais**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras-Libras). Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Rosa-RS: UFSC, 2018.

KANEKO M.; MESCH, J. Eye gaze in creative sign language. **Sign language studies**. Gallaudet University Press, 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.

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

LOSS, A. L. **Avaliação de fluência em Língua Brasileira de Sinais: definindo critérios sob uma perspectiva surda**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2016.

LUPTON, L. Fluency in American Sign Language. **Journal of Deaf Studies and Deaf Education**, Oxford University Press, v. 3, n. 4, 1998.

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

MONTEIRO, G. A. **Ritmo e movimento**. São Paulo: Phorte Editora, 2000.

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

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-RJ: Arara Azul, 2006.

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, 2020a.

_____. **Glossário bilíngue musical: instrumento para atuação de tradutores e intérpretes na educação musical de surdos**. In: RIGO, N. S. (Org.). **Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras – Volume II**. Petrópolis-RJ: Editora Arara Azul, 2020b.

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

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 da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

_____. Interpretação de música para língua de sinais: público-alvo surdo e aspectos culturais em foco. **Revista Interfaces**, n. 24, v. 1, p. 87-99, jan./jun., 2016.

_____; TAFFAREL, P. Exigências do contexto artístico-cultural: caminhos para atenuar dificuldades enfrentadas por tradutores e intérpretes de língua de sinais. In: RIGO, N. S. (Org.). **Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras – Volume II**. Petrópolis, RJ: Editora Arara Azul, 2020.

RODRIGUES, C. H.; SANTOS, S. A. A interpretação e a tradução de/para línguas de sinais: contextos de serviços públicos e suas demandas. **Tradução em Revista**, v. 24, p. 1-29, 2018.

ROSA, E. F.; PERES, B. R. Para além do acústico: O Teatro Mágico sinalizado. In: RIGO, N. S. (Org.). **Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras – Volume III**. Petrópolis-RJ: Editora Arara Azul, 2020.

SANTANA, N. G. Tradução intersemiótica de música para Libras: recursos linguísticos e procedimentos técnicos de tradução possíveis. In: RIGO, N. S. (Org.). **Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras – Volume I**. Petrópolis-RJ: Editora Arara Azul, 2019.

SOUSA, G. I. L. Um surdo se aventurando na música. In: RIGO, N. S. (Org.). **Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras. Volume III – Petrópolis-RJ**: Editora Arara Azul, 2020.

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

SUTTON-SPENCE, R. **Analysing sign language poetry**. [Colaboradores: Paddy Ladd e Gillian Rudd]. Macmillan Education. Palgrave, 2005.

_____; KANEKO, M. **Introducing sign language literature: folklore & creativity**. Macmillan Education. Palgrave, 2016.

VERAS, E. C. **Procedimentos metodológicos para a compilação de um corpus de língua de sinais a partir da rede: reflexões com base em um corpus piloto de gêneros na plataforma YouTube**. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.

VOLUME III

TEXTOS E CONTEXTOS ARTÍSTICOS E LITERÁRIOS:

TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO EM LIBRAS

VOLUME III

Natália Schleder Rigo

Organizadora

Apoio:

Este projeto é selecionado

RUMOS
Itaú Cultural

ISBN COLEÇÃO



ISBN VOLUME III

